La depuración de la mirada

En torno al neopopularismo en Rafael Alberti

La aparición de Rafael Alberti en la escena poética española tiene los rasgos del asombro. *Marinero en tierra* es un libro que parece haber nacido como Minerva, de un golpe del creador, armado de todas las armas relucientes[1]. Es un libro que trae consigo su propia fórmula, su propia poética. Pocas veces se habrá dado un caso tan redondo de acierto en materia y forma, de inauguración solemne y definitiva de un mundo poético. Como escribió Bergamín en 1929, «el primer Alberti... lo sabe todo ya»[2]. Este libro está situado al frente de una larguísima carrera de experimentación y variedad, y al mismo tiempo contiene muchos elementos de esa dimensión no sucesiva que Salinas, escribiendo sobre Rubén Darío, denominó el «tema vital» de un poeta. Uno de estos elementos es el que se ha llamado «neopopularismo»; ha alcanzado valor canónico en la poesía española del siglo XX y es el que nos toca glosar ahora.

El neopopularismo o neotradicionalismo consiste en el uso poético de la poesía popular o tradicional española. Uso poético quiere decir asimilación y actualización, inclusión en el «orden simultáneo» que forma la tradición literaria cuando se sirve de ella el talento individual de un poeta, según describió magistralmente T. S. Eliot. Alberti repite un gesto o una mirada que otros poetas en el pasado lanzaron sobre esa poesía: lo que nos interesa es iluminar los rasgos distintivos de esa mirada. ¿A dónde mira Alberti? ¿Cómo se forma su mirada?

La cuestión de la mirada no puede ser ociosa en un poeta que orientó su vida artística al principio hacia la pintura: «En 1917 vine a Madrid para ser pintor»[3]. Las relaciones prácticas y poéticas de Alberti con la pintura han continuado siempre —grabados, liricografías, poemas dedicados a artistas, incluso un libro dedicado *A la pintura*—; la orientación definitiva fue hacia la palabra. Pero lo que nos importa, en esta decisión juvenil, no es tanto la elección del lenguaje cuanto la voluntad vital de ser artista; esto es, de escoger lo que en la modernidad es un modo de vida y una moral. ¿Qué clase de pintor se propone ser? Es la época de las exposiciones nacionales, de las primeras y segundas medallas; la época de una estupenda pintura figurativa; la época también de las Salas del Crimen, donde cuelgan los cuadros de la vanguardia.

[1] Cf. *R. Alberti* Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí. *Edición, introducción y notas de R. Marrast, Madrid, Castalia 1972 y R. Alberti* Obras completas. Tomo I Poesía 1920-1938, *recopilación, prólogo, cronología, bibliografía y notas de L. García Montero, Madrid, Aguilar 1988.*

[2] *J. Bergamín, «El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti»,* La Gaceta Literaria *54, 15-III-1929. Recogido por M. Bayo,* Sobre Alberti, *Madrid, CVS, 1974.*

[3] *«Autobiografía», en R.Alberti* Prosas encontradas 1924-1942. *Recogidas y presentadas por R. Marrast, Madrid, Ayuso, 1970.*

Alberti se inclina por esta última, después de su aprendizaje de copista en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en el Prado. Su primera aparición pública, en el Salón de Otoño de 1920, suscita las ironías de la crítica comercial; se orienta hacia el postcubismo de Vázquez Díaz, sobre quien escribirá en 1924 su único artículo de crítica de arte, aparecido en la revista coruñesa *Alfar;* en él elogia Alberti «la nueva forma constructiva» que inicia Vázquez Díaz para terminar con el «impresionismo vulgar, inanimado y chato»; elogia «lo sintético-justo», «la nota clara y a la par fría» en una nueva forma de construir el paisaje a la que caracteriza como «el nuevo camino real que ha de llevarnos a la inmensa pradera donde pacen los ríos de las más puras tradiciones del Arte»[4]. Es decir, a la tradición desde las vanguardias.

Este mismo gesto se repite en la poesía. Alberti empieza a escribir en 1920 y su deslumbramiento primero procede del ultraísmo y el creacionismo. Alberti lee la revista *Ultra,* publicada en Madrid de 1918 a 1921, y seguramente queda deslumbrado —como quedó deslumbrado Eugenio d'Ors— por la profunda innovación plástica que suponía aquel tríptico de cartón rígido, donde los poemas alternaban con los grabados en madera, de fuertes trazos en blanco y negro y composición cubista, de Barradas, Wladislaw Jahl y Marjan Paskiewikz. Leyó también *Indice,* la revista de Juan Ramón Jiménez, aparecida en 1921, donde ya escriben los que son o serán sus amigos: Salinas, Guillén, García Lorca, cuyo *Libro de poemas* (1920) le impresiona sin duda. De hecho, sus primeros poemas publicados —influidos por la «imagen múltiple del ultraísmo y el creacionismo»— ven la luz en *Horizonte,* una revista dirigida en noviembre de 1922 por dos ultraístas de primera hora, Pedro Garfias y José Rivas Panedas, con Wladislaw Jahl como director artístico; el interés de esta publicación está en que en ella se detecta con claridad un movimiento de «rappel à l'ordre» semejante al de Jean Cocteau que por entonces reclama en poesía «la reaparición de la rosa, única reacción posible contra las máquinas y las flores del mal». *Horizonte* tiene un marco tipográfico y plástico muy avanzado, y en ella colaboran entre otros Ramón Gómez de la Serna, Luis Buñuel, Drieu de la Rochelle, pero también José Moreno Villa, Eugenio d'Ors y Antonio Machado, quien raramente colaborará en revistas jóvenes y cuyas disensiones con la lírica nueva son bien conocidas.

En el número 3, José Bergamín comenta la fundación de la revista de Lyon *Le Mouton blanc,* que propugna un nuevo clasicismo cuyos paradigmas son André Gide y Jules Romains. Esta publicación le resulta atractiva, más que por su pretensión de volver al clasicismo «porque en ella se afirma, de un modo que pudiéramos llamar *responsable,* una protesta joven contra los excesos de una anarquía literaria inconsciente». En Francia es posible que tenga sentido el regreso al clasicismo. En España, advierte Bergamín, hay que andar con cuidado, «pues el blanco cordero correría el riesgo de ser guisado por aquellos para quienes *clásico* quiere decir: *guisote grasiento, garbanzo, olla podrida,* etcétera», es decir, de convertirse en casticismo en el peor sentido de la palabra. Se debe optar más bien por la paradoja de un «mirlo blanco»: mirlo blanco fue Góngora en el siglo XVII, Bécquer en el XIX y Juan Ramón Jiménez,

[4] «*Paisajes de Vázquez Díaz*» ibídem, *pp. 19-22.*

el de la *Segunda Antología poética*, publicada en 1922, en la actualidad. Ésos deben ser los modelos de un clasicismo moderno, en especial Juan Ramón, a quien se debe «la consciente realización de una lírica —que sin sacrificar jamás ningún elemento de belleza— va depurándose en el mismo sentido de su evolución, es decir, que sabe encontrar en cada momento, la perfección que le corresponde»[5].

Desde la vanguardia queda, pues, el camino expedito para poéticas de síntesis como la que Alberti pondrá en práctica. De ahí que más tarde pudiera escribir en sus memorias: «¿Era yo un desertor de la poesía hasta entonces llamada de vanguardia por volver al cultivo de ciertas formas conocidas? No. La nueva y verdadera vanguardia íbamos a ser nosotros, los poetas que estábamos a punto de aparecer»[6]. Ese «verdadero vanguardismo» es producto de una síntesis en la que como observa Luis García Montero «no se trata ...del abrazo de dos extremos independientes, la tradición y la vanguardia, sino de un mecanismo ideológico significativo por el cual la tradición puede utilizarse como fórmula de vanguardia como un modo de continuar la tradición selectiva»[7].

Veamos algunas piezas de ese mecanismo, desde el lado de la tradición. La actividad poética del joven Alberti se inscribe dentro de un amplio contexto que debemos analizar.

Como es sabido Rafael Alberti recibe el Premio Nacional de Literatura en 1925 por *Marinero en tierra*, concedido por un jurado que formaban Ramón Menéndez Pidal, Gabriel Maura Gamazo, Carlos Arniches, Antonio Machado y José Moreno Villa.

Este último[8] ha contado las deliberaciones del jurado y recuerda que Maura defendió la candidatura de Julián Sánchez Prieto, el pastor poeta, autor de versos como los siguientes (y perdóneseme la pequeña deslealtad de citar versos procedentes de una zarzuela, *El ruiseñor de la huerta*, (1929)[9] que no coincide con el libro presentado al Premio):

> Generosa tierra mía, la que se viste de flores
> para recibir al hijo que vuelve de la campaña,
> la de los rojos claveles y los frutos como el oro.
> ¡La que tiene los colores de la bandera de España!

¿Por qué desenterrar estos versos desdichados? La anécdota, leída a la luz de la estética de la recepción[10], nos revela que se produjo cierta lucha entre dos formas de hacer poesía. La historia —y el juicio de Moreno y Antonio Machado— inclinó inmediatamente la balanza del lado de Alberti; nuestro horizonte de expectativa, como lectores, está formado por los versos de Alberti, que han alcanzado un valor de canon; en el horizonte de expectativa del momento en que apareció *Marinero en tierra* todavía era posible que alguien apostase por el «Pastor poeta», lo cual pone de relieve el cariz combativo y la novedad (el lugar objetivo en vanguardia) de su poesía en el momento en que salió a la luz. Incluso en 1928, cuando la poesía de Alberti y del resto de sus amigos tiene ya una presencia indudable en el público lector, el padre Constancio Eguía Ruiz, crítico literario de la revista de los jesuitas *Razón y Fe*, en un balance donde critica todos los vanguardismos desde una perspectiva aristotélico-

[5] Cf. *A. Soria Olmedo* Vanguardismo y crítica literaria en España 1910-1930, *Madrid, Istmo 1988, pp. 120-125.*

[6] *R. Alberti* La arboleda perdida. *Libros I y II de memorias (1959), Barcelona, Seix Barral 1975, p. 164.*

[7] Op. cit., *p. 57.*

[8] *En su* Vida en claro. Autobiografía *(1944), Madrid, F.C.E., 1976, p. 118.*

[9] *Madrid, colección «La Farsa», número 140, año IV, 17-III-1930.*

[10] Cf. *H. R. Jauss «La historia literaria como provocación de la crítica literaria» (1967)* La literatura como provocación, *Barcelona, Península, pp. 139-211.*

tomista como «herejías menores» derivadas de la «herejía modernista», comenta: «Alberti, el autor de *Marinero en tierra,* premio Nacional, se le /sic/ debió quizás a un jurado asaz connivente; pero sin el bagaje cuasiclásico, de seguro que el jurado no se hubiera atrevido a nacionalizar aquellas poesías»; detrás de esta reticencia late la familiaridad y confianza en otros valores poéticos distintos a los que hoy vemos definitivamente consolidados; es el sentido de su benevolente recomendación final: «y éstos son, sin embargo, merced a su talento, esperamos que, sin tardar, vuelvan a sus lares patrios y a los penates clásicos»[11]. Algún reseñador de provincia, como Fernán Gómez, de *El Defensor de Granada,* hablan[12] significativamente de «el alma mora de su tierra», quizá reteniendo el verso «tu rostro moro de perfil gitano», de uno de los sonetos a García Lorca, mientras otros, los jerezanos recordados por José Luis Tejada[13] notan «recias contradicciones del espíritu de Alberti», confiesan su «irresistible perplejidad» o buscan modelos que les sean más familiares, como Villaespesa o Tomás Morales. Esto es, tratan de digerir el producto.

La revisión de estas primeras reacciones de lectura nos permite enfocar el fenómeno de *Marinero en tierra* a la luz paradójica de una cierta militancia artística, como libro al servicio de una estética y una ideología, dentro de una vasta corriente que pretende establecer su hegemonía, en el sentido gramsciano[14] del término, sobre el conjunto del país en el terreno cultural y en el terreno estético; dentro de él, en el terreno poético. Desde ese punto de vista, la práctica de Alberti forma parte de un bloque intelectual de la burguesía, en proceso de gestación, que pretende hallar nuevos medios de expresión, más acordes en el terreno cultural con la hegemonía que está adquiriendo en el terreno político y que culminará con la toma del poder al instaurar la Segunda República; por lo que se refiere al ámbito general, valga esta cita de Pérez de Ayala en 1930: «Nosotros y las generaciones que nos han seguido irrumpimos en la fortaleza secular de la ignorancia y el despotismo (hombres de ciencia, artistas, literatos, ciudadanos todos) a través de la brecha practicada por la catapulta del 98. Desde entonces la plaza está invadida, aunque todavía no se haya rendido la más alta ciudadela»[15].

La aspiración de este bloque histórico se cifraría —aplicando siempre los conceptos de Gramsci— no en la lucha voluntarista por imponer un nuevo arte, sino en la lucha, más compleja «por una nueva cultura, es decir, por una nueva moral, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida, hasta convertirla en una nueva manera de ver y sentir la realidad, y por consiguiente, en un mundo íntimamente connaturalizado con los «artistas posibles» y con las «obras de arte posibles»[16].

Sobre la existencia y vicisitudes de estos núcleos de renovación cultural y de signo político liberal poseemos gran cantidad de testimonios, de todos conocidos. Entre ellos, nos interesa el caso de la Institución Libre de Enseñanza y sus herederos, a cuya sombra se coloca Alberti, visitante asiduo de la Residencia de Estudiantes, en esos años. La actividad de este grupo en la empresa de renovar la vida cultural y científica

[11] *C. Eguía Ruiz S. J. «Del creacionismo y ultraísmo al vanguardismo en España. Un decenio de incongruencias»* Razón y fe, *85, octubre-diciembre 1928, p. 518.*

[12] *«Notas sobre Alberti»* El Defensor de Granada, *21-IV-1926.*

[13] Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia (Poesía primera: 1920-1926), *Madrid, Gredos 1977, pp. 425-431.*

[14] *«La supremacía de un grupo social se manifiesta de dos modos, como "dominio" y como "dirección intelectual y moral". A. Gramsci, "Il Risorgimento",* Antología *Selección, introducción y notas de M. Sacristán, México, Siglo XXI, 1970, p. 486.*

[15] El Sol, *30-VI-1930, recogido por J. Cano Ballesta,* La poesía española entre pureza y revolución *(1930-1936), Madrid, Gredos 1972.*

[16] *A. Gramsci,* Letteratura e vita nazionale, *Roma, Editori Riuniti 1971.*

española es intensa y variadísima; el testimonio de Moreno Villa insiste en la dimensión colectiva: «Durante años he sentido este ritmo emulatorio, y he dicho que así vale la pena vivir. Un centenar de personas de primer orden trabajando con la ilusión máxima, a alta presión. ¿Qué más puede pedir un país?»[17]. Moreno se refiere en concreto al Centro de Estudios Históricos, que tendrá una especial influencia sobre la primera actividad poética de Alberti. Con igual orgullo se refiere otro poeta, Jorge Guillén, a la actividad de estos años y estos círculos: «¡Qué admiración y qué pena nos remuevan al reanimar en el recuerdo aquellos años tan fecundos para la cultura española! Bien podemos denominarlos «la edad de Oro liberal», designación con que Juan Marichal limita el período, demasiado amplio, que «Azorín» considera como el segundo Siglo de Oro. Numerosas individualidades campan por sus respetos; pero todas ellas forman el carro que presenta a un pueblo en ascensión nacional. Son muchas tentativas que coinciden en un resultado: una gloriosa España»[18].

En este marco, esbozado a grandes rasgos, se va a mover la primera poesía albertiana. En el aspecto concreto del interés de la Institución Libre de Enseñanza por lo popular, pueden aducirse testimonios como los de Manuel Bartolomé Cossío (1913), quien al presentar una exposición de bordados reflexiona sobre la «perpetuidad... evolutiva» del arte popular y subraya que éste «no admite en el contemplador términos medios: arte de humildes, arte de refinados»[19]. Y el propio Juan Ramón Jiménez, al poner de relieve la importancia del institucionismo para la recuperación del pasado popular, concibe «la unión entre lo popular y lo aristocrático» como «lo aristocrático de intemperie»[20]; es decir, excluyendo explícitamente lo vulgar, tercer término latente en la oposición culto/popular.

Además, como escribió Solita Salinas «hay una indudable relación entre erudición y poesía, entre los grandes estudiosos que trabajan en el Centro de Estudios Históricos, con Menéndez Pidal, y los jóvenes poetas»[21]. Uno de los modos de esta relación concierne al modo de mirar o escuchar la poesía popular. En ese sentido tiene un valor particular el trabajo de Menéndez Pidal «La primitiva poesía lírica española», un discurso pronunciado en la inauguración del curso de 1919-1920 en el Ateneo.

Don Ramón empieza por afirmar que igual que sucede con el lenguaje, que empieza por ser oral y vulgar y luego se escribe y se hace instrumento de cultura, «...lo indígena popular está siempre como base de toda la producción literaria de un país», y contra la idea de Menéndez Pelayo, a cuyo juicio el arte era únicamente aristocrático sostiene que hay que saber mirar, para descubrir, por ejemplo en la masa de poemas del Cancionero General, un rasgo de fugaz frescura...», «algo dicho "con agradable sencillez", algo "que se destaca del conjunto"; "un hálito de encanto, salido descuidadamente de la que sin rebozo podemos llamar el alma del pueblo"». Lo popular aparece como «olvido del artificio» de los poetas: «A veces, los poetas olvidan las reglas aprendidas, abandonan la estrofa amplia y complicada y cantan en una estrofa corta o en un pareado apoyado por un estribillo. Entonces la expresión poética toma gran soltura lírica, y se vivifica por un sentimiento que, descuidado ya de todo artificio,

[17] Vida en claro, cit. *p. 141.*

[18] *«Federico en persona», prólogo a las* Obras completas *de F. García Lorca, ed. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar 1973, p. 36.*

[19] *M. B. Cossío «Elogio del arte popular»,* De su jornada *(fragmentos), prólogo por Julio Caro Baroja, Madrid, Aguilar 1966, pp. 251-253.*

[20] *«El modernismo poético en España y América» (1946), citado por G. Palau de Nemes,* Vida y obra de Juan Ramón Jiménez, *Madrid, Gredos, 1957, p. 123.*

[21] *S. Salinas de Marichal* El mundo poético de Rafael Alberti, *Madrid, Gredos 1968, p. 82.*

fluye sincero, fresco, candoroso, lleno de verdadera emoción». Frente a la «insinceridad» de un Villasandino o de un Juan Alfonso de Baena, que no comprendió la «tradición popular», se reivindica la estirpe de los que oyen esta tradición y ensayan la «primorosa unión de los dos géneros de poesía», culto y popular: Santillana, Gil Vicente, Lope.

En la página final, caracteriza Menéndez Pidal la lírica popular primitiva como «eminentemente sintética. Trata de motivos elementales de la sensibilidad, y ante la impresión del conjunto se desentiende de todo análisis interpretativo; la síntesis de la expresión domina en este arte lo mismo que en las lenguas primitivas; por eso, una frase exclamatoria es la forma completa de muchos villancicos, como la interjección es la enunciación más directa del sentimiento, sin mezcla de ninguna labor reflexiva». Como remate, arroja Menéndez Pidal un guante que —sabemos— Alberti recogió: «¿Y quién sabe si el estudio de esta poesía, tantas veces sentida en común, podría hacer que entre nuestros eximios poetas españoles... surgiese la meditación fecunda que lanzase alguna vez su inspiración a guiar los sentimientos colectivos, con audacia renovadora de lo viejo?»[22]

En esta posición ante la poesía tradicional no sólo pervive la *Volkstheorie* de origen romántico, con su valoración de lo primitivo como auténtico, susceptible de aliarse a lo culto frente a lo vulgar, sino también la herencia del culto al fragmento, que en toda una veta del romanticismo se identificó con la sugerencia de lo infinito. Igual que en el gusto pictórico se exaltan los esbozos por su vivacidad superior a la de la obra acabada, en poesía la mirada moderna, de Baudelaire a Mallarmé y Valéry, en anhelo de pureza procede por destrucción o depuración, por abreviación[23], para recuperar en toda su intensidad el poder perceptivo de la palabra, lo que un Walter Benjamín hubiese denominado el «aura». Esta mirada moderna, al volverse hacia el pasado, descubre esas cualidades en las breves canciones sintéticas, elementales. También ahora se va a la tradición desde la modernidad.

De Alberti —un vanguardista que escribe sonetos y lee cancioneros sabemos que leyó los *Cantos populares españoles* de Francisco Rodríguez Marín (1882), pudo haber leído los primeros tomos de *La verdadera poesía española* de Cejador (1924), que con el dinero del premio compró el *Cancionero* de Barbieri (1890) y las *Obras completas* de Gil Vicente. De este último —que luego editaría Dámaso— escribe en 1929: «Dámaso Alonso, Mr. Trend, Pepe Bergamín y yo lo *descubrimos*»[24]. A propósito del interés compartido por la poesía popular y tradicional nada[25] más expresivo que la «Imagen primera» de Lorca en la Residencia.

Alberti, pues, aparece dentro de este contexto realizando la «parte estética» de esta operación de rescate de la literatura antigua que efectuaba la filología hispánica según las más modernas y rigurosas técnicas francesas y alemanas. Él, entre otros, viene a demostrar que toda esa tradición está viva, con su práctica.

Del mismo modo que los filólogos se esfuerzan por incorporar todas las renovaciones del positivismo (ediciones filológicas, gramáticas históricas, ediciones de textos)

[22] *Recogido en* Estudios literarios *(1938), Madrid, Espasa Calpe 1973, pp. 157-212.*

[23] *Para la ideología del fragmento entre los románticos* cf. *E. Wind,* Arte e anarchia *(1963), Verona, Mondadori 1977, p. 65 y ss.*

[24] Prosas encontradas, cit., *p. 26.*

[25] *R. Alberti* Imagen primera de..., *Buenos Aires, Losada 1945, pp. 15-22 (Hay reed. de Madrid, Turner 1977).*

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

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

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

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

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

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

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

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

[30] *Bergamín,* op. cit., *p. 126.*

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

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

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

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

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

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

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

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

[33] *En* Páginas encontradas, cit., *p. 87.*

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

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

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

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

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

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

[35] Op. cit., *p. 95.*
[36] Op. cit., *p. 4.*
[37] Op. cit., *p. 5.*
[38] Op. cit., *p. 36.*
[39] Obras completas, cit., *p. 519.*

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

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

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

Cuando una lágrima corre,
la dejo correr en blanco.

Andrés Soria Olmedo