

01067

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

RECUPERACIÓN DEL PARAÍSO PERDIDO EN LA POESÍA

DE RAFAEL ALBERTI

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN

LETRAS (LITERATURA ESPAÑOLA) PRESENTA

JAIME EDUARDO AZNAVURIAN ROURE

ASESOR: MIRA ALICIA CORREA PÉREZ

MÉXICO, D.F.

2002



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTO

Agradezco especialmente a mi asesora de tesis, la maestra Alicia Correa Pérez su invaluable ayuda y a mis sinodales: Dr. Horacio López Suárez, Dra. María Teresa Miaja, Dr. Juan Coronado López y Mtra. Marcela Palma Basualdo sus acertados consejos.

A mis padres, Avedis y Tere

A mi hermano Pablo

A mis abuelos

A los profesores del Colegio
de Letras Hispánicas y de la
división de estudios de posgrado
de la Facultad de Filosofía y Letras
por todo lo que aportaron a mi
formación.

INDICE

1.- Introducción.	1
2.- Marco histórico sobre tradición y vanguardia	
2.1.- Tradición.	
2.1.1.- Los siglos de oro.	4
2.1.2.- Góngora y su poesía.	11
2.1.3.- La generación del 98.	20
2.2.- Vanguardia.	
2.2.1.- La vanguardia. Características generales.	24
2.2.2.- Las vanguardias en España: Ultraísmo y Creacionismo	31
2.2.3.- La generación del 27.	36
2.2.4.- La guerra civil española.	41
3.- Marco teórico.	
3.1.- La poética en la estilística.	46
3.2.- La utopía.	52
4.- La memoria de la infancia y el erotismo.	
4.1.- <i>Marinero en tierra</i> . La infancia y el paisaje.	59
4.2.- <i>La amante</i> . El erotismo.	70
4.3.- <i>El alba del alhelí</i> .	84
4.4.- <i>Cal y canto</i> .	100
4.5.- <i>Sobre los ángeles</i> .	116
5.- La encrucijada de lo real: la guerra civil.	
5.1.- <i>De un momento a otro</i> .	133
5.2.- <i>Entre el clavel y la espada</i> .	151

6.- La utopía de la pérdida: el poeta del exilio y del retorno a España.	
6.1.- <i>Pleamar.</i>	166
6.2.- <i>Retornos de lo vivo lejano.</i>	182
6.3.- <i>Coplas de Juan Panadero.</i>	201
6.4.- <i>Baladas y canciones del Paraná.</i>	212
6.5.- <i>Abierto a todas horas.</i>	229
6.6.- <i>Canciones del Alto Valle del Aniene y otros versos y prosas.</i>	240
7.- Conclusiones.	250
8.- Bibliografía.	254

1.- Introducción.

La generación poética del 27 significa uno de los momentos de mayor esplendor en el panorama de la historia literaria española. Pensar en la generación del 27 equivale a reflexionar sobre sus características colectivas, estéticas, humanas y políticas; sin embargo, la perspectiva más adecuada para aproximarse al grupo es por medio de sus individualidades, del valor original de cada autor y de la forma en que se relacionan con la estética de su tiempo para crear una serie de obras de excepción.

Un ejemplo es el poeta Rafael Alberti, miembro destacado de la generación, poeta, pintor, artista, y testigo de su tiempo; la historia de Rafael Alberti está unida estrechamente a la de su época. En su obra, extensa, rica, compleja, confluyen distintas formas e influjos, pero la base es la construcción de un mundo utópico a través de la poesía; en ese mundo utópico aspira a un estado ideal del alma, imposible por el sentimiento de pérdida constante. El presente trabajo busca encontrar los elementos estructurales básicos en la construcción de ese mundo, y, conocer así la poesía de Rafael Alberti, definida por él mismo como de tradición y vanguardia.

El objetivo general de este trabajo es analizar la obra de Rafael Alberti con el fin de determinar, entre los principales elementos estructurales que la constituyen, la construcción de un mundo utópico en ella. Los objetivos específicos son:

Analizar los elementos específicos que constituyen su obra poética, estudiar la relación entre estos elementos para conocer su significado, describiendo así la construcción de la utopía de Rafael Alberti; analizar, a partir de estos elementos, por qué habla Rafael Alberti de su poesía como de tradición y vanguardia, y, con base en esto, revisar sus distintas herencias (vanguardias, lírica popular, etc); determinar su importancia en la poesía contemporánea de la lengua española.

La hipótesis sería: la poesía de Rafael Alberti construye, a partir de una serie de elementos estructurales, una búsqueda psicológica de recuperación del pasado, de conocimiento del mundo y de construcción de una memoria utópica que se realiza en la poesía.

En cuanto a la metodología, primero analizaré los elementos específicos que constituyen la totalidad de su poesía, centrándome en los elementos estructurales para comprender el texto; asimismo, analizaré la relación entre las estructuras que se han revelado como significativas, observar su

correlación y, a partir de esto, describir la construcción de una búsqueda utópica en la poesía de Rafael Alberti.

2. Marco histórico sobre tradición y vanguardia.

2.1. Tradición.

2.1.1. Los siglos de oro.

La obra poética de Rafael Alberti no puede estudiarse de manera aislada, porque las circunstancias que la rodearon e influyeron surgen mucho antes de la aparición de los miembros de la generación del 27, a la que pertenece. Todo movimiento o corriente literaria en España estuvo siempre estrechamente ligado a la realidad política española y, sobre todo, a sus relaciones con el mundo exterior. España era, en la Edad Media, una serie de naciones o reinos independientes que se mantenían separados, con la ocupación extranjera de los árabes, pero ya conteniendo la semilla del imperio español. La formación de este imperio se constituye a finales de la Edad Media, cuando la reina Isabel de Castilla y su esposo Fernando de Aragón unifican a los distintos reinos bajo el poder de Castilla, logrando así formar una nación. Sin embargo, la obra de Isabel no se limitó a terminar con las guerras civiles y unir a los diferentes reinos; durante su mandato se expulsa definitivamente a los árabes, se realiza la toma de Granada, último reducto árabe en España en 1492, y se descubre, en ese mismo año, América. El momento en que España se unifica como nación, reconquista su territorio e inicia su expansión imperial es también el comienzo del período de mayor esplendor en su historia y cultura. Cabe

señalar que en ese mismo momento (1492) Antonio de Nebrija escribe la primera gramática castellana.

A Fernando el Católico lo sucede en el reino su joven nieto Carlos I de España (y quinto de Alemania), protagonista fundamental del más prodigioso período de la literatura española. Este rey se había formado en Alemania y en él confluían su herencia germánica con la herencia cultural española. Era un monarca que buscaba no solo expandir al imperio español en nombre de la fe cristiana, sino también lograr una completa unidad europea bajo el dominio de su monarquía única; pero el cisma luterano dañaría en buena medida, aunque no completamente, sus intenciones. Bajo este reinado, España conquista y domina fanáticamente territorios en cuatro continentes, y se convierte en puntal de la contrarreforma contra Martín Lutero. El imperialismo católico de Carlos I crea uno de los más extensos y complejos imperios que, aún siglos después de su paulatina desintegración, marcó definitivamente el destino de España y el mundo.

El reinado de Carlos I abarcó la primera mitad del siglo XVI, pero significó para España algo más que las conquistas militares de su monarca. El territorio español se extendía hacia varias partes de Italia (Nápoles, Sicilia) por lo que la nación, anteriormente aislada, estaría en contacto con el mayor influjo cultural de la época: la Italia renacentista.

El renacimiento italiano suponía una completa renovación de la concepción filosófica y humana de la vida, pero también y

en consecuencia una renovación total del arte, que naturalmente se extendió a España. Este contacto con la corriente italianizante y con otras tendencias europeas dio lugar al período cultural conocido como siglos de oro, que va de finales del siglo XV a finales del siglo XVII, y que es fundamental para la historia de España, pues su valor perdura a pesar de la caída del imperio que lo hizo posible. El renacimiento español es un término muy discutido, porque en España no se modificó una concepción política de estado, ni tampoco de religión; este renacimiento en España tocó e influyó en muchos niveles, sobre todo en las letras, el arte, el pensamiento y la filosofía, pero de ninguna manera implicó un cambio en la idea política de un estado emanado de Dios e imperialista en nombre de la fe, siendo siempre básica la presencia de la religión. La España de esos siglos arrastraba un atraso en el nivel de vida de las clases bajas, grandes desigualdades sociales y un clero poderoso que no impidieron el desarrollo cultural del país.

Fueron muy notables las figuras relevantes en las letras durante los siglos de oro que influyeron ampliamente en la obra poética de la generación del 27.

En la poesía destaca, en primer lugar, el barcelonés Juan Boscán (1495-1542), introductor en la lírica española del endecasílabo y generalizador del uso del soneto, la canción, la octava rima, de la epístola en tercetos y el verso suelto. Si bien, con anterioridad ya el marqués de Santillana había usado el soneto y el verso endecasílabo, Boscán introduce la

acentuación italiana del verso endecasílabo: en la sexta sílaba o en la cuarta y octava. Por último, Boscán hizo una notable traducción de *El cortesano* de Baltasar de Castiglione. El primer gran poeta en importancia es Garcilaso de la Vega (1501-1536), gran amigo de Boscán y cultivador hasta la perfección del modelo italiano. Murió joven, en una acción militar, con la característica intensidad que se condujo toda su vida. Su estilo es uno de los más depurados y notables de toda la historia de la poesía española. En cuanto a la prosa de este primer período destacan Alfonso de Valdés, (1490-1553, gran prosista didáctico; asimismo su hermano Juan de Valdés (1501-1541), otro gran humanista y autor en prosa; sobresale entre sus obras por su capital importancia su *Diálogo de la lengua*.

Al abdicar Carlos I en 1556, retirándose al convento de Yuste en Cáceres, Felipe II sube al trono y recibe un país en pleno esplendor, aunque lleno de conflictos. La contrarreforma está en su máximo nivel, la inquisición se refuerza, se dan las sublevaciones de los Países Bajos, pero el poder español, en la segunda mitad del siglo XVI, es todavía fuerte y la cultura avanza hacia obras cada vez más excelsas.

La lírica española de la segunda mitad del siglo XVI continúa logrando altos niveles. Dos poetas destacan especialmente: Fray Luis de León (1527-1591) y Fernando de Herrera (1534-1597). Fray Luis de León reúne lo mejor de la

tradición humanista clásica, el platonismo y el conocimiento de la Biblia. Es la perfecta fusión de los elementos, tendencias e ideas de su época. Fernando de Herrera, por su parte, además de su lírica amorosa escribió poesía heroica exaltando al imperio español. En el reinado de Felipe II se da también la cumbre de dos corrientes poéticas: la ascética, que se ocupa de las acciones para lograr la salvación, y la mística que describe la unión del alma con Dios en la vida presente. Los dos máximos representantes de estas corrientes son Santa Teresa de Jesús (1515-1582) y San Juan de la Cruz (1542-1591). La mística aporta una vívida expresión de la palabra cotidiana en la reflexión y sensación religiosas, que influirá también en algunos poetas de la generación del 27. En la primera mitad del siglo, la novela más importante es la llamada picaresca, autobiográfica, episódica, satírica, crítica y de un realismo en ocasiones brutal. En 1554 aparece la obra que inicia este género: *El Lazarillo de Tormes*.

Felipe II murió en 1598 y lo sucedió en el trono su hijo Felipe III, que reinaría hasta 1621. La grave situación española comenzaba; la nación está en crisis y hay múltiples problemas con el extranjero. El nuevo período que comienza con el siglo XVII se denomina Barroco y su importancia es trascendental. El barroco español nace como producto de vivir al mismo tiempo la plenitud y la decadencia sociales, políticas y económicas. Esto produce un profundo desengaño vital, un deseo de huir de la realidad que se transforma en una expresión excesiva en el arte. Si bien España comenzaba

lentamente a tener problemas como imperio, el empuje creativo del siglo anterior siguió produciendo obras de grandeza indiscutible.

Un autor, posiblemente el mayor en la historia de la narrativa en lengua española, marca la transición del Renacimiento al Barroco: Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). En 1585 aparece *La Galatea*, en 1605 la primera parte de su monumental obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Sus novelas ejemplares se publican en 1613, y en 1615 aparece la segunda parte del *Quijote*, así como las comedias y entremeses. El personaje de *El Quijote* es uno de los más humanos e inspiradores que se han creado.

La lírica barroca se expresa en dos tendencias fundamentales en las que manifiesta la escisión del mundo: El conceptismo, representado por Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), busca expresar, ideas al mismo tiempo que juega con ellas con gran ingenio verbal, así en *El Buscón* (novela picaresca), como en *Los sueños*, *Las cuatro pestes del mundo* y en su espléndida poesía. El culteranismo, por su parte, busca crear sensaciones empleando recursos como la metáfora, el hipérbaton y el lenguaje culto. Su más perfecto autor, el principal, que ejerció gran influjo en la generación del 27, es Luis de Góngora y Argote (1561-1627) quien a través de *Fábula de Polifemo y Galatea* y *Las soledades* expresa el juego, altamente estético, de la palabra poética. Dentro del conceptismo es importante mencionar a uno de sus grandes autores, el pensador Baltasar Gracián (1601-1658), defensor

notable del conceptismo que también padeció la represión a sus ideas y que en *El arte de la prudencia*, *El discreto*, *Agudeza y arte e ingenio* y *El criticón* refleja también la alta calidad estética de la expresión barroca. La lírica española tiene en el Barroco uno de sus grandes momentos; ese lirismo se enaltece también en el género de mayor esplendor durante el siglo XVII, el teatro, con autores como Lope de Vega (1562-1635), prolífico, brillante y popular; Tirso de Molina (1584-1648), quien refleja el ámbito social de la España del siglo XVII; y Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), quien con su presencia dramática añade al teatro español los valores y la individualidad de los caracteres.

La plenitud del teatro Barroco concluye a la muerte de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), cumbre del teatro; sus obras filosóficas aportan una nueva temática a esta literatura dramática como *La vida es sueño*, en la que dotó a sus personajes de un nivel psicológico complejo para su tiempo; las ideas filosóficas que presenta en sus obras son humanísticamente muy avanzadas. También son esenciales en su producción sus autos sacramentales.

La importancia de la literatura de los siglos de oro en relación con el surgimiento de la generación del 27 y el valor particular de cada uno de sus miembros es inmensa. Primero, porque fue el gran momento de la literatura española en prácticamente todos los géneros, porque se originó en ellos una tradición de obligada referencia para las

generaciones posteriores y, porque elevó al máximo la idea del hombre español, condensando en las artes los elementos fundamentales de la cultura española.

2.1.2.- Góngora y su poesía.

La figura de Luis de Góngora y Argote está ligada, por múltiples razones, a la generación del 27; es la inspiración, el modelo y el punto de unión entre los distintos miembros, incluido, naturalmente, Rafael Alberti.

Góngora vivió y fue testigo de uno de los momentos históricos más complejos y trascendentes: el comienzo del declive imperial español, la pérdida del optimismo renacentista y el nacimiento del pesimismo, de la decadencia, es decir de las bases del barroco. Pudo su vida entre ambos momentos, los percibió no como un cronista o como un ideólogo, sino como algo más profundo, lo que contribuyó a un encuentro con la realidad, a través de la poesía, más complejo y perdurable. La consecuencia de los grandes acontecimientos anteriormente mencionados fue una evolución en los estilos; de la última etapa del renacimiento, al barroco, pasando por el manierismo. Esta evolución fue fundamental porque aportó los elementos básicos para la creación poética del autor. Es cierto que fue un poeta relacionado de manera estrecha con su tiempo por medio de su poesía. Pero no es solo esto lo que hace de su obra algo excepcional, sino la concepción poética que le permitió

expresar una inteligencia y un estilo propios partiendo de elementos ya establecidos.

No es posible hablar de una originalidad temática o de los tópicos en Góngora. Como artista manierista escoge modelos, imita, adopta estructuras e imágenes. Su tema es la contemplación de la mujer, el deseo amoroso, en ambientes de la poesía bucólica, con alusiones constantes a la mitología. Los temas no son lo esencial, sino el tratamiento poético. La cualidad esencial en Góngora no es tanto la elección de una estructura, como el soneto (del mismo modo que en la *Fábula de Polifemo y Galatea* no era la historia), sino el tratamiento poético; tampoco es el uso de esos tópicos, sino la inteligencia en la comprensión y la originalidad, la innovación en lo formal. Renunció a simplemente ser un portavoz poético del momento, de la crisis, del sentir nacional porque esto habría implicado el servir a fines distintos a los exclusivamente poéticos. Sus distintas obras reflejan una concepción lúdica y gozosa ante la poesía; conforme avanzan en el tiempo, del siglo XVI al XVII revelan una personalidad en cambio constante, que se fue haciendo más pesimista mientras más se acercaba a la muerte.

La importancia capital de la poesía de Góngora no se limita a ese estado de ánimo profundo y perceptible. Había escogido unos tópicos y unos modelos para expresarse, pero su grandeza reside en la inteligencia con que resolvió el uso de esos

modelos. No era posible, y menos en alguien de esa percepción, seguir fiel al ideal renacentista de equilibrio, aunque sí era posible usar la misma estructura, el soneto. Pero el soneto, en el final renacentista, ya no podía exaltar la armonía y el equilibrio, sino una de las nuevas características de la transición y, más tarde, de la edad moderna: la complejidad. Sus formas poéticas toman una materia, la fragmentan y la multiplican. Un mismo tema o una idea se divide y se presenta en detalles separados al lector. Hay dos términos esenciales en su técnica, la correlación (Presencia separada de elementos armónicos componentes de una misma estructura, manifestados en una secuencia asociativa) y el pluritematismo (alternancia de planos y temas que se yuxtaponen). La elección de ambos recursos indica una propuesta poética excepcional para la época, porque busca la asociación no lineal de las imágenes; hay una multiplicidad de éstas que se alternan en los sonetos relacionadas entre sí por el juego poético. La estructura de los sonetos no impone el tema amoroso; la relación del plano amoroso con el de la naturaleza y con el mitológico es variable; ninguno predomina sobre los otros, alterna las distintas imágenes, de modo tal que el plano amoroso, principal en el poema, puede ocupar sólo un verso sin que el soneto pierda fuerza y sentido:

Mientras por competir con tu cabello
 oro bruñido al sol relumbra en vano;
 mientras con menosprecio en medio el llano
 mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
 siguen más ojos que al clavel temprano,
 y mientras triunfa con desdén lozano
 del luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente,
 antes que lo que fue en tu edad dorada
 oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o víola troncada
 se vuelva, mas tú y ello juntamente
 en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.¹

La relación del autor con la poesía también es la de un conflicto entre los estilos, la de una posición ante la realidad. No hubiera podido ser un poeta renacentista, por la época en que vivió y, sobre todo, por la profunda percepción de lo real que tuvo. Fue manierista porque éste era el estilo de la transición, y con él tenía profundas afinidades. El renacimiento le aportó elementos, modelos, formas, substancia, pero la relación entre realidad y poesía, entre poeta y poesía, la resolvió mediante el manierismo. Quizá lo más importante que el manierismo le aportó fue la idea de una poesía fiel solo a sí misma y a sus búsquedas. El manierismo,

1.- Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p 230.

la palabra. El manierismo de Góngora es un tema poco explorado (excepto por la obra de algunos críticos como Emilio Orozco); éste le permitió llevar hasta el final una búsqueda intensa que renovó la concepción de la poesía. No es posible ver a Góngora simplemente como un poeta dentro de una evolución cronológica de la literatura, aunque fue fiel reflejo a través de los estilos, de los cambios que presenció a lo largo de su vida. Sin embargo, la literatura no es simplemente el paso de una época a la siguiente y esto es especialmente importante en la obra de Góngora; si bien es cierto que la obra, por medio de los estilos y temas, está relacionada con su entorno, la concepción de la poesía, nueva, renovada, sin precedentes, significa no un paso ni una etapa sino el comienzo de una nueva idea poética, con una nueva idea de estructura, de forma, de tema. Representa el inicio de una concepción literaria renovada y una de las obras más bellas y perfectas de la literatura española.

La forma en que los estilos en literatura evolucionan es siempre compleja y nunca lineal. Los estilos y las épocas se relacionan, pero no de manera inmediata; la intertextualidad se da entre momentos que no siguen uno inmediato al otro. La Edad Media es retomada en el Romanticismo, el Renacimiento en el Neoclásico, aunque sería más exacto decir: son tomadas como base algunas formas, temas e ideas. Las líneas de la herencia literaria no son cronológicas; son espirituales y estéticas. En el desarrollo de un estilo, en la obra de un poeta o de una generación, en un momento literario,

intervienen múltiples relaciones con formas del pasado; una generación literaria se define en buena parte por los modelos y tendencias precedentes que elige admirar.

La generación poética del 27 no es la excepción. Distintos acontecimientos influyeron en su desarrollo y fue sensible a distintas vanguardias (ultraísmo, surrealismo, creacionismo), que le aportaron elementos enriquecedores, pero sí debe verse su relación directa con la poesía de Góngora; su obra es origen de la concepción poética del 27 y guarda con la obra de los autores del grupo una estrecha relación.

Podría ser posible un análisis de todas las relaciones formales, estilísticas, de la poesía de Góngora con la de los miembros de la generación del 27 (grupo formado principalmente por Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Emilio Prados, Rafael Alberti, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre), pero las limitaciones de este apartado lo impiden, sobre todo porque es un tema de estudio que necesita un trabajo mucho más elaborado. Sin embargo, es posible hablar brevemente de las afinidades que guardaron y de algunas diferencias.

Después de los siglos de Oro, la literatura española siguió otros caminos. Al Barroco, época de profunda decadencia nacional paralela a una literatura esplendorosa, le sigue el siglo XVIII, el neoclásico, donde se da la revaluación de lo clásico, academias, predominio de la razón, pero ya no estaban dados algunos de los elementos renacentistas que se conjuntaron para llegar a la grandeza del siglo XVI; transcurrió sin ninguna obra poética realmente memorable. El nuevo siglo, XIX, vuelve a tener una gran literatura, la romántica, que toma, entre otros modelos, los ideales medievales. Fieles a una poesía ordenada, ignoraban notablemente a Góngora. A finales de siglo es posible hablar de los dos fenómenos esenciales para el surgimiento del grupo poético del 27: la generación del 98 y las vanguardias. La generación del 98, término discutido, comenzó a crear las condiciones intelectuales, las relaciones con el exterior, la apertura cultural que permitió el conocimiento de otras corrientes de pensamiento europeas. Las vanguardias, por su parte, significaban una posición ante la poesía producto del agotamiento de las formas y los estilos. Las vanguardias europeas más importante para el 27 quizá sean el simbolismo, el ultraísmo y el surrealismo. El primero, basado en el ejercicio de la forma, el gusto por el color y el uso del objeto como un símbolo, no como un algo abstracto, vuelve a dar a las palabras toda su carga de sentido; la intención es crear un objeto fabricado con palabras un mundo diferente al referencial. Góngora y el simbolismo se identifican

profundamente y la relación de su obra con la de Mallarmé es estrecha.

El siglo veinte sorprendió a España en uno de sus momentos de crisis. Paradójicamente, esta crisis no se reflejó en la cultura, ya que la actividad en esta área era intensa. En 1919 surge el ultraísmo, encabezado por Guillermo de Torre, quien lo bautizó. Movimiento puramente español, en el ultraísmo tienen cabida todas las tendencias renovadoras; fue el gran divulgador de las vanguardias europeas. Sus postulados eran: rechazo a la poesía mimética realista, obsesión por las disposiciones tipográficas novedosas, metaforismo a ultranza, superación de la anécdota y lo narrativo, ruptura con el discurso lógico, acumulación de percepciones fragmentarias, utilización de palabras esdrújulas tomadas del léxico científico, eliminación de los adjetivos inútiles y obsesión por los objetos industriales.

Ramón Gómez de la Serna también contribuyó notablemente a que en España se conociera la literatura de las vanguardias. Más tarde sería esencial el movimiento surrealista, fundado por André Breton. En el primer manifiesto surrealista, Breton propone una búsqueda artística guiada por un automatismo psíquico que libere el funcionamiento real de la mente, en ausencia de todo control ejercido por la razón, lejos de preocupaciones estéticas o morales. El surrealismo se apoya en la creencia de que ciertas formas de asociación libre y en apariencia sin sentido son superiores al orden lógico, en la

importancia de los sueños y en el juego desinteresado del pensamiento.

Las vanguardias europeas como el ultraísmo y la estética de Ramón Gómez de la Serna fueron fundamentales para la generación del 27; sin embargo, se le conoce de esta forma por los trescientos años de la muerte de Góngora, que celebraron con una antología y un magno homenaje en Sevilla. No es una elección casual que tres siglos después escojan a Góngora como modelo y lo retomen; es su poesía el origen real de la poética del 27. Para ellos es la figura esencial porque las vanguardias no hicieron sino enunciar el final de una idea de poesía y el inicio de otra que Góngora, de manera excepcional, había percibido ya. Al rendirle homenaje, no en demérito de otros autores o corrientes, reconocen a una inteligencia que percibió el agotamiento de una serie de estructuras y la necesidad de una renovación. Su obra y su percepción marcan a los poetas del 27 a pesar de la diversidad entre ellos. Es posible hablar de una tendencia manierista del grupo: tomaron temas o tópicos siempre presentes en la literatura española tales como la soledad, el amor, el deseo, la muerte, el sentido de la vida, la naturaleza, el paisaje, etc; estos temas no los distinguirían por sí solos del resto de la poesía española; hay obsesión por el tiempo en Antonio Machado, por hablar de un poeta cercano y maestro de los poetas del 27; también hay la presencia de la naturaleza espejo del hombre, como presencia

predominante. El tema del paisaje de España es también esencial en Ortega y Gasset. Los temas son a veces los mismos, pero la forma, la perspectiva ante los modelos, fue claramente similar a la de Góngora; su lectura, su comprensión, la cercanía con él determinaron la perspectiva poética y el sentido de la poesía de la generación del 27. La materia poética se repite; a diferencia del Góngora más claramente manierista, existe un fondo conceptual variado, unas ideas elaboradas. Sin embargo, estas ideas, este fondo emocional y de pensamiento no impide que la poesía de la generación tenga como finalidad última el poema, la palabra, el juego, que no renuncia a los temas clásicos del arte español, pero sí cambia la perspectiva frente a los modelos. Es decir, Góngora les dio con su obra la mayor parte de su poética; enriquecida por otros autores, su revaluación significó la concreción de una serie de formas de enfrentar los objetos, la materia, la substancia y transformarla en poema. Naturalmente estas afirmaciones deben ser matizadas de acuerdo a cada poeta, pero es importante ver en Góngora al creador de un puente entre dos edades de la poesía, a un poeta de la renovación absoluta de la poesía a través de su obra.

2.1.3.- La generación del 98.

El siglo XIX ha trascendido para la historia de España como un momento decisivo en su desarrollo. El largo proceso

decadente, iniciado desde el siglo XVII, se manifiesta en un siglo turbulento, caracterizado por el atraso, la corrupción y las desigualdades. Es también durante el XIX cuando se da la pérdida de las últimas posesiones coloniales españolas en un año esencial: 1898. Se independizan Cuba, Filipinas y Puerto Rico, con lo que España empieza a ver más profundamente hacia su interior, iniciando un proceso que culminaría con la República española y la posterior guerra civil.

Estos últimos acontecimientos marcaron la entrada al siglo XX; sin embargo, la preocupación por la situación de España no pasó desapercibida para un grupo de jóvenes intelectuales y escritores, a los que discutidamente se les ha llamado generación del 98. La formaron algunos de los más grandes pensadores que ha dado España: Miguel de Unamuno (1864-1936), novelista, crítico, poeta y filósofo, pesimista y obsesionado por un tema: la muerte; José Martínez Ruiz "Azorín" (1873-1967), con *La Ruta de Don Quijote*; Pío Baroja (1872-1956) con una gran producción de novelas entre las que destaca *El árbol de la ciencia*; el gran poeta Antonio Machado (1875-1939), maestro de la generación del 27; Ramón de Valle Inclán (1860-1936), autor de *Sonatas* (cuatro novelas), entre una gran cantidad de novelas brillantes y la creación del teatro del esperpento y por último, Ramiro de Maeztu (1875-1936), pensador y prosista, autor de la *Defensa de la hispanidad* y *Hacia otra España*. De los líricos ocupa un lugar fundamental la narrativa y la obra poética de Juan Ramón Jiménez (1881-

1958) que tanto influyó en la generación que me ocupa. Los autores de la generación del 98 se caracterizaron por sus preocupaciones filosóficas, intelectuales más que estéticas, por su descubrimiento del paisaje nacional (principalmente el castellano), por su obsesión de profundizar fanáticamente en el conocimiento de España a todos los niveles, siempre intelectualmente; no se ocuparon por causas sociales concretas sino hasta el principio de la guerra civil. La generación del 98 no estuvo sola a final de siglo; otro movimiento poético, extraño e imprescindible para la literatura española del siglo XX, le llegó de América: el modernismo, cuya duración como movimiento literario fue larga (1888-1920); es respuesta al agotamiento de las viejas tendencias, a la necesidad de América de una voz propia y a la influencia de vanguardias poéticas como el simbolismo y el parnasianismo. Es extraño porque, por primera vez, un movimiento americano transmite formas y sensibilidades nuevas a España, renovando los temas (abarca los políticos, sociales, mitológicos, exóticos) y mostrándose como una síntesis creadora (incluso de corrientes europeas) que llega para fortalecer a una literatura agotada. El Modernismo tiene un carácter heterogéneo entre sus distintos fundadores, pero en todos los casos es cosmopolita, sensual, gozoso, pagano, ejercía la libertad en todas las formas de la creación buscando algo eminentemente estético y dirigido a los sentidos; es una poesía tendiente siempre a la narración y a la descripción, siempre abierta a la novedad y a la

búsqueda. Un máximo exponente del Modernismo es el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916). El Modernismo y la generación del 98 no son de ninguna manera lo mismo, como se piensa con frecuencia, ni tampoco están enfrentados. Ambos nacen de una insatisfacción contra el estado de la literatura y un deseo de cambio que reacciona contra el grupo anterior; el modernismo solo estaba interesado en una renovación poética mientras que el 98 buscaba la verdad de España, se concentra en Castilla y el mundo le interesa únicamente para tomar de Europa lo necesario y encontrar una salida para España. El modernismo tuvo una relación esencial con el grupo del 98 porque estos autores eran conscientes de la necesidad de un cambio en todos los órdenes que requería de un nuevo instrumento de creación literaria; así el modernismo aportó un nuevo estilo a la literatura de este grupo de autores. Sin embargo la revolución del modernismo no era la que buscaba la generación del 98.

Es cierto que no hay una influencia visible o predominante de la generación del 98 sobre la del 27; otras fueron sus inspiraciones más profundas, pero sí es posible mencionar entre ambos grupos algunos puntos en común, especialmente destacados en la poesía de Rafael Alberti: El recuerdo de la tierra natal, que en su poesía es un hecho psicológico de gran importancia, las particularidades de la vida familiar que lo marcan, la obsesión por expresar la peculiaridad del hombre español y una recuperación de tradiciones modelos y tópicos expresada con una nueva sensibilidad poética. Por

último, es importante mencionar la cercanía entre ambas generaciones. Inevitablemente, los miembros del 98, aunque con múltiples diferencias de fondo, estuvieron cerca de los del 27 (un ejemplo sería la relación de Antonio Machado con el mismo Alberti). Hubo entre ellos amistades, diferencias, admiraciones, pero lo más importante, los hombres del 98 fueron un referente y comenzaron a crear los espacios donde se desarrolló la generación del 27, que fue sensible a distintas influencias, que amalgamó en una concepción propia del oficio poético. El 98 reaccionó contra una tradición precedente y, a pesar de sus diferencias con los movimientos o tendencias posteriores, significó una reacción contra el pasado y una apertura hacia nuevas expresiones poéticas.

2.2.- Vanguardia

2.2.1.- La vanguardia. Características generales.

Es imposible hablar de los distintos elementos externos que tuvieron relación con la llamada generación del 27 y con la poesía de Rafael Alberti sin mencionar los movimientos conocidos como vanguardias. Las vanguardias artísticas europeas son una consecuencia directa de una serie de acontecimientos históricos que ocurren a finales del siglo XIX y a principios del 20.

Los años posteriores a la revolución industrial significaron, para las grandes potencias, una época de paz y crecimiento. Todo esto se rompió violentamente al iniciarse en 1914 la Primera Guerra Mundial. La guerra originó un choque

con los valores tradicionales, entre el pasado, y las nuevas generaciones que veían en ese orden atrasado al responsable de los horrores de la guerra.

La nueva perspectiva sobre la realidad, la pérdida de rumbo, la sensación de haber perdido el sentido de la existencia y ese estado de ánimo colectivo requerían, como es natural, de una nueva perspectiva artística, de una nueva concepción del arte y desde luego de la poesía. A principios del siglo XX surgen nuevas tendencias artísticas conocidas como vanguardias, que implican una reacción contra todo el arte precedente. La vanguardia (término militar que significa ir al frente del cuerpo principal). Sentían la necesidad de estar a la cabeza de la literatura europea. Aunque el término vanguardia agrupa a varios movimientos (Futurismo, Expresionismo, Dadaísmo y Surrealismo) es común a todos un marcado antagonismo respecto al pasado y a las formas pretéritas del arte. Hay una marcada hostilidad a la tradición, así como un sentimiento de estar creando un arte completamente nuevo sobre los restos del antiguo. La guerra era una consecuencia de un orden antiguo, por lo que era importante acabar con los antiguos esquemas, identificados con el orden sociopolítico que había provocado la guerra. Estas vanguardias reaccionan contra el estilo naturalista, y cuestionan la mimésis entre arte y vida. Es un arte que busca pureza, autonomía y regirse por sus propias reglas, rompiendo lazos con la realidad objetiva. Los autores buscan lograr una autorreferencialidad en la poesía, que se convierte en una

manifestación del ser humano con un lenguaje propio. Su reacción contra el orden establecido es visible en la hostilidad a la tradición, en el rechazo de las formas retóricas, en la supresión de la anécdota, en la ruptura con la gramática tradicional, y en la presencia de objetos y temas antes inéditos o considerados vulgares para la poesía. Cada uno de estos movimientos de vanguardia, de estos ismos, tuvo sin embargo características particulares, por lo que es necesario mencionar y describir brevemente cada uno de ellos.

El primer movimiento de vanguardia en el escenario europeo de principios del siglo XX es el *futurismo*, cuyo caudillo era el Italiano Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944). Una primera característica importante del *futurismo* es su violento rechazo del pasado y su carácter hostil a todo lo que represente tradición o esquemas vencidos. Fue radical y vigoroso y elogió las maravillas de la vida moderna como el arte tecnológico, los adelantos científicos y en general la tendencia a la mecanización. Su primer manifiesto aparece el 20 de febrero de 1909 y en él plantea el gusto por la violencia, la revolución como elemento de la nueva lírica, la exaltación de lo deportivo en contra de la meditación y el ensueño, la belleza del movimiento y la velocidad y la necesaria provocación del escándalo; también se rompen las reglas gramaticales y ortográficas. La idea de Marinetti era renovar todas las artes; sus discípulos concretaron las intenciones y límites del movimiento en los diez puntos de su segundo manifiesto, publicado en 1910: 1.- Negación de todas

las formas de imitación y glorificación de las formas de originalidad. 2.- Rebelión contra la tiranía de las fórmulas: *armonía y buen gusto*. 3.- Inutilidad de la crítica de arte. 4.- Repudio de todos los tipos ya utilizados, que habrían de ser sustituidos por los apremios únicos de la vida moderna: la fuerza, la violencia, la velocidad, el acero, la mecánica. 5.- Degradación del tradicionalismo. 6.- Aceptación de los calificativos *locos, destructores*. 7.- Práctica del *completarismo total*. 8.- Producción en la pintura del *dinamismo universal como sensación mecánica*. 9.- Declaración de la sinceridad y de la virginidad como cualidades imprescindibles de la creación. 10.- Declaración de que la luz y el movimiento destruyen la materialidad de los cuerpos. Estos son los postulados del movimiento futurista. Su desprecio por los valores de lo cotidiano, su extrema violencia y su deseo de transformación hicieron que sus miembros se orientaran hacia la ideología fascista. Otros de sus miembros fueron Raúl Mazza (1888-1948), Luigi Russolo (1885-1947) y Carlo Carra (1881-1966). El futurismo, por su carácter político y marcadamente social, no tuvo una gran repercusión en una España donde se buscaba una poesía ahistórica, pero si funcionan algunos de sus preceptos como antecedentes de la más importante vanguardia española: el *ultraísmo*. Este movimiento también planteaba una hostilidad a las tradiciones y al pasado, una búsqueda de autonomía para la poesía y un deseo de crear un arte nuevo. Rafael Alberti, por su parte, como miembro de la generación del 27, se

benefició de algunas de las innovaciones del futurismo, como la presencia de objetos o elementos mecánicos en su poesía y el uso, a veces arbitrario o sorprendente, de la gramática y la puntuación. La idea futurista de incorporar la tecnología encontró eco en Alberti, miembro de una generación poética asombrada por el cine, en el que vio representadas algunas de sus ideas sobre la libre asociación de imágenes y, sobre todo, sobre el valor de la imagen, elemento estructural básico del poema.

El siguiente movimiento de vanguardia europea surge a la mitad del conflicto bélico. El movimiento se conoce como *dadaísmo*, y se desarrolla, encabezado por Tristán Tzara desde el café Voltaire de Zurich. No hay una propuesta clara sino más bien, de nuevo, un rechazo hacia lo establecido, así como la noción de que la significación racional carecía de valor, lo mismo que la opinión pública y el realismo. Si bien es cierto que el *dadaísmo* no trascendió, también lo es que escandalizó y comenzó a despejar el camino para los surrealistas. Algunos de los miembros importantes del movimiento dadaísta son Tristán Tzara (1896-1964), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Hans Arp (1887-1966), Roger Vitrac (1899-1952) y Francis Picabia (1879-1953).

Inmediato al *dadaísmo*, es el movimiento de vanguardia de mayor importancia del siglo XX: el *surrealismo*. Este es una forma de pensamiento, una postura ante la vida y una tendencia artística. El *surrealismo* no puede entenderse sin

mencionar los descubrimientos de Sigmund Freud, quien por primera vez describe el inconsciente y los procesos psicológicos del ser humano. Freud da valor a lo aparentemente irracional y encuentra relaciones entre cosas impensables, elevando lo irracional a la categoría de lo auténtico y significativo de lo más profundo del ser humano. El *surrealismo* plantea que la percepción de la vida va más allá de la realidad objetiva. A diferencia de los anteriores movimientos de vanguardia, propone un proceso creativo más sistemático cuyo fin sería lograr formas racionales. Con el arte surrealista adquieren un lugar primordial en la obra artística lo maravilloso, lo imaginativo, lo inesperado y en sus obras llegan hasta el delirio y la incoherencia. Uno de sus procesos creativos es el de la escritura automática, que hace aparecer libremente el fluir mental, caracterizado por algunas asociaciones aparentemente inconscientes con las que se busca reunir dos realidades: la aparente y la profunda, el sueño y la realidad, en una realidad absoluta, sobrerrealidad o surrealidad. Rafael Alberti, como otros miembros de la generación del 27, fue influido por el movimiento surrealista. Dos de las características del *surrealismo* son esenciales en los poetas del 27: la percepción de la imagen como un elemento fundamental, surgido del interior del ser humano, autónomo y autorreferencial. Una imagen cerrada, cuyos referentes no se encuentran en la realidad objetiva, sino en la interioridad del hombre. El otro punto importante fue la reacción violenta contra un orden establecido, la

lucha contra la burguesía, que caracterizaron el compromiso político de los hombres del 27 durante la guerra civil. Aparte de André Bretón, líder y caudillo del movimiento, otros integrantes fueron Luis Aragón (1897-1982), Paul Eluard (1895-1952), Marcel Duchamp (1887-1968), Antonin Artaud (1895-1948), Pierre Reverdy (1889-1960) que protagonizó una disputa con el poeta chileno Vicente Huidobro por la paternidad del *creacionismo* y Benjamin Peret (1899-1959). El movimiento estuvo marcado por constantes expulsiones y disidencias, producto de la intolerancia, a veces extrema, de André Breton. Rafael Alberti también fue cercano al surrealismo por otra circunstancia: compañero y amigo íntimo de un miembro de la generación del 27 que fue de forma simultánea integrante del grupo surrealista: Luis Buñuel (1900-1983). Alberti conoció de primera mano el *surrealismo*, y gracias a Buñuel, introductor en España de la vanguardia cinematográfica francesa, entró en contacto con la gran poesía del cine, misma que enriqueció su obra. La imagen, categoría suprema, pura, ininteligible, es el elemento fundamental que recibió la poesía de la generación del 27.

Por último, para terminar el recorrido por los principales movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, es importante mencionar el *expresionismo*, movimiento surgido en Alemania como producto del enfrentamiento de los artistas con la realidad. Los expresionistas, enemigos de la corriente impresionista, buscan descubrir el sentido profundo de las cosas. Sus principales postulados son: la automatización de

los medios expresivos frente a la realidad exterior, la atribución de un sentido misional a la actividad artística, la superioridad de la visión sobre la intuición y de la intuición sobre la razón, la fusión de ética y estética y el deseo de un horizonte utópico para el hombre. El expresionismo es una revuelta contra la realidad; es profundamente revolucionario porque busca no sólo destruir las formas establecidas, sino crear un arte nuevo. Entre sus principales precursores se encuentran Rainer María Rilke (1875-1926) y Georg Trake (1887-1914). Otros miembros destacados son Aldous Huxley (1864-1963) y Franz Kafka (1883-1924). También se manifestó en la música y en el cine con películas como *Metropolis* de Fritz Lang o *El Gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene.

Este es el panorama general de las vanguardias europeas en los años anteriores al surgimiento de la generación del 27. Es cierto que ésta fue fundamentalmente original, pero es evidente la continuidad de los preceptos de las vanguardias, que retomó, modificó y refinó con una idea poética propia y original.

2.2.2.- Las vanguardias en España. Ultraísmo y Creacionismo.

Los primeros años del siglo XX sorprendieron a España en un momento crítico. La reciente pérdida de sus últimas posesiones coloniales, restos de un pasado de grandeza imperial, provocó una crisis de identidad, un proceso de introspección hacia la interioridad del ser español. A partir

de la generación del 98 hay una búsqueda constante de un nuevo lenguaje, de una nueva perspectiva literaria. Los hombres del 98 se consideran gente nueva; tuvieron la conciencia de estar viviendo una nueva época y aportaron a las generaciones posteriores la sensación de haber roto con las ataduras al pasado. Los modernistas y el 98 consiguieron una renovación lingüística que abrió el camino a nuevas tentativas literarias.

La poesía de Rafael Alberti y de la generación del 27 no puede estudiarse sin pensar en este antecedente de apertura de perspectivas, pero mucho más importante aún es el influjo que tuvo sobre ellos la vanguardia española: el *ultraísmo*. Antes de exponer las características del movimiento es importante mencionar una de las figuras claves de la vanguardia y la literatura españolas: Ramón Gómez de la Serna (1891-1963). Autor de *La viuda blanca y negra* (1917) y *El novelista* (1923), Gómez de la Serna fue un introductor en España de todas las teorías de la vanguardia europea de principios de siglo. Dio a la literatura, en sus obras, la dimensión de un juego entre formas, rompiendo moldes y esquemas, por lo que fue sumamente incomprendido, aunque su obra haya significado una propuesta estética muy cercana a la de la generación del 27. Es el inventor de la *greguería* (suma de metáfora y humorismo), que es en sí una poética de lo breve, misma que practicaba la generación del 27. También Gómez de la Serna entendió la experiencia estética como un

proceso intelectual. Tuvo una relación cercana con todas los movimientos y revistas literarias españolas, pese a no coincidir enteramente con algunos postulados e ideas.

El más importante de estos movimientos españoles de vanguardia es el *ultraísmo*. Sin embargo, como vanguardia es extraña, ya que no legó obras importantes, ni siquiera recordables, pero sí captó y ordenó una serie de postulados en sus diversos manifiestos que servirían como base estética para la generación del 27. Dos nombres son esenciales en el *ultraísmo*: Rafael Cansinos Assens (1883-1964) y Guillermo de Torre (1900-1971). Fueron los dos teóricos del movimiento al que se sumaron Juan Larrea (1895-1980), Pedro Garfias (1894-1967) y Gerardo Diego (1896-1987), miembro posteriormente de la generación del 27.

El *ultraísmo* es un movimiento intermediario, de transición. Produjo consideraciones teóricas que más adelante serían tomadas como base. Al terminar la primer guerra mundial, España, pese a no haber intervenido en la contienda, se contagió de un sentimiento de estar viviendo una nueva época. Tenían una clara conciencia del fin de una etapa, de un pasado, y de la necesidad de crear un nuevo proceso sobre otros fundamentos. De gran importancia para el *ultraísmo* y la literatura española en general, fueron las aportaciones del poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948), y el *creacionismo*, que éste proponía en poesía, cuyos postulados principales son los siguientes: no se propone imitar a la naturaleza, sino crear nuevas realidades, evitando en la

poesía lo anecdótico y lo descriptivo. Esta tendencia a la autonomía del poema y a su independencia frente a la realidad objetiva, externa, fue esencial para los jóvenes ultraístas españoles. Huidobro también luchó contra el vanguardismo, que había empezado a convertirse en un lugar común de la poesía.

La primera característica importante del *ultraísmo* es su marcada hostilidad a la tradición. Niega valor al pasado artístico, busca superarlo, y se siente al umbral de una nueva época. Se enfrentan de manera activa, violenta, a los que consideran sus enemigos literarios. El antagonismo que sienten hacia la tradición refleja un profundo desacuerdo estético con ella. Es por esto que comenzaron una lenta revaloración de la figura de Góngora, como símbolo de repudio a la tradición y de independencia crítica. Tenían un profundo sentido ahistórico, que perduró hasta los primeros años de la generación del 27.

Los ultraístas emprendieron una búsqueda de la novedad poética, un transformismo en la literatura, aclamando todo lo que no fuera tradicional y creando no sólo una poesía para ver a la realidad con nuevos ojos, sino también para crear nuevas realidades. Rechazan el concepto mimético del arte tradicional, crean situaciones existentes sólo en el poema y desean un nuevo mundo con el poeta al centro; todo esto lleva a un enfrentamiento entre la realidad objetiva y la realidad poética, que debe ser contrastante con el mundo exterior. Es una arte que no tiene, para los ultraístas, responsabilidad o compromiso con el mundo exterior, ni planteamiento ético. Se

busca en el poema cierta intranscendencia, una idea de la creación poética como juego.

La nueva percepción del mundo y la renovación de la idea de arte requerían de un nuevo lenguaje poético capaz de transmitirla. Como en Góngora, el principal instrumento para esta expresión es la metáfora. Al escogerla como elemento constituyente básico de la poesía, suprimen la anécdota, y se liberan del mundo extrapoético. La metáfora es un procedimiento de autorreferencialidad; pero a diferencia de la metáfora tradicional, que traslada el significado de una palabra a otro objeto o concepto, en la metáfora ultraísta, ésta se convierte en un fin, no en un medio; se eliminan las referencias al mundo externo y el uso denotativo. La poesía ultraísta describe dos conceptos en movimiento. Se elimina en la metáfora la relación lógica entre dos planos, el real y el evocado, para sustituir esa lógica por una necesidad de imaginación para comprender el poema. Gerardo Diego, para describir esa metáfora o imagen, usa una serie de gradaciones: 1.- Directa, que era originalmente una metáfora y no puede desprenderse de su sentido literal. 2.- La imagen refleja o simple; es la tradicional, que evoca un objeto aplicándole cualidades de otro. 3.- La imagen doble; una sola imagen que representa a dos objetos aumentando el poder de sugestión. 4.- Múltiple, donde el poeta crea por el placer de la creación, comienza a independizar la obra. Es un ente estético en sí, donde lo importante es la totalidad, no la suma de sus partes. Las imágenes múltiples no pueden

separarse en elementos constitutivos; son tan complejas e indivisibles como una sinfonía. A través de la metáfora, el poeta crea otro orden de realidad y modifica las relaciones entre los objetos del mundo, distorsionando el tiempo y el espacio.

Los ultraístas tomaron como materia poética muchos elementos de la vida cotidiana antes expulsados de la poesía. Pensaban que la belleza estaba en la maestría técnica, no en el objeto poético en sí. Retomaron el uso de objetos y hacen la obra de arte autónoma e independiente.

El *Ultraísmo*, con su percepción de la realidad, su teoría del lenguaje poético y la metáfora, su evasión de la realidad y su tendencia a la autonomía logró, a pesar de la ausencia de obras, sentar las bases teóricas que serían fundamentales para el surgimiento de la generación del 27 y en especial de Rafael Alberti.

2.2.3.- La generación del 27.

La generación del 27 significa para la historia y la crítica literarias uno de los más complejos grupos de autores. Intentar analizar la totalidad de sus características escapa a las posibilidades de éste trabajo; sin embargo, es necesario hacer un breve recorrido por algunos de sus rasgos más generales.

Al hablar del grupo de poetas conocido bajo este nombre, es indispensable mencionar un tema que tuvo una influencia decisiva en la formación de los autores: La institución de

libre enseñanza. Es cierto que los orígenes de este vasto proyecto se remontan al siglo XVIII, pero su influencia mayor es precisamente sobre la generación del 27. En 1875, en respuesta a un decreto del ministro Orovio, al principio de la monarquía de Alfonso XII, en el que se eliminaba la libertad de cátedra, un grupo de profesores liberales, encabezados por Francisco Giner de los Ríos (1840-1915), reacciona valientemente contra el decreto padeciendo, en consecuencia, persecución y encarcelamiento. Giner era un visionario y un filósofo; la institución estaba concebida como una universidad ajena a todo espíritu religioso, escuela filosófica o partido político; su estricto fin era la aplicación de sus ideas pedagógicas. Giner viajó por Europa, principalmente por Alemania, para recoger las corrientes filosóficas y de enseñanza más avanzadas. El proyecto fundamental de Giner era modernizar a España y sacarla de su rezago; tenía las mismas preocupaciones que la generación del 98, pero su inteligencia pragmática le permitía aplicar una serie de ideas encaminadas a ese fin. Lamentablemente no ve cristalizados sus proyectos sino hasta 1907, cuando se funda la Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas presidida por Santiago Ramón y Cajal. De la junta se desprenden otras instituciones como el Instituto Ramón y Cajal, el Centro de Estudios Históricos, a cargo de Ramón Menéndez Pidal; la Residencia de estudiantes y el Instituto-escuela. El proyecto educativo de Giner era el necesario para formar hombres que encaminaran a la sociedad española hacia

su avance cultural; abrió una puerta al mundo a través de la cual los jóvenes, principalmente los de la generación del 27, absorbieron lo más notable de la cultura mundial; uno de los sitios fundados a partir del proyecto de Giner sería su fuente: la residencia de estudiantes. Alejada de los modelos universitarios españoles, la residencia se guiaba por el modelo inglés de universidad; era una institución liberal y también fue uno de los puntos formativos, culturales sin el cual no hubiera podido existir como grupo poético. En ella se formaron la mayoría de sus miembros y muchos pensadores notables, que no pertenecieron directamente a ella, aunque esto no demerite su importancia. Es cierto que hubo posteriormente muchas reacciones contra el Krausismo y la tendencia europeizante encarnada por Giner y otros profesores como Julián Sanz del Río, pero junto con la generación del 98 y, sobretodo con la vanguardia española, contribuyeron a crear un escenario de circunstancias donde se desarrollo la generación del 27.

Los miembros de la generación son los siguientes: Pedro Salinas (1892-1961), Jorge Guillén (1893), Vicente Aleixandre (1898-1984), Rafael Alberti (1902). Luis Cernuda (1902-1963), Gerardo Diego (1896), Emilio Prados (1899-1962), Manuel Altolaguirre (1905-1959), Federico García Lorca (1898-1936), Dámaso Alonso (1898-1990).

Todos estos poetas tienen una personalidad propia y original; la obra de cada uno de ellos es distinta, autónoma. Sin embargo, compartían una serie de propósitos e ideas

estéticas que les daban una coherencia como generación. El nombre de generación del 27 lo toman por su conmemoración de los trescientos años de la muerte de Góngora y la recuperación que hacen de su figura. El poeta del barroco es para las vanguardia, y especialmente para el grupo del 27, un paradigma de rebelión ante la tradición, de creación poética autónoma, al margen de la realidad exterior, de juego en las formas y gusto por la metáfora; para Góngora, al igual que para los autores del 27, la experiencia estética fue un proceso esencialmente intelectual.

El período anterior a 1927 se había caracterizado por un lento desencanto acerca de la vanguardia, especialmente por el *ultraísmo*; pero éste ya había realizado su labor de ampliación de los límites y horizontes, preparando los espacios para la generación venidera.

Entre los principales aportes de la vanguardia española, la generación del 27 heredó de los ultraístas el uso de la metáfora como un proceso mágico, capaz de acercar a dos objetos que guardan una relación aparentemente inexistente, sin nexo perceptible, basándose en asociaciones arbitrarias, de la contigüidad semántica. Esta concepción de la metáfora es uno de los elementos más importantes de la poética de autores jóvenes. Al igual que sus antecesores, la poesía que practican en sus primeros años es profundamente ahistórica; buscaban crear un mundo aparte, que revelará la verdadera configuración de la realidad por medio de la palabra poética. Otras de sus innovaciones es la recuperación del poema breve

como parte de su preferencia por la metáfora. El uso del poema breve significa la concreción de las ideas poéticas generacionales: es un poema autónomo, un objeto, y su importancia reside en la manera de decir las cosas, más que en el contenido de lo que dice. Es un ejemplo de la extraordinaria maestría poética que lograron los autores del 27, logrando transmitir en sus obras sus principios estéticos. Un aspecto esencial, que demuestra su profunda inteligencia, fue la recuperación de algunas formas métricas y estróficas tradicionales como sonetos, romances, décimas y canciones, que moldearon y emplearon, para demostrar que el valor lo da la maestría técnica y la forma en que cada poeta deshace y reorganiza la materia, de la misma forma en que Góngora lo hizo con la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

Por último, es importante mencionar la postura inicial de los autores respecto a la política y el compromiso. Durante los años veinte, todos rechazaban la política, aspirando a crear una poesía pura, no contaminada; pero en los treinta todos asumieron el compromiso a favor de la república española; sin embargo, esto no significó un sesgo hacia una literatura política, sino el enriquecimiento de las obras poéticas con una realidad violenta y memorable. Irónicamente, varios de los poetas del 27 eran hombres acomodados por familia o por posición, lo que no les impidió ser además de hombres de pensamiento, hombres de acción. Y varios de ellos,

al salir al exilio, enriquecieron otras literaturas aparte del curso natural de sus obras individuales.

La guerra civil española atrapa también a varios poetas más jóvenes que se comprometen con el movimiento ideológica o bélicamente. A estos se les denomina generación de 1936 y se suman a la generación del 27, como hermanos menores, y desde las filas como soldados, en la cátedra, en la cárcel o en el exilio- levantan su voz poética, narrativa o dramática contra la guerra fratricida. Pertenecen a ella Miguel Hernández (1910-1942), en buena parte, así como Leopoldo Panero (1909-1962), Gabriel Celaya (1911-1960), Blas de Otero (1916-1979), León Felipe (1884-1968), Pedro Garfias (1901-1967).

2.2.4.- La guerra civil española.

Al iniciar el siglo XX, España se encontraba, en la encrucijada entre las pérdidas de su pasado colonial y la promesa incierta de un futuro. El nuevo siglo, pese a la relativa calma social, no presentaba perspectivas de una salida digna para la mayor parte de la sociedad española. Persistían las enormes diferencias sociales, políticas, culturales, educativas, económicas. La monarquía borbónica y los sucesivos gobiernos no tenían respuestas eficaces para los problemas de la población que habían sido sistemáticamente denunciados por escritores, filósofos, críticos y pedagogos. Todos estos factores se comenzaron a sentir más intensamente a partir de la primer guerra mundial. Es cierto que España no participó en ella, pero sí fue

condicionada, ya que la involucra en los grandes dilemas del siglo XX al mismo tiempo que la arrastra a los problemas económicos producto de la contienda, lo que repercute en un atraso y una serie de problemas económicos aún mayores.

Al acercarse el final de la década de los años veinte, donde el desarrollo cultural es notable, al contrario de los avances sociales, se hace cada vez más evidente que el esquema monárquico ha fracasado, especialmente durante el período conocido como la dictadura de Primo de Rivera. En 1931, el pueblo libremente escoge ser gobernado por un sistema republicano, encabezado por hombres como Manuel Azaña, Indalecio Prieto y Niceto Alcalá Zamora. La segunda República española fue proclamada el 14 de abril de 1931, sin derramamiento de sangre, y aprobó el 9 de diciembre de 1931 una constitución moderada. Entre los principales planteamientos se encontraban la separación de la iglesia y el estado, una ley de la reforma agraria, que nunca se pudo aplicar en un país de latifundistas, y la libertad de cultos.

La nueva República encontró desde el principio obstáculos graves. El primero era su profunda desorganización interna. La formaban hombres muy brillantes, pero eminentemente intelectuales, con poco sentido de la práctica política. La izquierda española se caracterizaba por su profundas divisiones entre facciones y grupos, con lo que se dificultaba un trabajo organizado.

Por otra parte, tres factores de gran importancia conspiraban contra la República; la Iglesia, profundamente resentida y de carácter medieval, era aliada natural de la derecha y los latifundios; los terratenientes, que formaban parte importante de la sociedad y se resistían a perder sus propiedades y, por último, el ejército, que estaba anquilosado y se alió naturalmente a la derecha.

A pesar de sus constantes tropiezos, la República logró llegar, deteriorada, hasta 1936. El escenario europeo no la beneficiaba; Hitler y Mussolini amenazaban a los países democráticos; Inglaterra y Francia se mostraban temerosos. La República había cometido errores y había odios casi ancestrales en la atmósfera de la preguerra. El 18 de julio de 1936, en Marruecos, al frente del denominado movimiento nacional, una serie de generales, encabezados por Sanjurjo, Mola, Queipo del Llano, Millán Astray y Franco se sublevan en el norte de África y en Madrid. Los guardias de asalto y el pueblo intentan enfrentar la rebelión, fusilando algunos oficiales rebeldes en Madrid. Inicia así una guerra que aparte de ser una tragedia española, es el prólogo para la Segunda Guerra Mundial. Italia y Alemania apoyan a Franco con asesores, armamento y soldados; unos siete mil alemanes combaten por Franco y organizan el salvaje bombardeo a la ciudad vasca de Guernica. Del lado republicano las cosas son más difíciles: la URSS brinda el escaso apoyo que le es posible. La lucha es desigual, ya que, cobardemente, Inglaterra y Francia evitan apoyar a los republicanos, que

tuvieron que conformarse con veinticuatro mil brigadistas internacionales que pelearon en su defensa (entre ellos el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros y el novelista norteamericano Ernest Hemingway). Aún en tiempos de guerra, el bando republicano no pudo evitar los errores y luchas entre sus diversos integrantes, de tendencias variadas. A esto, los nacionalistas opusieron una estrategia organizada y coherente, por lo que rápidamente se apoderaron del sur y de la Cantabria, para después tomar Valencia, Barcelona y, por último, Madrid. El gobierno republicano cambió varias veces de sede hasta que fue vencido. La guerra terminó con una enorme cantidad de atrocidades y un largo exilio para muchos republicanos.

Los intelectuales y artistas no fueron ajenos al conflicto. Si la generación del 27 se había manifestado en los años veinte por una poesía pura y un rechazo a la política, en la guerra toma partido por la República y asume valientemente un compromiso social. Es cierto también que la guerra los tomó violentamente de sorpresa con el asesinato, brutal e injustificado de uno de sus miembros más brillantes: Federico García Lorca (1898), en Granada, el 16 de agosto de 1936. Probablemente, el miembro más activo de la generación fue Rafael Alberti, aunque todos, en mayor o menor grado asumieron la lucha por la República. Alberti viajó, visitó los frentes, montó teatro y apoyó a la causa republicana hasta terminar en el exilio. Miguel Hernández también entregó su vida por la República, activamente, para terminar muriendo

de tuberculosis en la cárcel de Albacete en 1942, después de escribir algunos de los mayores poemas de guerra tamizados por su concepción estética. Del mismo modo que Rafael Alberti, Miguel Hernández incorporó la guerra como materia de poesía, sin renunciar a sus posturas estéticas.

No sólo la generación del 27 resultó afectada por la guerra. De los hombres del 98, Antonio Machado tomó partido activamente por la causa republicana y murió en el exilio en 1939. Miguel de Unamuno, encerrado en su casa de Salamanca después de un enfrentamiento verbal con el general Millán Astray, muere de la depresión en diciembre e 1936. Juan Ramón Jiménez y Ramón J. Sender salieron, al igual que Luis Cernuda, exiliados.

La guerra civil fue una contienda entre una propuesta humana enfrentada a una salvaje y primitiva. Si políticamente la causa republicana no logró atraer a las potencias, intelectualmente sí lo hizo. Muestra de ello es el Congreso de intelectuales antifascistas de 1936 en Valencia, al que asistieron figuras como Pablo Neruda (1904-1973), Vicente Huidobro (1893-1948), César Vallejo (1893-1938), Octavio Paz (1914-1998), Elena Garro (1920-1998), Carlos Pellicer (1899-1977), André Malraux (1901-1976). Esto testimonia uno de los momentos históricos donde los intelectuales más claramente actuaron de manera ética, vinculando su historia personal y su obra a la de la humanidad.

3. Marcos teóricos.

3.1. La poética en la estilística.

El origen de la estilística como ciencia es el trabajo del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913). Este, en su *Curso de lingüística general* (recopilado por sus discípulos Charles Bally y Albert Sechehaye a partir de tres cursos impartidos entre 1907 y 1911 en la universidad de Ginebra) estableció el objetivo de estudio de la lingüística al describir el *signo lingüístico*, formado por la unión del *significado* (concepto) y el *significante* (imagen acústica). Saussure también distinguió entre una lingüística general histórica o diacrónica y una individual, psicológica y sincrónica. Es cierto que los descubrimientos de Ferdinand de Saussure han sido superados, pero su papel como fundador de los estudios estilísticos es innegable.

Al morir Saussure, los estudios estilísticos comienzan a desarrollarse al mismo tiempo que surgen distintas corrientes. Dos nombres son fundamentales: Charles Bally y Karl Vossler.

Charles Bally fue uno de los más destacados discípulos de Ferdinand de Saussure. Saussure describió una lingüística científica y un método estilístico. Bally, por su parte, lo sigue, excluye las formas escritas de su trabajo y define la *expresión* como el sentido psicológico y afectivo de cada entonación, de cada forma escogida y de cada sintagma preferido en cualquier enunciado debido a la emoción; es un

elemento psicológico y sociológico en el discurso del hablante, que une el sentimiento del lenguaje.

Karl Vossler, por su parte piensa que la lengua es siempre expresiva, artística y culmina en el arte. Su método consiste en la transposición integral de una versión casi interlineal de la obra de arte literario, en el lenguaje del crítico, con el propósito de encontrar el principio de la unidad y de la forma. Para Vossler, la expresión es un elemento estético inmanente en todo material utilizado, psicológico en cuanto a la motivación y al mismo tiempo estético en cuanto a la forma exterior de un enunciado. En la línea de Vossler se encuentra Dámaso Alonso cuyas aportaciones metodológicas y estilísticas serán revisadas más adelante.

La estilística se mueve siempre dentro de estas tendencias, aunque principalmente sigue a Vossler. En este movimiento destaca Amado Alonso, quien habla del estilista como aquel que describe detalladamente los aspectos lingüísticos extraordinarios de la obra, relacionándolos con la emoción y el pensamiento. Es posible también seguir el camino inverso y, a partir de una idea matriz, a la forma de encarnación en la lengua. La estilística es para Amado Alonso una rama de la filología cuyo objetivo es encontrar métodos adecuados para el análisis sistemático y riguroso de las obras literarias. El análisis iría del conocimiento del significado a las palabras y frases que lo connotan.

La estilística, en su aplicación a los estudios literarios, tiene en Dámaso Alonso al más importante autor teórico. La

metodología de Alonso es fundamental para el estudio de la literatura española, por la forma en que aplicó y fusionó distintas técnicas. Es también importante para este estudio por la profunda afinidad poética que guardó con Rafael Alberti como compañeros de generación. Los estudiosos anteriores describieron los orígenes y características de la estilística como ciencia con un método; por su parte Dámaso Alonso describe su concepción de esa ciencia y la forma en que aplica ese método.

Dámaso Alonso también reconoce en Saussure al iniciador de la estilística, pero al mismo tiempo, plantea que las teorías del lingüista suizo están plagadas de errores y contrasentidos. En primer lugar, dice, el *significante* se constituye del sonido (físico) y la imagen acústica (psíquica). Los significantes no transmiten simplemente conceptos sino delicados complejos funcionales. Un *significante* (imagen acústica) es el producto de una carga psíquica de tipo complejo en el hablante, que puede estar formada por un concepto, por varios o por ninguno. El *significante* pone en movimiento el entramado psíquico del oyente; a través de él éste percibe la carga contenida en la imagen acústica. *Significado* es esa carga compleja. Un *significante* puede representar dos o tres complejos simultáneamente, como ocurre en la metáfora y en los chistes basados en juegos de palabras. Un *significado* es siempre complejo, y dentro de él se pueden distinguir una serie de significados parciales, del mismo modo que dentro del

significante, también complejo, se pueden observar una serie de significantes parciales. Estos significantes parciales son múltiples y de ellos sale, modificada y disfrazada, la expresión del concepto. La sucesión de sílabas que Saussure llamó *significante* es en realidad un *significante* parcial. Estos significantes parciales pueden adquirir un predominio que afecte el valor conceptual de la palabra.

Los valores afectivos no son separables de los conceptuales. Estos significantes parciales tienen un valor afectivo unido al conceptual, pero también pictórico; la función pictórica del lenguaje es tan importante como la afectiva o la conceptual.

El *significante*, en la lengua escrita, tiene como unidad natural (igual que el significado) la frase, unidad idiomática con un sentido completo. Los significantes parciales (tono, cantidad, intensidad, velocidad de formación articulatoria) pueden realzar una palabra o una parte de una palabra; producen una respuesta en el oyente. A cada *significante* parcial corresponde un significado parcial.

Al estudiar la poesía, es posible decir, al contrario de las ideas de Saussure, que la relación *significado-significante* es siempre arbitraria; hay siempre una motivación entre ambos; esta motivación es el axioma principal en el lenguaje poético, pero no contradice la arbitrariedad *significado-significante* descrita por Saussure.

Uno de los conceptos fundamentales en el estudio estilístico de la poesía es el de forma exterior y forma interior. La

forma afecta la relación entre *significado* y *significante*. Esta noción de forma corresponde al signo idiomático de Saussure. La forma exterior es la relación entre *significante* y *significado* vista desde la perspectiva del primero (*significante*); forma interior es la misma relación, vista desde la perspectiva del *significado*. Los estudios de la forma interior buscan ver cómo afectividad, pensamiento y voluntad creadores llevan al desarrollo de una forma, de un molde determinado para la materia poética. El instante central, el punto básico de toda investigación estilística es ese momento de plasmación interna del *significado* y su inmediato ajuste en el *significante*. La estilística debe atender ambas formas.

El primer conocimiento de una obra poética lo da el lector, cuya intuición está de un lado; del otro lado del texto se encuentra la del autor. La obra es registro y depósito de la intuición del autor y dormido despertador de la del autor. La obra principia en el momento que provoca la intuición del autor; ahí comienza a funcionar como elemento operante. Esta intuición del lector es insustituible. La forma poética es un complejo de complejos: contiene, de una parte, la representación conceptual de la intuición del poeta; de otra, un complejo de elementos fonéticos que todos ellos tienden a establecer relaciones no convencionales entre el *significado* y el *significante*. Nada ocurre en poesía que no exista también en el lenguaje, que funde lo imaginativo, lo conceptual y lo afectivo.

Junto a las voces expresivas (dentro de la motivación fonética del signo), que constituyen una parte importante del léxico (zig zag, tic tac, susurro, látigo, estrépito, vértigo), se encuentran los *sintagmas expresivos*: voces no especialmente expresivas o débilmente expresivas que refuerzan su expresividad mutuamente o la crean (como en el fenómeno de la aliteración) o del *sintagma expresivo hiperbatonizado*. En la totalidad de un sintagma, aunque no en sus medios independientes, existe una motivación del signo. Estas motivaciones son parte de un misterioso y complejo sistema expresivo inherente al lenguaje, que en el verso se lleva a su última expresión. Este complejo es una red de relaciones sinestéticas distinta a la función intelectual del lenguaje y de la afectiva: forma parte de la función imaginativa del lenguaje.

La función imaginativa del lenguaje se da por dos clases de elementos. Unos, los anteriormente descritos (voces y sintagmas expresivos) actúan desde el *significante* y otros desde el *significado* como es el caso de la metáfora.

Ningún proceso ocurre en el *significado* que no ocurra en el *significante* y viceversa.

El logro más importante del lenguaje poético es la metáfora, que establece una analogía nueva, descubierta por el poeta.

Estos son algunos de los principales elementos teóricos que Dámaso Alonso describe en su trabajo. En consecuencia, para estudiar la obra poética de un autor es necesario ir de los significantes a los significados y viceversa, para descubrir

la estructura interna de una obra, que funciona como un organismo. En el conocimiento de las estructuras parciales de un obra es posible describir su significado complejo y su estilo artístico.

3.2.- La utopía.

El término *utopía* (acuñado por primera vez por Tomás Moro) significa lo que no está en alguna parte o espacio, lo que no tiene un lugar determinado. Es equivalente al término *ucronía*, que significa lo que no tiene tiempo, no ha encontrado su lugar en el tiempo, principalmente histórico (pasado o futuro). Es cierto que hay distintas concepciones de diversos autores sobre la *utopía*, pero antes de hablar de ellos, es posible describir algunas características comunes a todas ellas.

La *utopía* es un ideal imposible, pero al que es lícito aspirar. Coloca en un futuro indeterminado a una sociedad humana llena de perfecciones y atributos. Es una sociedad que funciona sin problemas y contradicciones. Todas las sociedades que presentan las utopías como ideales son completas, cerradas y perfectas, por lo que ya no es posible ninguna evolución.

Las ideas de *utopía* no fueron concebidas como proyectos realizables por sus autores, pero sí como estructuras críticas ante la realidad de su tiempo. Todos los utopistas buscaban la reforma de su sociedad, especialmente los renacentistas (Moro, Campanella, Bacon), que contribuyeron a

formar nuevas nociones de estado y de concepción de la vida pública y el gobierno. Fueron hombres de transición, en cuyas ideas revolucionarias (aunque, irónicamente, en una utopía no sea posible o necesaria ninguna revolución) siempre está presente una aspiración perfeccionista, que busca la transformación de la realidad hacia un nivel superior. El llamado espíritu utópico olvida algunos aspectos de la realidad humana irreconciliables con la idea de *utopía*. Aunque la *utopía* es imposible como realización total, pero algunos de sus postulados pueden aplicarse a la realidad, ya que, como toda teoría sobre relaciones humanas, puede modificar parcialmente la realidad, ya que no está absolutamente desconectada de ella. Las diversas utopías sirven también como diagnósticos económicos, sociales y políticos de la época en que fueron concebidas.

La primera *utopía* es la del filósofo griego Platón (427/428-347 A.C), en su obra llamada *La República*. Platón describe un estado ideal que representa la gran organización del hombre. El cuidado de las cosas materiales, la economía, el orden social, la independencia del poder exterior son cosas naturales, pero no un fin en sí mismas. Deben estar al servicio de un ser racional que es el hombre. La estructura, la organización social capaz de asegurar la justicia es el estado, análogo al cuerpo humano; tiene partes que funcionan cada una correctamente y, en conjunto, cumplen con el fin del estado, que es la justicia. En este estado ideal hay tres clases o componentes que corresponden a las tres partes del

alma humana: a la parte concupiscible o ambiciosa corresponden los productores (artesanos, agricultores y comerciantes) entregados al deseo de ganancia; a la parte violenta, agresiva, irascible, la clase de los guerreros; a la parte pensante y racional, la clase de los gobernantes. La justicia del estado se realiza cuando cada clase aplica sus funciones con la finalidad de producir la unidad de ese estado. Los distintos componentes no trabajan aislados, sino encaminados a ese fin. La clase gobernante debe ser siempre la de los sabios porque conocen la verdad y el bien, aparte de equilibrar a las otras dos, para que contribuyan con su funcionamiento a lograr los fines del estado. Los sabios hacen a los trabajadores moderados y a los guerreros fuertes, y logran un estado justo. Sólo los sabios pueden conseguir este equilibrio (la sabiduría es la madre de todas las virtudes), pero son pocos, así que los gobernantes son una elite, lo que hace al estado platónico aristocrático.

El Renacimiento italiano significó una larga recuperación de los valores clásicos y, dado el final de la Edad Media, una renovada concepción de estado. También se dan en el renacimiento varios grandes utopistas; entre ellos: Tomás Moro (1480-1535), Francis Bacon (1561-1626) y Tomasso Campanella (1568-1639). Las tres plantean mundos perfectos y son fundamentales para la formación del pensamiento renacentista.

Tomás Moro, después santificado, fue el primero en usar el término *utopía*, en su obra *Sobre la mejor condición del*

estado y sobre la nueva isla utopía. El estado ideal descrito por Moro es de tipo platónico. A través de su obra, influida por el humanismo cristiano, introdujo los postulados del socialismo económico, cuyo fundamento religioso no contradecía la búsqueda de tolerancia contra toda persecución por distintas creencias, aunque Moro hizo una excepción con quienes negaban a Dios y la inmortalidad del alma, ya que no eran dignos de vivir dentro del estado perfecto. En su *utopía*, localizaba toda la perfección en su estado. La virtud era el fundamento de la moralidad del estado; la servidumbre económica se sustituye por una estricta distribución del trabajo, lo que hace posible el ocio moral para el perfeccionamiento moral e intelectual. La *utopía* de Moro se basa también en la "utopía psicológica", principio de perfección de los miembros y en la " utopía histórica", principio de perfección de las condiciones existentes. La ciudad descrita por Moro en su *utopía*, Amauroto, se mueve entre el patriarcalismo y el comunismo y, contiene ideas modernas, como la proposición de el matrimonio ideal, de que los novios deben verse desnudos antes de la ceremonia para conocer sus defectos, lo que escandalizó a sus contemporáneos. (Recordemos que Tomás Moro fue ejecutado por órdenes de Enrique VIII, al que sirvió como primer ministro).

Francis Bacon, en *La Nueva Atlántida*, propone una ciudad de edificios grandes y espaciosos, donde es posible una imitación total de la naturaleza; se crean y se imitan

meteoros, como nieve, granizo, lluvia, y hasta lluvias artificiales; se reproducen truenos, relámpagos y todos los elementos de la flora y fauna de la naturaleza. Así es posible imitar, pero de manera perfecta y nueva, todo el mundo conocido. Existen buques y barcos en esta ciudad nueva, bajo el agua, que funciona como un espejo perfecto de la realidad. Es una *utopía* también perfecta y sumamente simbólica. Aparte de ella, a Bacon se le considera el primer filósofo moderno, ya que buscó reformar las ciencias, sustituir el viejo aparato aristotélico del conocimiento por uno renovado y erradicar los ídolos, obstáculos para el conocimiento verdadero.

La tercer gran *utopía* del Renacimiento es la propuesta por Tomasso Campanella en *La ciudad del sol*. Las tendencias filosóficas de Campanella vienen de Platón y también, de los animistas y naturalistas. Su mundo utópico tiene lugar en una remota y desconocida isla de Ceilán, donde se describe una ciudad perfecta regida por el Sol, el metafísico, con la colaboración de poder, sabiduría y amor. La ciudad sigue la teología y la metafísica de Campanella, por lo que debe interpretarse como un símbolo, no como un objeto de idolatría. La ciudad tiene una comunidad de bienes y de hombres y mujeres (existe una comunidad de mujeres, se procura regular al máximo las relaciones, y las mujeres más fuertes y hermosas están destinadas a unirse sexualmente a los hombres dedicados a labores intelectuales) ya que éste es el único camino, según Campanella, de evitar el instinto de

adquisición y rapiña que provoca las guerras. La ciudad la rigen una red de funcionarios que organizan y transmiten el saber y las técnicas; estos funcionarios son a la vez sabios y sacerdotes. Aunque la ciudad no es cristiana, es muy próxima a la doctrina y solo necesita los sacramentos para serlo de manera plena. Campanella también propuso una base de organización regida por la ley natural y por la fe cristiana, que deben coincidir.

Erasmus de Rotterdam (1467-1536) fue una de las figuras claves del humanismo renacentista. Defendió la existencia del libre albedrío humano en la voluntad divina, así como su potencia. No estaba a favor de las tesis naturalistas extremas; más bien buscaba un justo medio que salvara la libertad y, al mismo tiempo, conservara la fe y entrega del hombre a Dios. La paz debía basarse en la filosofía cristiana de desarrollo de la vida interna del cristianismo, al mismo tiempo que se cimentaba la Iglesia. Su principal obra es el *Elogio de la locura*, donde aborda el problema de manera científica, ayudando a conocer profundamente la verdad sobre el fenómeno y su valor.

Por último es necesario mencionar a otro de los grandes pensadores renacentistas: Giordano Bruno (1548-1600). Fue influido por el neoplatonismo y las teorías de Copérnico (1473-1543), y también por el estoicismo y la mística. Defendió la teoría de la infinitud del universo, como un conjunto que se transforma continuamente, de lo inferior a lo superior, porque en el fondo es todo una misma cosa, la vida

infinita e inagotable. En esta vida, las diferencias quedan disueltas porque son propias de lo superficial, finito y limitado. La infinitud espacial y temporal del universo astronómico corresponde a la infinitud de Dios, que se halla en el mundo y fuera del mundo, aunque en realidad está por encima del mundo. Las oposiciones solo son paradójicas cuando no se comprenden desde el punto de vista de la coincidencia de los opuestos en el infinito. La filosofía de Bruno manifiesta la condición del pensamiento renacentista: la aspiración a una filosofía construida sobre los materiales clásicos. Su teoría del universo es utopista porque niega la existencia de las contradicciones y manifiesta una visión divina de un universo perfecto.

En conclusión, la *utopía* junto con la *ucronía* buscan un lugar y un tiempo que no existen, pero que representan una aspiración de vida. A partir de una análisis estructural de la poesía de Rafael Alberti, el presente trabajo busca averiguar si puede considerarse que en su poesía, a través de distintos elementos del lenguaje poético, intenta crear un mundo nuevo y recuperar un pasado perdido e ideal, una memoria utópica que se reliza en su poesía.

4.- La memoria de la infancia y el erotismo.

4.1.- *Marinero en tierra*. La infancia y el paisaje.

La producción poética de Rafael Alberti se inicia a principios de la década de los años veinte; aunque su vocación original era la de pintor, comenzó a escribir poesía al igual que Federico García Lorca y otros compañeros de la generación del 27. Con el tiempo, compaginó ambas disciplinas y entre ellas existe una relación sumamente compleja y enriquecedora. En esos primeros años en la Residencia de estudiantes de Madrid, Alberti, como el resto de los miembros de la generación, estaba sometido a múltiples influjos, pero sus primeras tentativas poéticas están cerca de la poesía popular española y, especialmente, de los temas autobiográficos. Estas tentativas culminan con el primer libro de poemas de Rafael Alberti, *Marinero en tierra*, ganador del Premio nacional de poesía con un jurado que presidió Antonio Machado. *Marinero en tierra* contiene no solo múltiples valores poéticos, sino también los temas de su obra, que conforman su búsqueda de una utopía. El título ya expresa una contradicción esencial entre la identidad (marinero) y el lugar donde se encuentra (en tierra). Desde el principio, hay una lucha entre deseo y realidad.

Es significativo el primer poema del prólogo, "El sueño del marinero" porque expresa el sentido existencial del libro:

Yo, marinero, en la ribera mía,
posada sobre un cano y dulce río
que da su brazo a un mar de Andalucía

sueño en ser almirante de navío,
para partir el lomo de los mares
al sol ardiente y a la luna fría. 1

Yo, marinero. El núcleo de la obra queda establecido. El poeta en su espacio definido sueña en ser almirante de navío. La palabra sueño es fundamental a lo largo de toda la obra. Hay dos niveles importantes en ella: el real en el que se manifiesta una decepción sobre el presente y el imaginario el de las aspiraciones a la belleza, al amor, al erotismo, a la recuperación del tiempo perdido. A lo largo de la obra, los dos planos, realidad e imaginación, se van haciendo más complejos. En ese sueño marinero del poeta, lleno de perfección y armonía, se manifiesta su búsqueda utópica. Y si ésta tiene un lugar imaginario, también tiene un erotismo imaginario, que es otro de los más importantes aspectos de la obra de Alberti, y que se transforma constantemente. Dice:

Mi sueño, por el mar condecorado,
va sobre su bajel, firme, seguro,
de una verde sirena enamorado,

concha del agua allá en su seno oscuro,
¡Arrójame a las ondas, marinero:
- Sirenita de mar, yo te conjuro!

Sal de tu gruta, que adorarte quiero.
sal de tu gruta, virgen sembradora,
a sembrarme en el pecho tu lucero. 2

El sueño poético transcurre en un viaje; viaje marítimo que es en realidad una metáfora del camino hacia el interior de sí mismo. La sirena es una metáfora y una figura de

1.- Rafael Alberti, *Marinero en tierra*, p 65.

2.- Ibidem.

trascendental importancia. En toda su obra, como ya se comentó, lo erótico es esencial. En ese viaje, la mujer es el elemento donde es visible la evolución de los deseos. La sirena se repite con frecuencia, como algo obsesivo, lleno de significados. La sirena es una metáfora de la escisión ante la realidad; mitad mujer, mitad ser del mar, marítima y erótica. Es también importante el tema de los espacios; la gruta es una metáfora del estado emocional que simboliza lo real y cotidiano. La utopía no se encuentra realmente en ninguna parte; la que describe, a la que aspira, la constituye el paisaje marítimo de Andalucía, lugar esencial. El sueño se realiza en un espacio y tiempo futuros e ideales. La virgen sembradora es la mujer desconocida, a través de la cual se conoce el mundo, se descubre lo misterioso. Le da la luz a su oscuridad existencial. Todo *Marinero en tierra* es un viaje alrededor del conocimiento y la exploración de sí mismo, donde distintas facetas.

Es importante mencionar que no solo hay una búsqueda de lo utópico, sino también una serie de fetiches o desdoblamientos de la personalidad. La figura del marinero, a la que aspira, es la encarnación de la fantasía:

Sobre tu nave -un plinto verde de algas marinas
de moluscos, de conchas, de esmeralda estelar-,
capitán de los vientos y de las golondrinas,
fuiste condecorado por un golpe de mar.

Por ti los litorales de frentes serpentinas,
desenrollan al paso de tu arado su cantar:
-Marinero, hombre libre, que las mares declinas,

dinos los radiogramas de tu estrella Polar. 3

El Yo se desdobra en la figura del capitán. El marinero es un hombre libre, sin cadenas ni ataduras. Al hablar de hombre libre, es evidente la prisión metafórica en la que se encuentra, pero el capitán conoce el camino, las señas, la ruta; ha encontrado el conocimiento.

El paisaje al que aspira es muy cerrado, hermético. Esa nostalgia, esa memoria, viene de un rechazo al presente, a lo moderno, a la ciudad:

El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!

¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?

¿Por qué me desenterraste
del mar?

En sueños, la marejada
me tira del corazón.
Se lo quisiera llevar.

Padre, ¿Por qué me trajiste
acá? 4

El mar es una metáfora, un cuerpo vacío sobre el que se vierten los contenidos psicológicos, las emociones, la fantasía. El mar como espacio es mundo ideal. Es femenino y masculino, contiene los opuestos o, más exactamente, también los complementarios. La mar es múltiple, pero sobretodo femenina, porque es la manifestación del deseo, del erotismo de las aspiración utópica, de la melancolía. Uno de los

3.- Ibid, p 69.

4.- Ibid, p 125.

tópicos, de los recursos poéticos más notables es el uso constante de la interrogación; es un diálogo con un ser oculto; los poemas de *Marinero en tierra* responden constantemente a una incógnita sobre sí mismo; al interior se encuentra atado a ese mar. Es también una figura constante y muy significativa la de verse enterrado en el mar; no es un deseo de muerte, sino de vida eterna; el entierro significa el ascenso al paraíso, así como la ciudad, la irrealidad. Es importante la figura del padre, porque representa un poder prohibido, superior, pero real. Es una lucha constante con la supuesta e imaginaria oposición al sueño, a la imaginación. El paisaje de mar es el paisaje del deseo infantil, del primer conocimiento del mundo, del desarrollo de ciertos códigos y caracteres estructurales básicos que serán el filtro poético a la experiencia de lo real. Es un poeta que evoluciona en la forma, conservando siempre ciertas estructuras o tópicos básicos, tales como el mundo marítimo, desde donde crea una especie de idea de destino:

Nací para ser marino
y no para estar clavado
en el tronco de este árbol.

Dadme un cuchillo.

¡Por fin me voy de viaje!
-¿Al mar, a la luna, al monte?
-¡Qué sé yo! ¡Nadie lo sabe!

Dadme un cuchillo. 5

5.- Ibid, p 159.

La afirmación y la negación se mueven en los dos planos antes mencionados. El nací está en el plano de lo imaginario; el destino que soñé en la fantasía. El estar clavado es nuevamente una metáfora similar a la de estar preso o anclado. La exclamación es otro recurso constante, que generalmente denota certeza, conocimiento, decisión. Desea ir de viaje, un viaje aparentemente externo, pero en realidad es hacia lo perdido y lo imaginario. Es una necesidad de partir y, en este caso, de morir. No sabe a dónde va pero parte, porque no se comprende en el presente.

En su búsqueda de una utopía se observa una crítica insistente al entorno, al tiempo que está viviendo; desea vivir en otro tiempo, en otra posibilidad, en un lugar que no existe, pero que él imagina. El suicidio, la muerte, implica la idea de acabar con él como ser anodino, para dar paso a otra vida donde se observa el otro yo, el marinero, el hombre libre. La utopía, el anhelo de vivir el sueño de la infancia, se manifiesta en detalles, en múltiples aparentemente asilados:

-Madre, vísteme a la usanza
de las tierras marineras:
el pantalón de campana,
la blusa azul ultramar
y la cinta milagrera.

-¿Adónde vas, marinero,
por las calles de la tierra?

-¡Voy por las calles del mar! 6

El recuerdo infantil es relevante por la importancia con la que presenta, a lo largo de su obra, a los personajes femeninos. La madre es una de la larga serie de mujeres, de personajes femeninos en los que se desdobra el erotismo. Así, a lo real se opone lo imaginario.

Tres aspectos más son importantes. El primero, la presencia de la calle, que es camino, ruta, vía, derrotero. Todo *Marinero en tierra* tiene, como uno de sus ejes, la constante búsqueda de una ruta, de un camino, de un rumbo, de una certeza en el destino, ante la realidad. El segundo, la oposición siempre presente entre el mar y la tierra, lo interior, lo ajeno al litoral (monte, calle, ciudad). Por último, es observable un aspecto de gran importancia en la poesía de Alberti: el tema del vestido y del disfraz. A lo largo de los distintos poemas, especialmente en aquellos donde está más presente el erotismo, los objetos de ese erotismo, las múltiples mujeres, adquieren, de manera fetichista, identidades y ropajes de acuerdo a la situación. En este caso, el traje de marinero no es solo un motivo; vestirse de marinero es la manifestación externa de una identidad interior, a la que se impone la realidad, pero que al mismo tiempo, busca imponerse a la realidad.

El deseo de morir, el ansía de la desaparición, el problema del presente se manifiesta como un rechazo al mundo, y, en consecuencia, como búsqueda del lugar ideal, de la utopía:

Si yo nací campesino,
 Si yo nací marinero,
 ¿ por qué me tenéis aquí,
 si este aquí yo no lo quiero?

El mejor día, ciudad,
 a quien jamás he querido,
 el mejor día -isilencioi
 habré desaparecido. 7

Es notable la presencia de tres de los más habituales recursos poéticos: el condicional (si) que expresa una afirmación (la del destino imaginario); la interrogación (que expresa la contradicción entre sentimiento y exterior) y la exclamación (que da la carga emocional a las estructuras poéticas, a los distintos sintagmas empleados y combinados). La aspiración a la utopía es visible por el rechazo al lugar real, la ciudad, como símbolo de la modernidad, y por el anhelo remoto de un mejor día. La desaparición como persona real sería el camino hacia el estado superior que desea.

La realización erótica como parte de la utopía que desea y construye es un aspecto rico y complejo de *Marinero en tierra*. Este erotismo se forma también a partir de los elementos el mar, del paisaje del litoral:

Sin nadie, en las balaustradas,
 mi niña virgen del mar
 borda las velas nevadas.

¡Ay que vengo, que yo vengo
 herido, en una fragata,
 sin nadie, mi vida, huyendo
 de tu corazón pirata!

7.- Ibid, p 190.

¡De prisa, mi marinera!
 Que un jirón de tu bordado
 haga que yo no me muera. 8

La niña virgen del mar (la figura de la virgen marinera y trabajadora se encuentra desde el primer poema) representa el elemento humano donde se refleja la carga erótica, el desarrollo amoroso, la búsqueda sexual; virgen inocente, como conocimiento no explorado. La figura de la niña, probablemente tomada del romancero y de la poesía popular, se repite; hay una fijación con el tema de la infancia, de la niña, y con el misterio erótico. Borda las velas, es decir, está ligada al sueño del marinero, velas blancas, pureza, inocencia. El acto de bordar así como la presencia del hilo, y elementos similares como el cabello o las trenzas son fundamentales. Son una serie de objetos de profunda carga sexual, fetichista, probablemente asociada a las redes de mar, al hilo de pescar. El acto de coser representa la lenta constitución del encuentro amoroso. En esto es visible la profunda influencia de Garcilaso de la Vega, especialmente de su *Egloga III*. Del mismo modo que las telas y los cabellos, el poema entreteje en un espacio vacío una nueva realidad autónoma de la existente. El hilo y sus similares, sobretodo como sinónimos de lo erótico, son constantes.

El tema del disfraz se mencionó anteriormente. La poesía de Alberti es rica en múltiples disfraces que muestran un

8.- Ibid, p 182.

fetichismo; la mujer adquiere ciertas cualidades físicas y espirituales a través de las identidades:

RECUERDAME en alta mar,
amiga, cuando te vayas
y no vuelvas.

Cuando la tormenta, amiga,
clave un rejón en la vela.

Cuando alerta el capitán
ni se mueva.

Cuando la telegrafía
sin hilos ya no se entienda.

Cuando ya al palo-trinquete
se lo trague la marea.

Cuando en el fondo del mar
seas sirena. 9

La utopía es cercana a la ucronía, es decir a lo que no tiene tiempo, lo que no existe en el tiempo. Uno de las características constantes es el uso del cuando, y en otras ocasiones del tiempo subjuntivo. Muchas emociones, muchos acontecimientos siempre están destinados a ocurrir en ese futuro indeterminado e inexistente que es parte fundamental de la construcción de una utopía. Nuevamente menciona los hilos y el fondo del mar, la experiencia última, el lugar definitivo, el paraíso. La sirena es mitad del mar y mitad humana, es la concreción en el mundo imaginario de la fantasía erótica, mundo final y mujer perfecta en una realidad final e imaginaria.

9.- Ibid, p 173.

El recorrido existencial de *Marinero en tierra* abarca las distintas estaciones de la existencia, desde la infancia, el erotismo y el tema de la muerte, ya no como vía para huir de una realidad distinta a la imaginaria, sino como testamento:

Si mi voz muriera en tierra
llevadla al nivel del mar
y dejadla en la ribera.

Llevadla al nivel del mar
y nombradla capitana
de un blanco bajel de guerra. 10

Están presentes todas las características importantes de la obra: el uso del condicional, la oposición entre la tierra y el mar y la aspiración a la libertad encarnada en la figura del capitán de barco. Voz, imagen del interior, de la conciencia y del alma; la voz es esencia, y debe regresar a su origen, a su raíz, a su patria espiritual. Así, al hablar de sus funerales ordena:

¡Sal, hortelana, del mar,
flotando, sobre tu huerto,
desnuda para llorar
por el marinero muerto! 11

Y más adelante:

Llueve sobre el agua, llueve
nieve negra de alga fría.
Entre glaciares de nieve,
abierta, la tumba mía.

¡Funerales de las olas!
¡El viento, en los arenales!
Entre apagadas farolas

10.- Ibid, p 192.

11.- Ibid, p 193.

se hundan mis funerales. 12

La hortelana del mar, la recogedora de los frutos del sueño y la fantasía, la mujer disfrazada y fetichizada, reina en su dominio, ya sin disfraz, con su erotismo abierto y final, representa en su desnudez la verdad ante el ocaso, ante la muerte. El llanto, agua por el marinero muerto, es un lamento por el sueño utópico irrealizable, pero existente a través de la palabra. Irrumpe, en lo antes paradisíaco, una nieve negra de agua fría; el mar de la fantasía llueve sobre sí mismo oscurecido y muerto. La tumba blanca es opuesta al sueño ardiente, caluroso, colorido. Los funerales del marinero son oscuros, porque solo logró vislumbrar, tocar, la luz de su anhelo.

Marinero en tierra es una primera obra brillante y compleja. Es cierto que en ocasiones se muestra algo desigual por su ambición totalizadora, pero contiene ya en embrión los elementos fundamentales, tanto literarios como emocionales, de la vasta obra poética de Rafael Alberti. Es también la primera de una etapa cuya poética se continúa en *La amante* y *El alba del alhelí*, y cuya postura evolucionará siempre dentro de los mismos temas y búsquedas.

4.2.- *La amante*. El erotismo.

El segundo libro de Rafael Alberti, *La amante*, aparece en 1925, un año después de *Marinero en tierra*. El viaje de

12.- Ibid, pp 193-194.

Marinero en tierra es un largo viaje interior, lleno de signos (marítimos, eróticos, religiosos), donde se construye un yo utópico e imaginario (el marinero) como un doble que sintetiza los deseos, obsesiones y pérdidas del autor. *La amante* corresponde a esta primera etapa poética de Alberti y es visible su continuidad, tanto en lo poético como en los elementos y los signos, con *Marinero en tierra*. Los temas y las ideas se repiten, pero con una intención distinta. Hay un cambio del desterrado de la infancia de la primera obra, al hombre de la ciudad que inicia un recorrido por España en busca del mar. La técnica de los epígrafes geográficos para indicar los pasos del viaje exterior hacia el mar del norte es brillante. Así, el paisaje brinda los distintos elementos, los diferentes significantes parciales (geográficos, físicos, religiosos, espirituales) que van constituyendo el texto. Es especialmente importante el aspecto erótico, junto con el de los elementos correspondientes al mar, al paisaje, a la infancia. *La amante* es una larga reflexión del poeta con la mujer como fetiche, como uno de los signos en los que se observa su evolución. El acento de la obra está puesto en esa mujer imaginaria, erótica, fetiche, imagen múltiple del deseo del autor. La mujer perfecta es una manifestación de la utopía; en el mundo perfecto imaginario es necesario una mujer perfecta y complementaria.

La amante está subtitulada como itinerario, es decir, como una forma de viaje, pero sin un rumbo fijo u ordenado. Viaje

del alma, del espíritu, del corazón, del misterio. Solo hay un hilo conductor: la mujer como alma gemela del autor, como su espejo. La primera parte de las tres en las que está dividido el libro se titula "Hacia las tierras altas". Y desde el primer poema son visibles las características de esa mujer:

Madrid

Por amiga, por amiga.
Sólo por amiga.

Por amante, por querida.
Sólo, por querida.

Por esposa, no.
Sólo por amiga. 13.

El punto de partida es Madrid. En la poesía de Alberti la ciudad es siempre un significante de la idea de pérdida de la infancia. La ciudad contrasta con la memoria, con la melancolía. El hombre en la ciudad es el hombre de la realidad, no de la fantasía, por esto parte de Madrid, es decir, del espacio al opuesto al mar. La técnica del poema para describir a la mujer ideal consiste en el empleo de dos tipos de estructuras o significantes parciales: primero usa un verso con la preposición por y después un segundo verso que complementa al primero con el adverbio sólo. No recurre a un verbo sino a la yuxtaposición de sintagmas, de unidades de significado muy directas y simples que al contrastarse, dan

13.- Rafael Alberti, *La amante*, p 203.

el significado total del poema. Las dos primeras líneas dicen cómo concibe a la mujer y la desea. La amiga es erótica y es entrañable; una hermana, una compañera, una cómplice; hay un sentido de familiaridad algo infantil; en las líneas tres y cuatro habla de ella como amante, solo como amante. Esa misma mujer de la infancia es también la amante, la mujer erótica, la adulta. Estas dos figuras son la base del erotismo de *La amante* y en toda la poesía de Alberti se ramifican y muestran en una serie de significantes (hortelana, barquillera, sirena), en cuyo origen son siempre observables estas dos estructuras femeninas. Las distintas formas de esa mujer en realidad son una evolución o disfraz de esa estructura básica mujer-amiga/mujer amante. En la amiga es visible el conflicto real del poeta, mientras que en la amante es posible observar, sobre todo, la fantasía, el deseo. Por último, utiliza en el verso cinco, como recurso retórico, la negación para referirse a la posibilidad de ver a la mujer como esposa, lo que significa una crítica a los convencionalismos sociales y, más profundamente, un rechazo a la realidad, a la que opone lo imaginario. La esposa es una representación del hombre adulto, socializado y atrapado por los convencionalismos sociales. El verso seis repite el dos, con lo que la amiga, una de las dos formas en que concibe a la mujer, queda como punto intermedio entre la fantasía erótica y la realidad. Esa mujer es utópica porque es perfecta, amiga y amante, pero no está sometida a los cambios de la realidad (a los errores y a las imperfecciones), porque vive

en la fantasía, en la perfección, en la utopía. Todo el poema, tanto por el epígrafe (Madrid) como por el contenido, revela un punto de partida, tanto interior como exterior, de la obra.

El paisaje de *Marinero en tierra* es principalmente marítimo; el mar forma una red de significantes múltiples y parciales, que funcionan para establecer la idea de pérdida y, al mismo tiempo, constituyen lentamente la utopía, al asociar el sueño del paraíso con la imposibilidad real de obtenerlo. Los epígrafes funcionan como significantes de un viaje exterior cuyo tema aparente es el paisaje español, pero el auténtico recorrido es íntimo:

San Rafael.
(*Sierra del Guadarrama*)

Si me fuera, amante mía
si me fuera yo,

si me fuera y no volviera
amante mía, yo.

el aire me traería,
amante mía,
a ti. 14.

Uno de los recursos poéticos más constantes es el uso del condicional y del subjuntivo. Ambos son importantes porque aluden a un tiempo y espacio imaginarios, es decir, opuestos a la realidad. El primer verso contiene tres elementos ampliamente significativos. Primero la posibilidad, la

14.- Ibid, p 204.

partida; toda utopía parte de una crítica a la realidad; en la poesía de Alberti, la utopía parte del abandono del mundo de la infancia, por lo que el condicional y el subjuntivo son una forma de expresión del deseo de permanencia. Segundo, la amante como una propiedad espiritual, como una doble. Amante, mujer utópica, afín, perfecta. La mujer se convierte en un elemento de afinidad no solo erótica, sino también espiritual. Tercero, la mención del yo. Ese yo es la suma de deseos, un habitante de la utopía, cuyo largo recorrido va revelando las características poéticas y emocionales de la obra. El yo, alter ego del poeta, aspirante a marinero, busca en la mujer, en lo amoroso, una guía para su recorrido. El condicional, ya presente en *Marinero en tierra* (si mi voz muriera en tierra), en los versos tres y cuatro, es un significante parcial de la idea de pérdida, de imposibilidad. La amante es ahora un significante múltiple, representa al mismo tiempo la infancia perdida, la memoria y el primer erotismo. En los últimos tres versos habla del retorno, de la idea de regreso como algo destinado. El aire como elemento es aún más complejo; es una metáfora del retorno, del cambio constante y del regreso. El aire es un elemento sin un lugar fijo, omnipresente cambiante. Hay una idea de regreso metafísico, más allá de lo terreno; ese aire es también metáfora del fluir constante de la escritura, donde se realiza esa utopía. Busca la perfección y ésta sólo es posible en un tiempo imaginario. Al unirse con la amante,

como dos complementarios, se resuelve la ruptura planteada en la poesía.

Los significantes, los elementos léxicos constantes son fundamentales (por ejemplo, los adverbios), pero su sentido puede variar al combinarse con estructuras nuevas:

La Horra.

Aquí una casa querida,
sólo con cuatro balcones,
sólo con cuatro cortinas,
sólo con dos corazones
y un espejito, mi vida. 15.

El primer punto a destacar es el ya mencionado en el primer poema de *La amante*: la técnica de la yuxtaposición de imágenes simples, directas, casi anodinas, pero que juntas crean una impresión determinada. Los elementos léxicos fijos son también de gran importancia. De manera frecuente reaparecen querida, mi vida, sólo y balcones. Antes de observarlos, cabe mencionar de nuevo el tema del espacio: aquí una casa, es decir, un escenario erótico. Utopía significa lo que no tiene lugar y esa casa está en consecuencia en un lugar imaginario; el aquí señala la utopía. Querida es nuevamente la concepción erótica, al igual que mi vida. Pero es importante decir que esa casa imaginaria está delimitada por el empleo del sólo. Cuatro balcones es un recuerdo de la infancia, la manifestación en el plano del deseo, de regresar a la casa de la infancia de *Marinero en*

15.- Ibid, p 210.

tierra. Los balcones son una reminiscencia de la contemplación del mar, las cortinas, nuevamente la presencia de la telas , los tejidos y el vestido, pero también el misterio de lo interior, un espacio para la unión amorosa de la pareja. El deseo se da entre dos seres: su yo imaginario y la mujer complementaria. Sin embargo, el espejo rompe con la idea de misterio, porque plantea la necesidad de la mirada, de la contemplación, de lo externo, para definirse como tal. Es un símbolo muy relacionado con el agua, con el mar, con la observación y la introspección; el empleo del diminutivo es una alusión a la infancia, a los juegos infantiles, que al aparecer destaca sobre el resto de las palabras.

La presencia del paisaje andaluz se filtra a través de los distintos paisajes que el poeta recorre en la obra. Andalucía es la memoria y la melancolía, pero encuentra otro paisaje esencial para la historia de España: Castilla.

Peñaranda del Duero.

¡Dejadme llorar aquí,
sobre esta piedra sentado,
castellanos,
mientras que llenan las mozas
de agüita fresca los cántaros!

Niño, un vasto de agua,
que tengo locos los labios. 16.

Antes de hablar del contenido es observable un recurso tipográfico constante, la exclamación, del mismo modo que los

16.- Ibid, p 217.

son las interrogaciones y ciertos adverbios. Esta aparece en los momentos de un sentir más real, de una reacción más violenta contra la conciencia del tiempo. Las ruinas son un reflejo de su pérdida; Castilla es el paisaje del hombre adulto que abandonó la tierra, el paisaje de la infancia. El agua es, en sus múltiples formas, un significante del interior, del deseo, de lo erótico, de lo melancólico. En el agua se resume y se ramifica toda una serie de tendencias afectivas, enfrentadas irónicamente a la sequedad del paisaje castellano. El erotismo está, como en muchos poemas de estas primeras dos obras, descrito con cierto acento popular, lo que es observable en estas dos obras primeras.

El hecho de retomar tópicos, figuras, formas métricas de la poesía popular respondía a la idea estética de la generación del 27, que pensaba que la maestría estaba no en el contenido sino en la técnica. Las mozas están relacionadas con el campo; las haciendas traen una idea de voluptuosidad y el agua es nuevamente esencial. Hay un río, el Duero, que tiene límites, que no es infinito, que reaviva todo el sistema de signos ligados al agua. La figura del niño es otro de los significantes parciales, de las estructuras sémicas sobre las que se construye la utopía. El niño es un doble, un desdoblamiento de la personalidad del autor, que expresa la aspiración del reencuentro consigo mismo. De acuerdo con la estética vanguardista, sustituye el adjetivo secos por locos, para describir al estado de sus labios, con lo que dota de una riqueza a la idea, ya que esboza la posibilidad, visible

en otros textos, de un cierto delirio en el que se funden la realidad y la fantasía. El pide a su doble un retorno, de la misma manera que anteriormente le ha prometido a su amada que el aire lo llevará de regreso.

La segunda parte, "Hacia el litoral del norte.", acentúa el tema del contraste entre el paisaje andaluz con todas sus connotaciones y significados y el castellano. El mar del norte es similar y opuesto al de la infancia. Dos tendencias se mueven: primero la del hombre del presente, modelo de la madurez, de la ciudad y, segunda, la del niño, la de la utopía.

*De Burgos
a Villarcayo.*

Castilla tiene castillos,
pero no tiene una mar.

Pero sí una estepa grande
mi amor, donde guerrear.

Mi pueblo tiene castillos,
pero además una mar.

Una mar de añil y grande,
mi amor, donde guerrear. 17

Castilla, en el conjunto de significantes, es la manifestación de la España profunda; su cualidad es su historia, su exterior. El uso de la oración coordinada adversativa exclusiva (Castilla tiene castillos,/pero no tiene un mar) logra el efecto de mostrar un obstáculo

17.- Ibid, p 241.

insuperable, una imposibilidad absoluta de unión entre el deseo y la realidad. El tema del paisaje, ya mencionado, se vincula con el del erotismo en los versos tres y cuatro, porque la estepa castellana donde guerrear es una metáfora del espacio erótico, del lecho, como lo fueron anteriormente las hortalizas y las arenas. Hay, por una parte, la proyección del erotismo; por otra, la ruptura con la realidad. Y de nuevo se construye un espacio erótico: un lugar imaginario y utópico. Después, la utopía se describe y se realiza: su pueblo fusiona la realidad y la imaginación: Castilla (la del hombre maduro, realista) y el mar (Andalucía, la fantasía, la utopía, la melancolía). Al final, en los dos últimos versos, se reúnen tres estructuras sémicas esenciales: mar, añil y grande (color obsesivo; espacio sin límites), para terminar, con la repetición de guerrear, una unión de los opuestos, con lo que se crea de nuevo una idea de utopía, utopía del mar, donde el erotismo fluye en un mundo perfecto, sin contradicciones, sin rupturas, sin necesidad de nostalgia.

La generación del 27 tuvo, entre sus modelos, a los autores del siglos de oro. Ya en *Marinero en tierra*, Alberti había homenajeado a Garcilaso al mencionar "mi lira" en un verso. Nuevamente lo hace en *La amante*.

Laredo.

¡Cuando no tengas, mi lira,
lecho donde descansar,

mira, aquí tienes la mar
alegre, fresquita y buena,
mi lira!

¡Sábana azul, con embozo
de espumas blancas y amenas;
mira, almohadas de arena
alegre, fresquita y buena,
mi lira!

¿y quién me desnudará
al pie del agua zafira?

-La reina de las sirenas
y el hijo del rey del mar,
mi lira. 18

El primer elemento destacable es el uso de otro recurso retórico constante: la exclamación referente a un tiempo imaginario definido por cuando. Es decir, en un tiempo futuro indeterminado; es ya más trágico, y al mismo tiempo más luminoso, con gran similitud al tono de *Marinero en tierra*. Su lira se convierte en un símbolo de su poesía, de su voz, de sí mismo, pero también en uno de los significantes parciales en los que el autor se desdobra (como el salinero, el marinero). Su lira es también una forma de metatexto poético. Repitiendo el esquema de *Marinero en tierra*, lo obsesiona la muerte de su voz, es decir de su interior. El lecho es otro espacio constante y variable en las formas en que se presenta. Lecho espacio múltiple, símbolo erótico y también de la muerte. El deseo erótico se une con la obsesión por la muerte: el mar es un lecho enorme, ya que simboliza el deseo del morir en la tierra madre, volviendo a los orígenes. El mar es metafóricamente una sábana: cubre el lecho para

18.- Ibid, p 252.

descansar, es espacio para amar y el lugar para morir. La fantasía erótica, la obsesión por el fin, enlaza con la fantasía infantil al darse una interrogante (otra técnica frecuente en la poesía de Alberti) con algunos extraños rasgos de realismo, que en su respuesta establece una línea de continuidad con la utopía construida en *Marinero en tierra*. Las sirenas son un significante del deseo infantil, del primer erotismo, del sentimiento ante la pérdida del mundo y del espacio de la infancia. Al hablar a su lira, la reconcilia con la idea del retorno constante, de la obsesión por recuperar la memoria. Y esa recuperación se materializa a través de su voz.

El viaje exterior termina en redondo, después del litoral norte. El último epígrafe se da en Madrid. En el último poema, es visible la conclusión del recorrido espiritual, interior, a través del variado complejo de signos, de estructuras sémicas, de técnicas y formas. El poema final, "despedida" cierra el viaje por las distintas etapas del erotismo:

¡Al sur,
de donde soy yo,
donde nací yo,
no tú!

-¡Adiós, mi buen andaluz!

-Niña del pecho de España,
¡mis ojos! ¡Adiós, mi vida!

-¡Adiós, mi gloria del sur!

-¡Mi amante, hermana y amiga!

-¡Mi buen amante andaluz! 19

Nuevamente emplea la exclamación. La utopía no puede compararse con la realidad y él regresa a ella, a la fantasía, que se encuentra en el sur íntimo y personal. El es del sur, la mujer es de su imaginación. El yo se enfrenta con un deseo imposible: reconciliarse con la realidad de España a través de erotismo. Finalmente, ella lo llama andaluz, palabra que describe toda su identidad. Ella es la niña de la realidad, infante, inocente, ajena a las sirenas, es decir a la utopía, que se realiza solo en el sur, en una escala descendente la llama amante, hermana y amiga. Primero el erotismo, después el cariño fraterno, por último la figura de la amistad. Así, vuelve al primer poema y el erotismo se queda en la mujer, ("mi buen amante andaluz"). De esta manera la utopía es una crítica a la realidad que solo es posible a través de la palabra escrita.

La amante, al igual que *Marinero en tierra*, es una obra compleja porque Alberti expresa la totalidad de los componentes básicos de su poesía; es observable también una acercamiento a ideas poéticas y sociales más críticas y avanzadas. Su recorrido emocional es, al mismo tiempo, un largo testimonio de la desolación agraria y humana de la España anterior a la guerra civil. Es cierto que no es el texto más social o político de Rafael Alberti, pero esboza ya

19.- Ibid, p 280.

cierto compromiso que evolucionará a partir de la guerra civil.

Por otra parte, poéticamente, al igual que la obra que la antecede, el poeta sigue recurriendo a elementos de la cultura popular y a estructuras poéticas variadas. Las imágenes son muchas veces simples, aún alejadas de la influencia surrealista, pero no de la vanguardia, ya que busca, y consigue, la creación de un mundo propio, opuesto a la realidad, a pesar de que parte de ella. Usa imágenes dobles y múltiples, pero sin renunciar al propósito emocional del poema.

4.3.- *El alba del alhelí.*

El alba del alhelí (1925-1926), tercer título en la obra poética de Rafael Alberti, cierra su primer etapa, iniciada con *Marinero en tierra* (1924) y *La amante* (1925). Entre las tres obras hay una relación en los temas y en la poética. *El alba del alhelí* es también el recuento de un viaje interior, de un lento recorrido espiritual por aquellos elementos a partir de los cuales se constituye la utopía. No hay una marcada originalidad en los motivos, porque de acuerdo con las ideas estéticas de la generación del 27, Alberti encontraba la maestría del poema, no en lo novedoso del contenido, sino en la maestría de la creación. Las imágenes que construye son directas, reflejas o dobles; no ha llegado

todavía a la total autonomía, ni al poema indivisible en sus partes, que describía Gerardo Diego.

La postura estética no es el único motivo por el cual permanece fiel a sus temas: toda su poesía es la expresión, transformada a través de la palabra poética, de un mundo interior, donde se va constituyendo lentamente una utopía. Esta se observa, primero, en la constante crítica a la realidad circundante, al momento presente, a los elementos externos, a los cambios provocados por el tiempo. Toda esta serie de íntimos sentimientos, de memorias, de ideas, descansa sobre una serie de figuras, o más exactamente de significantes parciales, a partir de los cuales se constituye el significado total de la obra. En *El alba del alhelí*, se repiten, ordenados de una forma nueva, los motivos del paisaje, el erotismo, la infancia, la pérdida de la memoria, el contraste entre ciudad y mar. Lo religioso, las figuras, los símbolos litúrgicos son también de gran importancia, porque acentúan su presencia más que en las obras anteriores. Toda la construcción, aparentemente anárquica, responde a un estado de ánimo determinado del autor. El título es importante: ese alhelí es un amplio significante de la evolución de un estado de ánimo; de un proceso que va de la oscuridad a la luz. El alhelí, a lo largo de la obra, es cambiante, adquiere en cada una de las tres partes en que está dividida la obra (el blanco alhelí -el color del sueño-, el negro alhelí -el color de la realidad-, el verde alhelí -el color de la melancolía-) una cualidad emocional.

determinada. Este juego del color se vincula directamente con la vocación pictórica de Alberti y, más importante, con su obsesión por el paisaje y el color.

El prólogo ya describe el tono de la obra:

PROLOGO

*Todo lo que por ti vi
-la estrella sobre el aprisco,
el carro estival del heno
y el alba del alhelí-
si me miras, para ti.*

*Lo que gustaste por mí
-la azúcar del malvavisco,
la menta del mar sereno
y el humo azul del benjuí-,
si me miras, para ti. 20.*

Son visibles varios de los principales recursos usados para contrastar dos realidades opuestas, cada una de las cuales es un significante parcial de un estado de ánimo. Los primeros cinco versos corresponden al hombre de la ciudad, ilustrado por una mujer. La mujer, que a lo largo de la obra se extiende y se ramifica en múltiples formas, es el complemento erótico imaginario, el fetiche donde se proyectan los deseos. Los elementos que le ofrece (la estrella sobre el aprisco, el carro estival del heno, el alba del alhelí) son elementos pertenecientes a una cultura del campo, de la montaña, de lo desconocido. El alhelí es un símbolo de cada estado (sueño, conciencia de la realidad, melancolía del paraíso y del

20.- Rafael Alberti, *El alba del alhelí*, p 293.

pasado) de ánimo en las tres partes del libro. En el prólogo, su significado real es el de la pérdida de la inocencia, del conocimiento de otro mundo. La mirada, elemento de gran carga erótica, da la idea del valor de lo instantáneo, así como de la importancia de la posición del hablante ante esa mujer como si fuera Dios; a través de la mirada se establece el proceso cognoscitivo en toda su obra, en la que se enlazan de manera sistemática una serie de imágenes evocadas en forma obsesiva. Los segundos cinco versos son una recuperación del yo del mar, de la infancia, del pasado utópico. El mar, el azul (un significante esencial), el aroma, crean un escenario erótico, un lugar aparte del mundo porque corresponden al espacio de la infancia, cuya descripción es la de un estado de ánimo: el de la memoria y el reencuentro.

El alba del alhelí es también, al igual que las otras obras del autor, un largo e imaginario encuentro con seres y figuras simbólicos, un ecléctico recorrido por distintas estaciones poéticas. La primera parte se titula el blanco alhelí; el tono es festivo, hay una muy marcada presencia de elementos de la vida popular, y, como ya se mencionó, tiene importancia el tema religioso:

6

EL ANGEL CONFITERO

De la gloria, volandero,
baja el ángel confitero.

-Para tí, Virgen María,
y para tí, carpintero,

¡toda la confitería!

-¿Y para mí?

-Para ti,
granitos de ajonjolí.

A la gloria, volandero,
sube el ángel confitero. 21.

La presencia de las figuras religiosas (el ángel y la Virgen María) tiene un valor social. El elemento católico representa en España un significante de identidad, un inconsciente colectivo, que en este caso se fusiona con los significantes parciales y particulares del poema. El ángel, tópico esencial en su poesía, se convierte en parte de una tradición popular: la de repartir confites a los recién casados, como una forma de Cupido. Lo humano y lo divino, lo popular y lo íntimo se unen para crear este diálogo imaginario. La Virgen es también, aparte de su carácter popular, un disfraz de lo femenino, que por medio de dos distintos significantes (confites/granitos de ajonjolí) expresan el sentimiento de soledad, de lucha entre lo humano y lo divino. En el mundo imaginario, la tradición religiosa se cumple, se mezcla con lo popular, pero todos estos elementos dan la idea de una imposibilidad. En esta primera parte (el blanco alhelí) este sentimiento es menos trágico, más lúdico. La reaparición de las figuras obsesivas se da constantemente:

21.- Ibid, p 302.

LA HORTELANA DEL MAR

Descalza, desnuda y muerta.
vengo yo de tanto andar.

¡Soy la hortelana del mar!
Dejé, mi Niño, mi huerta,
para venirme a cantar:

¡Soy la hortelana del mar,
y, mírame, vengo muerta!. 22.

A lo largo de *Marinero en tierra*, la figura de la hortelana del mar se constituía como uno de los elementos fundamentales de la estructuración de esa utopía. En la hortelana era posible ver la realización del ideal erótico, la suma de cualidades y características femeninas que sintetizaban del mismo modo que la figura de la sirena, el deseo. La hortelana es también una reminiscencia en las dos obras de una aspiración a la vida bucólica. Sin embargo, en *El alba del alhelí* la figura es una representación de la pérdida. Los dos primeros versos son significantes de ideas constantes: descalza y desnuda son significantes eróticos fijos. Toda su obra presenta una fijación fetichista con el pie, que simboliza un erotismo instalado en la infancia, ligado a las primeras revelaciones sexuales. Sin embargo, el erotismo va ligado a la idea de cansancio y de camino, de recorrido.

En el verso tres proclama su identidad. La hortelana es el ser femenino, el complemento ideal que simboliza toda la

22.- Ibid, p 303.

infancia. Los versos cuatro y cinco expresan un cambio en el estado de ánimo: al mencionar el abandono de la huerta, se da una representación de la obsesiva presencia del tema de la partida, del alejamiento del mundo de los primeros años, de la oposición entre la melancolía y el momento presente. El término mi Niño, es una manifestación de la infancia, del abandono. Los últimos versos muestran la idea simbólica de la muerte de esa hortelana, con todos sus significados. Entre el verso uno y el final del verso siete, hay un proceso: el de la conciencia de la muerte del mito infantil. De nuevo, se principia un lento camino de regreso hacia la utopía, hacia el mar.

La poética del 27 contenía, entre otros postulados, una revaloración de los temas populares, reordenados con una nueva intención estética. En la inclusión de estos temas, con un léxico determinado, es también observable una nueva conciencia social, especialmente en el caso de Alberti. Es cierto que en la generación anterior a la suya, la del 98, se mostró enormemente preocupada por la nación, sin embargo son algunos de los poetas del 27 los que finalmente se acercan al pueblo. Hay una marcada presencia de la tradición tanto en Alberti como en Lorca (aparentemente más cercanos a una poesía popular):

1

LA NOVIA

Toca la campana
de la catedral.
¡Y yo sin zapatos,
yéndome a casar!

¿Dónde está mi velo,
mi vestido blanco,
mi flor de azahar?

¿Dónde mi sortija,
mi alfiler dorado,
mi lindo collar?

¡Date prisa, madre!
Toca la campana
de la catedral.

¿Dónde está mi amante?
Mi amante querido,
¿en dónde estará?

Toca la campana
de la catedral.
¿Y yo sin mi amante,
yéndome a casar! 23.

Los motivos populares, como la boda en el pueblo, son escogidos cuidadosamente para resaltar los aspectos poéticos y emocionales más recurrentes en su poesía, a través de una serie de significantes parciales cuidadosamente escogidos. Ya en *Marinero en tierra* se había planteado el rechazo al matrimonio, como representación de un convencionalismo social indicativo de un orden arcaico, contra el que se reaccionaba. Se busca la realización del ideal erótico como parte de la utopía, pero al mismo tiempo hay una marcada crítica social al formalismo. En los primeros versos, reaparece el fetichismo del pie, significativo, como ya se mencionó, de una fijación con el erotismo infantil; en este caso la ausencia

23.- Ibid, p 231.

del zapato revela la escisión entre el convencionalismo social (la boda, cuyo significante es el zapato como parte del atuendo) y el deseo (cuyo significante los da el pie descalzo). Dos de los recursos retóricos constantes la interrogación y el adverbio donde (¿Dónde está mi amante?/Mi amante querido,/¿en dónde estará?) son siempre significantes de un estado de confusión interior; la madre de la novia y la catedral son tópicos sociales, enmarcados en la tradición y la costumbre, pero la estructura de interrogación y adverbio sirve para introducir la idea erótica en el versos catorce y dieciséis (¿Dónde está mi amante?/¿En dónde estará?) la mujer, antes de salir a la iglesia: pregunta por su amante, palabra significante del deseo imaginario, real, opuesto a la convención social. El lamento de una muchacha por su amado es una de las figuras tradicionales de la poesía española medieval, de las canciones y las coplas, que al ser transformada por la poesía de Alberti, expresa su sentir ante una realidad social, y más profundamente su erotismo. Los últimos cuatro versos fusionan los elementos tradicionales, repitiendo dos de los versos (Toca la campana /de la catedral) con una exclamación (recurso frecuente) en la que es observable la imposibilidad de realización erótica, en beneficio de la convención social. De manera indicativa, nombró a esta parte estampas, pregones, flores, coplillas, porque logra un auténtico recorrido por ciertas figuras en las que se desdobra una memoria de los elementos constitutivos de la utopía (un mundo ideal en el espacio

marítimo; una mujer perfecta, amiga y compañera; un tiempo inmóvil, fijo y estático que la realidad no puede destruir).

La idea del retorno al mar, al origen emocional y simbólico, es uno de los ejes sobre los cuales se mueve *El alba del alhelí*, al igual que en las dos obras anteriores. El hilo conductor no es visible, pero sí constante en las dos primeras partes del libro:

17

Un duro me dio mi madre,
antes de venir al pueblo,

para comprar aceitunas
allá en el olivar viejo.

Y yo me he tirado el duro
en cosas que son del viento:
un peine, una redecilla
y un moño de terciopelo. 24.

La presencia del regreso se mueve en dos planos significativos: el real y el imaginario. En la primera parte del poema, aparecen varios significantes relacionados con el tema de la infancia: la madre, el pueblo y el olivar viejo, representaciones del pasado. "Allá" significa un espacio y lugar perdidos, pero lo más importante es la idea del retorno al pueblo, significante parcial de toda la memoria. En la segunda parte del poema (Y yo me he tirado el duro/en cosas que son del viento:/un peine, una redecilla/y un moño de terciopelo) el plano de lo real es sustituido por la fantasía, íntimamente ligada a la imaginación utópica: no

24.- Ibid, p 333.

compra la realidad, sino la ilusión erótica: un peine una redecilla y un moño de terciopelo. Dentro de los distintos significantes parciales, representativos del erotismo, el pelo tiene una gran importancia. Si el pie descalzo estaba ligado, desde *Marinero en tierra*, a un erotismo infantil, el pelo con sus complementos (peine, redecilla de terciopelo) simboliza el erotismo adulto, el deseo siempre en relación con la utopía. El escoge la fantasía. Todos los objetos, aparentemente anodinos, adquieren una nueva realidad al ser ordenados de acuerdo con una idea.

La segunda parte de la obra, "El negro alhelí", contrasta con la primera en el tono. Si antes hubo cierta alegría, cierto juego lúdico, ahora reaparece un sentido trágico ya presente en las otras obras. En esta segunda parte también se fusionan, haciendose más complejos, los distintos tópicos:

LA MAL CRISTIANA

1

¡Cristianita, cristianita,
mal cristiana,
tú tan bonita!
-¿Yo, mal cristiana?

-Sí, ¿dónde estuviste
ayer de mañana?

Di, ¿por qué no fuiste
a misa temprana?

-¡Porque te dormiste
bajo mi ventana!
-¿Yo, mal cristiana?

2

Porque al mirarte en la pila,
 amor, del agua bendita
 te dije: ¡Amor!,
 ¿he de confesarme yo?

Porque al mirarte en la pila,
 amor, el Ave María,
 te dije: ¡Amor!,
 he de confesarme yo

3

No creía, no creía
 en ti, no, Virgen María.

Hasta que en esta mañana,
 del silbo de la fontana,
 dulce, vi cómo emergías,
 témpano azul, de hortelana.

Y, aura del aire, lejana,
 sentí que me sonreías
 que fuera buena cristiana. 25.

El poema se titula "LA MAL CRISTIANA" y está dividido en tres partes. Las dos primeras describen un diálogo imaginario entre una mujer y la Virgen María. En la primera parte, la Virgen reclama a la mal cristiana su ausencia en misa, a lo que la mujer responde que no pudo salir porque la Virgen se encontraba bajo su ventana, es decir, ya hay una asimilación del elemento religioso; la Virgen es una parte de ese inconsciente colectivo religioso, uno de los significantes del mundo perdido y también un disfraz de la figura femenina obsesivamente repetida en la poesía de Alberti. La segunda parte es la respuesta de la mujer a la Virgen, una oposición entre la creencia como cuestión social y la creencia como elemento interior, psicológico y complejo. La mujer dice

25.- Ibid, p 338.

haber visto a la Virgen en la pila del agua bendita y haber dicho amor; duda sobre la validez de su sentimiento. Es difícil discernir, para ella, dónde está la noción de pecado. La tercera parte es la más importante en relación con la utopía que se va construyendo: la creencia en lo divino (parte del inconsciente colectivo, de la memoria, del entorno) se realiza en los significantes parciales de la utopía: azul y hortelana. Aparece la Virgen en el agua, a través de un objeto de la vida cotidiana (la fuente). Así la virgen, símbolo de lo social y popular se transforma en un símbolo del deseo y de la memoria.

La anterior presencia de la fuente no es la única en *El alba del alhelí*. El siguiente poema toma como punto de partida el mito de Narciso:

5

DIA DE NUBES

Mis ojos, mis dos amores,
se me han caído a la fuente.
Ya para mí estará ausente
la estrella de los albores.

Los céfiros giradores
arrancarán de mi frente
la pajarita inocente,
sin queja, de mis clamores.

Sin ojos, ya mudo, frío,
¿quién se sentará a la vera
de mi corazón baldío?

¿Cuál será el ave ligera,
sin rumbo, carabinera,
que quebrante el sueño mío? 26.

26.- Ibid, p 365.

Uno de los actos esenciales en su obra es el de mirar. La mirada es importante no solo como forma de percepción del mundo y como elemento erótico, sino también como actitud estética ante la realidad, en la que interviene su vocación de pintor. El soneto es una especie de metatexto poético, es decir, de reflexión sobre el proceso principal que ocurre a lo largo de la obra: la reflexión hacia el interior. Pierde la mirada ante el agua como espejo; llega al límite de la introspección sobre sí mismo. Se ahoga al observarse: como Narciso, y queda fijado ante la contemplación de sí mismo. En el segundo cuarteto, expresa la pérdida, a causa del viento, de sus clamores, de su voz poética, instrumento y símbolo de esa búsqueda interior. Estos primeros ocho versos se mueven en el plano del futuro, de la predicción, o mejor dicho, del destino. El primer terceto vuelve al recurso de la interrogación: es una imagen de la muerte de sí mismo. El último terceto redondea la imagen de la muerte, del sueño perpetuo, del vacío.

Cabe señalar que la interrogante de este poema se refiere a la posibilidad de trascender; es la poesía es la única posibilidad de recuperar las emociones y los sueños de la infancia.

La tercera y última parte del libro, "El verde alhelí", completa el viaje hacia el mar o, más exactamente, hacia el litoral de la infancia, del mismo modo como en *Marinero en tierra* terminaba con el entierro imaginario en ese espacio y

La amante culminaba con el regreso a las costas del sur. De esta manera se asemeja a la última parte de *El alba del alhelí*:

8

Sin ecos y sin banderas,
mi lindo barco.

Con su sombra en agonía,
mi lindo barco.

Pena por los mares muertos
mi lindo barco.

Capitán triste en la proa,
mi mastín blanco. 27.

El barco forma parte del complejo de significantes parciales relacionados directamente con el mundo del mar, de la infancia, del paisaje. Si *Marinero en tierra* expresaba el utópico deseo de ser un capitán en un barco, ahora se manifiesta la muerte de ese sueño: sin voz, sin fuerza, en un mar muerto, símbolo de la imposibilidad de realizar la fantasía. El mastín, como capitán triste, implica una ruptura con el deseo de grandeza. Los objetos son los mismos pero, como imágenes, tienen un doble significado: de reminiscencia de la utopía y de resignación ante la realidad.

El último poema, que cierra la obra, es también un metatexto poético, una reflexión sobre el proceso emocional y poético

27.- *Ibid*, p 382.

desarrollado a lo largo de esta primera etapa dentro del período comprendido antes de la guerra civil:

24

DESPEDIDA

¡Quién pensara, quién dijera
lo que tú!

-¡Tan harta ya de morir,
en la mar, de marinera!
¡Quién de las mares partiera
y al campo fuera a vivir!

Lo que tú, ¡quién lo dijera...
sin partir! 28.

La despedida es simbólica, referente a una etapa de creación poética. La marinera es el significante de todos los elementos ya descritos que representan la utopía. Se refiere a la marinera como a una persona imaginaria, con voz, con palabra, en la que desdobra una reflexión sobre sí mismo, sobre la complejidad de la carga emocional de su obra. Los versos "¡Quién de las mares partiera/y al campo fuera a vivir", se refiere al plano de sí mismo, de la voz que parte, que se realiza. Los dos últimos versos son un lamento: reconoce lo que se ha dicho, pero expresa como fin el sueño utópico de la permanencia de la palabra y la memoria nutridas en el espacio y en el tiempo cerrado de la infancia, porque ese tiempo es el más auténtico, el más real, el que está íntimamente ligado con su identidad.

28.- Ibid, p 383.

El alba del alhelí cierra la primera perspectiva poética de Alberti. Junto con los dos primeros libros, forma un tríptico poético con imágenes principalmente dobles, a veces reflejas, pero sin llegar aún salvo en algunos textos a la imagen múltiple definida por Gerardo Diego como una estructura de partes inseparables donde la totalidad es lo más importante. Su poesía encuentra una nueva concepción de la imagen aparte de la ultraísta y la creacionista que ya practicaba en 1927 con el homenaje a Góngora en Sevilla. Su siguiente libro, *Cal y canto* (1926-1927), conserva y amplía la construcción de la utopía, vuelve a los tópicos y a las figuras, desde una nueva concepción poética.

4.4.- *Cal y canto*.

Cal y canto (1926-1927) significa una nueva etapa en la evolución del estilo poético de Rafael Alberti. Los primeros tres libros (*Marinero en tierra*, *La amante*, *El alba del alhelí*) son obras de gran importancia porque establecen el núcleo emocional, los elementos simbólicos para la creación de una utopía literaria. A partir de ellos la poesía de Alberti se mueve sobre figuras, significantes, tópicos, sentimientos, estados psicológicos ya definidos; pero hay un cambio substancial en la perspectiva poética porque se acerca el homenaje a Góngora en los trescientos años de su muerte (1927) y es perceptible en *Cal y Canto* una marcada cercanía con la poética gongorista, así como también con el surrealismo. Esta evolución tiene un significado estético y

social. Estético, porque muestra a los miembros de la generación del veintisiete como poetas atentos a todas las corrientes de vanguardia, aunque siempre tomando los distintos componentes para reordenarlos de acuerdo a su personal intención poética. En los autores del veintisiete hay múltiples huellas de las distintas vanguardias y teorías, pero siempre organizadas de acuerdo al estilo personal de cada poeta. Social, porque dentro del escenario de atraso anterior al estallido de la guerra civil, la literatura, especialmente la poesía y el ensayo, constituyeron el mayor esplendor del primer tercio del siglo veinte en España. La guerra civil interrumpió un gran momento de la literatura española, pero no la creación de una serie de obras de gran valor que continuaron, exceptuando la de García Lorca, asesinado en los primeros días de la guerra civil.

Cal y canto es en principio una obra de gran complejidad estructural y retórica. Si Gerardo Diego, en su clasificación de la imagen poética, puso en el punto más alto a la imagen múltiple, definiéndola como un ente estético en sí donde lo importante es la totalidad y no la suma de las partes, siendo el poema indivisible, los poemas de *Cal y canto* responden a esa definición. Sus metáforas describen siempre objetos que guardan una incompatibilidad entre sí, basada en asociaciones arbitrarias de continuidad semántica:

Araceli

No si de arcángel triste, ya nevados
 los copos, sobre ti, de sus dos velas.
 Si de serios jazmines, por estelas
 de ojos dulces, celestes, resbalados.

No si de cisnes sobre ti cuajados,
 del cristal exprimidas carabelas.
 Si de luna sin habla cuando vuelas,
 si de mármoles mudos, deshelados.

Ara del cielo, dime de qué eres,
 si de pluma de arcángel y jazmines,
 si de líquido mármol de alba y pluma.

De marfil naces y de marfil mueres,
 confinada y florida de jardines
 lacustres de dorada y verde espuma. 29.

El primer elemento relevante es el uso del soneto. Es cierto que en su primeras obras había recurrido a esta estructura poética, pero a partir de *Cal y canto* es cuando el soneto adquiere su verdadero sentido. En primer lugar, es una forma de homenaje a Góngora, a sus sonetos amorosos. La figura de Góngora había sido despreciada por largo tiempo debido a distintas razones (principalmente una incapacidad crítica para comprenderlo durante tres siglos). Al retomarlo, los autores no hacen sino reconocer su calidad visionaria para proponer una nueva poesía. El uso del soneto es también un ejemplo de uno de los postulados de la generación del veintisiete: la maestría reside no en el tema, sino en la maestría, en la ejecución, en la belleza en la escritura. El primer cuarteto expresa la duda, la inquietud sobre la esencia del elemento femenino, con base en uno de los más

29.- Rafael Alberti, *Cal y canto*, p 9.

frecuentes recursos retóricos de su poesía: el condicional (No si de arcángel triste, ya nevados/Si de serios jazmines, por estelas). El condicional es significativo de una interrogación existencial, de una duda. El núcleo del poema es el de la substancia, el de la línea entre lo real y lo imaginario, entre lo íntimo y lo externo. En los primeros dos versos del cuarteto uno (No si de arcángel triste, ya nevados/los copos sobre ti de sus dos velas.) el arcángel es significativo de la infancia, como elemento religioso, asociado siempre a los primeros años de vida. El arcángel simboliza lo divino en sentido social, pero también es un disfraz en el que se desdobra la obsesión erótica. Los copos y las velas corresponden a distintos sentimientos. Los copos son significantes de una cultura de la montaña o de la ciudad y de la nieve, opuesta a la del mar; las velas son de nuevo un significativo de imágenes religiosas, de reminiscencias de la infancia, llena de las presencias religiosas. El título del poema es ilustrativo, pero ese significado se va conociendo por medio de los significantes parciales del soneto. Se busca la substancia de la mujer como significativo del complejo erótico, pero esa mujer se ha convertido quizá en un objeto, se ha inmortalizado de manera simbólica. La nieve sobre ella es un significativo del paso del tiempo, de un tiempo asociado a ciudad (copos), de un tiempo de olvido. Los versos tres y cuatro (Si de serios jazmines, por estelas/de ojos dulces, celestes resbalados) redondea la especulación erótica sobre esa mujer-estatua. La metáfora es

bella: los ojos dulces son significantes de la vida atrapada dentro de una estatua, dentro de la muerte. Los jazmines, al igual que los copos, son un claro símbolo de la importancia de la naturaleza. El segundo cuarteto repite el procedimiento retórico (No si/Si); en el verso uno nuevamente da la idea de abandono, de agua para cisnes, para jardines, significantes opuestos al mar. El verso dos recupera una de las figuras simbólicas más importantes en *Marinero en tierra*: las carabelas. Estas, al igual que los barcos, son un significante de la aspiración a ser imaginariamente un capitán de barco. Es un elemento relacionado directamente con la utopía, con la utopía del mar, con el complejo de símbolos de la infancia marinera. El cristal es el significante del agua, otro elemento de la utopía, pero es un agua atrapada, endurecida como urna. El cristal representa la fantasía aprisionada, convertida en un adorno social. El verso tres corresponde, en la palabra luna, a la imaginación, pero llena de realismo: la mudez, el silencio, son significantes de la muerte. El verso cuatro regresa a esta asociación entre silencio y muerte; mármol mudo es una metáfora de cementerio, de panteón; el hielo, de recuerdos congelados que fluyen a través de la obra, es decir, una especie de paralelismo: la obra que se desarrolla está metafóricamente representada por ese deshielo, que sin embargo se opone al mármol. El primer terceto concreta la interrogante, que es recurso fundamental de la poesía de Alberti. En el primer verso (Ara del cielo, dime de qué eres,), destaca el ara (altar en el que se

ofrecen sacrificios) por dos razones: primera, por el valor social del elemento religioso como indicativo de una pertenencia a una cultura determinada y a una particular percepción de lo divino; segundo, por el aspecto fetichista de esa estructura social: Alberti, siguiendo la técnica tanto gongorista como vanguardista recurre a múltiples figuras que usa de acuerdo a una intención determinada. El ara del cielo reúne el aspecto real y el de la fantasía utópica. El Altar (del mismo modo que las estelas y los mármoles mudos) es el significante de un constante estado de ánimo ante la evidencia de la realidad, del paso del tiempo. La diferencia con los tres primeros libros es que, ahora, esto se expresa a partir de imágenes autorreferenciales, de complejas estructuras y no de poemas de simpleza formal. El segundo verso (si de pluma de arcángel y jazmines) vuelve a los elementos léxicos del primer cuarteto, por un recurso de Góngora, el pluritematismo (asociación no lineal de imágenes). Así repite los significantes arcángel y jazmines, para describir la posibilidad referente al sentimiento de lo real divino (arcángel); el tercer verso, por el mismo procedimiento, recupera por asociación los significantes del segundo cuarteto (mármol/plumas) para expresar de nuevo la idea de una muerte del deseo materializada en esa figura de la estatua, que sólo vuela en la imaginación. El último terceto resuelve el poema. El condicional como significante parcial se convierte ahora en una certeza, en una afirmación. El primer verso está relacionado léxicamente con la poesía de

Góngora a través del marfil. En los sonetos amorosos hay una constante obsesión comparativa de la mujer con una estatua como símbolo. El primer verso enuncia la siguiente idea: la realidad se impone; la fantasía utópica está condenada al fracaso porque sólo se transforma, sin cambiar como la estatua metafórica. En el segundo verso la ubica en un espacio real y significativo: el jardín lacustre, significante de la ciudad o más exactamente de la edad adulta. Sin embargo, en el último verso reaparece la utopía: la estatua se ubica en jardines lacustres de dorada y verde espuma. Las tres palabras son significantes de gran importancia. Dorada se relaciona con alba (último verso del primer terceto) y simboliza el amanecer, el color del mar, de la fantasía utópica. Verde es el color de ese mar: así confluyen dos verdes que corresponden a distintos estados de ánimo: el de los jazmines al del melancólico lamento. El de la verde espuma, al de la utopía y el deseo. La espuma como significante contiene todo el complejo sentimiento ante la ausencia del mar. El soneto va de la realidad a la utopía. Araceli es un ser imaginario un disfraz de la aspiración por ese paisaje.

El ser femenino como fetiche es uno de los elementos obsesivos de la poesía de Alberti. En todas sus obras se repite un imaginario interrogatorio con esa mujer-idea en la que desdobra su exploración sobre lo real y lo íntimo:

Busca

Herida, sobre un toro desmandado
 salta la noche que la mar cimbrea.
 ¿Por dónde tú, si ardiendo en la marea
 va, vengador, mi can decapitado?

Rompe la aurora en el acantilado
 su frente y por el viento marinea
 ¿Por dónde tú, si el pabellón ondea,
 de luto, al alba, el toro desanclado?

Se hacen las islas a la mar, abriendo
 grietas de sangre al hombre de las olas,
 por restarte a sus armas, muerta o viva.

¡Qué ajena tú, mi corazón cosiendo
 al delantal de las riberas solas,
 con tu mastín al lado, pensativa! 30.

Los dos primeros cuartetos corresponden al plano de la incógnita. En el primer cuarteto, los versos uno y dos (Herida, sobre un toro desmandado/salta la noche que la mar cimbrea) son reveladores de la complicada estructura de los sintagmas en esta nueva etapa poética. El toro es un significante, en primer lugar, de la pertenencia a una cultura determinada y, en segundo lugar, de cierta identificación simbólica con el carácter mítico de los toreros, similar al de los marinos. Los dos primeros versos se refieren al espacio. La noche es el significante parcial del estado de búsqueda, del sentimiento de pérdida. La noche es la edad adulta; la mar, el recuerdo utópico, la infancia, la memoria, que pelea y mueve interiormente a esa edad adulta, a esa obsesión melancólica. La pregunta (Por dónde tú, si ardiendo en la marea/ va, vengador mi can decapitado),

30.- Ibid, p 10.

al igual que el empleo del condicional, son dos importantes recursos retóricos. La interrogación expresa el vacío existencial, la pérdida de la mítica mujer imaginaria; la oración condicional describe lo real, el infierno interior. Ya en sus obras anteriores había recurrido a varios significantes de su condición: el can decapitado es la forma en que ha perdido contacto con la totalidad de su ser. El niño marinero era la figura imaginaria en *Marinero en tierra*; ahora es más violento en su dolor. Es importante mencionar la resonancia gongorina perceptible en el verbo cimbrea, así como la disposición menos lógica, más cercana a la imagen surrealista de los poemas. El segundo cuarteto repite el procedimiento del primero. Los versos iniciales (Rompe la aurora en el acantilado/su frente y por el viento marinero) simbolizan la memoria: la aurora es el amanecer, el principio, los colores fundamentales de la melancolía. Corresponde a un espacio real, pero deformado por la imaginación: a lo largo de toda su obra los elementos del paisaje cobran vida como significantes de distintos procesos interiores. Los versos tres y cuatro repiten el esquema de los dos últimos versos del primer cuarteto. Se repite la interrogación, referente a un ser irreal, pero deseado. De nuevo repite el toro y el alba. El toro desanclado es un significante de la ruptura con el pasado, con aquellos elementos que ahora se anhelan de manera utópica. El alba es el despertar a esa obsesión simbolizada por el toro como demonio interior. El tono de estos dos fragmentos cambia al

llegar a los tercetos. En el primero (Se hacen las islas a la mar, abriendo/grietas de sangre al hombro de las olas,/por restarte a sus armas, muerta o viva) establece una relación o, más exactamente una correlación a través de elementos repartidos en las distintas partes del poema en dos líneas (mar-marea-marinea-mar-olas-riberas/can-mastín), que funcionan como complejos de significantes parciales para construir el significado total del soneto. Los tres versos describen su lucha interior, su búsqueda de la utopía: la isla es la soledad, el vacío; la sangre se repite (mi can decapitado) como significantes de la pérdida de la esencia vital, de la substancia interior; las olas son el significante del yo imaginario y utópico que se va desintegrando; la obsesión por lograr a la mujer, muerta o viva, es el impulso existencial que mueve a la obra. La mujer imaginaria es la encarnación simbólica del complemento erótico ideal. En los versos del último terceto (¡Qué ajena tú, mi corazón cosiendo/ al delantal de las riberas solas,/con tu mastín al lado, pensativa) hay una relación con los terceros versos de los dos cuartetos, pero la pregunta está sustituida por otro recurso retórico de gran importancia estructural en su obra poética: la exclamación (¡Qué ajena tú), significante de una certeza con la que se cierra la interrogante existencial planteada a lo largo del soneto. Estructuralmente, la oración intermedia (mi corazón cosiendo al delantal de las riberas solas) rompe con las reglas para lograr, con base en la maestría técnica, el efecto deseado,

es decir, establece dos planos, o con más precisión, un plano dentro de otro. El externo (¡Que ajena tú con tu mastín al lado pensativa) corresponde a la realidad de esa mujer, significante del complejo de fantasías eróticas ligadas a la utopía; el interno (mi corazón cosiendo al delantal de las riberas solas,) es la búsqueda condenada al fracaso. Riberas solas es una metáfora de la soledad, pero el elemento más importante es el acto de coser, porque ya en las primeras obras eran perceptibles múltiples significantes similares al hilo (cabello, tejido). El erotismo se da por la ausencia: el acto de coser implica acariciar no los cabellos reales de la mujer, sino los imaginarios de la fantasía. Un paralelismo interesante se da también en los significantes can/mastín, como complementos simbólicos o espejos de los procesos íntimos.

El erotismo, una de las estructuras fundamentales de la utopía albertiana, siempre está relacionado con la realidad y de forma más cercana con los elementos que luchan contra la posibilidad de realizar la fantasía:

Amaranta

...calzó de viento...
Góngora

Rubios, pulidos senos de Amaranta,
por una lengua de lebril limados.
Pórticos de limones, desviados
por el canal que asciende a tu garganta.

Rojo, un puente de rizos se adelanta
e incendia tus marfiles ondulados.
Muerde, herido, tus dientes desangrados,

y corvo, en vilo, al viento te levanta.

La soledad, dormida en la espesura,
calza su pie de céfiro y desciende
del olmo alto al mar de la llanura.

Su cuerpo en sombra, oscuro, se le enciende,
y gladiadora, como un ascua impura,
entre Amaranta y su amador se tiende. 31.

El primer cuarteto describe, crea imágenes, establece el espacio erótico. Los dos primeros versos (Rubios, pulidos senos de Amaranta, / por una lengua de lebrel limados) presenta la figura del lebrel, es decir de nuevo un perro (perro para cazar liebres), alter ego, disfraz en el que desdobra su obsesión erótica. Del mismo modo que en los sonetos amorosos de Góngora, aunque con intención distinta pese a las evidentes huellas gongoristas en el poema, comienza a describir lentamente a la mujer desde arriba. Los versos tres y cuatro (Pórticos de limones, / desviados por el canal de tu garganta) completa la imagen del pecho. El segundo cuarteto prosigue la descripción de la mujer nuevamente con un eco gongorista (Rojo, un puente de rizos se adelanta/e incendia tus marfiles ondulado) en la metáfora de los marfiles para las piernas femeninas. El significante o, más exactamente, el complejo de significantes anteriormente mencionado del cabellos o elementos afines (hilo, red de pescar, rizos) es un símbolo del sentimiento erótico, del deseo. Los versos tres y cuatro (Muerde heridor, tus dientes desangrados, / y corvo, en vilo, al viento te levanta) corresponden del mismo

31.- Ibid, p 12.

modo que los anteriores a la descripción de un acto amoroso, donde de nuevo es importante la presencia de la sangre como elemento de vida. Esta primera parte es claramente utópica, imaginaria. Piensa en el placer, la realización del deseo, la perfección de la musa, de la mujer-complemento imaginaria. La segunda parte, que inicia con el primer terceto (La soledad, dormida en la espesura,/calza su pie de céfiro y desciende/del olmo alto al mar de la llanura) vuelve al plano de lo real, de las condiciones que enfrentan la imaginación y lo concreto; varios elementos son constantes e incluso obsesivos: el pie (significante de un erotismo fijado en la infancia), el céfiro (viento casi divino que aparece de manera constante) y algunos elementos (espesura, llanura, olmo alto) relacionados con el paisaje gongorista y también con la idea de campo, de vacío, de tierra adentro. El último terceto une los dos planos (el de la utopía y el de la realidad) para retratar el sentimiento, el estado psicológico que se desprende de esa búsqueda erótica (Su cuerpo en sombra, oscuro, se le enciende,/y gladiadora, como un ascua impura,/entre Amaranta su amador se tiende). La soledad es en *Marinero en tierra* el estado final, la pérdida de la esperanza; la soledad adquiere cuerpo y se impone a la fantasía. Es una metáfora, una imagen de la imposibilidad de realizar todo un sueño de utopía que en el soneto se encuentra en la posibilidad de entendimiento amoroso, en la unión erótica. Sin embargo, la búsqueda lleva al sentimiento de imposibilidad, de un esfuerzo sin sentido real.

Este es el tono general de *Cal y canto*. El epígrafe de Góngora confirma la identidad estética de los sonetos. Dos realidades opuestas e incompatibles (*calzó/viento*) se unen en un sintagma, adquiriendo un valor semántico; es una imagen múltiple, que une dos elementos incompatibles por la lógica o la razón.

A lo largo del análisis se mencionó el problema del yo, de la presencia de distintas figuras simbólicas, disfraces, significantes múltiples en los que se desdobra la personalidad del autor. El siguiente fragmento de un poema es un ejemplo:

Oso de plata comba y luz, ciudades
 pisa con sueño, y siente en sus riñones
 el zarpazo del mar y las edades, 32.

La presencia simbólica de animales es una de las obsesiones albertianas. El oso de los tres versos (*Oso de plata comba y luz, ciudades/pisa con sueño, y siente en sus riñones/el zarpazo del mar y las edades*) simboliza la edad adulta, pero interiormente aún persiste la idea del mar con sus significados. Las ciudades son parte de esa edad adulta, de la ruptura con el mar, que reaparece como sueño, como zarpazo, porque aún persiste interiormente el anhelo por la utopía. Es más sobria, menos apasionada en el sentido de *Marinero en tierra* o *La amante* la nostalgia; está subordinada

32.- Ibid, p 18.

ahora a las necesidades estilísticas, a la nueva perspectiva poética que inaugura plenamente en la totalidad de su obra con *Cal y canto*.

Por último, es importante mencionar el poema final, la carta abierta, que responde a esa obsesión autobiográfica del poema. Es un poema de instantes, de impresiones variadas en las que se mezclan las distintas etapas vivenciales:

Carta abierta.

...Hay peces que se bañan en la arena
y ciclistas que corren por las olas.
Yo pienso en mí. Colegio sobre el mar.
Infancia ya en balandro o bicicleta.

...Y el cine al aire libre. Ana Bolena,
no sé por qué, de azul, va por la playa.
Si el mar no la descubre, un policía
la disuelve en la flor de su linterna. 33

En los dos primeros verso (...Hay peces que se bañan en la arena/y ciclistas que corren por las olas) del primer cuarteto, la presencia del mar como el significante esencial de la utopía es importante porque él se coloca en ese paisaje. La carta abierta, en este primer fragmento, es una reproducción en poema de los primeros capítulos de *La arboleda perdida*, el invaluable libro de memorias de Rafael Alberti. El pez es un desdoblamiento, un recuerdo de sí mismo en el mar, una descripción metafórica de su memoria de la infancia. Los siguientes dos versos (Yo pienso en mí. Colegio sobre el mar./Infancia en balandro o bicicleta) son la

33.- Ibid, p 93.

afirmación del carácter obsesivamente interior de su obra; el colegio sobre el mar (los jesuitas) y la bicicleta son significantes parciales de ese tiempo de la infancia que lo obsesiona, que lo hace tener esa aspiración utópica. En el segundo cuarteto aparece el cine (...Y el cine al aire libre. Ana Bolena, /no sé porque, va por la playa), creador de imágenes. No es posible pensar en la generación del 27 sin pensar en la importancia del cine. El cine es creador de imágenes, reproductor de mundos y, como lo describió Luis Buñuel, introductor en la residencia de estudiantes de Madrid, asimismo en los círculos sociales de la capital española del cine de vanguardia francés como instrumento de poesía. En el cine encuentra Alberti un arte de postulados estéticos vanguardistas, de imaginación desbordada. Ana Bolena de azul, es otro disfraz donde se fusiona el deseo interior con lo imaginario en el escenario de la playa. Azul es el color signifiante de la fantasía, la utopía y la memoria. Los últimos dos versos (Si el mar no la descubre, un policía/la disuelve en la flor en la flor de su linterna) muestran la importancia del cine como continuador de la fantasía utópica. El mar es una metáfora del yo. Si esa fantasía interior no encuentra salida en la realidad, entonces sigue existiendo imaginariamente. La pasión por el cine es también un ejemplo del gusto por lo moderno, por todo lo que implica una nueva época para la humanidad, rasgo profundamente vanguardista.

Cal y canto es una de las obras más ricas y complejas de toda la poesía de Rafael Alberti. En ella son perceptibles las huellas tanto del gongorismo (homenajeadado en 1927) como de las distintas vanguardias. El lamento, el estado interior, el dolor psicológico y la utopía persistentes son tópicos, son las bases, pero están un poco desplazados por la importancia concedida a la maestría técnica, a los recursos retóricos, a la creación preciosista. Los sonetos, junto con los dos poemas anteriormente citados, son lo más exacto y representativo de la intención poética con la que trabajó la materia. La cal del título es la materia, la memoria, el recuerdo, el deseo, lo maleable, los tópicos, las figuras, los símbolos. Canto es la poesía, la poética, la intuición, la teoría estética. Al fundirse logran una obra no sólo representativa de una etapa, sino también de un valor individual inmenso por la belleza, sutileza y profundidad de los deseos y lamentos contenidos en los poemas. A partir de *Cal y canto*, la obra de Rafael Alberti se mueve por distintas formas, pero siempre atendiendo a las bases estéticas de sus primeros libros.

4.5.- *Sobre los ángeles.*

Sobre los ángeles (1927-1928), obra publicada por primera vez en 1929, está íntimamente relacionada con la técnica manierista encarnada por Góngora, así como con los postulados de las distintas vanguardias que incidieron en los miembros del grupo del veintisiete. La perspectiva poética perceptible

en *Sobre los ángeles* es cercana a la obra anterior de Rafael Alberti, *Cal y canto*, por su tendencia al gongorismo, a la presencia de imágenes múltiples y a la autonomía del poema ante la realidad. Al mismo tiempo, es una obra en la que son esenciales una serie de figuras y significantes que conforman la materia poética básica de su poesía, que reflejan la complejidad del deseo utópico y el desánimo ante lo fugitivo de la realidad.

Una de las características del manierismo es el uso de distintos modelos y materiales reordenados; del mismo modo, la estética albertiana, de acuerdo con los postulados teóricos de la vanguardia española y particularmente de la generación del 27, escoge temas, tópicos, figuras, imágenes base para la construcción del poema como entidad autónoma, en la que se percibe su carga emocional e íntima. De acuerdo con esta definición, el primer elemento de importancia en *Sobre los ángeles* es el epígrafe de Gustavo Adolfo Bécquer: "...huésped de las tinieblas...". La aparición de Bécquer, pese a no tener la inmensa importancia de la figura de Góngora, es reveladora de algunas de las ideas estéticas que subyacen en la obra de Rafael Alberti. Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) es considerado el más importante poeta romántico español, en un siglo pobre en cuanto a producción poética. Sin embargo, el influjo no es sólo por el aspecto romántico de su poesía (que los miembros del veintisiete apreciaron), sino por su carácter de innovador. Heredero inmediato del neoclásico español, en él que es imposible pensar como un

período de gran valor, Bécquer es ya un poeta moderno por distintas razones: escogió, con base en la inteligencia y las necesidades de su obra, tanto los metros como las estructuras adecuadas, siguiendo su criterio, no el de una escuela determinada o una moda; sus temas fundamentales fueron el mundo de la mujer y el sentimiento de vacío ante el universo. Góngora y Bécquer son, cada uno en su tiempo, islas dentro de la moda y el conformismo de sus contemporáneos. Por esta razón son recuperados por los poetas de la generación del veintisiete como antecedentes y parte de una tradición de ruptura, de renovación lingüística, de poesía autorreferencial. No es tampoco arbitrario el lugar que Rafael Alberti da a la poesía de Bécquer; es posible afirmar que entre ambas obras existe una serie de coincidencias: la presencia constante del elemento yo, la obsesión por el mar y el color azul, el constante diálogo consigo mismo, la presencia de elementos gongoristas en el empleo de algunas palabras (rubíes, carmín, rosa, nieve, oro, esmeralda), la imaginaria interrogación a una mujer-musa como un ser superior en el que se resumen los deseos, la variación en la técnica de acuerdo con las necesidades temáticas de cada poema, la fantasía desbordada y el uso frecuente de la interrogación. Es cierto que la intención en ambos poetas es distinta; Bécquer es un poeta claramente romántico aunque incrustado de elementos ajenos a la estética puramente romántica (como son los rasgos gongoristas o cierto estilo modernista en el color y la imagen) y Alberti es un hombre

abierto a todas las vanguardias, en el que la mujer no es el objetivo; es sólo un reflejo de una búsqueda utópica nacida de la melancolía y la pérdida. Sin embargo ambos poetas están movidos por un poderoso sentimiento de búsqueda interior desde la oscuridad. El huésped de las tinieblas de Bécquer es el marinero del pasado que busca reencontrarse con esa memoria errante en la poesía de Alberti.

Sobre los ángeles no escapa a las constantes estructuras de las obras anteriormente analizadas del autor. El principio es un prólogo de enorme importancia:

PARAISO PERDIDO

*A través de los siglos
por la nada del mundo,
yo, sin sueño, buscándote.*

*Tras de mí, imperceptible,
sin rozarme los hombros,
mi ángel muerto, vigía.*

*¿Adónde el Paraíso,
sombra, tú que has estado?
Pregunta con silencio.*

*Ciudades sin respuesta,
ríos sin habla, cumbres
sin ecos, mares mudos. 34.*

El primer terceto (A través de los siglos/por la nada del mundo,/yo, sin sueño, buscándote) responde a la necesidad de establecer un tiempo y un espacio. Los siglos son el tiempo

34.- Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*, p 11.

transcurrido entre la infancia (recuerdo, utopía, deseos) y la edad adulta (realidad, soledad, vacío. La nada del mundo es el limbo, ese espacio hueco ausente de los significantes esenciales del paisaje. El yo define igual que en Bécquer al personaje real-imaginario que se mueve como eje a lo largo de la obra, como un significante en el que se desdobra el autor. El hecho de que se diriga a un ser imaginario femenino al que está buscando es nuevamente la manifestación estructural por medio de un significante parcial, del proceso psicológico de búsqueda de utopía, central en la obra de Alberti. La mujer es el complemento erótico, la parte amorosa de la perfección del mundo imaginado. Esa búsqueda se da a lo largo de la obra, a pesar de las variaciones estéticas y de forma entre un libro y otro. El segundo cuarteto (Tras de mí, imperceptible,/ sin rozarme los hombros,/mi ángel muerto, vigía) presenta el significante esencial de la obra: el ángel. En los anteriores análisis se había planteado dos estructuras de significantes parciales importantes en su obra; la primera estructura es la de los elementos religiosos, como una manifestación de la pertenencia a una cultura social católica determinada y también como un significante parcial de la infancia marcada por los jesuitas. La segunda estructura es la del disfraz o desplazamiento (marinero, salinero, capitán de navío) en el que se observa el deseo. Así el ángel tiene relación con la utopía y el deseo, porque es un fetiche del sentir psicológico, del mismo modo que lo fue el marinero. El ángel es el intermediario

entre el cielo y las criaturas terrestres, pero en la poesía de Alberti es el símbolo de la relación entre realidad y deseo, entre lo concreto y la fantasía. El ángel muerto simboliza de nuevo el sentimiento de imposibilidad, de pérdida. Los siguientes versos (¿Adonde el paraíso,/sombra, tú que has estado?/Pregunta con silencio) son significantes parciales de la búsqueda utópica. El título del poema que funciona como prólogo, "PARAISO PERDIDO" describe con precisión el sueño utópico y su imposibilidad en el plano de la realidad. El último terceto (Ciudades sin respuesta,/ ríos sin habla, cumbres/sin ecos, mares mudos) presenta elementos correspondientes a los dos mundos, el de la realidad y el de la utopía. Las ciudades y las cumbres son significantes de la edad adulta, del abandono del paisaje del mar; los ruidos y los mares de la utopía, pero el silencio es siempre una representación de la muerte, de la absoluta división entre el mundo de los deseos y el de lo cotidiano. En el mismo poema retrata la crisis, la violencia de ese silencio, de esa melancolía atrapada y simbolizada por la figura del ángel:

*-Ángel muerto, despierta.
¿Dónde estás? Ilumina
con tu rayo el retorno*

*Silencio. Más silencio.
Inmóviles los pulsos
del sinfin de la noche.*

*¡Paraíso perdido!
Perdido por buscarte,
yo, sin luz para siempre. 35.*

El fragmento anteriormente analizado era el primero del poema y planteaba una búsqueda emocional desesperada. Los últimos versos del poema concluyen con la idea del absurdo, del fracaso de cualquier intento de libertad, de recuperación. En el primer terceto citado (-Ángel muerto, despierta./¿Dónde estás?/Ilumina/con tu rayo el retorno) se observa la muerte del ángel, ya anteriormente mencionada, como una expresión simbólica del fin de la infancia, del deseo, de la utopía, de la inocencia. El recurso de la interrogación es siempre significante parcial de duda, de temor, de miedo ante lo desconocido; el ángel es el yo necesario para volver; el retorno es al mundo descrito en la primera parte de *Marinero en tierra*. Toda la obra se mueve en relación a ese deseo de eterno retorno al mundo de la infancia y el mar; el yo interior disfrazado en el ángel debe guiarlo hacia sí mismo. El segundo terceto (Silencio. Más silencio./Inmóviles los pulsos/del sinfín de la noche) repite el silencio, que es un significante parcial de la muerte o, más exactamente, de una muerte en vida. La noche es la obscuridad interior, la confusión, el miedo. La encrucijada entre lo presente-real y lo utópico-imaginario adquiere un tono más sombrío; en las primeras obras era perceptible cierta sencillez en el pesar por la pérdida; a partir de *Cal y canto* hay un sentimiento más complejo y cruel. En último terceto, los versos finales del poema (¡Paraíso perdido!/perdido por buscarte,/yo sin luz para siempre)

añaden al título el recurso retórico de la exclamación, significativa parcial de la importancia y certeza de una idea obsesiva; el paraíso utópico se perdió. La luz es el conocimiento, la verdad, la realización en lo erótico; hay una sentencia en "para siempre", pero el poema es la luz en la que se realiza esa búsqueda, ese encuentro con el pasado. La memoria eternamente perdida de Alberti se encuentra y se realiza, con su carga de melancolía. Parafraseando a Bécquer titula cada parte de la obra "Huésped de las nieblas", es decir hombre lleno de dudas, imposibilitado para ver la realidad, perdido y rescatado por la realización de la palabra poética.

Uno de los procesos a los que se refiere constantemente es al de la constitución del ser, al de las huellas que forman la existencia. Los ángeles son disfraces de sí mismo como lo fueron los seres marítimos; el ángel reproduce en este poema breve las estaciones de la existencia, la cronología de la vida presente en *Marinero en tierra* y *La amante*:

EL ANGEL ANGEL.

Y el mar fue y le dio un nombre
y un apellido el viento
y las nubes un cuerpo
y un alma el fuego.

La tierra, nada.

Ese reino movible,
colgado de las águilas,
no la conoce.

Nunca escribió su sombra

la figura de un hombre. 36.

A lo largo de *Sobre los ángeles* la figura del ángel también se disfraza, se combina con otros elementos, pero en este caso está unido a su naturaleza tradicional (perteneciente al reino de los cielos, del paraíso). Los primeros cuatro versos corresponden al plano del nacimiento de ese ángel en el que se desdoblán las cualidades del ser utópico (Y el mar fue y le dio un nombre/y un apellido el viento/y las nubes un cuerpo/y un alma el fuego.) están construidas a partir de la conjunción y, significante parcial de una idea de perfección, de ser absoluto y perfecto. El mar le da el nombre: el significante mar es el más importante de los elementos de la utopía porque en él se condensan todos los deseos, memorias, melancolías y aspiraciones desde la obra que define las bases psicológicas, los tópicos de toda la producción albertiana y su carácter emocional: *Marinero en tierra*. El viento, segundo significante, completa la identidad construida por el paisaje, o más exactamente por un determinado paisaje de símbolos existenciales. Las nubes son el componente celeste, blanco y azul, colores siempre significantes parciales de la utópica idea del mar. Por último, el fuego define el alma de ese ángel-disfraz, de ese ángel símbolo del yo ideal; fuego, elemento del inconsciente colectivo, purificador, pero notablemente de color similar al amanecer y al atardecer en el paisaje marítimo. En los primeros cuatro versos se resumen

36.- Ibid, p 47.

los colores más significativos. El uso del pasado perfecto responde a la idea de un ser acabado en la imaginación, el ser etéreo como los ángeles, habitante del mundo utópico del cielo, del paraíso; pero ese ser perfecto responde siempre a las cualidad de la infancia, con lo que la materia de la memoria se convierte es la substancia de la utopía. El verso siguiente (La tierra, nada) repite el tono de perfección y la ruptura total con la realidad; la tierra es siempre significativa parcial de lo concreto, real, adulto; la tierra es lo opuesto al cielo, a los colores del mar, por lo que no tiene cabida en la concepción de ese ángel perfecto. El verso es el principio de la segunda parte del poema, correspondiente al mundo de la tierra (realidad) contrario al de la utopía (cielo, ángel, azul). El siguiente fragmento describe la imposibilidad de unión entre los dos mundos (Ese reino movible,/colgado de las águilas,/no la conoce.): el reino superior (cielo utópico, escenario del yo-ángel), significativa del paraíso perdido del prólogo y en este caso existente y el espacio terrestre, el de lo real desconocido para la utopía, ajeno a ella. Los dos últimos versos (Nunca escribió su sombra/la figura de un hombre) de manera altamente poética, incluso metapoética al hablar de escritura, mencionan la palabra hombre, significativa parcial que simboliza lo opuesto al ángel perfecto. La luz celeste no ha sido interrumpida en su perfección por elementos de la realidad (hombre); es un paraíso etéreo, intocable, inalcanzable. El hombre no escribió, ya que la utopía es

imposible de alcanzar en la realidad. Este poema es probablemente aquél donde es más sencilla, y al mismo tiempo más bella, la concepción albertiana del ser, la expresión de la búsqueda de la utopía; también es la mejor realización, con gran maestría técnica, en un poema breve.

A partir de una arbitraria segunda parte de *Sobre los ángeles*, hay una variación en la técnica significativa de una poética menos cercana en lo formal a Bécquer y más cercana a Jorge Guillén y su tendencia totalizadora. En esta segunda parte, en cuanto a las ideas es cercana al mundo de *Cal y Canto*, pero es más exacto decir que todo el libro de nuevo se nutre de las obras anteriores, pero tiene un valor independiente y una poética propia dentro del conjunto; es también autónomo y autorreferencial.

El análisis de *Cal y canto* reveló una técnica manierista en el uso del soneto, así como en la presencia de elementos léxicos variados con el fin de expresar una búsqueda erótica. El libro es un largo homenaje a Góngora y, del mismo modo, *Sobre los ángeles* es un tributo a Bécquer como autor de ruptura, de renovación en la imagen y en la técnica. Alberti repite el procedimiento con Bécquer como una forma de manifestarle al mismo tiempo un reconocimiento estético en y una afirmación personal de su voz poética:

TRES RECUERDOS DEL CIELO

Homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer

PROLOGO

No habían cumplido años ni la rosa ni el arcángel
 Todo, anterior al balido y al llanto.
 Cuando la luz ignoraba todavía
 si el mar nacería niño o niña.
 Cuando el viento soñaba melenas que peinar
 y claveles el fuego que encender y mejillas
 y el agua unos labios parados donde beber.
 Todo, anterior al cuerpo, al nombre y al tiempo.

Entonces, yo recuerdo que una vez en el cielo...

37.

El poema es una especie de mosaico por etapas. Se reproduce el prólogo anterior a los tres recuerdos por ser el más adecuado para analizar la relación poética entre Alberti y Bécquer y también la expresión de temas y significantes obsesivos para el poeta. El primer verso (No habían cumplido años la rosa ni el arcángel) tiene en el significante "rosa" una reminiscencia del vocabulario renacentista; rosa, símbolo del paso del tiempo, del cambio constante: la rosa es bella en un tiempo, pero contiene la semilla de su decadencia. Es un elemento constante en la poesía de Bécquer y en la de Góngora. El arcángel es un símbolo socialmente religioso, significante parcial de una tradición, pero más importante aún es un constante disfraz en el que se desdoblán las tendencias eróticas. El arcángel es el elemento social religioso, pero también celestial, divino y utópico. Los siguientes tres versos guardan relación con el poema "EL

37.- Ibid, p 67.

ANGEL ANGEL" (Todo, anterior al balido y al llanto/Cuando la luz ignoraba todavía/si el mar nacería niño o niña.) en la reflexión sobre el origen del ser utópico; balido y llanto: cordero como elemento de marcada tradición religiosa; el llanto como agua y vida. El mar que va a nacer es el significante del yo anteriormente explicado y presente como significante estructural de gran importancia en toda la obra de Alberti, porque condensa el complejo de símbolos de la memoria, la nostalgia y la utopía. El mar es el mundo perdido, recuperado a través de la construcción poética de un ideal utópico; es la defensa ante la realidad que se opone a la fantasía, ante lo concreto objeto de la crítica, razón de existir de la utopía. El tema de origen, del nacimiento, del principio, se complementa con el del tiempo, por la preposición *cuando* y el uso del pasado, que se repite en la segunda parte del prólogo (Cuando el viento soñaba melenas que peinar/y claveles el fuego que encender y mejillas/y el agua unos labios parados donde beber.). Las melenas y el verbo peinar son significantes parciales de gran importancia porque, del mismo modo que el mar, representan en el complejo de estructuras de la poesía de Alberti un regreso a la memoria, a los elementos de la utopía y sobre todo al deseo erótico de un ser superior. El viento (presente en "EL ANGEL ANGEL") es un elemento marítimo transformador; el viento es la utopía, la memoria que sueña el acontecer erótico, el acto amoroso profundamente ligado a los recuerdos infantiles, a la obsesión constante del cabello femenino. El símbolo

fuego se repite también como elemento de la creación, del origen. El sueño resume todos los significantes parciales tanto de la utopía albertiana como de la identificación poética con Bécquer (mejilla clavel). El agua es significante parcial equivalente al mar; el agua que sueña con los labios (al igual que las melenas y las mejillas) es el instante en que el yo interior fantasea con la creación de un ser que es el que vivirá en la utopía, en el mundo imaginario de la perfección. El agua es el erotismo, la maternidad, el regreso metafórico al seno materno. El verso siguiente (Todo, anterior al cuerpo, al nombre y al tiempo) repite el procedimiento inicial del verso dos como un recurso de totalización de los elementos del sueño, pero también como la expresión de un momento, de un instante antes del nacimiento, de la realización del ser. De nuevo establece relación con el léxico y el tema de "El ANGEL ANGEL" por los tres elementos: cuerpo (existencia física); nombre (existencia simbólica, identidad) y tiempo (transcurrir de la vida), que son el resultado, la encarnación de la utopía en un hombre. El texto es más complejo o más profundo que los anteriores porque se refiere metafóricamente al prólogo de la existencia, al escenario surgido del deseo. El último verso del fragmento (Entonces, yo recuerdo que, una vez, en el cielo...) cierra lo totalizador para meditar ya en el yo como un significante parcial. El cielo es el mar, el azul, el infinito y el origen. A través de una serie de significantes homenajea a Bécquer, pero profundiza sobre sus obsesiones y

símbolos constantes: erotismo, utopía, origen del ser, presencia del yo.

El último poema de *Sobre los ángeles* es también una compleja y simbólica reflexión que, de modo similar al final de los anteriores libros, resume la inutilidad de la búsqueda utópica:

EL ANGEL SUPERVIVIENTE

Acordaos.

La nieve traía gotas de lacre, de plomo derretido
y disimulos de niña que ha dado muerte a un cisne.
Una mano enguantada, la dispersión de la luz y el lento
asesi-

nato.

La derrota del cielo, un amigo.

Acordaos de aquel día, acordaos
y no olvidéis que la sorpresa paralizó el pulso y el color
de los astros.

En el frío, murieron dos fantasmas.

Por un ave, tres anillos de oro
fueron hallados y enterrados en la escarcha.

La última voz de un hombre ensangrentó el viento.

Todos los ángeles perdieron la vida.

Menos uno, herido, alicortado. 38.

El primer rasgo relevante es el título. Ya anteriormente se mencionó, a lo largo del análisis de éste y los anteriores libros de Alberti en su primer etapa, la importancia del disfraz como un desdoblamiento o alter ego del yo imaginario, en el que se resumen todos los deseos y desencantos por la realidad. El ángel superviviente es el yo vencido por la lucha, derrotado por la búsqueda, perdido en la ambigüedad del mundo. En la primera parte del poema (ACORDAOS./LA nieve

38.- Ibid, p 95.

traía gotas de lacre, de plomo derretido/y disimulos de niña que ha dado muerte a un cisne./Una mano enguantada, la dispersión de la luz y el lento asesi-/nato/La derrota del cielo, un amigo) el primer verbo (acordaos) revela un procedimiento metafórico que expresa el eterno retorno, la actividad de la memoria, proceso psicológico esencial en la poesía de Alberti. La nieve y el plomo estaban ya presentes en otros poemas como significantes parciales de velos, de tiempo transcurrido o, más exactamente, de tiempo como sentencia. La niña es la mujer, el significante parcial del deseo erótico, la niña-mujer-musa imaginaria; el cisne es un símbolo, un disfraz de sí mismo (cisne como ser monógamo muerto en el agua por su mujer imaginaria, por su amada-complemento que termina con el ideal utópico). La muerte descrita con la mano enguantada recuerda el símbolo del pie calzado, que representaba el compromiso estrictamente social, no la unión amorosa, erótica en *La amante*. La mano enguantada es lo opuesto a la mano que acaricia, al deseo amoroso; es la muerte del sueño. El cielo derrotado y amigo es el fin de la utopía, de la recuperación de lo perdido; es el regreso a la realidad trágica. La segunda parte del poema (Acordaos de aquel día, acordaos/ y no olvidéis que la sorpresa paralizó el pulso y el color de los/astros./En el frío, murieron dos fantasmas./Por un ave, tres anillos de oro/fueron hallados y enterrados en la escarcha./La última voz de un hombre ensangrentó el viento./Todos los ángeles perdieron la vida./Menos uno, herido, alicortado.) inicia con una

repetición retórica, la del verbo *acordaos*, para subrayar el proceso de retorno. Los astros paralizados son un símbolo de la ruptura con el mundo deseado y largamente descrito. Mueren dos fantasmas: él y la mujer utópica que se desvanecen. Los anillos de oro son significantes parciales complejos. El anillo es símbolo de una alianza, de un destino asociado y el oro de un casamiento místico; es la muerte el fin del matrimonio con la mujer del deseo utópico, con la mujer de la fantasía celestial. El número tres, en este caso, representa al niño, al hombre utópico y al adulto que se enfrenta con su realidad, todos sepultados; la nieve, la escarcha (del mismo modo que en los sonetos iniciales de *Cal y canto*) es el tiempo que revela el pasado y la derrota del presente; el viento es de nuevo significante parcial del paso del tiempo, del proceso existencial de búsqueda y regreso; la sangre, también presente en *Cal y canto*, simboliza la pérdida de vida, la fuga del deseo que es arrasado por el viento; los ángeles muertos son todos los disfraces en los que se desdobló y proyectó el deseo y la construcción de la utopía; el ángel sobreviviente es el ser real, el yo que vuelve a la tierra. Así, *alicortado* es metáfora de sin sueños, sin fantasía, derrotado en la búsqueda utópica y resignado al dolor de la realidad; las alas eran la utopía del yo soñado, el ser sin alas, el yo real.

Sobre los ángeles es de nuevo una obra compleja y rica. Primero, cumple con los postulados poéticos de la generación del 27 en el aspecto de usar modelos de acuerdo a una

intención poética propia. Segundo, homenajea a un innovador como Bécquer, con lo que afirmó el principio de autonomía del poema. Tercero, continuó construyendo la búsqueda utópica y la descripción de un mundo íntimo donde el deseo y la reflexión sobre la realidad y la memoria ocupan el lugar principal, sin renunciar a una experimentación constante dentro del juego poético.

5. La encrucijada de lo real: La guerra civil.

5.1. *De un momento a otro.*

Los principales significantes, figuras, temas y sentimientos que forman la base de la poesía de Rafael Alberti se describieron detalladamente en el primer capítulo del análisis. El anhelo utópico, el mundo de la infancia y la melancolía de la primer etapa de su obra (anterior al estallido de la guerra civil) encontraran un nuevo cauce a partir del año 1931, cuando se proclama la Segunda República Española. Si la infancia y el erotismo eran los componentes de la utopía primaria, la preocupación social y la perspectiva humanista del conflicto son los componentes de la segunda. Alberti, a diferencia de algunos miembros de la generación del 27 (Cernuda, Guillén), no sólo tomó partido a favor de la República, sino que lo hizo de manera práctica, afiliándose al partido comunista, desplegando una enorme actividad de apoyo cultural, ejerciendo trabajo diplomático fuera de España y por último saliendo exiliado al final de la contienda. Es el único miembro de su grupo que marcadamente fue hombre de acción, mas su entrega a la defensa republicana no interrumpió su creación poética; la enriqueció y le dio nuevos temas para proseguir en una búsqueda de la utopía, ahora con un objetivo social e histórico.

El segundo libro publicado durante este periodo, *El poeta en la calle* (1934-1939), recoge las ideas y sentimientos desde la proclama de la República española hasta la derrota en la Guerra Civil y el triunfo falangista. No hay, sin embargo, la ruptura total con las ideas y las figuras previas, sino una evolución hacia nuevos campos en los que se desdobra la personalidad de Alberti. El primer rasgo relevante es el título. Las primeras obras (*Marinero en tierra*, *La amante*, *El alba del alhelí*, *Cal y canto* y *Sobre los ángeles*) aludían a un mundo autorreferencial, íntimo y relacionado con la infancia y el erotismo. El lugar de la fantasía, de la realización utópica venía de la memoria, del mar como espacio, del contraste costa/ciudad. En *El poeta en la calle* hay un cambio substancial. Primero, ya se asume en su edad adulta, dejando atrás la presencia del niño imaginario al que buscaba. Ahora es un poeta, un ser hecho; ya no busca directamente las figuras de su nostalgia. Si la utopía es algo que no se encuentra en ningún lugar, ahora la busca no en el paisaje sino en la ciudad, en el espacio cotidiano y real, en el escenario de los horrores de la guerra. No existe más el provinciano nostálgico, sino el poeta, utopista, político y humanista que desea recuperar la ciudad donde se deslumbró y se unió a la generación del 27.

El primer poema donde se observan estos elementos tiene como tema a la ciudad:

CAPITAL DE LA GLORIA

(Madrid, 1936-1939)

Madrid - Otoño

Ciudad de los más turbios siniestros provocados,
de la angustia nocturna que ordena hundirse al miedo
en los sótanos lívidos con ojos desvelados,
yo quisiera furiosa, pero impasiblemente
arrancarme de cuajo la voz, pero no puedo,
para pisarte toda tan silenciosamente
que la sangre tirada
mordiera, sin protesta, mi llanto y mi pisada.

Por tus desnivelados terrenos y arrabales,
ciudad, por tus lluviosas y ateridas afueras
voy las hojas difuntas pisando entre trincheras,
charcos y barrizales.

Los árboles acodan, desprovistos, las ramas
por bardas y tapiales
donde con ojos fijos espían las troneras
un cielo temeroso de explosiones y llamas.

Capital ya madura para los bombardeos,
avenidas de escombros y barrios en ruinas,
corre un escalofrío al pensar tus museos
tras de las barricadas que impiden las esquinas.

Hay casas cuyos muros humildes, levantados
a la escena del aire, representan la escena
del mantel y los lechos todavía ordenados,
el drama silencioso de los trajes vacíos,
sin nadie, en la alacena
que los biseles fríos
de la menguada luna de los pobres roperos
recogen y barajan con los sacos terreros.

Más que nunca mirada,
como ciudad que en tierra reposa al descubierto,
la frente de tu frente se alza tiroteada,
tus costados de árboles y llanuras, heridos;
pero tu corazón no lo taparán muerto,
aunque montes de escombros le paren sus latidos.

Ciudad, ciudad presente,
guardas en tus entrañas de catástrofe y gloria
el germen más hermoso de tu vida futura.
Bajo la dinamita de tus cielos, crujiente,
se oye el nacer del nuevo hijo de la victoria.
Gritando y a empujones la tierra lo inaugura 39.

El fragmento que aquí se reproduce es la parte inicial del poema. El primer elemento relevante es la evolución desde la

39.- Rafael Alberti, *De un momento a otro*, pp 101-102.

nostalgia al mar y el rechazo a la ciudad, a la percepción de Madrid como espacio de la posible utopía social. El Madrid de la guerra significa la poesía, pero también la amenaza de la derrota y la muerte. La gloria es la utopía, el triunfo, el esplendor de los primeros años, la promesa y, al mismo tiempo es el escenario del fin de una España determinada. Desde la primera parte se presenta la ciudad como un símbolo, como un ser vivo (Ciudad de los más turbios siniestros provocados,/de la angustia nocturna que ordena hundirse al miedo/en los sótanos lívidos con ojos desvelados,). Los versos corresponden al espacio de lo real, del presente. La luz y el color, elementos esenciales del canto a la vida albertiano son sustituidos por la obscuridad, significante parcial del terror; la melancolía y el gozo, por la angustia; pero lo más importante es el espacio, que cambia la evocación de los grandes paisajes (mar, llanura, cielo) por la mención simbólica y fría de los subterráneos. La descripción de una ciudad casi abandonada, bombardeada, sitiada y presa del pánico colectivo lleva a la reaparición del significante yo (yo quisiera furiosa, pero impasiblemente/arrancarme de cuajo la voz, pero no puedo,/ para pisarte toda tan silenciosamente/que la sangre tirada/ mordiera sin protesta, mi llanto y mi pisada.), que de manera variable establece la relación emocional autor/tema.

Es una voz omnipresente a lo largo de las distintas etapas poéticas de Alberti, cuya función estructural tiene la misma importancia que los distintos disfraces (salinero, marinero)

porque a través de ella se describe el deseo y la expresión de una búsqueda tanto estética como utópica. El yo es el elemento simbólico, el significante de una búsqueda de algo interno, de una adecuación con los elementos de lo real enfrentados a lo íntimo. La guerra, Madrid, la tragedia, son partes importantes, pero siempre como componentes estructurales de un deseo personal, de un camino hacia ese lugar superior del ser. Del mismo modo que en las obras de su primera etapa, hay un anhelo, un impulso que lo lleva a buscar absorber el dolor, transformarlo, o más exactamente a incorporar ese momento histórico a su interior.

Un recurso retórico importante es el deseo de purificación de la sangre, significante colectivo de una tragedia, que interioriza el llanto, significante personal y social de la postura humanista, republicana y libre. Una parte de las palabras corresponde al lenguaje de la guerra y la falange (sangre, turbios, angustia, sótanos) y otra al ser humano e individual (yo, quisiera, voz) enfrentado a la tragedia de su fin. La relación entre ambas, como ya se describió, se da a partir del significante yo, en el que se desdobra la obsesión utópica del autor. En la siguiente parte es observable la forma en que esa guerra es parte del camino hacia la utopía, hacia esa perfección deseada. El conflicto externo es una cuestión real, trascendente, que humaniza y enriquece el camino, la búsqueda. La pisada (voy las hojas difuntas pisando entre trincheras,) es la huella, el testimonio del transcurrir individual entre una colectividad anónima, en el

espacio de la muerte y la desolación. El paisaje es de nuevo, de manera fragmentada, un significante parcial del sentimiento psicológico.

Los distintos elementos externos (terrenos, arrabales, ciudad, hojas, bardas, tapiales, ramas) son significantes parciales que contrastan con los significantes parciales opuestos (explosiones, llamas, troneras, trincheras). Así, la yuxtaposición poética de elementos contrarios crea un cuadro donde lentamente se va construyendo la idea de futuro, una perspectiva opuesta a la guerra. Y entre ambas es siempre importante el verbo voy, del mismo modo que la pisada. Hay un recorrido, un camino, una búsqueda siempre constante que es el elemento obsesivo en su poesía.

Anteriormente se mencionó la descripción de la ciudad arrasada, antes sede de la cultura y la historia. Los siguientes cuatro versos (Capital ya madura para los bombardeos, /avenidas de escombros y barrios en ruinas, /corre un escalofrío al pensar tus museos/tras de las barricadas que impiden las esquinas) reelaboran esta idea, con la alternancia de imágenes simples, directas, cuyo valor está dado por su sentido literal y por la emoción de la guerra. Son versos de impresiones, donde son perceptibles dos ideas tras el escalofrío al pensar en los museos; primero, una de pesar por la muerte de la actividad cultural, de la grandeza histórica, artística; la otra plantea la necesidad de subordinar las ideas a las acciones de supervivencia de la República y a su idea de hombre. El significante parcial

museo es nuevamente un elemento que marca la identidad humana del conflicto, al contrario de los significantes parciales de la guerra (escombros, ruinas, bombardeos, barricadas) que expresan, de manera fragmentada, el complejo ambiente del conflicto; son realidades alternadas por la omnipresente voz del yo, que corresponden a dos Españas, la del presente y la del futuro.

A lo largo del poema va de lo colectivo a lo individual, a la forma en que se reflejan lo individual y lo cotidiano de la guerra. La siguiente parte (Hay casas cuyos muros humildes, levantados/a la escena del aire representan la escena,/ del mantel y los lechos todavía ordenados,/el drama silencioso de los trajes vacíos,/sin nadie, en la alacena/que los biseles fríos/ de la menguada luna de los pobres roperos/ recogen y barajan los sacos terrenos) emplea como recurso técnico, de nuevo, elementos o más exactamente significantes parciales que forman el significado total de abandono y soledad, ya no en lo referente a la experiencia colectiva de la calle sino en lo íntimo. Hay una ausencia del ser, del hombre en su espacio íntimo. La ropa, como significante parcial de identidad, es un elemento estructural básico en la teoría poética albertiana; aquí el recurso es notable, ya que esa ropa y esos muebles, por sí solos, evocan una pérdida, la interrupción del transcurrir cotidiano de la existencia. Han perdido su objeto, su razón. La ciudad es una estructura vacía, un cementerio; socialmente es una casa sencilla, tal vez para redondear la idea del sufrimiento de las clases

bajas y medias, no de la clase alta, con lo que reafirma su ideología al escoger deliberadamente una sencillez hogareña en los objetos, claramente simbólicos de un sentimiento determinado.

Uno de los recursos técnicos, estructurales, que se describen es el de la alternancia de un plano de la guerra un plano del Madrid profundo (de fuertes raíces psicológicas en Alberti). Así el segundo plano, el del Madrid emocional y profundo al acercarse al final del poema irá desvelando la utopía, el anhelo utópico. Los dos planos son observables en la penúltima parte del fragmento elegido (Más que nunca mirada/ como ciudad que en tierra reposa al descubierto,/la frente de tu frente se alza tiroteada,/tus costados de árboles y llanuras heridos;/pero tu corazón no lo taparán muerto,/ aunque montes de escombros le paren sus latidos./), donde es destacable de nuevo la importancia de la mirada como acto, como elemento, como acontecimiento creador de la realidad.

Al mirar, al observar, al percibir imágenes, la realidad existe y adquiere valor. La frase "más que nunca", antes de "mirada", es un testimonio poético de la importancia y trascendencia que para el mundo tuvo la guerra civil. Reposo al descubierto la ciudad, porque no tiene disfraces, está en carne viva su esencia en el instante mismo de un momento crucial. El alma (frente humano) de su momento (frente militar) se levanta con dignidad pese a estar herida, con su esencia aparentemente inmutable, pese a los daños externos.

Nuevamente el paisaje es un significante parcial de la destrucción de lo que en el pasado era armonioso y bello (árboles, llanuras). Los versos son esenciales, sin embargo, para el objeto de estudio (la descripción de la búsqueda de una utopía como núcleo de la poesía de Rafael Alberti sobre el cual se construyen las variaciones y ampliaciones de su obra, el edificio estético de su poesía), porque en ellos describe el sustrato emocional e íntimo (el corazón) de la ciudad. Esta fe en lo íntimo, en lo profundo y elevado, es una fe utópica; esa parte intocable, subterránea e inmortal es una salvación porque la búsqueda utópica evita el catastrofismo en un poema de guerra y esa búsqueda que aparece aislada y matizada en los distintos poemas, enriquecida a lo largo de las distintas etapas construye una totalidad fragmentada: la utopía como fin. En este sentido, los versos finales encarnan esa utopía en otro ser imaginario, surgido del anhelo de victoria (Ciudad, ciudad presente, /guardas en tus entrañas de catástrofe y gloria/ el germen más hermoso de tu vida futura. /Bajo la dinamita de tus cielos, crujiente, /se oye el nacer del nuevo hijo de la victoria. /Gritando y a empujones la tierra lo inaugura).

El primer significante parcial es ciudad presente, espacio actual, tiempo o, más exactamente, instante donde surge la reflexión. A lo largo de toda la obra hay ese instante de reflexión, donde surgen la melancolía y el deseo, la aspiración y el desencanto, el sueño y la derrota. El presente, como lo describió en los versos anteriores,

contiene ya la promesa del futuro; el significante parcial entrañas es un regreso a la tierra largamente mencionada, pero también a la mujer y a la madre. Catástrofe (presente) y gloria (futuro) son significantes parciales de una realidad utópica deseada, pero que no encuentra asiento real, que no existe salvo en el interior del yo, en la fantasía. Vida futura, germen, hermoso y promesa son significantes parciales de ese futuro utópico, contrastado con la dinamita, el horror, la muerte. La vida y la muerte, la realidad y el sueño expresados a través de los distintos sistemas de significantes parciales desarrollados a lo largo del poema y unidos por la voz del yo cierran su diálogo con los dos últimos versos (se oye el nacer del nuevo hijo de la victoria. Gritando y a empujones la tierra lo inaugura), donde se realiza en la palabra escrita la idea de un hombre nuevo, surgido del futuro, del sustrato de grandeza de la tierra española, no del horror de los elementos trágicos del presente. Estos significantes parciales que redondean la idea son sobretodo lo nuevo y la victoria, para expresar la idea de revolución.

La tierra es uno de los significantes parciales más complejos, porque al mismo tiempo es espacio, sentimiento y tiempo; el nuevo hijo utópico lucha por aparecer. Es imposible no ver en el poema un gran influjo, especialmente en estas últimas líneas, de las ideas filosóficas de Marx y Engels: utopía revolucionaria, hombre nuevo, ruptura con el pasado y lucha por un futuro ideal. Sin embargo, es imposible

pensar sólo en el aspecto político porque este fragmento, pese a no escapar al impulso y a cierto descuido producto de la impresión de la guerra, de sus conflictos y vaivenes, retrata las ideas y figuras tanto estéticas como ideológicas del autor.

El análisis de la primer etapa de la obra poética de Rafael Alberti reveló las estructuras constantes, los recursos retóricos y la variedad de figuras en las que podía desdoblarse su personalidad. Dos de ellas, de gran importancia, eran la aparición de disfraces de la propia persona (marinero, salinero, capitán de navío, hortelano) y la aparición de un símbolo, que recibe el complejo de emociones, sentimientos percepciones e ideas correspondientes a alguna de sus obsesiones, pero sobre todo a esa búsqueda utópica que se ha descrito como la más personal de su obra, a la que se subordinan los demás elementos. Uno de estos elementos simbólicos es el perro mascota de Alberti en la época de la guerra civil, <<Niebla>>:

A <<Niebla>>, mi perro.

<<Niebla>>, tú no comprendes: lo cantan tus orejas,
el tabaco inocente, tonto de tu mirada,
los largos resplandores que por el monte dejas
al saltar, rayo tierno de briza despeinada.

Mira esos perros turbios, huérfanos, reservados,
que de improviso surgen de las rotas neblinas,
arrastrar en sus tímidos pasos desorientados
todo el terror reciente de su casa en ruinas.

A pesar de esos coches fugaces, sin cortejo,
que transportan la muerte en un cajón desnudo;
de ese niño que observa lo mismo que un festejo
la batalla en el aire, que asesinarle pudo;
a pesar del mejor compañero perdido,
de mi más que tristísima familia que no entiende

lo que yo más quisiera que hubiera comprendido,
y a pesar del amigo que deserta y nos vende;

<<Niebla>>, mi camarada,
aunque tú no lo sabes, nos queda todavía,
en medio de esta heroica pena bombardeada,
la fe, que es alegría, alegría, alegría. 40.

El perro, ser con el que tuvo una relación real, se manifiesta poéticamente como un símbolo, es decir, la materialización en un objeto concreto de una serie de sentimientos y percepciones psicológicas transformadas.

El primer cuarteto de versos (<<Niebla>>, tú no comprendes: lo cantan tus orejas,/el tabaco inocente, tonto de tu mirada,/los largos resplandores que por el monte dejas/al saltar, rayo tierno de briza despeinada) aísla al objeto simbólico, retratando con imágenes simples y directas sus cualidades; destaca de nuevo, como presencia obsesiva de gran importancia, la mirada, acto siempre con un valor poético y psicológico. Los versos, en sus significantes parciales, son sencillos cuadros de un objeto tomado de la realidad que remite a una idea de inocencia (tonto, inocente), de libertad (saltar) de espacio sin límites (monte). La imagen con la que termina la descripción del perro (rayo tierno de briza despeinada) no corresponde a las imágenes directas del poema, sino a la, llamada por Gerardo Diego, imagen múltiple, en la que lo importante es la totalidad y lo autoreferencial. Es realmente una imagen notable.

El segundo cuarteto de versos rompe con la línea de retrato idílico (Mira esos perros turbios, huérfanos, reservados,/

40.- Ibid, p 116.

que de improviso surgen de las rotas neblinas, /arrastrar en sus tímidos pasos desorientados /todo el terror reciente de su casa en ruinas) para expresar de nuevo la realidad de la guerra en el ámbito de lo cotidiano: los perros turbios, huérfanos, reservados, son uno de los significantes parciales del vasto y complejo significante de la guerra, que se encuentra en los distintos poemas. Esos perros simbolizan la soledad, la pérdida, el terror de la obscuridad (rotas neblinas). Sus tímidos pasos desorientados son una forma de expresar la dificultad de caminar, de percibir. En el último verso (todo el terror reciente de su casa en ruinas) casa es significante parcial, que se une a los demás para describir la íntima crueldad del impacto de la guerra en lo cotidiano, individual y familiar. El poema anterior hablaba de casas solas; aquí, la casa en ruinas es una muestra de un horror que invade la totalidad del espacio. De nuevo, en el siguiente cuarteto de versos (A pesar de esos coches fugaces, sin cortejo, /que transportan la muerte en un cajón desnudo: /de ese niño que observa lo mismo que un festejo /la batalla en el aire que asesinarle pudo;) amplía con escenas simples, directas y sin excesos retóricos, simplemente yuxtapuestas, el escenario del terror. El primer verso parte del "adversativo" a pesar (cuya respuesta se da más adelante, al final del poema) para mostrar sin grandeza u ornamentaciones a la muerte. Esta poesía, la subsecuente, se despoja del carácter glorioso que tenía en *Marinero en tierra* para encontrar un sentido crítico, de retrato de la muerte

como un drama cotidiano. El tercer y cuarto versos reproducen una figura simbólica a lo largo de la obra de Alberti: la del niño, pero con un nuevo sentido, con otra intención, moldeando la materia poética.

El niño que observa el festejo (significante parcial de alegría colectiva y de comunidad) y la batalla en el aire (significante parcial de la guerra, que se complementa con los de anteriores versos) es del mismo modo que <<Niebla>> un significante de inocencia, de inconsciencia ante el peligro y el horror. Es por esto que constantemente el niño es uno de los significantes parciales de la búsqueda utópica, ya que generalmente funciona como vehículo del futuro, de la fantasía, de la vida hacia la perspectiva de futuro, de la ruptura con el pasado. El recurso de la adversativa aún sin respuesta (a pesar) lo repite en el penúltimo cuarteto (a pesar del mejor compañero perdido, /de mi más que tristísima familia que no entiende/lo que yo más quisiera que hubiera comprendido, /y a pesar del amigo que deserta y nos vende;) en una yuxtaposición de imágenes muy directas, que resumen las experiencias de la guerra: la familia, cuya incomprensión y adhesión al fascismo siempre afectó al poeta; las traiciones de los amigos, pero sobretodo la muerte del amigo (significantes parcial de las múltiples pérdidas no sólo de hombres como Federico García Lorca y Miguel Hernández, sino también de milicianos y gente del pueblo).

Su sentimiento por los republicanos queda claro en el verso dedicado a su familia: la guerra es una lucha desde lo más

profundo y trascendente del su ser. El último cuarteto (<<Niebla>>, mi camarada,/aunque tú no lo sabes, nos queda todavía,/en medio de esta heroica pena bombardeada,/la fe, que es alegría, alegría, alegría) responde a las dudas planteadas por el uso, en dos ocasiones, del adversativo "a pesar". El perro sigue funcionando estructuralmente como un significante hacia el cual dirige su carga emocional el autor; el término camarada es de gran importancia, porque es un significante parcial que remite a la ideología comunista de Alberti, a su posición política. Por último, la concepción utópica, el deseo de oponer a la realidad una fantasía, o más bien un estado de ánimo interior es la respuesta a los horrores visibles. La fe ya no es la de *La amante* o *El alba del alhelí*, sino una basada en la idea de un mundo nuevo, perfecto, que recupere las pérdidas y construya para España un futuro distinto. La fe es la actitud utópica interior que el poeta impone a la realidad.

El poema anterior mencionaba al amigo muerto como uno de los hechos de la realidad de la guerra. No es de extrañar, por lo tanto, que dedique uno de los principales poemas de *El poeta en la calle* a la figura de Federico García Lorca. La cercana amistad que los unió desde la residencia de estudiantes hasta el principio de la guerra, pasando por la del proceso formativo de la generación del 27, es uno de los motivos; pero lo más importante es que Lorca le simbolizaba la utopía literaria, la mayor promesa en la literatura española de su tiempo. Su salvaje asesinato al iniciar la guerra, perpetrado

por el ejército franquista, cristaliza el horror y la barbarie de la contienda. Fue el miembro más espectacular de los escritores de su generación; su temprana muerte truncó una de las más notables carreras del grupo literario. El poema que Alberti le dedica es producto de todas estas ideas, aparte, por supuesto, del sentimiento personal y de la identificación, en Lorca, de una época crucial de su vida:

Elegía a un poeta que no tuvo su muerte
(Federico García Lorca)

No tuviste tu muerte, la que a ti te tocaba.
Malamente, a sabiendas, equivocó el camino.
¿Adónde vas? Gritando, por más que aligeraba,
no paré tu destino.

¡Qué mi muerte madruga! ¡Levanta! Por las calles,
los terrados y torres tiembla un presentimiento.
A toda costa el río llama a los arrabales,
advierte a toda costa la oscuridad al viento.

Yo, por las islas, preso, sin saber que tu muerte
te olvidaba, dejando mano libre a la mía.

¡Dolor de haberte visto, dolor, dolor de verte
como yo hubiera estado, si me correspondía!

Debiste de haber muerto sin llevarte a tu gloria
ese horror en los ojos de último fogonazo
ante la propia sangre que dobló tu memoria,
toda flor y clarísimo corazón sin balazo.

Mas si mi muerte ha muerto, quedándome la tuya,
si acaso le esperaba más bella y larga vida,
haré por merecerla, hasta que restituya
a la tierra esa lumbre de cosecha cumplida. 41.

El primer cuarteto (No tuviste tu muerte, la que a ti te tocaba./Malamente, a sabiendas, equivocó el camino./¿A dónde vas? Gritando, por más que aligeraba,/no paré tu destino) expresa la idea de fatalidad y azar, de la inconsecuencia del destino. La muerte, de manera obsesiva se convierte en un personaje trágico, omnipresente. La interrogación es un

41.- Ibid, p 123.

recurso retórico empleado con frecuencia como significante parcial de incomprensión ante el misterio. Los últimos dos versos, después de la interrogación, aluden a un hecho real que se traduce como poesía: la insistencia a García Lorca, por parte de algunos amigos de la generación, de que no partiera a Granada donde encontró la muerte. El destino es imposible de evitar, pese a las dudas que suscita en el poeta. El segundo cuarteto crea una atmósfera (¡Que mi muerte madruga! ¡Levanta! Por las calles,/ los terrados y torres tiembla un presentimiento./ A toda costa el río llama a los arrabales, advierte a toda costa la oscuridad al viento). La exclamación es otro de los recursos retóricos constantes, que corresponde a una revelación indiscutible. La idea es la de la equivocación de la muerte o el destino; no correspondía a su amigo morir sino a él; Lorca tiene un fin que no le corresponde. La imagen es la de un sentimiento colectivo que recorre el espacio de las calles y los espacios abiertos. Los arrabales son llamados por el río, que es agua (significante y elemento de gran importancia), que es salvación, que es pureza. La oscuridad llama al viento (dos elementos constantes; la oscuridad (muerte) y el viento (vida, evolución, cambio) para enterrar y terminar con cualquier opción de vida. Así, el horror es un estado de ánimo que se contagia. El tercer cuarteto presenta de nuevo, como en el primer poema analizado el elemento yo (Yo, por las islas, preso, sin saber que tu muerte/te olvidaba, dejando mano libre a la mía./¡Dolor de haberte visto, dolor, dolor de

verte/como yo hubiera estado si me correspondía), que es la voz en la que se desdobra Alberti; isla es significativa parcial de soledad, de incomunicación, ya presente en otros poemas. La muerte como personaje simboliza no sólo lo absurdo del destino, sino lo aberrante de la barbarie fascista. La muerte es un personaje que juega; la exclamación se repite, para expresar de manera terminante el error, la no correspondencia de la muerte con el camino de García Lorca. La obsesión amistosa del autor, sumada a su postura republicana, pero especialmente su admiración por la personalidad y la obra del amigo muerto, se convierten en un lamento por el propio ser. Desea utópicamente, contra la realidad definida, oponer su muerte. La realidad de la muerte de Lorca lo horroriza y describe, en el penúltimo cuarteto, la forma de muerte que correspondía al amigo (Debiste haber muerto sin llevarte a tu gloria/ese horror en los ojos de último fogonazo/ante la propia sangre que dobló tu memoria,/toda flor y clarísimo corazón sin balazo) porque las circunstancias en que sucedió el hecho opacan la figura del poeta estelar del 27. Aquí es ya observable una tendencia a la utopía, en el deseo de embellecer la realidad de la tragedia para lograr en la imaginación y en el poema la muerte ideal. Clarísimo corazón sin balazo: el corazón significativa parcial del ser, la amistad, la gloria y la amistad pretérita; el balazo, de la muerte, la guerra y el presente.

El poema va de la descripción yuxtapuesta y rápida de la muerte en la guerra al sentimiento más íntimo. Los últimos versos (Mas si mi muerte ha muerto, quedándome la tuya,/si acaso le esperaba más bella y larga vida,/haré por merecerla, hasta que restituya/ a la tierra esa lumbre de cosecha cumplida.) redondean estas imágenes, así como el deseo de la utopía propia, la realización personal del amigo. El sueño de Alberti es recuperar la gloria de Federico cumpliendo su destino histórico y poético, más allá de la metáfora de la muerte equivocada. A la realidad de la muerte opone su deseo de salvar la gloria y la promesa del poeta andaluz a través de su poesía.

5.2.- *Entre el clavel y la espada.*

La obra poética de Rafael Alberti, en sus distintas etapas, revela a un poeta intelectual, vanguardista, atento a la tradición pero también a las nuevas tendencias estéticas. Sin embargo, si bien su primer período está marcado por un deseo de autonomía, de poemas cuyo único fin es la maestría en la creación, no eludió el compromiso con la realidad, la apertura de su obra a los acontecimientos externos. La Guerra Civil Española marca el punto más alto y más trascendente de su participación social, cultural y política como miembro del partido comunista. *El poeta en la calle* (1931-1939) recoge las experiencias desde el momento en que es proclamada la Segunda República Española, hasta el final de la guerra

civil. Es un libro apasionado, de poemas sencillos, de imágenes simples y directas. No hay una búsqueda estética profunda porque la obra está subordinada al fin inmediato de la defensa republicana. Al final de la guerra, con la derrota viene el exilio y la recuperación del camino poético, de la evolución de la obra. El primer libro de esta segunda etapa, de gran importancia, es *Entre el clavel y la espada* (1939-1940). No es una obra testimonial y urgente como *El poeta en la calle*, sino una recuperación de la identidad estética. Es cierto que nunca renunció a la construcción de una utopía, pero sí a los postulados de su poética. *Entre el clavel y la espada* (1939-1940) es un regreso a los orígenes, a las estructuras, los signos, las figuras y las ideas del principio de la primera etapa, como un segundo nacimiento creativo. Desde el prólogo explica sus intenciones:

1

De ayer para hoy

*Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,
virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.*

*Que cuando califique de verde al monte, al prado,
repitiéndole al cielo su azul como a la mar,
mi corazón se sienta recién inaugurado
y mi lengua el inédito asombro de crear. 42.*

Los dos primeros versos (*Después de este desorden impuesto, de esta prisa / de esta urgente gramática necesaria en que*

42.- Rafael Alberti, *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), p 11.

vivo) describen las condiciones que lo rodearon durante la guerra. El desorden impuesto es la circunstancia, la lucha, la persecución, pero ineludible; la gramática necesaria es la entrega total de la escritura al testimonio y a la denuncia. Hay una notable diferencia entre *El poeta en la calle* (1931-1939) y *Entre el clavel y la espada* (1939-1940); en la primera hay sólo un uso funcional de la poesía como medio de expresión ideológico, sin una mayor elaboración, aunque de cualquier modo son observables estructuras e imágenes de marcado valor poético; en la segunda, en cambio, Alberti regresa a su riqueza retórica, metafórica, y a los elementos e imágenes profundamente vanguardistas. En los siguientes dos versos del primer prólogo de la obra (*vuelva a mí toda virgen la palabra precisa, / virgen el verbo exacto con el justo adjetivo*) repite un proceso constante en su obra: la vuelta, el regreso. La virginidad de las palabras es una renovación de la idea de palabra como espacio abierto, vacío de sentido, de múltiples significados posibles; es la palabra como elemento lúdico, como juego, como materia moldeable de acuerdo con la intención del autor. Los adjetivos *precisa*, *exacto* y *justo* corresponden a un ejercicio intelectual de la poesía, a un equilibrio entre las palabras. Los poemas más vanguardistas de Alberti son estructuras autorreferenciales, cerrados, llenos de imágenes múltiples e indivisibles en unidades. Los primeros dos versos del segundo fragmento (*Que cuando califique de verde al monte, al prado, / repitiéndole al cielo su azul como la mar,*) expresan la primera parte de

un deseo: de volver a la materia y a la técnica poética, con uno de los significantes parciales más importantes de su obra: el paisaje. El monte, pero sobre todo el mar, están cargados de una serie de complejos sentimientos relacionados con la búsqueda de la utopía. Los dos últimos versos completan ese deseo (*mi corazón se sienta recién inaugurado / y mi lengua el inédito asombro de crear*). La idea principal es la de recuperación, la de regreso: busca su identidad perdida en la guerra, su yo íntimo, su percepción poética libre. El último verso se refiere concretamente a la poesía, a la creación no marcada por las condiciones de la guerra civil, sino sólo dirigida por el deseo y la intención poética del autor.

Los dos significantes parciales del título (clavel y espada) son explicados en el segundo prólogo, del que se reproduce el primer fragmento:

2

*Si yo no viniera de donde vengo; si aquel
reaparecido, pálido, yerto horror no me hubiera
empujado a estos nuevos kilómetros todavía sin
lágrimas; si no colgara, incluso de los mapas
más tranquilos, la continua advertencia de esa
helada y doble hoja de muerte; si mi nombre no
fuera un compromiso, una palabra dada, un ex-
puesto cuello constante, tú libro que ahora vas
a abrirte, lo harías solamente bajo un signo de
flor, lejos de él la fija espada que lo alerta.*
43.

43.- Ibid, p 12.

La guerra, el horror, pese al deseo de retornar a su palabra y a su libertad, están marcando al poeta del exilio, de la pérdida, de la melancolía. Alberti le habla al libro como un ser vivo, como un semejante; el libro no es simplemente un objeto, sino un significante parcial de toda la obra de Alberti, una voz. El signo de flor representaría una línea ininterrumpida desde *Marinero en tierra*. Si el horror de la guerra no existiera, no habría cambios substanciales en la poesía de Alberti, pero la espada es el significante de otro sentimiento profundo; unidos (clavel y espada) componen lo esencial en su percepción: la guerra, el horror. Por una parte, es utopía, melancolía, intimismo; por otra, realidad, compromiso, exilio. A lo largo de *Entre el clavel y la espada* (1939-1940) ambas corrientes se alternan, pero la recuperación del Alberti vanguardista es la más importante. Es cierto que la experiencia de la guerra se incorpora al complejo de búsquedas utópicas, pero en lo referente a la concepción poética las tendencias vanguardistas, la idea gongorista, la complejidad y la libertad en la creación triunfan.

El regreso a las estructuras métricas y a la teoría vanguardista es observable en los "sonetos corporales" de la primera parte. Es importante mencionar el auténtico sentido de la palabra corporal; el cuerpo como espacio es significante de erotismo, vida y muerte, pero sobre todo de transcurrir. El cuerpo como espacio tiene múltiples

connotaciones, adquiere o recibe distintos sentidos. Esto es observable en el siguiente soneto:

3

Huele a sangre mezclada con espliego,
venido entre un olor de resplandores.
A sangre huelen las quemadas flores
y a súbito ciprés de sangre el fuego.

Del aire baja un repentino riego
de astro y sangre resueltos en olores
y un tornado de aromas y colores
al mundo deja por la sangre ciego.

Fría y enferma y sin dormir y aullando,
desatada la fiebre va saltando,
como un temblor, por las terrazas solas.

Coagulada la luna en la cornisa,
mira la adolescente sin camisa
poblársele las ingles de amapolas. 44.

El uso del soneto es una muestra de uno de los principales postulados teóricos de la generación del 27: el de usar metros o estructuras ajenos (sonetos, coplas, canciones) con una nueva intención, con un sentido renovado en las imágenes, demostrando así la maestría técnica, el juego con las palabras. A lo largo del análisis de la primera etapa de su obra, se describió la importancia del paisaje y sus diferentes elementos como portadores o, más exactamente, como significantes parciales de distintos sentimientos y cargas afectivas. En el primer cuarteto (Huele a sangre mezclada con espliego, / venida entre un olor de resplandores./A sangre huelen las quemadas flores / y a súbito ciprés de sangre el

44.- Ibid, p 19.

fuego) las flores y los árboles mudan su sentido primario (evocación, infancia, memoria, paisaje) y se convierten, por contraste, por yuxtaposición, en imágenes de la contradicción, de la ambigüedad interior, de la melancolía enfrentada a la impresión de la realidad. El significante sangre, el olor a sangre, es una imagen de la desolación que invade no simplemente el mundo externo, sino el íntimo. El alhelí, en *El alba del alhelí* tenía la función de recibir las ideas y sentimientos de búsqueda, de conocimiento, de sueño y fantasía; ahora el olor a sangre impregna las flores, cuya presencia es constante, pero que ahora son significantes parciales de un propósito distinto (reflejar la muerte). El segundo cuarteto (Del aire baja un repentino riego/ de astro y sangre resueltos en olores, / y un tornado de aromas y colores/al mundo deja por la sangre ciego) complementa las imágenes del primero a través del significante sangre como elemento omnipresente, revelador del momento del hoy, aquí, ahora. El cielo y los astros, presentes en otras obras del autor, son también significantes del sentimiento. La naturaleza como ser vivo, reflejada en sus aromas, ha perdido su substancia para tomar la de la muerte, no la de la vida. El análisis de los primeros libros de Alberti hizo alusión al papel de los procesos sensoriales, como la mirada; el olfato, el olor, se vuelve fundamental como forma de conocimiento. El primer terceto no prosigue con la descripción del ambiente de la derrota; comienza a ser más concreto el sentimiento (Fría y enferma y sin dormir y aullando,/desatada la fiebre va

saltando,/como un temblor por las terrazas solas). El significativo parcial terrazas tiene el sentido de cotidiano, de humano; ya no se limita a la inmensidad del paisaje, va a lo individual. La desolación es una fiebre: ya no está en el aire, se interioriza. Soledad, enfermedad, lamento: por medio de esta compleja serie de significantes parciales yuxtapuestos construye un testimonio. El último cuarteto (Coagulada la luna en la cornisa,/mira la adolescente sin camisa/poblársele las ingles de amapolas), siguiendo un procedimiento frecuente en su poesía, opone a la realidad el anhelo de utopía, la búsqueda de un lugar ideal que no encuentra asiento en lo cotidiano y presente. La luna coagulada (coagulación es un significativo parcial de sangre muerta, tiempo detenido) es el pasado, la guerra; la adolescente es uno de los significantes estructurales básicos sobre los que trabaja Alberti. La utopía hace necesaria una mujer ideal; el componente erótico de esa fantasía irrealizable es de gran importancia.

Esa mujer, que se ramifica en múltiples formas y disfraces, está desnuda, es decir, con erotismo abierto, natural, sin misterio. Las amapolas son el significativo parcial de inocencia, de principio, de renacimiento. En la adolescente (que comienza a ser mujer, en la que empieza a surgir el deseo) el autor condensa su deseo existencial: el regreso a la inocencia, al principio del conocimiento, al erotismo y al cuerpo. La oposición entre el ambiente colectivo (sangre y fiebre) y el erótico final (adolescente, camisa, ingles,

amapolas) muestra aparte de la variación en el uso de la palabra como estructura que adquiere distintos valores, el claro propósito de recuperar los temas y las formas, enriquecidos sí, por la experiencia de la guerra, pero no lo suficiente para apartar al poeta de su complejo deseo utópico materializado en la adolescente: al describirla, regresa ya de manera estética y temática al mundo del sueño iniciado en *Marinero en tierra*.

El retorno a las formas métricas y las sensaciones, sin embargo, no se limitó simplemente a los sonetos, que forman parte de su etapa más cercana al gongorismo. *Entre el clavel y la espada (1939-1940)* presenta en sus distintas partes muestras de cada una de las posturas poéticas, o más exactamente de cada uno de los pasos de su evolución como autor (sonetos, poemas de metros diversos, un diálogo entre Venus y Priapo), en un reencuentro con su pasado poético. Es también un libro de homenajes, desde la dedicatoria a Pablo Neruda, pasando por los homenajes a José Bergamín y Antonio Machado; de esta manera, el libro hace también un homenaje estético primero, y humano después, a los distintos personajes marcados por la guerra civil.

Cabe señalar que la primera poesía de Alberti, especialmente la de *Marinero en tierra*, se basaba en imágenes muy directas, cuyo valor lo daba la emoción, no una construcción compleja y múltiple. Esa etapa es también recuperada en su primer libro al final de la guerra:

18

El perro lobo llamó
a la puerta de la casa.

Insomnio turbio en la alcoba.
Una muchacha.

Tengo amor de hombre y tengo
de hombre también la palabra.

Alba.

Entre los rastros del monte
se vieron huellas humanas.

Consuelo dulce el clavel

Góngora 45.

La estructura gramática, retórica, contrasta vivamente con la del soneto. Describe poéticamente un hecho recurriendo a uno de los disfraces de los significantes presentes en obras anteriores. Los primeros dos versos son de una búsqueda, de un recorrido, de un deseo (El perro lobo llamó/a la puerta de la casa) constante. Perro lobo es una imagen más compleja, que puede representar al deseo constante, instintivo. Los siguientes versos (Insomnio turbio en la alcoba/Una muchacha.) revelan, al igual que la muchacha del soneto, la presencia del erotismo femenino, inocente, pero siempre perturbador. Uno de los procesos constantes, o de las ideas obsesivas, es la del hombre como descubridor, como camino para que la mujer conozca su propio erotismo y deje la

45.- Ibid, p 61.

inocencia. El erotismo es un camino de conocimiento del mundo. Los versos cuatro y cinco (Tengo amor de hombre y tengo/de hombre también la palabra) introducen otro elemento de gran importancia: el yo como significante parcial de la voz del autor. Aparecen asociados el deseo y la palabra; el poema nace del erotismo, de la mirada, de una emoción. El hombre se hace concreto por su deseo, pero el deseo sólo se realiza en la escritura. El poema no es simplemente la manifestación de un complejo de sentimientos, sino también el significante o el conjunto de significantes parciales en los que se fragmenta la intención del autor. Una sola imagen (Alba) representa el final del encuentro, ya no es deseo sin realizar; es el fin de una materialización. El final (Entre los rastros del monte/se vieron huellas humanas) simboliza la conciencia de la fugacidad de lo erótico, la irrupción de lo cotidiano y banal, el paso el tiempo y el regreso a la idea del hombre como ser cambiante, sin sentido en la realidad. Es un poema que corresponde a una idea de antiutopismo, de crítica a una realidad a la que se enfrenta la fantasía. La cita de Góngora es una forma de identificar el poema, pese a lo sencillo de su estética con el modelo primordial de los autores del 27. El clavel es también consuelo, es símbolo, es utopía.

La variedad de poemas, la utopía, no impide que Alberti manifieste la decepción por la guerra, por la imposibilidad de realizar no la utopía personal de la que su postura republicana es uno de los aspectos, sino la colectiva:

15

El soldado soñaba, aquel soldado
de tierra adentro, oscuro: -Si ganamos,
la llevaré a que mire los naranjos,
a que toque la mar que nunca ha visto,
y se le llene el corazón de barcos.

Pero vino la paz. Y era un olivo
de interminable sangre por el campo. 46.

El primer significante parcial importante es soñaba. El sueño es un elemento liberador, donde se realizan los deseos. En toda su obra, el sueño es el espacio de la libertad, de la fantasía. El segundo significante parcial es tierra adentro; desde *Marinero en tierra* quedaron establecidos dos escenarios: el mar y la tierra interior. El mar, como ya se dijo, corresponde al ámbito de la infancia, de la memoria de la evocación, del pasado; la tierra adentro simboliza la etapa adulta, la época de la ciudad, la ruptura con el mar. El recurso retórico del condicional (como en *Marinero en tierra*) es siempre significante parcial de un desconocimiento, de un misterio. La mujer como componente erótico, amoroso, del anhelo utópico aparece como la amada del soldado; así, se compone una nueva fantasía con algunas estructuras básicas (mar, mujer, barcos), que encuentra en los dos siguientes versos, como respuesta (Pero vino la paz. Y era un olivo/de interminable sangre por el campo.). Las imágenes son de nuevo simples, directas; tienen su valor por

46.- *Ibid*, p 79.

el contenido. De nuevo el significante sangre (análogo al de agua de mar; es un océano de muerte) sintetiza el horror, el sentimiento ante la derrota y la imposibilidad de la utopía republicana.

La consecuencia final de la derrota para Rafael Alberti y para miles de republicanos fue el exilio. El gran proyecto cultural republicano se terminó, pero muchos de su más notables creadores prosiguieron su obra en los países donde recibieron asilo. Alberti emigró primero a Argentina y más adelante, presionado por el gobierno de Perón, pasó el resto de su exilio, hasta 1977, en Roma. El final de *Entre el clavel y la espada (1939-1940)* es un largo poema, "AMPARO" dedicado al mar de Plata de la tierra donde recibió asilo:

5

Amparo.
Vine a tu mar de trigos y caballos.

Tu mar dulce tenía
sabor de plata amargo,
de plata, sin saberlo, en agonía.

Te vi en el puerto, Amparo.
Hermosa de la luz, contra los barcos.

Te ví, tú me veías.
Morena del silencio,
de la palabra ya de tierra, fría.

De la otra mar de sangre,
llegué a tu mar llorando.
Hermosa de la gracia,
clavel de altura, Amparo. 47

47.- Ibid, pp 147-148.

El primer elemento importante es el de la continuidad en las estructuras. El significante parcial mar (vine a tu mar de trigos y caballos) es ejemplo del uso de la palabra como receptora de una variedad de significados, como fetiche cuyo contenido puede variar dependiendo de la intención. El mar se repite de manera constante, pero ahora ya no es el de la melancolía, sino un mar de la edad adulta, de la derrota, de la supervivencia. El significante parcial "Amparo" revela una serie de complejos sentimientos (agradecimiento, esperanza) contenidos en elementos simples del paisaje marítimo, sobre los cuales se construyeron sus primeras obras (especialmente *Marinero en tierra*) y que ahora reciben la carga emocional del exilio. El mar (Tu mar de plata dulce tenía/sabor de plata amargo, /de plata, sin saberlo, en agonía) recibe la carga psicológica, el estado de ánimo concreto del poeta. El nuevo mar tiene, recibe, los sentimientos del exiliado. Amparo (Te vi en el puerto, Amparo./ Hermosa de la luz, contra los barcos) es la nueva tierra, es también femenina, es un espacio como el cuerpo. La primera impresión es la de la belleza y la esperanza; después, el poeta siente la revelación de su destino (Te vi, tú me veías./ Morena del silencio, /de la palabra ya de tierra fría). El silencio, pero sobre todo la palabra de tierra fría, son significantes de la desolación. A lo largo de su obra, la tierra es siempre el elemento opuesto al mar y, en consecuencia, siempre es

indicativo del dolor, la pérdida, la desesperanza. El silencio es el significante parcial del vacío ante la nueva realidad, el de la memoria en la que vive el horror reciente. En los últimos cuatro versos (De la otra mar de sangre/llegué a tu mar llorando. / Hermosa de la gracia, clavel de altura, Amparo) la sangre como significante parcial reaparece, conteniendo todo el complejo de sentimiento ante la guerra. El mar es el significante, la unión de los dos aspectos de su personalidad (el combatiente del pasado y el exiliado del presente), y el llanto es significante parcial del lamento, de la substancia que se opone a la sangre. La nueva tierra, a pesar de todo, es bella, pero su mayor importancia como parte de la utopía está condensada en el elemento "clavel", que significa un reencuentro psicológico con todo el complejo emocional y estético de la totalidad de su obra.

A partir de *Entre el clavel y la espada* (1939-1940) la obra de Alberti entra en la última y definitiva etapa, caracterizada por la constante reelaboración de sus motivos y por una frecuente experimentación, sin renunciar nunca a los elementos estructurales básicos y, la más importante, a la construcción de un deseo utópico materializado en la palabra.

6. La utopía de la pérdida: el poeta del exilio y del retorno a España.

6.1. *Pleamar*.

Pleamar es la primer obra escrita y publicada por Rafael Alberti en el exilio. La obra anterior, *Entre el clavel y la espada* era un intenso retrato de la guerra civil española en su etapa final de horror y sangre. Se ha mencionado varias veces que es un poeta de edades, de etapas, de ramificaciones elaboradas a partir de un deseo básico, de una serie de símbolos que se multiplican.

La primera de esas edades, formativa y al mismo tiempo con cambios profundos entre una obra y otra, culmina al iniciar la guerra civil española. La segunda está concentrada en la guerra civil y la lucha ideológica, aunque siempre está presente la obsesión por la utopía. La tercera y última etapa, la más larga y dolorosa, que se inicia con *Pleamar* (1942-1944) es la del exilio de 38 años, las distintas residencias en Argentina, Uruguay y Roma y el regreso a España. *Pleamar* inicia el largo período literario del exilio; es una obra de principio de una nueva etapa, mas no de ruptura con lo pasado.

El proceso de escritura de *Pleamar* coincide con un hecho en la vida de Alberti: el nacimiento de su hija Aitana en Argentina el 9 de agosto de 1941. Escribe en la dedicatoria de la primera parte del libro, bautizada como Aitana:

Para ti, niña Aitana,
 en estos años tristes,
 mi más bella esperanza. 48.

El nacimiento de Aitana Alberti despierta en el poeta una serie de complejos sentimientos que encuentran su sentido en la palabra poética. La melancolía descrita en *Marinero en tierra* por el niño que fue, el niño de los deseos heroicos y marítimos, evoluciona a un ser real depositario del anhelo utópico, definido como "mi más bella esperanza" en los años tristes del exilio, de la pérdida del paisaje de la infancia.

Pleamar, como ya se mencionó anteriormente, es una obra intensa, que condensa una profunda y violenta serie de emociones provocadas por el exilio. Puede decirse que es una obra totalizadora porque intenta testimoniar todo el grupo de sentimientos, de memorias y pérdidas suscitados por la derrota republicana. En la multiplicidad formal, técnica, retórica de la obra y en la pasión por recuperar cada instante y aspecto de la realidad, es observable la huella del dolor, pero sobretodo de un deseo utópico que se hace más fuerte, más necesario, más consecuente. Su etapa de madurez es fundamental ya que, tanto estética como ideológicamente, el período formativo llega al proceso final. *Marinero en tierra*, *La amante*, *El alba del alhelí*, *Cal y Canto* y *Sobre los ángeles* son grandes libros de experimentación vanguardista, de inicio de la reacción y desarrollo de una poética; *El poeta en la calle* y *Entre el clavel y la espada* son textos de

48.- Rafael Alberti, *Pleamar*, p 10.

un aspecto ideológico de la búsqueda utópica, de una lucha por la libertad; *Pleamar* inaugura el ciclo de madurez creativa, de experimentación cada vez más manierista, de constantes variaciones sobre los deseos y figuras descritas como centrales en su poesía.

Aitana, al igual que otras figuras en diversas obras, es el significante parcial con una existencia concreta que sirve como hilo, como objeto que contiene el tono y la intención de la obra. Es lógico y significativo que en consecuencia la primera parte de *Pleamar* se titule Aitana y que, acorde con un procedimiento frecuente en su obra, en el primer poema se dé una síntesis del proceso emocional que subyace tras la creación de la obra:

1

OFRECIMIENTO DULCE
A LAS AGUAS AMARGAS

Aquí ya la tenéis, ¡oh viejas mares mías!
Encántamela tú, madre mar gaditana.
Es la recién nacida alegre de los ríos
americanos, es la hija de los desastres.
Niña que un alentado alud, que una tormenta
de anhelantes y un cálculo de pálidos funestos,
antes que trasminara de mis dormidos poros,
cuando ni ser podía leve brisa en mi sangre,
conmigo la empujaron
hacia estos numerosos kilómetros de agua. 49.

La poesía de Alberti es de ceremonias y ritos en los que se resumen sus obsesiones. El nacimiento y la muerte, el erotismo, la melancolía se realizan en actos simbólicos. En

49.- Ibid, pp 11-12.

"Ofrecimiento dulce a las aguas amargas" la ceremonia del bautizo metafórico de Aitana es un rito a través del cual se construye un regreso a los objetos marítimos, al paisaje utópico y ya lejano, ya perdido por el conflicto bélico. *Pleamar* es una obra de exilio, pero también es una obra de intenso regreso a los deseos, las imágenes y los objetos fundamentales en la construcción de una utopía, en la evocación de un paraíso imaginario e imposible.

El regreso a los elementos de la infancia, a los objetos del paisaje como significantes parciales es notable desde los dos primeros versos (Aquí ya la tenéis, ¡oh viejas mares mías!/Encántamela tú, madre mar gaditana) donde se alternan dos tiempos correspondientes a dos estados emocionales: el aquí es el tiempo presente, la lejanía del paisaje que contrasta con la exclamación (uno de los constantes recursos que emplea como significante de la aceptación de un hecho sin posibilidad de error) de las viejas mares de su infancia, del espacio abierto asociado a un deseo de libertad. El femenino no es arbitrario; en el segundo verso se refiere al océano de su infancia como madre mar gaditana; el mar como espacio abierto, opuesto y al mismo tiempo complementario del mundo social representado en la memoria por la madre. En la petición de que su hija sea encantada por esa madre andaluza entrañable, lo que se reproduce es el deseo de que en su hija se repita el proceso de identificación con el mar, de percepción y conocimiento de la realidad a partir del agua, que como significante se fragmenta constantemente en

múltiples significantes parciales de gran importancia. El agua se relaciona con el mar como dos aspectos del anhelo del regreso al seno materno, a la libertad, a un mundo ideal sin imperfecciones.

La multiplicidad del agua como significante es visible incluso en el título: las aguas amargas son aquellas de los ríos del exilio opuestos al mar que se recuerda y se desea. Sin embargo, más adelante habla del mar gaditano y cambia el sentido del significante agua. Un interesante ejemplo de este procedimiento es la importancia que en los poemas de la guerra, especialmente los de *Entre el clavel y la espada* tiene la sangre: si el agua clara y transparente es la vida, la madre, la mujer, la sangre roja se convierte en un símbolo de la muerte. Por último es importante recordar que el juego con la imagen y la multiplicidad de la palabra son dos postulados estéticos esenciales en la poética de la generación del 27.

Los siguientes dos versos (Es la recién nacida alegre de los ríos/americanos, es la hija de los desastres.) complementan la idea de un ser nuevo en un paisaje nuevo y distinto: los ríos americanos son opuestos al espacio sin límite del mar.

La impresión del exilio, lo reciente de la herida, la idea o el remordimiento por la actuación en la guerra son sentimientos que llevan a su hija a un país lejano en América (Niña que un alentado alud, que una tormenta/de anhelantes y un calculo de pálidos funestos,/antes que trasminara de mis dormidos poros,/cuando ni ser podía leve brisa en mi

sangre,/conmigo la empujaron/hacia esos numerosos kilómetros de agua.), unida con el poeta a la tragedia. La imposibilidad de la utopía en su aspecto social e ideológico materializada en el sueño republicano, y para Alberti en el comunismo, es descrita como una tormenta de anhelantes. La derrota es una catástrofe que al ser adjetivada como un alentado alud y un cálido de pálidos funestos da la connotación de una muerte salvaje e inevitable del sueño, de una perfecta incapacidad de luchar desde la inocencia utópica contra los elementos terrestres que simbolizan el mal.

El último sentimiento es el de la incertidumbre; hay siempre un cierto remordimiento por la actuación durante la guerra. El significante parcial "dormidos poros", así como la sangre imperturbable expresan la idea de una cierta inconsciencia y falta de capacidad para entender la tragedia. Los numerosos kilómetros de agua, los ríos americanos del exilio son una irónica imagen de los límites de las aguas del destierro, opuesta al espacio infinito del mar.

A lo largo del análisis de los principales procedimientos empleados por el autor en su búsqueda utópica, se describió la disposición de los poemas largos, que evolucionan siempre del retrato del momento presente hacia las figuras e imágenes de la infancia en su carácter de significantes de un gran y complejo significado. La madre-mar de la memoria es un paraíso que desea para su hija:

Mares más lejanas, dadle vuestra belleza;
tu breve añil, redonda bahía de mi infancia.

Caliéntale la frente con el respiro blanco
 de la espuma, la gracia, la sal de tus veleros.
 Abridle por las rosas laderas de su vida,
 ¡oh mares de mis cuatro litorales perdidos!,
 oliveras con cabras paciendo los ramones
 y un rumor de lagares en paz por las aldeas.
 Perenne, una paloma
 mantenga, consumiéndose, puro el vino, el aceite.

El primer verso (Mares más lejanas, dadle vuestra belleza;) cambia el escenario a partir del elemento mares más. Si antes el presente ocupaba la palabra (el momento del exilio, el presente, una cierta reflexión sobre el papel ante la derrota) ahora inicia un recorrido, un viaje poético sobre las imágenes del mar. Aitana es al mismo tiempo un ser real y una estructura que repite a otras como objeto receptor del deseo, de la búsqueda del paraíso.

La belleza del mar es una obsesión. El mar es la madre y la mujer amada cuyos rasgos se añoran y buscan desde *Marinero en tierra*. En *Pleamar* esta búsqueda es igual de intensa, porque hay un doble exilio: el del mar y el de la patria. Al avanzar en sus distintas etapas, esta búsqueda se vuelve más sosegada y reflexiva, pero en el momento en que escribe *Pleamar* la derrota es reciente y es más intenso el deseo del regreso al mundo del paraíso perdido. El color azul (tu breve añil, redonda bahía de mi infancia.) se estableció como el más importante significante parcial del mar desde *Marinero en tierra*. El azul contiene el deseo del niño y el del adulto, el ansia de poseer el paisaje y de convertirse en un personaje heroico (el marinero soñado en los orígenes) y utópico. Dos mundos, el del momento presente y el que está

más allá, en la memoria, el de la infancia, se alternan. Se establece una oposición o, con más exactitud, una relación complementaria de opuestos entre el momento presente como tiempo de la melancolía y pasado como tiempo del esplendor. En consecuencia, hay un regreso a través de Aitana en el que se describe un deseo por repetir el proceso de conocimiento y cercanía con el mar, el camino recorrido en la infancia. Los ritos de la infancia marítima (Caliéntale la frente con el respiro blanco/de la espuma, la gracia, la sal de los veleros./Abridle por las rosas laderas de su vida,/¡oh mares de mis cuatro litorales perdidos!,/oliveras con cabras paciendo los ramones/y un rumor de lagares en paz por las aldeas./Perenne, una paloma/mantenga, consumiéndose, puro el vino, el aceite.) convierten al mar en un 'segundo seno materno. El primer grupo de significantes parciales (espuma/sal/veleros) remite directamente a los elementos de la utopía primaria cuyo significado es el de la libertad en el espacio abierto y sin límite. El dolor por el exilio lo hace desear que el mar-madre le abra a su hija un sendero de rosas, de jardines, de utopía y perfección, de salvación ante el horror. El recurso de la exclamación se repite para expresar una idea definitiva, una situación sin salida. En el período de escritura de *Pleamar*, el destierro parecía no tener fin. Los cuatro litorales perdidos no son sólo el mediterráneo y el cantábrico, sino también los mares de la fantasía y de la realidad. Las últimas imágenes (aldeas, lagares) de gran sencillez muestran de nuevo el deseo de un

paraíso estático y ajeno a los cambios del tiempo. La paloma es significativa parcial de vida, de armonía.

La línea autobiográfica del poema, que emplea como estructura de unidad y como objeto para desarrollarse, el nacimiento de Aitana junto con su bautizo simbólico y metafórico en la mar gaditana prosiguen con el recuento melancólico y apasionado de los vínculos que lo unen con el mar:

Mostradle, mares, muéstrale, mar familiar vivida,
 mis raíces que crecen cuando tú te levantas,
 muéstrale los orígenes, lo natal de mi canto,
 su ramificación con tus algas profundas.
 Sea su orgullo, niña de las dulces corrientes,
 saberse voz salada, sol y soplos marinos,
 crecer, siendo fluvial enredadera, oyendo
 llamarse hija del mar, nieta azul de las olas.
 Viva como una barca
 que rebosando fondo sube a la superficie.

El vínculo que une el deseo, la utopía, el mundo de la memoria y la poesía es reproducido. Se describe la asociación profunda e inseparable entre la obra y las circunstancias de la vida de Alberti. Este vínculo es profundo, íntimo (Mostradle, mares, muéstrale, mar familiar vivida, /mis raíces que crecen cuando tú te levantas, /muéstrale los orígenes, lo natal de mi canto, /su ramificación con tus algas profundas.) como el de una madre con su hijo. El mar, como ya se comentó, no es simplemente un paisaje sino un ser vivo donde se condensan el deseo y el sueño. A lo largo de su obra, Alberti construye de manera fascinante una segunda familia imaginaria, alternativa a su familia real mencionada en

algunos poemas. La segunda familia es la utópica e imaginaria, la del mar, los marineros, las sirenas y todos los espacios y pasiones ideales. Mar familiar vivida es una metáfora de la importancia de esa vida del sueño que se imponía a la real, de esa segunda familia en la que el mar ya reconocido en él como madre es el ser fundamental, que vive en el autor y determina su vida. El poeta está unido al mar y también su poesía. El reconocimiento a la condición materna del mar es más consciente, más explícito que en obras anteriores como también lo es la de una obra ramificada en el mar, en el paisaje subacuático que se extiende en poesía. Si en la primera etapa tendía al hermetismo, a la imagen múltiple y a los poemas cerrados y autorreferenciales, en la obra del exilio comienza un proceso de retorno a las imágenes simples, directas así como también un reconocimiento de los actos, mecanismos y formas que convirtieron su obra en un largo camino de regreso a la utopía viva en la memoria, a la arboleda perdida.

Aitana, en consecuencia, es parte de esa familia de la fantasía. Es descendiente del mar y los significantes de éste (Sea su orgullo, niña de las dulces corrientes,/saberse voz salada, sol y soplos marinos,/crecer, siendo fluvial enredadera, oyendo/llamarse hija del mar, nieta azul de las olas./Viva como una barca/que rebosando fondo sube a la superficie) forman su identidad. La idea autobiográfica del ser se repite de manera metafórica. La voz, el instrumento de vida, está llena de mar y la niña es parte de un proceso

generacional del mar (crecer, siendo fluvial enredadera). Ella es hija de su padre y nieta del mar, todo esto connotado por el azul obsesivo. Por último, en los dos versos finales traslada su deseo infantil: anhela que Aitana viva como una barca llena de fondo que regresa a la superficie; este fondo es en realidad el sustrato emocional, el complejo de memorias y deseos que vive en el fondo del autor, encontrando su cauce en la palabra poética. Ese sustrato es la esencia de su vida y su obra, que desea metafóricamente reproducir en su hija.

El mar como espacio utópico en múltiples ocasiones está asociado a las imágenes bucólicas y armónicas de un mundo ideal e imperturbable, ajeno a los avatares del tiempo y el mundo exterior. Estas imágenes del penúltimo fragmento se relacionan y complementan los dos últimos versos analizados:

Yo os la suplico, mares, de faenas tranquilas,
sereno mar propicio a las llanas labores,
por donde sin acoso los náuticos arados
surquen favorecidos en los bueyes del viento.
Albas de labrantías mareas lineales,
cenit de plenitudes, de pleamar cumplida,
siesta de llenos ojos, vésperos eximidos
de la sombra y la piedra del corazón sin nadie.
Con las estrellas, alto
navegar por los fieles derroteros del sueño.

El primer verso (Yo os la suplicó) es el principal. El poeta, como en una ceremonia primitiva, ofrece a su hija para que sea bienvenida por el mar que simboliza a la diosa madre, a una criatura superior y bondadosa. Los primeros versos (Yo os la suplicó, mares, de faenas tranquilas, /sereno mar propicio a las llanas labores, /por donde sin acoso los

náuticos arados/surquen favorecidos en los bueyes del viento.) de manera sutil expresan la condición de mundo ideal de la utopía, la perfección imperturbable (sin acoso) del viaje de los navíos representados como bueyes del viento. El viaje, el deseo de transitar por ese mar perfecto es observable, primero, como un rechazo a la partida real del mundo gaditano de la infancia y, segundo, como el deseo de luchar contra el dolor del viaje del exilio, oponiéndole uno que en la imaginación es superior. Los bueyes del viento son también una repetición y un significativo afín de aquel navío del que como niño soñaba con ser marinero.

La utopía marítima es el punto más alto de la fantasía, la experiencia vital más elevada y superior. El título del libro, *Pleamar*, es una celebración de la marea alta, de la vida del mar en toda su belleza y violencia. La pleamar, la altamar, es el espacio de existencia de la utopía, del deseo de ser un héroe libre. La pleamar reaparece en los versos finales de este fragmento (Albas de labrantías mareas lineales,/cenit de plenitudes, de pleamar cumplida,/ siesta de llenos ojos, vésperos eximidos/de la sombra y la piedra del corazón sin nadie./Con las estrellas, alto/navegar por los fieles derroteros del sueño) entre un conjunto de significantes parciales de perfección y deseo cumplido. El punto más alto del día (cenit), el del mar (pleamar), así como también la reaparición de las imágenes del alba, (Albas, vésperos), significan en conjunto la esencia de la vida armónica y bucólica imaginada como utopía, como paraíso

perdido, largamente añorado e irrecuperable. Por último, la navegación por los derroteros del sueño se relaciona con un mecanismo constante y coherente en su obra: la asociación del sueño con la utopía, que nace de una crítica y muy frecuentemente de una imposibilidad de aceptar el mundo externo; el sueño es el espacio de la libertad y la perfección.

Al iniciar este análisis se describió como una estructura constante en algunos poemas el punto de partida desde el momento presente y trágico, la continuación al punto más alto de la melancolía utópica y el regreso, al final, a una estado de conciencia donde se reconoce la imposibilidad de luchar contra los elementos que impiden lograr esa utopía. En "Ofrecimiento dulce a las aguas amargas" el final significa el regreso al bautizo metafórico de Aitana en las aguas del exilio:

¡Oh mares de desgracias, rica mar de catástrofes,
 avara mar de hombres que beben agua dulce,
 aquí ya la tenéis! De pie sobre los hombros
 de sus ríos, suspensos de saucos y caballos,
 llorandoos larga, verde docilidad. espejo,
 palma de mano abierta a las lunas pacíficas,
 con ese sentimiento del hijo que ya siente
 morirse de su mar, perdiendo aves y playas,
 mares abuelos, triste madre mar, os la nombro
 rubia Aitana de América.

Hay un procedimiento de contraste introducido por la exclamación. Si el mar de la fantasía era un espacio armónico en el que se cumplían plenamente los deseos, el de la aceptación de la realidad es avaro, lleno de tragedias, cruel

y dominado por hombres extraños (hombres que beben agua dulce). Aitana sólo puede ser ofrecida al agua del exilio, melancólica y amarga. El espacio abierto de los ríos americanos es el escenario para la triste aceptación del destierro. La familia marítima de Alberti, su condición de hijo del mar es cambiada metafóricamente por la de un huérfano marítimo (mares abuelos, triste madre mar, os la nombro/rubia Aitana de América) que a partir de la muerte simbólica de su madre-mar entra en una etapa de madurez que no implica la ruptura con su pasado ideológico y estético, sino la evolución constante e innovadora. Aitana, finalmente, es hija de América, hija de la aceptación del exilio situación inevitable.

El mar es un elemento obsesivo por su importancia ya largamente analizada en su poesía. No es extraño en consecuencia que una importante parte de la obra sea titulada "Arion" y compile una serie de versos cortos sobre el mar. El gusto por el verso corto, por la miniatura, es uno de los regresos a la estética vanguardista.

Los breves versos sobre el mar están de manera lógica íntimamente ligados al mundo de *Marinero en tierra*:

18

Yace aquí el mar. Hubiera
querido ser marino desde niño. 50.

50.- Ibid, p 44.

La muerte del mar como madre, asociado a una familia imaginaria y perfecta que vive en el sueño de la utopía es un significante del exilio. El condicional hubiera es un significante parcial de la revelación de haber perdido el deseo infantil e irrealizable.

La generación del 27 entre sus principales postulados tenía el de la importancia de la tradición como materia poética. Alberti nunca olvida mencionar los ecos de otros poetas en su poesía:

4

Cantan en mí, maestro mar, metiéndose
 por los largos canales de mis huesos,
 olas tuyas que son olas maestras,
 vueltas a tí otra vez en un unido,
 mezclado y solo mar de mi garganta:
 Gil Vicente, Machado, Garcilaso,
 Baudelaire, Juan Ramón. Rubén Darío,
 Pedro Espinosa, Góngora... y las fuentes
 que dan voz a las plazas del pueblo. 51.

El mar es el padre y la madre, pero también es el maestro. Es un poeta de ritos, de ceremonias, de tradiciones y también de substancias íntimas. Las olas citadas son los impulsos vitales, las generaciones; no es sólo hijo del mar sino también de una larga serie de poetas que simbolizan la palabra autónoma, libre y llena de maestría. La cultura (los poetas citados) y lo popular (las fuentes) son los dos extremos de su formación literaria y de su pertenencia a la

51.- Ibid, p 30.

generación del 27. La garganta, la voz, la palabra y la historia se oponen al olvido y a la muerte.

La búsqueda de una utopía está asociado como ya se describió anteriormente al mar violento, de altamar, de pasiones y deseos:

48

Vivir en pleamar, seguir viviendo... 52.

La continuidad de la vida está en ese deseo intenso y armónico; la renuncia a él es el camino de la muerte, de una muerte conformista y anodina:

49

Nunca morir en bajamar, no nunca... 53.

La bajamar, la paz aparente y segura, es el camino de la muerte en vida, de la muerte de los sueños. El impulso vital que subyace en toda la obra poética de Rafael Alberti es la recuperación de un paraíso perdido que se construye como un mundo utópico. *Pleamar* es el principio de una etapa en la que es carencia del mundo imaginario es acentuada por un doloroso exilio; la distancia se hace más grande; la melancolía, más intensa. Es una obra totalizadora como suelen serlo las obras de principio de cada una de sus edades poéticas. Todos los significantes, imágenes, tendencias poéticas, ideas se

52.- Ibid, p 74.

53.- Ibid, p 75.

reagrupan haciendo perceptible un deseo de superar, a través de la palabra, la tragedia del exilio. Es un libro claramente manierista, con múltiples técnicas, desde el poema corto hasta una cierta experimentación teatral en la "EGLOGA FUNEBRE" dedicada a Miguel Hernández o en la tentativa de un viaje simbólico y por el tiempo en la "Invitación a un viaje sonoro". Esta nueva etapa poética se construye a partir de enriquecimientos, ramificaciones y aprendizajes que, sin renunciar a los elementos estructurales básicos de la construcción de una utopía, se enriquecen con la natural evolución humana del autor.

6.2.- *Retornos de lo vivo lejano.*

La variedad en estructura, forma y tono, las distintas etapas y cambios estilísticos en la obra de Rafael Alberti son elementos en los que se observa uno de los principales postulados de la estética de la generación del 27: el papel predominante de la maestría del autor sobre la materia. Alberti, a lo largo de su evolución juega, experimenta y reconstruye su concepción poética.

En la obra de Alberti, del mismo modo que en mayor o menor grado en la de todos los autores, se realizan y liberan los deseos personales. Hay casos en que los elementos autobiográficos son más claros y otros en los que aparecen completamente disfrazados. Como ya se expresó, el presente

trabajo plantea la construcción de una utopía en la obra poética de Rafael Alberti, esa utopía, creada a partir de la idea del paraíso perdido de su infancia, es el núcleo de su búsqueda poética.

Retornos de lo vivo lejano es un libro en el que se cumplen las dos circunstancias antes descritas: la obsesión autobiográfica y el juego con las formas. El título condensa dos elementos esenciales en la descripción de la utopía: la idea del retorno, que es de gran importancia como significante parcial de recuperación y lo vivo lejano, que es el complejo de emociones, sentimientos y deseos expresados desde *Marinero en tierra*. El adjetivo lejano como significante parcial da la connotación de algo inasible, que no está en ninguna parte y, al mismo tiempo, al retornar puede ser recuperado por la palabra poética.

Retornos de lo vivo lejano es una obra de instantes e impresiones, donde se observa con gran claridad la importancia de la imagen y la pintura; hay en la serie de viñetas bautizadas todas como retornos de una búsqueda de impresiones, de atmósferas impregnadas de melancolía. Se cumple en la obra la constante autobiográfica, no en un nivel de lejanía autor-obra donde se disfrazó el poeta (*Cal y canto*, *Sobre los ángeles*) ni en el de las memorias directas (*La arboleda perdida*), sino en un punto intermedio. El largo período de escritura de la obra, de ocho años, (dentro de los cuales escribe algunos libros autónomos en su forma y tendencias) lo sitúa como un diario poético e íntimo de gran

trascendencia, del mismo modo que las *Coplas de Juan Panadero* lo son del aspecto político.

Tres son las partes de *Retornos de los vivo lejano*. La primera se titula del mismo modo que el libro. El primer poema, largo, dividido en tres partes, establece la forma y los objetivos de la obra:

RETORNOS DE UNA TARDE
DE LLUVIA

También estará ahora lloviendo, neblinando
en aquellas bahías de mis muertes,
de mis años aún vivos sin muertes.
También por la neblina entre el pinar, lloviendo,
lloviendo, y la tormenta también, los ya distantes
truenos con gritos celebrados, últimos,
el fustazo final del rayo por las torres.
Te asomaría tú, vejez blanca, saliéndote
de tus templadas sábanas de nietos y ojos dulces,
y mi madre a los vidrios de colores
del alto mirador que describía
una ciudad azul de níveas sombras
con barandales verdes
resonados de súbito a la tarde
por los dedos que el mar secretamente
y como por descuido abandona en la brisa. 54.

El primer terceto (También estará ahora lloviendo, neblinando/en aquellas bahías de mis muertes/de mis años aún vivos sin muertes) se mueve en tres tiempos distintos, cada uno correspondiente a un estado emocional. En principio, se establecen dos espacios: el real, el de la voz poética y el otro (aquella bahías), lejano, de la utopía y el pasado. Los tres tiempos antes mencionados expresan al yuxtaponerse tres

54.- Rafael Alberti, *Retornos de lo vivo lejano*. Ora marítima, pp 11-13.

estados de ánimo; el primero, el del presente, el de la introspección; el segundo da un paso atrás, para mencionar ya un elemento utópico: aquellas bahías de mis muertes, es decir, de la muerte del ser imaginario concebido desde *Marinero en tierra*; el tercer verso regresa al origen, a la primer etapa de vida, al principio del paraíso. Los siguientes cuatro versos (También por la neblina entre el pinar, lloviendo,/y la tormenta también, los ya distantes/truenos con gritos celebrados, últimos,/el fustazo final del rayo por las torres.) tienen como objetivo complementar, con base en imágenes simples y directas, la perspectiva de la desolación; la lluvia es una de las formas del agua, significante parcial de gran importancia, relacionado con el mar; pero el agua de la lluvia es también la manifestación de un sentimiento de distancia de lo pasado, de velo sobre la memoria. La lluvia es la imposibilidad de ver claramente; el agua no como camino de liberación, sino de pérdida, de olvido.

A partir de los siguientes versos (Te asomarías tú, vejez blanca, saliéndote/de tus templadas sábanas de nietos y ojos dulces,/y mi madre a los vidrios de colores/del alto mirador que describía/una ciudad azul de niveas sombras/con barandales verdes/resonados de súbito a la tarde/por los dedos que el mar secretamente/ y como por descuido abandona en la brisa) lo íntimo se hace más importante. El fragmento revela también uno de los recursos, o más exactamente, uno de los procedimientos esenciales en la poética de Alberti: el

diálogo consigo mismo, con el yo en sus etapas imaginarias. A lo largo del poema, desde la perspectiva del presente, se recorren, por medio de imágenes directas, las edades del yo. El futuro, expresado con un condicional (asomarías) corresponde a ese significante parcial de la edad adulta; los nietos y las sábanas templadas remiten no al deseo erótico ni a la fantasía, sino a la socialización, al amor realizado en los límites que determina la colectividad. Sin embargo, en las siguientes líneas el monólogo lo lleva al pasado, al origen, al escenario de *Marinero en tierra*. La madre no es sólo un elemento de la memoria real; es también, de forma mucho más importante, la primera de las figuras femeninas que se desarrollan en distintos disfraces, todos significantes parciales, de la mujer ideal, hermana y amante, cuya búsqueda es parte fundamental de la construcción de la utopía.

La madre, como origen de las múltiples figuras femeninas, lo es también del conocimiento de la realidad; la ciudad azul, el mar como ser vivo, son los espacios anhelados. Mar, brisa, ciudad, azul, son parte de ese gran complejo de significantes parciales que forma el significado profundo del mar. El mar, con todas sus ramificaciones simbólicas es el principio, la estructura básica.

Esta primera parte describe el presente del yo, su tono de melancolía, con imágenes directas, con un regreso a las impresiones primeras; en la segunda parte del poema se

profundizan estas sensaciones y aparece la incógnita de la utopía.

La segunda parte continúa, en principio, con la evocación de imágenes directas, sencillas:

Saldría yo con Agustín, con José Ignacio
 con Paquillo, el hijo del cochero,
 a buscar caracoles por las tapias
 y entre los jaramagos de las tumbas,
 o por la entramada arboleda perdida
 a lidiar becerrillos todavía con sustos
 de alegres colegiales sorprendidos de pronto.
 (Estas perdidas ráfagas que vuelven sin aviso,
 estas precipitadas palabras de los bosques,
 diálogo interrumpido, confidencias
 del mar y las arenas empapadas.)
 Reclino la cabeza, llevo el oído al hoyo de la mano
 para pasar mejor lo que de lejos
 con las olas de allí, con las de allá,
 chorreando, me viene. Oigo un galope
 fatigando la orilla de castillos,
 de bañadas ruinas y escaleras
 con los pies destrozados en el agua.
 Yo sé quien va, yo sé quien se desboca
 cantando en ese potro negro de sal y espuma.
 ¿Adónde corre, adónde,
 hacia qué submarinas puertas, hacia qué umbrales
 de azul movido, hacia qué adentros claros,
 en busca de un perfil, una compacta
 forma, línea, color, relieve, música,
 tangible, definida?
 Quiere los arcos, busca los dinteles
 que dan a los difíciles poblados sin neblinas,
 armónicas comarcas, firmamentos precisos,
 cielos sin nebulosas,
 paraísos sin humo.

Los primeros versos (Saldría yo con Agustín, con José Ignacio/y con Paquillo, el hijo del cochero,/a buscar caracoles por las tapias/y entre los jaramagos de las tumbas,/o por la entramada arboleda perdida/a lidiar becerrillos todavía con sustos/ de alegres colegiales

sorprendidos de pronto) corresponden a la más simple de las imágenes directas; el mundo de la infancia es un juego, una serie de imágenes salpicadas de nostalgia. Sin embargo la inclusión de la arboleda perdida como espacio de juegos es el elemento simbólico más importante de todo el poema.

En toda su obra, como ha demostrado el análisis de las distintas etapas y tendencias, aparece una serie de significantes parciales que juntos corresponden a un gran significado: la memoria, la idea del pasado como paraíso, del paisaje como libertad. Todo ese significado se condensa en los significantes parciales arboleda y perdida; arboleda como utopía y perdida como el sentimiento que provoca su recuperación a través de la palabra poética. No es casual que sus libros de memorias se titulen *La arboleda perdida*.

La poesía de Alberti contiene, en distintas ocasiones, un elemento de metapoesía, de reflexión sobre el acto creativo. En los siguientes cuatro versos ((Estas perdidas ráfagas que vuelven sin aviso,/estas precipitadas palabras de los bosques,/diálogo interrumpido, confidencias/del mar y las arenas empapadas.)) reflexiona sobre el proceso de recordar, sobre la memoria como espacio de imágenes e instantes, pero también enlaza la primera parte del poema, de imágenes simples, de evocaciones sin mayor carga emocional, con la segunda, en la que ya no recuerda el pasado simple, el imaginario. El proceso de la remembranza cambia, se hace más complejo (Reclino la cabeza,/llevo el oído al hoyo de la

mano/para pasar mejor lo que de lejos/con las olas de allí, con las de allá,/chorreando, me viene. Oigo un galope/fatigando la orilla de castillos,/de bañadas ruinas y escaleras/con los pies destrozados en el agua.). Si en la primera parte del poema, el mecanismo estaba centrado en las imágenes directas, ahora se hace complejo al aparecer como estructura el mar. El mar es el significante parcial de la memoria, de lo utópico; los castillos y las ruinas corresponden a una España interior, medieval, que en las primeras obras estaba asociada a la ruptura con el paisaje marítimo. Al ser golpeados con las olas, se fusionan el yo de la edad adulta y el de la infancia. Es también importante mencionar la importancia del elemento pie y su calificativo, destrozados en el agua, que funciona como un complemento del estado de ánimo intimista. El pie es también símbolo de camino, movimiento, ruta; su condición de destrozado en el agua completa la idea de un deseo irrealizado, de anclado, golpeado por la realidad que termina con lo imaginario.

En el último fragmento de esta segunda parte del poema es observable la aparición del otro yo (Yo sé quien va, yo sé quien se desboca/cantando en ese potro de sal y espuma.) uno de los mecanismos más complejos en la poesía de Alberti. Si en la primera parte las imágenes eran evocativas de manera simple, en la segunda reaparece el habitante de la utopía, el ser interior, el alterego. El potro negro de sal y espuma, el mar como animal salvaje, pero especialmente como principio de vida, de acción, de lucha de camino. De manera metafórica ese

potro es análogo al navío que funcionaba en *Marinero en tierra* como significante del deseo, de la libertad, de la realización en el mundo de la fantasía.

La relación entre el potro y el navío no es única. La principal importancia de la obra es la recuperación, enunciada desde el título, de los deseos, sentimientos e imágenes del mundo de su primer etapa poética, principalmente el retorno de los deseos y figuras de su primer libro, *Marinero en tierra*; en consecuencia, no sólo busca la arboleda perdida, sino también una de las figuras más complejas, acorde con las características de la utopía: la de una ciudad ideal subyacente al paisaje marítimo, secreta, sin contradicciones. El recurso retórico que usa para introducir esta idea es el constante en su obra, la interrogación (¿A dónde corre, adónde, / hacia qué submarinas puertas, hacia que umbrales / de azul movido, hacia que adentros claros, / en busca de un perfil, una compacta / forma, línea, color, relieve, música, / tangible, definida?), como el significante parcial acorde al significado de lo utópico: lo que no está en ninguna parte. Esa ciudad imaginaria, de la fantasía, construida a partir de los deseos, es la otra cara de los recuerdos simples, de las imágenes en la que no han intervenido ni el deseo ni la fantasía, sino tan sólo la memoria. Los elementos perfil, forma, línea, color, relieve, música tangible y definida son parte de una obsesiva búsqueda por la concreción, por la perfección, por el cumplimiento de lo deseado. La fusión de lo real con lo imaginario, o con más

precisión, la realización de lo pasado y lo imaginario en lo presente es uno de los sueños que ocupan un lugar más importante de manera estructural a lo largo de la obra de Alberti. Ese anhelo desesperado de identificar lo íntimo e imaginario, proveniente del pasado, con lo real y presente siempre lleva a la pérdida; mas esa utopía imposible en la realidad vivencial encuentra su espacio y se realiza en la palabra poética. Las últimas líneas de esta segunda parte (Quiere los arcos, busca los dinteles/que dan a los difíciles poblados sin neblinas,/armónicas comarcas, firmamentos precisos,/cielos sin nebulosas,/paraísos sin humo) completa la idea de esa ciudad secreta e íntima. Dos grupos de significantes parciales, cada uno correspondiente a dos ideas. El primero (arcos, dinteles, armónicas comarcas, firmamentos precisos) tiene como significado ampliar la descripción de la ciudad imaginaria, con el cielo perfecto; las comarcas dan la referencia de un mundo perfectamente construido, paralelo al real, pero sin imperfecciones. El segundo grupo de significantes parciales (poblados sin neblinas/cielos sin nebulosas/paraísos sin humo) por un procedimiento de colocar una palabra correspondiente a la utopía (poblados, cielos, paraísos), al deseo, ya con el elemento signifiante de la pérdida, de los límites de lo real (neblinas, nebulosas, humo), todos análogos a la lluvia de la primera parte. Los significados de estos significantes parciales son múltiples: el tiempo, el exilio, la guerra, la distancia de España, el tránsito de la edad madura a la

vejez, pero el más importante es el de la imposibilidad de identificar el presente con el pasado.

El análisis de las distintas etapas de la evolución de la obra poética de Alberti demostró que, a un momento de reflexión sobre la utopía, sigue la conclusión: siempre la conciencia de la imposibilidad; un regreso a la realidad siempre de características desesperadas. La última parte del poema corresponde a este estado de ánimo:

Llueve sin mar, sin mar, sin mar. Borrada
 la mar ha sido por la bruma. Pronto
 se llevará los bosques también, y ni estos troncos
 tan posibles, tan fáciles,
 cimbrearán de pie para decirme
 que han muerto, que se han muerto
 esta tarde de nieblas y lluvia mis ojos
 ¿Quién ve en lo oscuro
 quien pretende sombras,
 quien concretar la noche sin estrellas?
 Se murió el mar, se murió el mar, murieron
 con ellas las cosas que llegaron. Quedan,
 ya sólo quedan, ¿oyes?
 una conversación confusa, un errabundo
 coloquio sin palabras que entender, un temido,
 un invasor espanto
 a regresar sin ojos, a cerrarlos sin sueño.

El proceso final de todo viaje hacia el interior de los deseos se realiza. El poema se cierra perfectamente sobre sí mismo al regresar a la lluvia (Llueve sin mar, sin mar. Borrada/la mar ha sido por la bruma. Pronto/se llevará los bosques también, y ni estos troncos/tan posibles, tan fáciles, cimbrearán de pie para decirme/que han muerto, que se han muerto/esta tarde de niebla y de lluvias mis ojos.) como significante de la imposibilidad de concretar el sueño.

Nuevamente, el mar como significante complejo (utopía, infancia, erotismo, deseo, memoria, patria) y la bruma como significante parcial ya descrito (exilio, pérdida de la patria, irrealidad de la existencia lejos del mundo de la infancia,) se relacionan a través del uso del hipérbaton. Los objetos de la naturaleza que borran los elementos de la utopía como el mar y los bosques, llevan a la estructura más importante del fragmento: los ojos. En toda la obra de Alberti, la mirada es el principio de conocimiento del mundo, la puerta de la memoria; es importante también el aspecto visual por su formación de pintor; cimbrearán es una palabra de ecos gongoristas. Los troncos son los restos de los bosques muertos por el tiempo; símbolo perfecto de esplendor y decadencia. Uno de los procedimientos constantes es el de dar un carácter poético a los actos y cambios de la naturaleza. Los árboles no se moverán para anunciar la muerte de los ojos, del yo, del ser real que pierde sus deseos ante el avance de los elementos de la naturaleza, cuyo significado real es el de las tragedia y pérdida de lo pasado. La tarde es otro de los significantes que corresponden a esta estado de ánimo; si el momento de lo ideal y bello es el amanecer, la tarde es siempre el tiempo de la muerte, de la conciencia antes de estadio final.

El ser imaginario, que en la segunda parte del poema buscaba la utopía, en esta etapa final se ha perdido, no existe; ahora está siendo expresado de nuevo por medio de la interrogación (¿Quién ve en lo oscuro,/ quién pretende

sombras,/quien concretar la noche sin estrellas), recurso retórico constante en la expresión de la incertidumbre. Oscuridad, sombras, noche sin estrellas, todos son significantes parciales de un estado de ánimo depresivo, sin luz, sin azul; por oposición, al paisaje abierto desde el mirador de la casa en la primera parte, se contrapone esta oscuridad, este vacío. Por último, la noche, como en San Juan de la Cruz, es el espacio del amor, del erotismo, de la realización. Las estrellas en la noche, en varios poemas, son el complemento y el escenario de la realización del deseo; su ausencia es significativa parcial de soledad.

El mar como metáfora total de la utopía, con sus múltiples significantes parciales es siempre descrito, visto como un ser vivo; el mar es el símbolo principal de la pasión, el deseo y la búsqueda de una utopía. La muerte del mar es, en consecuencia, paralela a la del yo imaginario, a la del personaje alterego, habitante del mundo ideal. El mismo poema habla de esta complejidad de significados (Se murió el mar, se murió el mar, murieron/con él las cosas que llegaron. Quedan,/ya sólo quedan, ¿oyes?/una conversación confusa, un errabundo/ coloquio sin palabras que entender, un temido,/un invasor espanto/a regresar sin ojos, a cerrarlos sin sueño.) al mencionar "las cosas que llegaron" enlaza con la obra más directamente relacionada con *Retornos de lo vivo lejano: Marinero en tierra*. Si en la primer obra (1924), el ser imaginario, niño-hombre, comenzaba su largo camino de conocimiento de lo real y su construcción de la utopía, en la

segunda (1948-1956) se reflexiona sobre todas las etapas de ese camino, de esa evolución, de esas pérdidas. La interrogación "Oyes" al interlocutor imaginario cierra el poema. Si se describió a lo largo de él un diálogo, al final éste pierde su sentido al revelarse la imposibilidad de realización de los anhelos. La ruptura entre los dos mundos, el diálogo imposible entre el ser real y el imaginario, llevan al espanto, significativo parcial que, junto con otros, análogos, forma la idea repetida a lo largo de la obra sobre la conciencia final de la derrota.

Las últimas líneas expresan con una claridad lacónica, con imágenes directas la importancia estructural de la mirada y el sueño como sustancia de vida. Sin los ojos se pierde el conocimiento y la percepción del mundo; sin el sueño, espacio de la fantasía, se pierde la libertad y la posibilidad de trascender lo vivido. Las últimas palabras contienen una reflexión sobre la muerte, relacionadas con un deseo enunciado al final de *Marinero en tierra*: morir como el marinero héroe soñado en la infancia. Uno de los mitos de su obra, el del retorno al paraíso, debe realizarse desde el sueño y no desde la conciencia final y terrena, solitaria y triste, de una muerte sin fantasía, sin sentido, sin poesía y sobretodo, sin consistencia con los postulados tanto estéticos como emocionales de la etapa temprana de su obra.

El amor es una de las estructuras más importantes en la construcción de la utopía albertiana. Si la utopía es el mundo ideal, que no existe en ninguna parte, constituida en

la imaginación de ciudades marítimas perfectas, requiere también de la figura de la mujer perfecta, fusión de la madre, la hermana, la amante y la amiga. El ser, el alterego imaginario de Alberti necesita la realización erótica total. Desde *Marinero en tierra*, esa figura femenina ideal se multiplica con distintos disfraces, como la salinera y la hortelana. El erotismo, asociado con los símbolos del mar, funciona como la base sobre la utopía. La trascendencia del tema es tal que la segunda parte de los *Retornos de lo vivo lejano* se titula retornos del amor, así como en la primera parte recupera una serie de momentos, situaciones, de remembranzas profundamente significativas. Un ejemplo es "Retornos del amor en los balcones".

RETORNOS DEL AMOR EN LOS BALCONES

Ha llegado ese tiempo en que los años,
 las horas, los minutos, los segundos vividos
 se perfilan de ti, se llenan de nosotros, y
 se hace urgente, se hace necesario,
 para no verlos irse con la muerte,
 fijar en ellos nuestras más dichosas,
 sucesivas imágenes.

¿Dónde estas hoy, en donde te contemplo,
 en qué roca, en qué mar, bajo qué bosque,
 o en qué penumbra de estivales sábanas
 o en que calientes, nórdicas alcobas?

Ha pasado la siesta dulce de los azules
 que la ancha isla nos tendió en el sueño.
 Venus casi dormida aún, te asomas
 al íntimo refugio de los barcos
 y toda tu ya cantas como un puerto
 amoroso de velas y de mástiles.

Tus cabellos tendidos vuelan de los balcones

a enredarse en la trama delgada de las redes,
a poner banderines en los palos más altos
y un concierto de amor en los marinos aires.

Luego, cuando al poniente retornan silenciosos,
blancos de sales y alas de gaviotas,
pongo en tu corazón desnudo mis oídos
y escucho el mar y aspiro el mar que fluye
de ti y me embarco hacia la abierta noche. 55.

La primer estrofa (Ha llegado ese tiempo en que los años,/las horas, los minutos, los segundos vividos/se perfilan de ti, se llenan de nosotros/ y se hace urgente, se hace necesario,/para no verlos irse con la muerte,/fijar en ellos nuestras más dichosas,/sucesivas imágenes.) parte del punto de la conciencia de la madurez, del tránsito a la vejez; el yo imaginario se dirige ahora a su alma gemela, a la mujer. Nuevamente hay una oposición entre lo perecedero (los recuerdos que se van con la muerte) y voluntad subjetivista de hacer perdurar las imágenes, de luchar con el tiempo en su calidad materia finita. La evolución desde *Marinero en tierra* se observa en el cambio respecto a la perspectiva de la muerte: no busca la majestuosidad de un entierro en el mar, sino la conservación y trascendencia de sus memorias. Toda la obra poética de Rafael Alberti es la lucha contra la fugacidad de los instantes por medio de la palabra.

Alberti, a través de las distintas etapas en su obra, recurrió constantemente a los mismos recursos para expresar una duda. La segunda estrofa plantea una interrogación como

55.- Ibid, pp 38-39.

significante parcial de la incertidumbre (¿Dónde estás hoy, en dónde te contemplo,/en que roca, en que mar, bajo qué bosque,/o en qué penumbra de estivales sábanas/o en que calientes, nórdicas alcobas?). El uso de una oración coordinada disyuntiva presenta dos significantes, cada uno con significantes parciales. El adverbio "donde", en los versos sobre la viaje hacia un lugar perdido en la memoria, es coherente con una gran búsqueda metafórica de la utopía ese lugar que no está en ninguna parte. Los dos primeros versos, dirigidos al igual que todo el poema a la mujer imaginaria ya descrita, están asociados por sus tres significantes parciales (roca, mar, bosque) a la fantasía, a los espacios de la infancia, que son obsesivos en su poesía. En los últimos dos versos de la estrofa o segunda parte de la oración coordinada disyuntiva aparecen, por un procedimiento de contraste, significantes parciales opuestos a los frecuentes (estivales sábanas/calientes, nórdicas alcobas) cuyo significado es la muerte gélida del deseo. El invierno, análogo en sus características a la nieve y la bruma, cubre el erotismo; el espacio de la pasión (la alcoba) ha cubierto el erotismo de la juventud, supliéndolo por el olvido, por el fin de la vejez.

Las secuencias en las que se organizan sus poemas suelen repetirse, así como también la variación métrica y el juego libre con las formas. La tercer estrofa (Ha pasado la siesta dulce de los azules/que la ancha isla nos tendió en el sueño./Venus casi dormida aún, te asomas/ al íntimo refugio

de los barcos/ y toda tú ya cantas como un puerto/amoroso de velas y de mástiles.) vuelve a la utopía después de dos fragmentos donde se describió la conciencia del final, de la imposibilidad de aprehender el tiempo. La isla es un símbolo de la utopía, de espacio aparte del mundo; el sueño es la fantasía, el anhelo de lo utópico; la siesta de los azules es la concreción erótica en el mar, que enlaza con el azul del mar obsesivo de *Marinero en tierra*. Sueño de azules, arcadia erótica, libertad de los sentidos sin la presencia del tiempo. Al llamar a la mujer Venus, cumple con dos propósitos: primero, la mitología fue esencial en la poesía de los siglos de oro, y al incluir a la diosa del amor, confirma el influjo de la poesía de los siglos XVI y XVII en la propia; segundo, Venus, como símbolo del amor perfecto, etéreo, divino, es uno de los disfraces de la mujer ideal, casi dormida, después de la realización amorosa, en el momento más perfecto y alto del erotismo. El paraíso submarino del primer poema aparece en éste como "íntimo refugio de los barcos". Recurre de nuevo al significante parcial del barco como desdoblamiento del yo superior y al símil de la mujer-madre como puerto amoroso, abierto, libre. Así, los símbolos marítimos se unen; recupera la idea de amor de su primer etapa poética.

La repetición como procedimiento y la constancia en los sistemas de significantes parciales con un sólo significado total y obsesivo a lo largo de la obra es especialmente notable en la cuarta estrofa (Tus cabellos tendidos vuelan de

los balcones/a enredarse en la trama delgada de las redes,/a poner banderines en los palos más altos/y un concierto de amor en los marinos aires.) donde aparece un significante parcial de los más íntimos y complejos: el cabello femenino, asociado al erotismo primario. El cabello siempre tiene el significado de amor libre, de sueño, de mujer-madre que acoge y recibe, de espacio y tiempo fijos. Las redes de los pescadores completa la idea por analogía con el cabello: la mujer es la guía, la pescadora, el orden; el concierto de amor es significante parcial de una comprensión erótica perfecta y armónica en el escenario del mar.

Todos los poemas de Alberti, de acuerdo al orden estructural, concluyen en la reflexión, el regreso. La última estrofa (Luego, cuando al poniente retornan silenciosos,/blancos de sales y alas de gaviotas,/pongo en tu corazón desnudo mis oídos/y escucho el mar y aspiro el mar que fluye/de ti y me embarco hacia la abierta noche.) cierra el poema en un tono distinto al primero. No hay al final una toma de conciencia brutal sobre el presente y la pérdida del sueño, sino un verdadero retorno al sentimiento de felicidad, de sueño. El atardecer, el camino a la noche, el final del día son la realización de lo erótico, y al mismo tiempo, de una parte esencial de la utopía. El acto de escuchar en el corazón de la mujer amplía el carácter divino de ésta, su papel trascendental como guía y la cualidad del mar como sustancia existencial profunda e íntima, como núcleo de la búsqueda emocional que se realiza en la palabra poética.

Retornos de lo vivo lejano es, por su importancia en la etapa del exilio, lo que *Marinero en tierra* en la de los inicios. Todos los procesos, los símbolos, las estructuras, las figuras, los deseos, están presentes; en suma, la utopía, el testimonio, lo autobiográfico, lo estético, lo íntimo y lo cotidiano, lo trascendente y lo fugaz son abordados en una obra significativa de la madurez como hombre y sobretodo como poeta.

6.3.- *Coplas de Juan Panadero.*

Las *Coplas de Juan Panadero* significan en la obra poética de Rafael Alberti un deseo claramente testimonial, de tendencia a la crónica, al recuento de carácter marcadamente popular. La copla como estructura literaria, como forma métrica, es una nueva manifestación del gusto por lo popular de la poética del 27 y también de la idea de maestría inherente al autor, no a la forma. Al recurrir a la copla, cumple el propósito de homenajear a las formas populares, de trovar su acontecer. No es casual que las primeras coplas (1949-1953) se hayan publicado después de la aparición de los dos primeros libros de memorias de *La arboleda perdida* (1942).

A lo largo de las dos épocas de las *Coplas de Juan Panadero* hay un intento por condensar una exhaustiva revisión autobiográfica, más directa y menos transformada que en otras obras.

Juan Panadero, el protagonista de las coplas, es un alter-ego declarado del autor. Una de las estructuras simbólicas sobre las que se construye la obra de Alberti y su búsqueda de la utopía, de la recuperación de lo pasado, es la multiplicidad de disfraces o figuras simbólicas en las que se desdobra el autor. Desde la figura del marinero en *Marinero en tierra* (1924), una serie de personajes (salinero, hortelano, combatiente) encarnan el camino de regreso hacia el paraíso perdido. Juan Panadero es al mismo tiempo un disfraz y un juego, una técnica metarretórica con la que se ironiza sobre los procedimientos habituales de la obra. El nombre Juan es significante parcial de los popular y cotidiano: nombre de pueblo. Dice Alberti en el prólogo que deberá recurrir a él siempre que el pueblo se llame Juan. Es una recuperación y una reelaboración del compromiso de la guerra, de la importancia del pueblo como objeto poético y, especialmente, como motor de la revolución. El comunismo de Alberti se encuentra en el apellido Panadero, significante parcial de hombre sencillo, artesano, anónimo y profundamente sensible. Juan Panadero es el hombre exiliado, la creación consciente, lúdica, que borra las líneas entre el autor y el ser interior que a lo largo de la obra busca la utopía, es un hilo conductor que cumple la función de la voz del autor, empleada plenamente en *La arboleda perdida*. A diferencia de los libros anteriores, *Pleamar* y *Retornos de los vivo lejano*, no hay un regreso plagado de nostalgia o una elaborada recuperación de lo presente y el entorno, sino una crónica,

de tono festivo, en muchas ocasiones crítico e irónico. Los dos momentos de Juan Panadero (a los tres años de exilio y al regresar a España a la muerte de Franco, con la sucesiva incorporación a la vida política española) ocurren en momentos de gran trascendencia humana y personal. Al partir de España hacia el exilio en 1939, vio imposible la materialización de algunos aspectos de la utopía (social, política, comunista). El regreso implica la posibilidad de recuperar una parte de esos elementos (la legalización del partido comunista español, la democracia, la nueva constitución). Las *Coplas de Juan Panadero* son testimonio de dos momentos cruciales, tanto poéticos como ideológicos. Juan Panadero es también un homenaje al Juan de Mairena de Antonio Machado, pero dice en el prólogo que el suyo es más sencillo, aunque cercano a él en el uso de la rima pobre. El último párrafo del prólogo plasma las preocupaciones sociales e ideológicas del autor:

Ligero de pies y de garganta, pájaro
 libre y sin edad, he aquí a Juan
 Panadero, un poeta en la calle, sólo con
 el temor de la crítica que pueda hacerle
 el pueblo para quien el compone sus
 coplas. 56.

La idea más importante, que se percibe como un elemento constante a lo largo de las distintas etapas de su evolución literaria, es la de libertad. La libertad de la palabra, que corresponde a una postura estética y la libertad humana
 56.- Rafael Alberti, *Coplas de Juan Panadero*, p 6.

(ligero de pies y garganta), que corresponde a una ideológica, sólo conocen como límite al pueblo, significante parcial de la memoria, la guerra y la utopía. El pueblo, olvidado y maltratado es donde residen la sabiduría y la vida.

El elemento estructural yo es una de los componentes fundamentales de la búsqueda utópica de la obra albertiana. A través del yo, se establece un sutil hilo conductor; es una constante reflexión sobre sí mismo. Juan Panadero, en el primer poema, se describe de manera muy cercana a la de la literatura popular:

AUTORRETRATO DE JUAN PANADERO

1

Me llamo Juan Panadero,
por la tierra y por el mar.
El pan que amaso es de harina
que nadie puede comprar.

2

Que yo no vendo mi trigo.
Mi Pan me lo como yo
o lo regalo al amigo. 57.

Los dos primeros versos (Me llamo Juan Panadero, /por la tierra y por el mar) plantean la identidad poética del ser imaginario. El yo se establece por el uso habitual, a lo largo de toda su obra, de la primera persona. Los significantes tierra y mar relacionan al poema con el complejo sistema de significantes asociados a lo marítimo y a lo terrestre. Tierra y mar como significantes parciales

57.- Ibid, p 9.

tienen su origen en *Marinero en tierra*, por lo que Juan Panadero es una ramificación más del niño arrancado del mar, de la memoria del paraíso perdido. El pan (El pan que amaso es de harina/que nadie puede comprar) es un símbolo, una analogía no sólo del trabajo poético, sino también de la postura estética de la generación del 27. El pan es la materia poética, libre, que depende de la maestría técnica en la elaboración, no de los materiales simples (harina) sobre los que trabaja.

El segundo terceto de la copla (Que yo no vendo mi trigo./Mi pan me lo como yo/o lo regalo al amigo) complementa el primero, estableciendo la idea de autonomía creativa, de independencia del autor ante el mundo externo. Es también importante la manifestación de una postura de honradez, de una poesía incorruptible ante el exterior. Ante los casos de algunos intelectuales españoles que apoyaron el franquismo, Alberti renueva su libertad y la consecuencia con sus ideas políticas; mantuvo su postura firme al ser perseguido en Argentina por la dictadura peronista, donde escribió las *Coplas de Juan Panadero*. El libro es en sus dos etapas siempre una toma clara de posición ideológica, lo que es perceptible en los homenajes que dedica en algunas coplas (a Pablo Neruda, la Pasionaria, los obreros reprimidos, la nueva constitución, el partido comunista español legalizado, la causa de los oprimidos en Brasil, el teatro), en las que se observa una crítica a las condiciones del mundo moderno.

La obsesión por la forma del grupo del veintisiete es un elemento constante en la obra de Alberti. Juan Panadero continúa reflexionando sobre su poética:

JUAN PANADERO INSISTE SOBRE SU POETICA

1

Siempre habrá que repetirlo:
Juan Panadero, aunque pobre
en su poética es rico.

2

Sabe de lo complicado:
del arabesco encendido
que sube al cielo estrellado. 58.

Los tres primeros versos (Siempre habrá que repetirlo:/Juan Panadero, aunque pobre/en su poética es rico) redondean la idea de honradez y fidelidad a las ideas (la pobreza), al mismo tiempo que vuelve a la obsesión por la complejidad de la poética. Escoge la sencillez, pero alude a su etapa gongorista en el segundo terceto (Sabe de lo complicado:/del arabesco encendido/que sube al cielo estrellado), como una forma de expresar la importancia de la elección del autor.

Las segunda parte del libro, "Nuevas coplas de Juan Panadero (1976-1979)", repiten la estructura formal de la primera obra treinta años después. La primera parte fue escrita al principio del exilio, con la pasión de la guerra y con la cercanía cronológica del período formativo de la generación del 27, así como de su esplendor. La segunda parte es la obra del regreso, del reencuentro, pero también de la confirmación

58.- Ibid, p 89.

de las posturas ideológicas. La España de la democracia y la transición materializó para Alberti algunos de los sueños, o más precisamente, de los aspectos de la utopía en su parte de realización comunista. Se legalizaron todos los partidos, se elaboró una nueva constitución, fue electo el poeta a las cortes por Cádiz y lentamente empezaron a borrarse las huellas de la dictadura. El regreso, del mismo modo que en *Marinero en tierra* lo era la partida, es un acontecimiento de profundo valor poético. A lo largo de toda su obra persiste, como una estructura obsesiva, la idea de regreso y recuperación del paraíso perdido, de la utopía, de la memoria, del conjunto de sentimientos que evolucionan sin olvidarse. El regreso deseado, la recuperación de las substancias de la infancia, del erotismo de la primera etapa, es el principal proceso del conjunto de su obra literaria. El regreso real, sin embargo, no deja de producir un escepticismo, frecuente en todos los exiliados:

COPLAS DE JUAN PANADERO SOBRE UN POSIBLE REGRESO

6

Toda mi nostalgia ahora
se va a romper y al romperse
no sé si nace la aurora.

7

Aunque vaya a donde vaya,
¿soy ya ese viejo marino
que no está en ninguna playa? 59.

59.- Ibid, pp 106-107.

Los tres primeros versos (Toda mi nostalgia ahora/se va a romper y al romperse/no se si nace la aurora) son la expresión poética del temor al reencuentro. El exilio es también una utopía del pasado, de la pérdida. El encuentro con la realidad, con el paisaje, con el entorno, es incierto. El mundo creado en la memoria, retratado en las obras de la etapa temprana de su obra, es presente. De nuevo se observa el anhelo de recuperación. La aurora es un significante parcial de gran importancia, ya presente en las obras de su primera etapa. La aurora es el clímax del deseo utópico: el color, el paisaje, el nacimiento, el principio, el origen. Este sentimiento de duda se repite en los siguientes tres versos (Aunque vaya a donde vaya,/¿soy ya ese viejo marino/que no está en ninguna playa?). El recurso retórico de la pregunta funciona del mismo modo que siempre en su obra, como un significante parcial de la incertidumbre. Si en *Marinero en tierra* y algunas obras posteriores deseaba ser un marinero, ahora ese ciclo imaginario ha llegado a su fin; el ser utópico, el hombre de mar de la fantasía ha llegado al ocaso, sin un lugar, sin un paisaje, sin un puerto donde anclar. Este proceso es una metáfora de la imposibilidad de encarnar en un espacio concreto, real, el conjunto de emociones y sentimientos. La utopía no encuentra, por su naturaleza, un lugar en lo real, y la búsqueda poética de su utopía no recae en ningún espacio. La idea de un anhelo sin realizar está presente, subyace en todos los textos.

El carácter de sueño de ese deseo, de esa utopía, es notable en el siguiente fragmento, donde se refiere a su lugar real de origen: el puerto de Santa María del Mar, en Cádiz. Sin embargo, de ese "lugar real" parten los elementos del paisaje, del espacio y del tiempo imaginarios:

COPLAS DE JUAN PANADERO AL PUERTO DE SANTA MARIA

1

Portuenses, coquineros,
después de cincuenta años,
me maravillo de veros.

2

Aquí nací y aquí hoy
vuelvo a daros lo que fui,
lo que por vosotros soy.

6

Que en mi destierro lejano
fuisteis el sueño que al fin
toco ahora con mi mano. 60.

Dos tipos de criaturas son a las que se dirige la copla en su primer terceto (Portuenses, coquineros,/después de cincuenta años/ me maravillo de veros): los humanos y los del mar. Los habitantes del puerto (portuenses) y los del mar (coquineros, moluscos), son parte de ese complejo de figuras asociadas a la infancia, al primer conocimiento del mundo, el más definitivo. Estos elementos a lo largo de las distintas etapas poéticas evolucionan y se ramifican, pero son la base sobre la que se construye la memoria. Los cincuenta años de exilio culminan con el regreso al mar, deseado desde las primeras líneas que escribió en su vida. Esa obsesión por el 60.- Ibid, pp 155-158.

regreso como camino de reencuentro con lo interior, lo íntimo, es otro de los más importantes componentes estructurales que funcionan como hilo conductores entre las edades de su obra. En el segundo terceto (Aquí nací y aquí hoy/vuelvo a daros lo que fui,/lo que por vosotros soy) se describe el proceso de intercambio, de aprendizaje, de conocimiento, entre el autor y el entorno de su infancia. Al buscar, de manera metafórica, de volver lo que fue, reconociendo su deuda, establece de manera explícita un hecho básico de toda su obra: la construcción de ella a partir de una serie de elementos del paisaje, de objetos, de personas, de símbolos, de figuras, que en el interior del poeta construyen un deseo de apropiarse de lo real a través de una fantasía. La búsqueda de esa fantasía, o más exactamente de esa utopía, se da a lo largo de toda la obra. El proceso de búsqueda del mito interior, del paraíso perdido (paisaje, erotismo, memoria) es el núcleo estructural de su obra, disfrazado por las sucesivas variantes estéticas, momentos ideológicos o tentativas momentáneas de creación. Este carácter es observable en los tres versos del fragmento (Que en mi destierro lejano/fuisteis el sueño que al fin/toco ahora con mi mano). El sueño, la aparición de lo inconsciente, las asociaciones libres, aparentemente arbitrarias, pero con una lógica interna y especialmente poética, es uno de los procedimientos preferidos de la poesía de Alberti. El sueño es también el espacio de lo que por definición y sentido no tiene uno propio: la utopía. Ese

sueño, manifestado y realizado en la palabra, encuentra el espacio, el lugar y el tiempo. El primer Alberti, el joven que de niño es separado del mar, al tocar el sueño, al hacerlo real, vuelve a unirse con un significativo complejo del sentimiento de la infancia, con el retorno a lo perdido, a lo presente sólo en la melancolía.

Por último es importante mencionar la relevancia que tiene el compromiso político en las *Coplas de Juan Panadero*, sobre todo en la segunda parte (1976-1979). Si anteriormente se observó la trascendencia del retorno al paisaje, a la tierra, políticamente vuelve a ver realizados los anhelos ideológicos. Su participación política y reencuentro con la lucha ya en la España de la transición, no en el exilio, son observables estos tres versos:

JUAN PANADERO SE ACLARA

1
 ¡Pobre poeta perdido!
 ¡Pasar de <<Sobre los ángeles>>
 a coplero del partido. 61.

Sobre los ángeles es una de las obras más simbólicas, autónomas y herméticas de su primera etapa, la más cercana al gongorismo. Si esa obra representa el punto más alto de la estética del 27, la copla es un regreso a las formas populares de la primera etapa, anterior al homenaje a Góngora en Sevilla; nuevamente regresa a la poesía al servicio de una

61.- Ibid, p 211.

causa, a las fuentes del pueblo, al encuentro con la realidad y, sobretodo, a su carácter de hombre de acción. Las imágenes de la obra, de acuerdo con la clasificación de Gerardo Diego, son simples, con un sentido literal, directo. Es una poesía que sirve para un fin, sin renunciar desde luego al juego poético, a la creación y a la ironía crítica.

Las *Coplas de Juan Panadero* son una elaboración testimonial, en sus dos etapas, del acontecer cotidiano en la existencia de Rafael Alberti. Junto con *La arboleda perdida* son la manifestación más directa, en un nivel menos disfrazado, de las preocupaciones constantes de Alberti. El último aspecto a destacar, importante en esta etapa posterior al exilio, es la libertad poética, incluso manierista con que un autor pleno y desarrollado construye, crea, juega con las formas, regresa a los metros. Esta libertad, junto con la búsqueda utópica ya descrita, forman la substancia básica de su poesía; son perceptibles las distintas etapas de su evolución como poeta y de su consistencia ideológica como hombre político, con una clara conciencia y una marcada honradez respecto a las causas.

6.4.- *Baladas y canciones del Paraná.*

Como ya se expresó, el exilio, consecuencia de la derrota republicana en la guerra civil española, llevó a Rafael Alberti a residir en Argentina. A la melancolía por la pérdida del paisaje propio se sumó otro proceso constante en

su obra poética: la asimilación de los nuevos paisajes y escenarios, que adquieren connotaciones simbólicas al unirse con los elementos principales (mar, mujer, ángeles) de su poesía.

Baladas y canciones del Paraná es una obra de exilio, no inmediata a la salida de España (como *Entre el clavel y la espada* y sobretodo *Pleamar*), sino de lo que podría denominarse "la madurez del exilio"; la intensidad poética y nostálgica de *Pleamar* y *Retornos de lo vivo lejano* se transforma en una angustiada y tranquila, casi lacónica recuperación de los espacios, los sentimientos, las imágenes de la infancia y, principalmente, una reflexión sobre sí mismo en la edad adulta.

A lo largo de toda su obra se observa no sólo la obsesiva repetición de los símbolos, de los grupos de significantes parciales, sino la alternancia cada vez más cercana al juego y al manierismo de las distintas técnicas, recursos e imágenes correspondientes a los periodos estéticos de su obra, a los cambios de su teoría poética.

Baladas y canciones del Paraná es una obra múltiple, cercana a las estructuras de la métrica popular, extremadamente libre en cuanto a la disposición de los temas siempre en torno a un sentimiento capital en la obra poética de Rafael Alberti: la conciencia del tiempo que consume lentamente el sueño utópico dejando lugar a la vejez, la decepción y la muerte.

Los procedimientos poéticos y el estado emocional de las *Baladas y canciones del Paraná* se concentran en la "BALADA DE LA BICICLETA CON ALAS":

BALADA DE LA BICICLETA
CON ALAS

A Raquel
Carlos
y María Peralta Ramos

1

A los 50 años, hoy, tengo una bicicleta.
Muchos tienen un yate
y muchos un automóvil
y hay muchos que también tienen ya un avión.
Pero yo,
a mis cincuenta años justos, tengo sólo una bicicleta.

He escrito y publicado innumerables versos.
Casi todos hablan del mar
y también de los bosques, los ángeles y las llanuras.
He cantado las guerras justificadas,
la paz y las revoluciones.
Ahora soy nada más que un desterrado.
Y a miles de kilómetros de mi hermoso país,
con una pipa curva entre los labios,
un cuadernillo de hojas blancas y un lápiz
corro en mi bicicleta por los bosques urbanos,
por caminos ruidosos y calles asfaltadas
y me detengo siempre junto a un río
a ver como se acuesta la tarde y con la noche
se le pierden al agua las primeras estrellas. 62.

En el poema son importantes dos procedimientos: el primero es el testimonial, autobiográfico y relacionado con la búsqueda de la utopía descrita como objetivo, como núcleo de la obra poética de Rafael Alberti. El segundo es la evolución de las distintas partes del poema desde las imágenes simples

62.- Rafael Alberti, *Baladas y canciones del Paraná*, pp 164-166.

hasta las imágenes múltiples y complejas, cerradas en sí mismas e indivisibles.

Los primeros versos (A los 50 años, hoy, tengo un bicicleta./Muchos tienen un yate/y muchos más un automóvil/y hay muchos que también tienen ya un avión./Pero yo,/a mis 50 años justos, tengo sólo una bicicleta.) establecen acorde con un proceso constante en su obra un objeto que funciona como significante parcial básico al que se subordinan los demás significantes parciales: la bicicleta; como poeta vanguardista que gusta de los objetos mecánicos y especialmente como nostálgico de las cosas de la niñez, Alberti concentra en ella las ideas sociales, las memorias y la esencia de su juego metafórico. Los cincuenta años, aparte de ser su edad real, son una manifestación simbólica de la mitad de la vida, de una existencia entre la juventud y la perspectiva de una vejez sin la recuperación del paisaje, de los espacios de la memoria, sin el regreso anhelado al mundo de la infancia. Nuevamente, el significante parcial bicicleta tiene varias connotaciones. Al compararla con las posesiones de otros (yate, avión, automóvil) por contraste hace una reafirmación de sus ideas sociales: el yate, el avión, el automóvil son significantes parciales de una posición de triunfo social; la bicicleta es, entre otros sentidos, significante parcial de sencillez y gusto por lo popular.

El acto de la remembranza (He escrito y publicado innumerables versos./Casi todos hablan del mar/y también de los bosques, los ángeles y las llanuras./He cantado las guerras justificadas,/la paz y las revoluciones.) en Alberti es parte del proceso de conocimiento de sí mismo y de aceptación de la realidad, opuesta siempre al deseo y la utopía. La reflexión autobiográfica en la obra de Alberti es con frecuencia un ejercicio metapoético. El mar, descrito a lo largo del análisis como el elemento simbólico principal, que sintetiza todo el deseo y la búsqueda de la utopía es reconocido de manera consciente. El mar se relaciona con las impresiones primarias y decisivas de su vida: las imágenes de la infancia; los ángeles, los bosques y las llanuras corresponden a una etapa de ruptura y distanciamiento con el paisaje de la infancia, en la primera edad adulta. El mar como elemento primordial recibe dentro de su complejo de significados a los otros acontecimientos de la vida como la guerra, que es la ramificación ideológica y real de la búsqueda utópica.

El breve recuento de las jerarquías simbólicas de su obra, expresadas a lo largo de ella con múltiples variaciones y disfraces, culmina con el regreso al presente (Ahora soy nada más que un desterrado./Y a miles de kilómetros de mi hermoso país,/con una pipa curva entre los labios,/un cuadernillo de hojas blancas y lápiz/corro en mi bicicleta por los bosques urbanos,/por los caminos ruidosos y calles asfaltadas/y me detengo siempre junto al río/a ver cómo se acuesta la tarde y

con la noche/se le pierden al agua las primeras estrellas.), punto de partida de la melancolía y el deseo: toda la obra poética de Alberti con su deseo de la utopía nace de una reacción contra el momento presente y real que provoca la conciencia del tiempo perdido, de los objetos y emociones irre recuperables.

La definición de sí mismo como un desterrado es un significante parcial no limitado a su condición de exiliado político, sino a una más profunda y trascendente descrita desde *Marinero en tierra*: es un desterrado del mar, del paisaje, de su infancia; un exiliado de su propia existencia. La bicicleta se describió así como el significante parcial básico y múltiple sobre el que se construye el poema. Como medio de transporte imaginario, la bicicleta no es un objeto aislado en su obra: es afín al navío soñado en sus primeros poemas. Ambos representan la idea de partida, de camino, de recorrido que es esencial en un poeta viajero real y viajero imaginario. La utopía es un mundo perfecto y fantástico que tiene mujeres ideales y objetos ideales como la bicicleta. La búsqueda de agua, significante parcial subordinado al mar es obsesiva. El camino de su poesía es siempre un camino de reencuentro con el agua, con el mar, con la corriente, al mismo tiempo que hay siempre es observable una contemplación de la naturaleza teñida de melancolía.

Al iniciar el análisis de la balada se mencionó, como un segundo procedimiento realizado en el poema y paralelo al autobiográfico, la evolución de las imágenes simples hacia

las más complejas y múltiples, como una especie de recorrido metapoético que se concierta en una reflexión sobre las distintas variantes estéticas que su obra presenta:

2

Es morada mi bicicleta
y alegre y plateada como cualquiera otra.
Mas cuando gira el sol en sus ruedas veloces,
de cada uno de sus radios llueven chispas
y entonces es como un antílope,
como un macho cabrío, largo de llamas blancas,
o un novillo de fuego que embistiera los azules del día.

La reflexión creativa en la segunda parte va unida a otro postulado esencial de la generación del 27: la percepción de los objetos como materia poética cuyo valor lo da el uso y la maestría del autor, no el objeto en sí. La bicicleta es un significante parcial múltiple, que en la segunda parte del poema (Es morada mi bicicleta/y alegre y plateada como cualquier otra./Mas cuando gira el sol en sus ruedas veloces,/de cada uno de sus radios llueven chispas/y entonces es como un antílope,/como un macho cabrío, largo de llamas blancas,/o un novillo de fuego que embistiera los azules del día) comienza a mostrar su multiplicidad, su carácter de palabra como instrumento no figurativo, sino abierto al juego poético y a la yuxtaposición de imágenes. Sin embargo, el uso de la bicicleta no se limita a la reelaboración de las imágenes; cada uno de los seres evocados por el movimiento del objeto (antílope, macho cabrío, novillo de fuego) son disfraces y variaciones del deseo; son seres superiores,

salvajes, libres. Los azules del día son un significativo parcial subordinado al mar. El acto de atacar a los azules del día es perceptible como el deseo de llenarse de la utopía, de atacar de frente a la memoria y al, mismo tiempo, los azules del día son un metáfora del torero que mueve como un Dios malévoló la utopía hasta hacerla inalcanzable. Por último es importante mencionar el valor de esta remembranza taurina de Alberti, poeta andaluz al igual que Federico García Lorca y que en la misma forma es sensible a la riqueza de lo popular transformado en poesía.

La tercera parte del poema presenta un uso más complejo de la imagen y una mayor profundidad en la reflexión sobre el presente y el tiempo:

3

¿Qué nombre le pondría, hoy, en esta mañana,
después que me ha traído,
que me ha dejado sin decírmelo apenas
al pie de estas orillas de bambúes y sauces
y la miro dormida, abrazada de yerbas dulcemente,
sobre un tronco caído?

En su inicio, tiene un recurso técnico constante: la interrogación (¿Qué nombre le pondría hoy, en esta mañana,/después que me ha traído,/que me ha dejado sin decírmelo apenas/al pie de estas orillas de bambúes y sauces/ y la miro dormida, abrazada de yerbas dulcemente,/sobre un tronco caído?) siempre significativo parcial de una duda, de una reflexión sobre lo presente. El poema gira en torno al

mismo momento: la introspección, la conciencia de la realidad, la imposibilidad de recuperar lo perdido.

La bicicleta, cuyo carácter de significante parcial complejo se describió anteriormente, es también, en este fragmento rodeado de interrogaciones, el recurso para expresar otra estructura básica, parte de la utopía: el erotismo.

La bicicleta es vista metafóricamente en el suelo como una mujer dormida que lo ha llevado al agua y en reposo, del mismo modo que las sirenas de *Marinero en tierra*. La mujer de la utopía es el complemento ideal e imaginario de la vida en el paraíso; el mundo ideal requiere de una mujer que funcione como un complemento erótico perfecto, como un objeto del deseo que se reproduce en una variedad de ramificaciones y disfraces.

El acto de nombrar, o más precisamente la indecisión respecto a él, es parte de la ambigüedad emocional ante el momento presente. El nombre significaría una identidad y al no existir esa mujer en la realidad, al quedar reducida sólo al objeto que la simboliza, Alberti logra en el segundo fragmento de esta tercera parte una serie de imágenes que estéticamente son las más herméticas del poema:

Carlanco de los bosques.
 Estrella voladora de las hadas.
 Telaraña encendida de los silfos.
 Rosa doble del viento.
 Margarita bicorne de los prados.
 Cabra feliz de las pendientes.
 Eral de las cañadas.
 Niña escapada de la aurora.
 Luna perdida.
 Gabriel arcángel.

Le llamaré con este frágil nombre.
Porque son sus dos alas blancas alas que me llevan,
anunciándome al aire de todos los caminos.

De acuerdo con el trabajo teórico de Gerardo Diego sobre la imagen, los múltiples nombres son estructuras cerradas cuyo valor radica más que en las partes en una totalidad indivisible. No es una imagen representando a uno o dos objetos, sino una estructura autónoma y autorreferencial. Los distintos nombres son el ejemplo de la materia real (una bicicleta) transformada en belleza por la maestría del autor; recordemos el valor superior del poeta sobre la métrica, el tema y la forma, que es uno de los principales postulados de la estética de la generación del 27.

En los variados nombres, todos del mismo nivel emocional, Alberti multiplica la idea original de la mujer imaginaria. Los nombres (carlenco, estrella, telaraña, rosa, Margarita, cabra, eral, niña, luna, Gabriel) retoman la idea del disfraz. Los animales (cabra, eral) son nuevamente disfraces de un ser original libre, sin límites en su existencia. Rosa y Margarita son nombres de mujeres familiares de Alberti; en consecuencia la infancia reaparece como algo inasible. La niña de la aurora es la imagen primera y primitiva de la mujer utópica descrita desde *Marinero en tierra* y reelaborada en toda su obra posterior.

El constante regreso del autor a sus primeras obras es visible en un elemento frecuente y que también es visible en el último nombre: Gabriel Arcángel. La presencia de lo divino

esta íntimamente relacionada con la de una utopía: ambas tiene como fin en la vida un mundo ideal, un paraíso que está más allá de la existencia cotidiana y terrena, del tiempo finito de la vida. Los ángeles son seres en contacto con ese paraíso, a los cuales dedicó una de las mayores obras de su primer etapa: *Sobre los ángeles*. El nombre elegido para la bicicleta como significante parcial es este último, Gabriel Arcángel (La llamaré con este frágil nombre./Porque son sus dos alas blancas las que me llevan, anunciándome al aire de todos los caminos).

El final fusiona al objeto real con la fantasía. La bicicleta, un objeto, evoluciona y adquiere cualidades simbólicas: es un ángel, es el camino al paraíso. El poema sigue la evolución frecuente en la obra de Alberti: la simplicidad realista y testimonial de la primera parte es substituida lentamente por el deseo. La bicicleta, como lo fue el navío del marinero soñado, es el camino al espacio sin fin del cielo.

La cuarta parte cierra el desarrollo de la bicicleta como metáfora de la liberación en la utopía de la desilusión por el presente y la realidad:

4

Yo sé que tiene alas.
Que por las noches sueña
en alta voz la brisa
de plata de sus ruedas.

Yo sé que tiene alas.
Que canta cuando vuela
dormida, abriendo al sueño

una celeste senda.

Yo sé que tiene alas.
Que volando me lleva
por prados que no acaban
y mares que no empiezan.

Yo sé quien tiene alas.
Que al día que ella quiera,
los cielos de la ida
ya nunca tendrán vuelta.

El conocimiento final del objeto ilustra la nueva realidad en la que se ubica la introspección. El sueño es una acción liberadora (Yo sé que tiene alas./Que por las noches sueña/en voz alta la brisa/de plata de sus ruedas.). Las alas, en la fantasía infantil desarrollada como deseo, son un significante parcial asociado a la libertad de movimiento, al erotismo ideal y al camino al cielo, al paraíso. El segundo fragmento de esta última parte repite el primer verso (Yo sé que tiene alas./Que canta cuando vuela/dormida, abriendo al sueño/unaceleste senda) para describir la idea ya mencionada del sueño como espacio y camino de la liberación. El canto es elemento análogo al poema; el camino del sueño abierto por la poesía es una celeste senda. Es importante mencionar la relación de celeste con el color azul, significante parcial del mar, símbolo principal de memoria, utopía y paraíso.

El tercer fragmento (Yo sé que tiene alas./Que volando me lleva/por prados que no acaban/y mares que no empiezan.) describe la presencia del yo en el espacio ideal e inexistente: libertad sin límite, espacios desconocidos, un lugar nuevo y perfecto.

El último fragmento expresa el deseo completando la necesidad de romper con lo real a través del conocimiento de lo alado de la bicicleta (Yo sé que tiene alas./Que el día que ella quiera, los cielos de la ida/ya nunca tendrán vuelta) para acceder a un lugar superior. La idea del perpetuo retorno, del regreso al mar idealizado, es el núcleo del deseo expresado en la poesía. La bicicleta como instrumento de liberación simboliza el deseo de Alberti del reencuentro con la patria, el paisaje, los sentimientos. La reconciliación, imposible en la angustiada época de la escritura de *Baladas y canciones del Paraná*, se realiza por medio de la palabra poética y en ella encuentra su máxima belleza. El autor tendría que esperar todavía 23 años para llevar a cabo ese periplo obsesivamente anhelado.

La generación del 27 es principalmente, aparte de sus muchas características brillantes, una generación de amigos. Los profundos vínculos personales, la identificación estética y artística, la unidad sobre lo personal de cada autor fueron circunstancias determinantes que permitieron la existencia de uno de los más notables grupos de poetas del siglo XX.

Desde el homenaje a Luis de Góngora en Sevilla en 1927, cada uno de los miembros de la generación desarrolla los rasgos de su personalidad. Rafael Alberti es el más cercano a la lucha ideológica; Dámaso Alonso a la crítica; Pedro Salinas, Jorge Guillén y Luis Cernuda son al mismo tiempo notables críticos y grandes poetas. Sin embargo, la figura del líder espiritual y lírico de la generación es Federico García Lorca.

Alberti y Lorca tuvieron una amistad cercana y ambos representan los dos extremos del andalucismo en el 27 (Lorca el andalucismo de la montaña, Alberti el de la costa). El asesinato de García Lorca a manos del ejército falangista al iniciar la guerra civil significa la muerte no sólo del amigo entrañable y espectacular de toda la generación, sino del más grande momento cultural en España desde los siglos de oro.

La presencia de la figura de García Lorca en la obra de Alberti es repetida, hasta llegar a la extraordinaria "Elegía a un poeta que no tuvo su muerte" (Federico García Lorca) en *El poeta en la calle*, donde es observable la idea de un legado lorquiano heredado en forma de compromiso a lo poetas sobrevivientes de la generación.

La presencia de Lorca en *Baladas y canciones del Paraná*, la "Balada del que nunca fue a Granada" es un homenaje y una forma de expresar la pérdida literaria y humana, así como también la propia sensación de vacío:

BALADA DEL QUE NUNCA FUE A GRANADA

¡Qué lejos por mares, campos y montañas!
Ya otros soles miran mi cabeza cana.
Nunca fui a Granada.

Mi cabeza cana, los años perdidos.
Quiero hallar los viejos, borrados caminos.
Nunca vi Granada.

Dadle un ramo verde de luz a mi mano.
Una rienda corta y un galope largo.
Nunca entré en Granada.

¿Qué gente enemiga puebla sus adarves?
¿Quién los claros ecos libres de sus aires?

Nunca fui a Granada.

¿Quién hoy sus jardines aprisiona y pone
cadenas al habla de sus surtidores?
Nunca vi Granada.

Venid los que nunca fuisteis a Granada.
Hay sangre caída, sangre que me llama.
Nunca entré en Granada.

Hay sangre caída del mejor hermano.
Sangre por los mirtos y aguas de los patios.
Nunca fui a Granada.

Del mejor amigo, por los arrayanes.
Sangre por el Darro, por el genil sangre.
Nunca vi Granada.

Si altas son las torres, el valor es alto.
Venid por montañas, por mares y campos.
Entraré en Granada. 63.

Los tres primeros versos (!Qué lejos por mares, campos y montañas!/Ya otros soles miran mi cabeza cana./Nunca fui a Granada) presentan el recurso de la exclamación, significativa parcial de la conciencia definitiva de la distancia de la patria y la aceptación resignada de un nuevo paisaje. La cabeza cana repite el temor a la vejez y a la inmediatez de la muerte. Es un poema desesperanzado, de clara incertidumbre sobre el futuro.

El camino anhelado es el que lleva a la utopía. La cabeza cana se repite en el segundo terceto donde reaparece la idea del camino, presente ya en la balada anteriormente analizada (Mi cabeza cana, los años perdidos./Quiero hallar los viejos, borrados caminos./Nunca vi Granada); el camino perdido es el que lleva al pasado, a la memoria, al tiempo de la infancia,

63.- Ibid, pp 161-162.

a todo aquello que constituye el deseo utópico. Granada es en cada último verso de los tercetos el significante parcial de paraíso perdido; es la tierra amada por García Lorca, es la capital del esplendor andaluz y, por último, es uno de los primeros sitios conquistados por la falange durante la guerra. Granada es el espacio prohibido, el lugar imposible, la belleza inasible. El cuarto terceto (¿Qué gente enemiga puebla sus adarves?/¿Quién los claros ecos libres de sus aires?/Nunca fui a Granada) y el quinto (¿Quién hoy sus jardines aprisiona y pone/cadenas al habla de sus surtidores?/Nunca vi Granada) a través de la interrogación hacen complejo el tema de los usurpadores de Granada. En la poesía de Alberti constantemente aparece una figura que obstruye la posesión de aquello que se anhela. El elemento agua, cuyo valor se ha descrito en repetidas ocasiones, aparece disfrazado en el habla aprisionada de los surtidores. La ciudad del esplendor se reduce a un lugar sin libertad, sin vida.

El sexto terceto (Venid los que nunca fuisteis a Granada/Hay sangre caída, sangre que me llama./Nunca entré en Granada) reproduce uno de los significantes parciales más trascendentes en su obra: la sangre. El significado de la sangre, especialmente en *El poeta en la calle* y *Entre el clavel y la espada*, es el del horror de la guerra y la muerte. La sangre es oscura y contrasta con el agua no sólo por su aspecto sino por el significado opuesto que cada una representa en su obra.

La sangre es también en este terceto el significante parcial del compromiso ideológico y humano de Alberti con su posición política y con la lucha por la libertad del pueblo español que realizó desde el exilio. El retorno de Alberti a España en 1977 hizo posible una parte de sus aspiraciones de libertad para los españoles, pero en el momento de escribir *Baladas y canciones del Paraná* ese retorno era un angustiante e imposible deseo.

El recuerdo y homenaje a la muerte de Federico García Lorca (Hay sangre caída del mejor hermano./Sangre por los mirtos y aguas de los patios./Nunca fui a Granada) en el séptimo terceto es un eco de todos los poemas de Alberti en los que se homenajea al poeta de Fuente Vaqueros. La sangre de Lorca empapa Granada como una extensión de la muerte de la grandeza española; la muerte del amigo es la de una generación en su momento de esplendor.

La utopía, siguiendo una estructura similar a la de otros poemas, aparece al final como una esperanza personal y colectiva. En el último terceto (Si altas son las torres, el valor es alto./Venid por montañas, por mares y campos./Entraré en Granada) repite los caminos hacia la utopía del primer verso del poema para expresar no ya un deseo, sino una certeza: el regreso al paisaje, a la tierra. Es una promesa individual y un anhelo colectivo. El arribo a Granada significará el fin de la opresión y el principio del reencuentro con el paisaje de la memoria, que constituye ese paraíso perdido, largamente evocado, imposible de encontrar.

En la realidad ese encuentro tardaría veinte años, pero las huellas del exilio político asociadas a las del exilio de la infancia son determinantes en la dirección de su poesía de madurez.

6.5.- *Abierto a todas horas.*

El largo exilio de Rafael Alberti en Uruguay, Argentina y finalmente en Roma fue el escenario de una larga etapa poética caracterizada por la madurez, la experimentación y el regreso más tranquilo, pero siempre obsesivo, a las imágenes de su búsqueda de la utopía.

La evolución entre estas obras del destierro es interesante. *Pleamar* (1942-1944), publicada prácticamente a la salida de España, es un libro totalizador en el que es perceptible un deseo por retener, a través de la palabra poética, las imágenes, los sentimientos y todo el complejo de símbolos en los que se condensa la utopía como un paraíso perdido e inalcanzable. En *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956), una de las obras más importantes junto a *Marinero en tierra* por su significado, esta recuperación o conocimiento por medio de la palabra del pasado y el deseo utópico comienza como un lento camino hacia estados más sosegados, menos totalizadores, más reflexivos y cercanos a la madurez tanto poética como personal.

Abierto a todas horas es una obra ubicada al final de la etapa argentina del exilio, anterior a la partida a Roma donde vivió los últimos catorce años como desterrado. La tendencia a la simplificación poética, el regreso a formas métricas y estructuras más pequeñas, el gusto por el poema breve son muestras de libertad y experimentación constante. No es una obra de inicio como *Marinero en tierra y Pleamar*, sino más bien de transición. La poética de Alberti, así como el núcleo emocional y los deseos, se manifiestan en ramificaciones de la utopía primaria, en la búsqueda obsesiva de ese paraíso perdido bautizado como la arboleda perdida.

La poesía de Rafael Alberti es una poesía de regreso y reencuentro, de un proceso constante de recuperación en la palabra de los elementos perdidos en el tiempo. La palabra poética es el espacio donde es posible ese mundo imaginario, pero al mismo tiempo es donde la conciencia de lo imposible de ese mundo ideal adquiere su mayor intensidad.

La naturaleza y el paisaje son componentes fundamentales de la utopía. Sus elementos funcionan como los distintos significantes de la búsqueda del paraíso. El paisaje primordial es el mar, pero en *Abierto a todas horas* la primera parte se titula "El otoño otra vez." y en ella es perceptible la idea de la generación del 27 de usar cualquier material como substancia poética que se transforma por la maestría y la inteligencia del autor. Del mismo modo que el mar y los ríos, las estaciones del año, especialmente el otoño, se convierten en significantes parciales de un gran

significado: el del cambio sobre una esencia inmutable a la que regresa en forma cíclica:

1

Todavía el verano
hinca con sed su espada enfebrecida
en el cuerpo naciente del otoño. 64.

El verano como estación como temporada, como período de meses es significativo de la juventud, del esplendor, del pasado marítimo. El verano es una edad de oro amorosa, ideológica y estética; el otoño es significativo de la madurez y la distancia. El principio (cuerpo naciente) de esta etapa final no puede escapar a la intensidad violenta del verano (espada enfebrecida) porque el verano con su conjunto de emociones subyace a toda su obra poética. El uso del adverbio todavía es un recurso para mostrar la presencia del deseo aún en la madurez, en el camino a los últimos años del exilio.

Si la infancia es el tiempo esencial en la construcción de la utopía, el sueño republicano de un hombre y un mundo nuevos es la extensión ideológica de la utopía; la utopía del hombre político y social, no del poeta hermético del homenaje a Góngora en Sevilla. El otoño como significativo es también el elemento que contrasta el presente con la guerra, cuyo horror es siempre recordado:

64.- Rafael Albeti, *Abierto a todas horas*, p 9.

En aquella ciudad fue aquel otoño
 más otoño que en todas las ciudades del mundo.
 Lo que pasaba era que había muertos
 caídos y tapados por las hojas,
 que cuando el viento las llevaba, algunas
 siempre permanecían en los labios,
 en los puños cerrados o ya entre las heridas
 de la abierta guerrera, sobre el pecho,
 como viejas medallas que el otoño hubiera concedido
 y el viento de pasada respetado. 65.

Un procedimiento constante se observa en los dos primeros versos (En aquella ciudad fue aquel otoño/más otoño que en todas las ciudades del mundo.). El uso del adjetivo "aquella" establece de manera inmediata una distancia entre dos mundos, dos sentimientos y dos tiempos. El presente sosegado y el pasado del terror. El otoño es un significante parcial de madurez, como ya se describió, pero también marca el fin de la utopía y el sueño. Madrid (aquella ciudad) es el espacio de la tragedia; escenario de los horrores y la derrota, de la muerte del mundo literario de la generación del 27. Es perceptible en el segundo verso la idea largamente desarrollada en *El poeta en la calle* y *Entre el clavel y la espada*, de una ciudad cuyo lucha no se da simplemente entre dos bandos, sino entre el deseo de libertad y la muerte, en una disputa que involucra a la humanidad. La lucha de los republicanos contra el fascismo no es sólo de España.

El Madrid de los años de la guerra es obsesivamente representado por las imágenes de muertos. Los cadáveres se

65.- Ibid, p 32.

convierten en el símbolo de la tragedia (como lo será más adelante el destierro); son objetos despojados de la vida. El otoño y sus características naturales son los significantes parciales de la conciencia del fin de la vida (Lo que pasaba era que había muertos/caídos y tapados por las hojas,/que cuando el viento las llevaba, algunas/ siempre permanecían en los labios,/en los puños cerrados o ya entre las heridas/de la abierta guerrera, sobre el pecho,/como viejas medallas que el otoño/hubiera concedido/y el viento, de pasada, respetado.) y de la misma forma que en las obras antes mencionadas, las imágenes directas y sin adornos retóricos son las más eficientes para expresar el horror. Los muertos en la calle, a la intemperie, son irónicamente condecorados por los árboles, por el otoño como fin de sus esperanzas. Son imágenes de gran ironía: si la República era el verano de esos combatientes, la derrota y la muerte son su otoño, su final, su destino; no hay en ellas ya el menor asomo de la utopía del sueño republicano. La impresión del final de la guerra y su desenlace no deja en Alberti ninguna fe en el reconocimiento histórico; la muerte es el camino para el olvido, para lentamente volver en un proceso inverso a unirse con el paisaje, con el entorno, con los árboles del otoño testigos de la muerte anónima de miles de hombres. La única lucha posible contra el olvido es la literaria; ésta es el camino para la recuperación de lo perdido, para la búsqueda de un paraíso que existe en la memoria y determina los actos de su vida.

Los restos físicos del otoño, las hojas, son objetos que funcionan como significantes parciales del horror. El último poema, el poema final de esta primera parte titulada "El otoño otra vez" recurre a estos elementos físicos como significantes parciales para expresar el final de esa etapa, de ese tiempo; de nuevo el otoño es una metáfora de las edades del hombre:

32

El otoño se va, pisoteado.
 Su cabeza, encendida ayer, es hoy apenas
 una pálida brizna de lodo yerto uncido
 a las ruedas gimientes de los carros
 o a las plantas heladas
 de los oscuros caminantes. Sólo,
 desnudos contra un cielo indiferente,
 se alzan sus pobres brazos implorando
 misericordia al viento del invierno. 66.

La partida del otoño es un acto simbólico en el que se percibe la idea de la vejez, del principio de la última etapa de la vida. El otoño, con atributos de persona (de la misma forma que en otros poemas el mar o la naturaleza son seres vivos) es un ser análogo al poeta. El otoño parte (El otoño se va, pisoteado./Su cabeza, encendida ayer, es hoy apenas/una pálida brizna de lodo yerto uncido/a las ruedas gimientes de los carros/o la las plantas heladas de los oscuros caminantes. Sólo,) metafóricamente; en realidad Alberti se despide de sus últimos años de madurez e inicia la última etapa del exilio: la romana. Es consciente del

66.- Ibid, p 40.

proceso, del cambio, materializado en el significante parcial cabeza. La cabeza es la residencia del deseo, de la memoria, pero es también un objeto vulnerable al tiempo, al desgaste, a la erosión de los años. La cabeza se va como los restos de una existencia real, en los pies y las ruedas, en el transcurrir del movimiento colectivo que termina con el anhelo individual. Las imágenes finales (desnudos contra un cielo indiferente, /se alzan sus pobres brazos implorando/misericordia al viento del invierno) corresponden a un estado de completo desengaño y resignación. No hay un deseo, sino una súplica al viento, a la vejez, al tiempo. La utopía deja su lugar a un sentimiento más real, más duro, más práctico. La búsqueda del paraíso es substituida por un sencillo anhelo de permanencia ante el invierno. Por último, es importante mencionar que el significante parcial invierno es afín con otros, como hielo o nórdico, y su significado es la muerte amenazante.

El otoño se convierte, en *Abierto a todas horas*, en un símbolo de la edad y el tiempo. Sin embargo, como se describió desde el análisis de *Marinero en tierra*, el ser fundamental en su poesía es el mar. El mar con su paisaje y significados es el elemento materno-amoroso a partir del cual se desarrolla un deseo de utopía, de encontrar un paraíso perdido en la memoria, que al no ser posible en la realidad se materializa en la palabra poética. La utopía albertiana cumple con dos características de cualquier mundo utópico: es perfecta y es imposible. De manera frecuente el deseo de

lograr ese paraíso en la tierra, o de recuperarlo al menos, se encuentra con la realidad que por naturaleza es imperfecta.

La segunda parte de *Abierto a todas horas* se titula "De nuevo, el mar y otras canciones". El mar como estructura simbólica es abierto y sus significados varían; si en las obras anteriores a la guerra civil era el espacio de la utopía, esta percepción se modifica al acercarse a la vejez:

I

Sé que estoy en el mar y sin embargo,
 hoy no escucho su voz, hoy no me llega
 ni siquiera el respiro de una ola.
 ¿Qué será este silencio que se oculta
 en este prolongado mutismo, en este sueño
 o en esta acaso verdadera muerte? 67.

El largo análisis de los significados del mar en su obra lo describía como un ser humano en el que se condensaban el deseo, la utopía y el sueño, pero también la derrota y el camino hacia la vejez. El mar como lugar ideal está obsesivamente en el interior del poeta; físicamente está en el exilio, pero en la imaginación habita en el mar. Sin embargo, el tránsito hacia la vejez hace más dramáticos los sentimientos. La voz del mar y la ola como imagen de la vida marítima que es un espejo de la interior e íntima del poeta se repetían de manera constante. La imposibilidad de escuchar es una manifestación del sentimiento ante la muerte, del

67.- Ibid, p 43.

reconocimiento de la fragilidad del sueño ante el avance de la realidad.

La idea de la muerte está asociada al silencio. A través de la interrogación (uno de los más frecuentes recursos retóricos) expresa la ambigüedad, la duda, el misterio sobre el presente. El sueño y la realidad se mencionaron como dos realidades opuestas; el uso de la oración coordinada disyuntiva (en este prolongado mutismo, en este sueño/o en esta acaso verdadera muerte?) revela uno de los conflictos esenciales en la obra poética de Alberti: el de lo cotidiano que perturba lo ideal de la utopía soñada. El mutismo del mar, de ese mar de significados complejos y trascendentes, es la representación del fin del sueño utópico, del principio de aceptación de la muerte, del final. Entre todas las obras del exilio es aquélla donde el pesimismo es más profundo.

El mar es el espejo de su evolución y su camino hacia la muerte; los instantes y tiempos se aparecen ante él, pero ya inaccesibles, ya lejanos:

3

Voy por los arenales luminosos. Mi sombra
me parece más joven. Yo diría
la misma de hace tiempo: más morada,
más juvenil y transparente. Era
la de mis quince años. Los cabellos
no blanqueaban como ahora. Toda
mi sombra parecía sólo de luz. Cantaba
como la sombra sabe hacerlo cuando
el corazón es como la mar, es como
cuando apenas su sombra no es su sombra. 68.

68.- Ibid, p 45.

La imagen corresponde a la adolescencia, al tiempo perfecto e ideal en el mar gaditano anhelado y perdido. La utopía es el mundo perfecto, que no se encuentra en ninguna parte y es ideal. La utopía de Alberti está poblada por seres imaginarios de gran perfección; uno de estos seres, el principal, es aquel en el que el poeta se desdobra: el niño hombre caracterizado por deseos de grandeza, de amores perfectos, de infancia armónica y eterna en el mar. La sombra (Voy por los arenales luminosos. Mi sombra/ me parece más joven. Yo diría/la misma de hace tiempo: más morada,/más juvenil y transparente. Era/la de mis quince años. Los cabellos) es el significante parcial de un transcurrir real y finito. La sombra es lo oscuro e inasible; la transparencia es un significante de esperanza, de un mundo abierto al provenir. El presente regresa (la de mis quince años. Los cabellos/no blanqueaban como ahora. Toda/mi sombra parecía sólo la luz. Cantaba/como la sombra sabe hacerlo cuando/el corazón es como el mar, es como/cuando apenas su sombra no es su sombra) a través del significante parcial cabeza encanecida como una imagen del tiempo ya de la vejez. La sombra de luz es, por contraste, un regreso a *Marinero en tierra*: los poemas de la infancia y el sueño tienen como tonalidad obsesiva la luz y la claridad; en cambio, los de la guerra y el exilio en múltiples ocasiones se describen con colores oscuros. El final, las últimas líneas, evocan el tiempo de la infancia, de la primer etapa creativa, de los

grandes descubrimientos vanguardistas; el corazón como el mar es el alma del ser que soñaba con la utopía, el paraíso infinito; el tiempo de la sombra que no es sombra es aquel donde todo es presente, belleza y sueño. Los opuestos a esa belleza ideal son el exilio, la derrota, la vejez y el lento camino a una muerte en el olvido.

Abierto a todas horas es una obra breve donde es perceptible ya un pesimismo doloroso por los largos años de exilio. Es cierto que hay algunas tentativas experimentales y vanguardistas como la parte final de epigramas "Escrito en el aire", pero el profundo sentimiento que subyace a la obra es el de estar atrapado. El título, *Abierto a todas horas*, es una forma de mostrar la vulnerabilidad, una cierta apertura a todas las emociones. No es casual este sentimiento. La obra se produjo durante la última parte del exilio argentino de Rafael Alberti, en la más intensa melancolía por España y Europa. Un nuevo pasaporte y la partida a Italia en 1963 dieron a su poesía un nuevo impulso para iniciar la parte final del exilio y el regreso a España con la transición de 1977. El reencuentro con Europa modificó ese pesimismo e inició una poesía más sencilla, más lúdica y, desde luego, renovada y enriquecida.

6.6.- *Canciones del alto valle del Aniene y otros versos y prosas.*

Canciones del alto valle del Aniene y otros versos y prosas es una obra de final de la etapa del exilio y de profunda pasión por el entorno. Escrita nuevamente a causa del asombro ante un paisaje (el valle del Aniene en Italia), representa la última fase del destierro, iniciada con *Pleamar*. Los impulsos totalizadores de las primeras obras fueron lentamente desplazados por una poética y un sentimiento más sosegados, contemplativos, lúdicos; la desesperanza, el violento pesimismo, así como también el deseo de encontrar el paraíso perdido, se convirtieron en una relación armónica con el paisaje italiano, en una más tranquila visión autobiográfica y en una poética que tiene como base la sencillez a partir de imágenes directas. No se afirma, desde luego, que renuncie a los elementos obsesivos de su obra poética (estéticos, emocionales, ideológicos), sino a que esa búsqueda o construcción de la utopía encontró un nuevo cauce conforme el poeta evolucionaba personalmente y, más importante aún, se acercaba su regreso a España.

Por otra parte, el largo análisis de los períodos de su obra hace posible observar que Alberti es un poeta del paisaje, o más precisamente, un poeta que a partir de la observación de la naturaleza, del mundo exterior, usa, moldeando con su maestría, los elementos de la naturaleza condensando en ellos valores simbólicos. El paisaje del valle del Aniene le provocó escribir un libro y desempeña, de esta manera, la misma función que el mar (paisaje principal, de la infancia y

el sueño), la ciudad (escenario de la guerra) o los ríos argentinos (paisaje del exilio en su primera época).

El paisaje no es el único elemento recurrente en su poesía. Se observó en sus variadas obras un recurso frecuente: la remembranza, que tiene como elemento principal al otro yo, al hombre joven del pasado, cuyas imágenes se suceden en el ensueño:

La montaña ¿quién la sube?
 Si hubiera nacido olivo,
 la subiría
 Pero hoy,
 sin moverme, desde el valle,
 me veo subir, me veo
 olivo, montaña arriba.
 ¿Quién es aquel, me pregunto,
 sin moverme desde el valle,
 que da olivas,
 que está derramando olivas
 con el aire,
 cada vez que pasa el aire? 69.

La montaña representa el objeto que funciona como espacio de un sentimiento, de una emoción, de una idea. La interrogación (La montaña ¿quién la sube?/Si hubiera nacido olivo,/la subiría) y el condicional son significantes parciales frecuentes de duda e incertidumbre sobre el instante. Las imágenes son simples, sin artificios retóricos y cumplen una doble función: son un regreso al mundo armónico de los juegos de la infancia y, al mismo tiempo, son la manifestación de la irrealidad de un regreso. El olivo simboliza ese mundo de la

69.- Rafael Alberti, *Canciones del alto valle del Aniene y otros versos y prosas*, p 10.

infancia en el que el deseo era equiparable a las posibilidades.

Los tres primeros versos van de lo presente al plano de lo posible, de lo subjetivo, de lo imaginario. A través del uso de una conjunción adversativa (pero), los siguientes versos (Pero hoy,/sin moverme, desde el valle,/me veo subir, me veo/olivo, montaña arriba.) complementan la idea de presente y remembranza a través de la imagen interior; se traslada como en un ensueño desde el valle del Aniense al mundo de la infancia, de los juegos infantiles largamente anhelados, a una parte de ese paraíso, bautizado como la arboleda perdida cuya búsqueda es el núcleo de su obra poética. Es importante observar de nuevo un tono y una intención autobiográfica directas; recuerda al niño, que era, con el mundo abierto, trepando a los olivos que se constituyen como símbolos del universo pequeño de la infancia. Su obra es siempre un espejo del deseo que evoluciona con el tiempo.

A lo largo del análisis de las distintas etapas de la obra poética se observó la aparición repetida de estructuras hechos y ritos que se inscriben en la percepción de lo real y en los cambios desarrollados a partir de la búsqueda utópica. Uno de estos procesos descritos de manera repetida es el del transcurrir colectivo al que se subordina el acontecer personal. En los últimos versos del poema (¿Quién es aquel, me pregunto,/sin moverme desde el valle,/que da olivas,/que está derramando olivas/con el aire,/cada vez que pasa el aire?) se repite el verso que expone la quietud del

momento (sin moverme desde el valle) para describir no la remembranza del pasado, del niño objeto de la melancolía, sino la continuidad del mundo exterior, el movimiento perpetuo del tiempo. La interrogación, uno de los recursos retóricos más empleados en su obra, de nuevo expresa un estado de incertidumbre ante el devenir del momento, ante los hechos a los que es ajeno, convirtiéndose en un simple espectador.

Una gran distancia es notable entre el tono de *Canciones del alto valle del Aniene y otros versos y prosas*, *Abierto a todas horas* e incluso *Baladas y canciones del Paraná* y el de *Pleamar* o *Retornos de lo vivo lejano*. El exilio se acercaba a su fin. Treinta años eran un largo período de tiempo donde asimiló lentamente su condición de exiliado. Al volver a Europa e instalarse en Roma, pasa por un proceso de revitalización por la cercanía con España; así lo percibimos como un poeta renovado, menos violento, intenso y totalizador que el de la primer etapa del exilio cuya sede fue América. Sin embargo, el paisaje nuevo, que en la poesía se tradujo en un gusto por imágenes más sencillas, no modificó los elementos obsesivos de su obra, aquellos que constituyeron la búsqueda de la utopía.

La utopía, el deseo de un mundo perfecto e ideal, se construyó a partir del paisaje marítimo andaluz, de los acontecimientos de la infancia. Este deseo de un mundo perfecto encontró en el proyecto republicano, y su posterior defensa en la cruenta guerra civil, una ramificación

ideológica, un lugar en la realidad. La lucha personal encontró en la República una extensión colectiva. La derrota en la guerra y el horror de esos tres años fueron magistralmente retratados en *Entre el clavel y la espada*, pero del mismo modo en que sigue desarrollando las estructuras primarias de la utopía marítima, también la guerra reaparece treinta años después con todo su horror:

Es una grieta en la piedra.
Todas las calles son grietas.

Grietas profundas con rotos
o mordidos escalones
que van a dar a otras grietas.

Mas de pronto,
de las resquebrajaduras
aparecen unos ojos
y tras ellos
la sombra de algún soldado
de otro tiempo. 70.

El mar es el paisaje de la infancia. La calle, el de la juventud madrileña, la consagración como poeta y principalmente el de la guerra; un escenario de la muerte y la desolación.

En *Marinero en tierra* se describió un mundo subterráneo e ideal donde estaba la utopía; este mundo de la profundidad, lejano a la superficie, era una metáfora de su percepción sobre sí mismo: un ser exterior adaptado a la realidad y al presente que esconde al ser obsesionado con el pasado. Esta vida profunda detrás de la superficie visible es retomada en

70.- Ibid, p 15.

este breve poema. Los dos primeros versos (Es una grieta en la piedra./Todas las calles son grietas) expresan la imperfección, la falsa armonía de la calle como espacio. Dos espacios cada uno como significante parcial: la calle perceptible a simple vista es el mundo exterior; las grietas son el camino al significado más profundo: la guerra que vive en la memoria con todos sus horrores. Los siguientes tres versos (Grietas profundas con rotos/o mordidos escalones/que van a dar a otras grietas.) amplían estas imágenes de un mundo que está en otra parte y no es visible. Los significantes parciales rotos y mordidos implican una idea de pasado truncado, de un complicado camino por recorrer (simbolizado también con el significante escalones) para encontrar ese pasado profundo y olvidado. El tiempo transcurrido desde la guerra lo obsesionaba de manera frecuente: su poesía es también una lucha contra el olvido.

Los últimos versos (Mas de pronto,/de las resquebrajaduras/aparecen unos ojos/y tras ellos/la sombra de algún soldado/de otro tiempo) tienen como significante principal al soldado; es un regreso a uno de los elementos fundamentales de la utopía albertiana: el del héroe ideal. En la utopía primaria era el marinero, el capitán de navío quien condensaba todas las virtudes; en la guerra este papel lo desempeña el soldado; es el héroe que desea y sueña. El soldado de otro tiempo (el de la guerra) subterráneo y enterrado resume el sentimiento ante la derrota.

Si las imágenes de la guerra son esenciales, no lo son menos las de Federico García Lorca, víctima temprana de la guerra civil. Como ya se dijo, uno de los hechos esenciales de la generación del 27 fue la profunda amistad que unió a sus miembros. Dámaso Alonso, entre otros, la ha calificado repetidamente como la "generación de la amistad". Por otra parte, la muerte de Lorca trasciende la condición de la pérdida de un amigo; su desaparición simboliza el final del proyecto republicano y el principio de la guerra. El vacío dejado por la absurda muerte de Lorca, que había sido retratado en la "Elegía a un poeta que no tuvo su muerte" del libro *El poeta en la calle*, vuelve a ser descrito:

FEDERICO.
 Voy por la calle del Pinar
 para verte en la Residencia.
 Llamo a la puerta de tu cuarto.
 Tú no estas.

Federico
 Tú te reías como nadie.
 Decías tú todas tus cosas
 como ya nadie las dirá.
 Voy a verte a la Residencia.
 Tú no estas.

Federico.
 Por estos montes del Aniene,
 tus olivos trepando van.
 Llamo a sus ramas con el aire.
 Tú sí estas. 71.

De la misma forma que en el primer poema analizado, en los primeros versos (FEDERICO./Voy por la calle del Pinar/para

71.- Ibid, p 43.

verte en la Residencia./Llamo a la puerta de tu cuarto./Tú no estás.) traslada al pasado la búsqueda. La Residencia es la de estudiantes de Madrid, uno de los centros fundamentales de la cultura española y sede formativa de varios miembros de la generación del 27 (Alberti, Lorca, Alonso) que funciona como un significante parcial de ese tiempo de esplendor sin límite. En la residencia, el cuarto de García Lorca era donde realizaban los encuentros de inicio del más importante grupo de autores españoles del siglo XX: la generación del 27. Al evocarlos, realiza un proceso análogo al de las memorias provocadas por la observación de las montañas del Valle del Aniene: Lorca es un ser real que le provoca nostalgias por lo perdido y al mismo tiempo es un objeto simbólico del paso del tiempo en sí mismo. Los paisajes, las personas y los sentimientos se convierten en espejos de la evolución hacia el final del exilio.

La segunda parte del poema recuerda la figura de Lorca (Tú te reías como nadie./Decías tú todas tus cosas/como ya nadie las dirá.) retomando la idea constante de que el poeta de Fuente Vaqueros fue el alma espiritual de la generación del 27. No es sólo uno de sus grandes poetas, sino el más espectacular de toda la generación.

La parte final del poema (Federico./Por estos montes del Aniene,/tus olivos trepando van./LLamo a sus ramas con el aire./Tu sí estas.) emplea los significantes olivo y montes. Los montes son la vejez del exilio italiano. El significado del olivo es el mismo del primer poema analizado; el acto de

trepar los olivos es una metáfora de la libertad, de la utopía que existe en la memoria. El regreso imaginario a la residencia de estudiantes, junto con la conciencia de la muerte de Lorca descritos en las dos primeras partes al final del poema se invierten: en el paisaje real del exilio se inscribe la presencia imaginaria y entrañable del amigo perdido. La utopía, pero sobretodo -de manera metafórica- la huella del Lorca poeta, sobreviven en la realidad y especialmente en lo íntimo del propio poeta.

El exilio no modificó las preocupaciones de Alberti respecto al mundo externo; nunca fue un poeta aislado y siempre se mostró como el miembro de la generación del 27 más activo ideológicamente. Un sentimiento obsesivamente expresado en la obra perteneciente a la etapa del exilio es el del remordimiento por no haber realizado un esfuerzo suficiente para salvar a España de la guerra. Este sentimiento de preocupación, muestra de su gran compromiso ideológico lo conserva en el exilio y, en 1969, lo manifiesta en relación con la paz mundial:

ABRO el diario. ¡Qué infinita angustia!
 ¡Qué dolor de mirar tranquilamente el campo,
 el cielo inocentísimo de angélicos azules,
 el valle solo con el río oculto,
 montes de higueras y de olivos que abren
 al viento en paz los brazos...
 ¡Oh, cuánta angustia, qué remordimiento
 vivir sólo un minuto
 sin hacer nada por parar la muerte,
 la muerte inmune, libre
 para matar, las armas en la mano! 72.

72.- Ibid, p 29.

El paisaje, a lo largo de su vasta obra poética es un significativo de los distintos estados de ánimo por los que transcurre su vida. Si antes fue objeto de la melancolía por el mundo infantil perdido o por Federico García Lorca, ahora lo hace reflexionar sobre el mundo real. Sin embargo, en un plano más profundo que el de la preocupación del individuo ante el rumbo de la humanidad en los versos finales (¡Oh, cuánta angustia, que remordimiento/vivir sólo un minuto/sin hacer nada por parar la muerte,/la muerte inmune, libre/para matar, las armas en la mano!) del poema, es perceptible la presencia de la muerte como figura frecuente en esta etapa final de su exilio. La muerte como amenaza, como fin real del sueño utópico y la vida, es el hecho con el que culmina la prolongada búsqueda emprendida desde *Marinero en tierra*.

Canciones del alto valle del Aniene y otros versos y prosas escrita de 1967 a 1971 es prácticamente la obra final en el exilio. El regreso a España en 1977 y su posterior participación política en las cortes le dieron un renovado impulso creador que, sumado a su excepcional longevidad produjo todavía algunas importantes obras. El presente trabajo, cuyo objetivo es explorar las estructuras que componen una utopía, una recuperación a través de la palabra poética del paraíso perdido, de la arboleda perdida, concluye con esta obra tardía. Las variaciones estéticas y estilísticas de su obra así como también la presencia

ideológica son sólo ramificaciones de esa construcción básica e inmensa que es la utopía.

7.- Conclusiones.

La prolongada trayectoria poética de Rafael Alberti culminó con su muerte en octubre de 1999. Testigo de uno de los momentos más complejos y brillantes de la historia y la literatura españolas, su obra poética es testimonio de la evolución de los estilos, de la trascendencia de la vanguardia, del extraordinario papel de la generación del 27 como un movimiento de culminación y síntesis de una brillante tradición literaria. Sin embargo, el valor de su obra no reside simplemente en su relación con la de otros autores, o en sus influencias, sino en la recreación de un paraíso perdido en la memoria, que se recupera a través de la palabra. La construcción, o más exactamente la reconstrucción de este mundo calificado por él como *La arboleda perdida* (título de sus tres volúmenes de memorias) es el núcleo de su obra.

El primer elemento importante en el paraíso evocado por Alberti es el mar; su poesía es marítima y tiene un escenario real bien localizado: el puerto de Santa María del Mar en Andalucía. El mar forma las primeras impresiones y con él se comienzan a desarrollar varios procesos fundamentales: el sueño, la fantasía y los dobles o personajes imaginarios en los que son observables los sueños del autor. El papel de la fantasía y el sueño es de gran importancia, porque crean el espacio imaginario que se opone a la decepción de la realidad, a la contradicción entre lo posible y lo imposible.

Su primer obra publicada, *Marinero en tierra* (1924), ya expresaba desde el título esta lucha entre el deseo y los límites de la realidad. El marinero es el habitante del mar, el viajero permanente, el amante, el ser que logra la más perfecta simbiosis con el océano. La idea del doble imaginario que condensa los deseos es observable aquí por primera vez; la sirena es el ser que funde lo marítimo con lo terrestre y que introduce el segundo gran elemento en la construcción de ese mundo: el erotismo.

Lejos de calificarlo como simplemente un poeta erótico, el aspecto amoroso en su obra tiene un papel fundamental, pero no aislado de su núcleo. El mundo ideal requiere de un erotismo perfecto, con una serie de mujeres que son imágenes repetidas de esa sirena, modelo del complemento erótico y amistoso fundamental. *La amante* (1925), su segundo libro publicado, es un viaje tanto geográfico (por España) como erótico (a través de la idea que tiene del aspecto ideal del amor). El hombre en el paraíso debe tener su alma gemela, su complemento.

El aspecto ideológico de su obra no puede ser pasado por alto. De todos los miembros de la generación del 27, Alberti fue el más activo políticamente; miembro del partido comunista, defensor a ultranza de la causa republicana: durante toda la guerra, promotor del teatro y los recitales. El triunfo del bando nacionalista lo llevó al exilio, primero en Argentina y después en Italia. La identificación con el sueño comunista de un mundo ideal y utópico era la respuesta

ideológica y adulta al sueño infantil del paraíso. La derrota republicana lo convirtió en un exiliado real, es decir, nuevamente estuvo obligado a dejar su mundo y a evocarlo en la poesía. La poesía de la guerra -*El poeta en la calle* (1931-1939), *Entre el clavel y la espada* (1939-1940)- así como la del exilio - especialmente *Recuerdos de lo vivo lejano* (1948-1956)- retoman el tema del paraíso perdido, pero ahora desde la perspectiva del exiliado. Una obra excepcional es las *Coplas de Juan Panadero* (1949-1979), que por medio de un personaje ficticio, otro doble, expresa el punto de vista popular, satírico e irónico, sobre distintos aspectos. En esta obra es visible la importancia de lo popular en la generación del 27.

El estilo o los distintos estilos que a lo largo de su obra empleó son indicativos de un poeta en constante cambio y evolución, en un proceso continuo de experimentación y aprendizaje, desde las imágenes simples de sus primeros libros, pasando por la perfección formal y gongorista de *Cal y canto* (1926-1927), hasta el estilo final, manierista, libre y que fusiona multiplicidad de técnicas. El estilo y sus variaciones siempre fueron la forma para expresar lo invariable: la lenta recuperación del tiempo y espacio idílicos de su infancia, de esa *arboleda perdida*; construye, a partir de una serie de elementos estructurales constantes, una búsqueda psicológica de recuperación del pasado, de conocimiento del mundo y de construcción de una memoria utópica que se realiza en la poesía. El largo periplo que en

su vida terminó en 1999, en su obra lo llevó a reencontrarse con el mundo de *La arboleda perdida*, que determinó su vida y la naturaleza mítica y evocadora de una de las más originales, bellas y complejas obras poéticas de la literatura española.

8. Bibliografía.

Bibliografía directa.

- Alberti, Rafael. *Abierto a todas horas*, Barcelona, Seix Barral, 1979, 101 pp.
- . *Baladas y canciones del Paraná*, Barcelona, Seix Barral, 1979, 175 pp.
- . *Cal y canto*, Barcelona, Seix Barral, 1978, 93 pp.
- . *Canciones del alto valle del Aniene*, Barcelona, Seix Barral, 1979, 185 pp.
- . *Coplas de Juan Panadero*, Barcelona, Bruguera (libro amigo, 1502), 1980, 221 pp.
- . *El poeta en la calle, De un momento a otro Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, Barcelona, Seix Barral, 1978, 168 pp.
- . *Entre el clavel y la espada*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, 153 pp. (El libro de bolsillo, 1486).
- . *La arboleda perdida, 1*, Madrid, Alianza Editorial, 1998. (Biblioteca Alberti, 0052).
- . *La arboleda perdida, 2*, Madrid, Alianza Editorial, 1998. (Biblioteca Alberti, 0053).
- . *La arboleda perdida, 3*, Madrid, Alianza Editorial, 1999. (Biblioteca Alberti, 0054).
- . *Pleamar*, Barcelona, Seix Barral, 1978, 313 pp.
- . *Poemas anteriores a "Marinero en tierra", Marinero en tierra, La amante, Dos estampidas reales, El alba del alhelí*, Barcelona, Seix Barral, 1978, 908 pp.
- . *Retornos de los vivo lejano, Ora marítima*, Barcelona. Seix Barral, 1979, 127 pp.
- . *Roma, peligro para caminantes*, México,

Joaquín Mortiz, 1968, 118 pp.

- . *Sobre los ángeles*, Madrid, Alianza-Losada, 1982, 119 pp. (El libro de bolsillo, 875).
- . *Sólo la mar*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, 429 pp.

Bibliografía indirecta.

- Alonso, Dámaso. *Antología de la poesía española*, Madrid, Gredos, 1964, 265 pp.
- . *Antología de nuestro monstruoso mundo; duda y amor sobre el ser supremo*, Madrid, Cátedra, 1985, 212 pp.
- . *Antología poética*. Madrid, Alianza Editorial, 1979, 167 pp.
- . *Cuatro poetas españoles: Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado*. Madrid, Gredos, 1962, 184 pp.
- . *De los siglos oscuros al de oro: Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas*, Madrid, Gredos, 1958. 275 pp.
- . *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1970, 601 pp.
- . *La poesía de San Juan de la Cruz: Desde esta ladera*, Madrid, Aguilar, 1958, 230 pp.
- . *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos; Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos, 1962, 672 pp.
- . *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, 421 pp.
- . *Seis Calas en la expresión literaria española: prosa, poesía, teatro*. Madrid, Gredos, 1956, 859 pp.
- Bousoño Carlos. *El irracionalismo poético: El símbolo*, Madrid, Gredos, 1981, 457 pp.
- . *Metáfora del desafuero*, Madrid, Visor, 1988, 181 pp.

- . *Oda en las cenizas: las monedas contra la losa*, Buenos Aires, Losada, 1975, 122 pp.
- . *Poesía poscontemporánea: Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Juncar, 1986, 301 pp.
- . *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979, 539 pp.
- Busto Ogden, Estrella. *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*, Madrid, Playor, 1983, 190 pp.
- Cano, José Luis. *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1970, 290 pp.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *La creación literaria en España*, Madrid, Aguilar, 1968, 464 pp.
- Geist, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso*, Madrid, Guadarrama, 1980, 250 pp.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*, Buenos Aires, Brújula, 1968, 400 pp.
- Gramsci, Antonio. *Cultura y literatura, 1891-1937*, Barcelona, Península, 1968, 356 pp.
- . *La formación de los intelectuales*, México, Grijalbo, 1967, 159 pp.
- . *La política y el estado moderno*. Barcelona, Península, 1971, 209 pp.
- . *Literatura y vida nacional*, México, Juan Pablos, 1976, 336 pp.
- . *Pasado y presente*, Barcelona, Granica, 1977, 285 pp.
- Hatzfield, Helmut. *Estudios de estilística*, Barcelona, Planeta, 1975, 365 pp.
- López Estrada, Francisco. *Introducción a la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 1970,

338 pp.

- . *Siglos de oro / Renacimiento*, Barcelona, Edit crítica, 1991, 336 pp. (en la colección *Historia y crítica de la literatura española* al cuidado de Francisco Rico).
- Lukacs, Gyorgy. *Aportaciones a la historia de la estética*, México, Grijalbo, 1966, 526 pp.
- . *El asalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, México, FCE, 1959, 707 pp.
- . *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1966.
- . *La novela histórica*, México, ERA, 1966, 451 pp.
- . *Significación actual del realismo crítico*, México, ERA, 1977, 183 pp.
- Mainer, José Carlos. *El Modernismo y 98*, Barcelona, Edit Crítica, 1980, 493 pp. (en la colección *Historia y crítica literatura española* al cuidado de Francisco Rico).
- Malkiel, María Rosa Lida de. *Estudios de literatura comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, 272 pp.
- Marchan Fiz Simon, Simon. *Las vanguardias históricas y sus sombras*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, 724 pp.
- Mesa Torre, José A. *Manuel Altolaguirre: ensayo bibliográfico*, Centro Cultural de la generación del 27, 1991, 146 pp.
- Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, 447 pp.
- Salinas, Pedro. *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1961, 385 pp.
- . *La realidad y el poeta*, México, Ariel, 1976, 213 pp.
- . *La responsabilidad del escritor*, Barcelona,

Seix Barral, 1964, 269 pp.

----- . *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, 223 pp. (Colección El libro de bolsillo, 239).

Souto, Arturo. *Grandes textos creativos de la literatura española*, México, Pormaca, 1967, 332 pp.

Tejada, José Luis. *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1977, 649 pp.

Torre, Guillermo de. *Claves de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Losada, 1968, 171 pp.

----- . *El fiel de la balanza*, Madrid, Taurus, 1961, 200 pp.

----- . *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1962, 350 pp.

----- . *Problemática de la literatura*, Buenos Aires, Losada, 1966, 324 pp.

----- . *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Losada, 1963, 324 pp.