Alberti en el ultraísmo

Según K. Spang, E. Proll sobreestima la influencia del ultraísmo en la poesía de Alberti cuando dice «The most important of the contemporary influences on Alberti is that of "ultra" and the corresponding movements in France»[1]. El ultraísmo, a juicio del crítico alemán, ya estaba decayendo cuando Alberti empezó a dedicarse a la poesía, abandonando la pintura: «La importancia del ultraísmo no reside en las creaciones que ha podido originar, ni en la influencia directa, sino en el clima que creó»[2].

Hasta el «descubrimiento» por parte de su sobrina, María Alberti de Docavo, de los poemas vanguardistas —los 48 poemas anteriores a *Marinero en Tierra*—,la crítica había sido tajante en la formación poética del escritor, apoyándose siempre en las palabras vertidas en su libro de memorias, *La Arboleda Perdida*. A partir de los años 70 (sobre todo, José Luis Tejada, 1977 y Jerónimo Pablo González Martín, 1972 y 1980, con algunas excepciones todavía negativas (Manuel Durán, 1975), el tema aparece desde otra perspectiva. ¿Podremos ya hablar de un Alberti ultraísta sin menospreciar su valor poético? Una ambigüedad —propia por otra parte de la consideración del mismo movimiento Ultra en España— se desprende de todos los estudios de su persona. Las afirmaciones del mismo poeta hasta la fecha de aparición de su libro «inédito» dejan entrever esa ambivalencia.

En *La Arboleda*... el autor narra su «encuentro» con la poesía —con la escritura— a raíz del hecho doloroso de la muerte de su padre —marzo 1920—: «Entonces, saqué un lápiz y comencé a escribir. Era realmente mi primer poema.

> ...tu cuerpo,
> largo y abultado
> como las estatuas del Renacimiento,
> y unas flores mustias
> de blancor enfermo.

Sólo recuerdo ahora esas líneas. Desde aquella noche seguí haciendo versos. Mi vocación poética había comenzado»[3]. La llanura, los chopos, el Guadarrama... bue-

[1] *E. Proll: «Popularismo and Barroquismo in the Poetry of R. Alberti»*, Bulletin of Spanish Studies, *XIX (1942), pág. 67, cit. por K. Spang;* Inquietud y Nostalgia. La Poesía de Rafael Alberti, *Pamplona, Ed. Universidad de Navarra, 1973, pág. 31, n.º 25.*

[2] *K. Spang,* Op. cit., *pág. 31.*

[3] *Rafael Alberti:* La Arboleda Perdida. Libros I y II de Memorias, *Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 136.*

nos compañeros del poeta le animan a hacer versos: «Me seguían saliendo los poemas como brotados de una fuente misteriosa que llevara conmigo y no pudiera contener»[4]. La publicación de *Versos y oraciones de caminante* de León Felipe, a principios de 1920, le anima a seguir escribiendo: «Recuerdo ahora también el comienzo de otro, surgido entre dos luces, en un ocaso de primavera:

Más bajo, más bajo
No turbéis el silencio.
De un ritmo incomparable,
lento,
muy lento,
es el ritmo
de esta luna de oro.
El sol ha muerto.
Y hasta las alegrías son tristezas,
pero del mismo ritmo:
lento,
muy lento.

El poeta de Tábara, en la presentación de sus versos, en esas fechas, en el Ateneo de Madrid, había afirmado: «Dentro de mi raza, nada más que de mi raza, he procurado siempre estar atento a este gesto, a este ritmo espiritual, al latido de mi corazón, porque este ritmo del poeta es la única originalidad y el único valor eterno de que podemos estar seguros en la poesía lírica. Ese ritmo mío, además, ha sido siempre el generador de mi verso (...)»[5]. Con clara filiación juanramoniana («Sé que siendo fiel a mí mismo cumplo con la única ley eterna e inmutable de la belleza»), marcó diferencias con los jóvenes escritores ultraístas: «Mi ánimo al venir aquí no ha sido dar una sensación de fatiga, sino una emoción de belleza. De una belleza ganada desde mi sitio, vista con mis pupilas y acordada con el ritmo de mi corazón; lejos de toda escuela y tan distante de los antiguos ortodoxos retóricos como de los modernos herejes-herejes, la mayoría, por un afán incoercible de snobismo. Con estos hombres —preceptistas o ultraístas— que se juntan en partida para ganar la belleza, notiene nada que ver el arte»[6]. El poema que glosa Alberti de León Felipe es el Poema XI, nueva alusión a los poetas ultraístas, «de manera especial —dice José Paulino Ayuso[7]— a la algarabía de sus reuniones, que ellos describen»:

Más bajo, poetas, más bajo...
no lloréis tan alto,
no gritéis tanto...
más bajo, más bajo, hablad más bajo.
Si para quejaros acercáis la bocina a vuestros labios,
parecerá vuestro llanto,
como el de las plañideras, mercenario[8].

A pesar de todo, León Felipe colaboró en *Grecia* (n.º 45, 1 julio 1920) con «Escalas», tras un desafortunado «Panorama Ultraísta» publicado en un número anterior de dicha revista («León Felipe, que explota sus tristezas como una prostituta sus gracias

[4] Ibídem, *pág. 137.*

[5] *León Felipe:* Versos y oraciones de caminante I y II. Drop a Star. *Edición, estudio y notas de José Paulino Ayuso, Madrid, Alhambra, 1979, pág. 85.*

[6] Ibídem, *pág. 84. Cfr. José María Barrera López:* El Ultraísmo de Sevilla, *t. I, Sevilla, Alfar, págs. 71-72.*

[7] *León Felipe:* Versos y oraciones..., *cit., pág. 92, nota 18.*

[8] *León Felipe:* Versos y Oraciones..., *cit., págs. 92-93.*

y que pasea su *soledad* por todos los cafés de la Puerta del Sol, se ha atrevido a juzgarnos»[9])

Una enfermedad del pulmón («Adenopatía hiliar con infiltración en el lóbulo superior del pulmón derecho»), motiva el que Alberti dedique a su pecho herido unos poemas «Radiográficos». Esos textos no se han encontrado aún, pero convendría recordar el ambiente en que nacen. Pedro Iglesias Caballero —firmante del Manifiesto ULTRA, en enero de 1919— había escrito una historia del ultraísmo desde el punto de vista científico: «El bolchevismo, el sovietismo, el ultraísmo, son debilidades cerebrales; el embarazo múltiple de la inteligencia, por el choque de ideas hambrientas«[10]. El egabrense explica la imagen cubista —la acción de una auto-sugestión— por métodos psicoterápicos; la imagen creacionista por defectos del nervio óptico —repárese en César A. Comet, miope, Garfias estrábico, etc.—; el hambre de ideal ultraico por las enfermedades del estómago— los Srs. Espinca García, Garfias, Ciriquianini Gaitairrio, Comet y Vando Villar son una excepción dentro de los poetas hambrientos ultraístas—; y al fin, «el esquematizador Guillermo de Torre, y *La autitoxia senal* del Dr. Pí y Suñer. La noche, la luna, las estrellas, la Geografía Astronómica, considerada por los ultraístas; su estudio en la *Radioterapia, Rontgenterapia, Radiumterapia y Fototerapia* de los doctores Oludín y Limmen. Un cerebro ultraísta degenerado por el hambre»[11]. Por otra parte, en el número 40 de *Grecia* (20 de febrero 1920), Rogelio Buendía había publicado «Rayos X» («Me lo trajeron tosiendo,/ Fiebre/ El corazón tras la pantalla./ Sus manos agudas/ como dos garras./ Tos/ Me lo trajeron sangrando/ como una llaga.») que recuerda la situación de Alberti («Estoy escupiendo sangre/—Eres un bruto— fue su respuesta—. Quédate boca arriba, sin moverte»[12]).

Trasplantado a la sierra de Guadarrama en otoño de 1920, el poeta comienza a leer sistemáticamente («Leí mucho. Cayeron en mis manos la *Antología poética* de Juan Ramón Jiménez, las *Soledades y galerías* de Antonio Machado y los primeros libros de la Colección Universal Calpe») y a tomar contacto con los ecos literarios y artísticos renovadores de la revista *Ultra* de Madrid, «las volanderas hojas que los llamados jóvenes vanguardistas lanzaban en Madrid con gran escándalo y protesta no sólo de los "viejos" sino hasta de la gente más alejada del mundo de las letras»[13]. La lectura atenta de los 24 números de la revista —desde el 27 de enero de 1921 hasta el 15 de marzo de 1922— nos lleva a la nómina de escritores que cita nuestro autor: «Salvo el de Ramón Gómez de la Serna, vi escritos por vez primera los nombres de Gerardo Diego, Luciano de San Saor, Humberto y José Rivas Panedas, Ciria Escalante, Ildefonso Pereda Valdés, Jorge Luis Borges, al lado de extranjeros, para mí tan desconocidos, como Iván Goll, Jules Romaines, Apollinaire, Max Jacob y otros que ahora no recuerdo. Entre los descoyuntados versos, las trepidantes prosas, los insultantes aforismos y el desconcierto tipográfico de aquellas páginas, irrumpían con colaboraciones plásticas —dibujos y grabados en madera— Norah Borges y los ya para mí familiares Barradas, Paskiewicz, Jhal, Delaunay, etc.»[14].

[9] *Anónimo: «Panorama Ultraísta»*, Grecia, *Madrid, n.º 44, 15 junio 1920, pág. 16. Cfr. José María Barrera.* Op. cit., *t. I, pág. 71.*

[10] *Pedro Iglesias Caballero: «Madrid, los "Ultraístas" bajo el punto de vista científico»*, El Popular, *Cabra (Córdoba), n.º 55, 24 septiembre 1919, pág. 2.*

[11] Ibídem, *pág. 3. V. también sus complementarios, «Madrid. El Ultraísmo»*, El Popular, *n.º 56, 1 octubre 1919, págs. 2 y 3; y «Madrid. Los Ultraístas»*, El Popular, n.º 57, 8 de octubre 1919, págs. 2 y 3.

[12] *R. Alberti:* La Arboleda Perdida, *cit. pág. 142.*

[13] Ibídem, *pág. 143.*

[14] Ibídem, *pág. 143.*

En 1974, en las declaraciones a Manuel Bayo, Alberti volvía sobre *Ultra* y el ultraísmo: «A todo esto había surgido la revista "Ultra", se había formado el movimiento de vanguardia española, en ruptura con las cosas anteriores, incluso con Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Los ultras aparecieron como "niños terribles". Pasó por España Huidobro, que tuvo cierta influencia en aquel momento; vivía Jorge Luis Borges en Madrid; apareció la revista "Grecia", en Sevilla, cuyos redactores fueron buenos animadores, aunque no dejaran huella como poetas. Había otros que estaban al principio en el ultraísmo: Gerardo Diego, Pedro Garfias, que escribió "Bajo el ala del sur", un buen libro. Entre los pintores, los polacos Jhal y Maria Blanchard, Barradas... En Barcelona, Torres García, que jugó un gran papel en la abstracción geométrica. Llegaban las primeras revistas que hablaban de las vanguardias europeas: cubismo, futurismo...»[15].

En palabras a Javier Alfaya, tres años después, matizaba la postura «iconoclasta» ultraísta: «Lo iconoclasta apareció realmente con el ultraísmo. Sin ser tampoco demasiado irrespetuoso. El ultraísmo sirvió de mucho, fue una aventura grande. Hicieron muchas "boutades", muchas aventuras escandalosas, unas revistas escritas con las letras para abajo, en fin esas cosas que se hacen, ¿verdad?, Guillermo de Torre, la revolución tipográfica, etc. Aquello todo llamó mucho la atención y sirvió como revulsivo, pero después de toda esa tempestad apareció la generación nuestra, nada en contra de todo eso en absoluto, se puede decir que nosotros somos una vanguardia serena»[16].

En un ambiente pictórico de vanguardia, con la técnica de Apollinaire —poesía visual—, el escritor siente su primera vocación trastocada por la definitiva: «Yo, quizá por una condición natural, me incorporé, sin que supusiera para mí la más mínima violencia comprender aquel arte del que me encontraba muy cercano. Ensayaba cierta pintura, ciertos signos que suponen una anticipación de lo que he hecho cuarenta años después: una especie de pictografías, que nadie hacía en aquel momento, y fue una pena que no las desarrollara»[17].

Por más que lo haya negado, Alberti toma del cubismo esa necesidad de búsqueda, de experimentar con las palabras como signos en el espacio, en ese trasvase del que hablamos: «Yo soy también un poeta visual. Hago liricografías, no caligramas, porque el caligrama, tal y como lo hacían Apollinaire y otros, era algo más ingenuo. Yo he perseguido pintar el color de las palabras. (Ya Rimbaud habló del color de las vocales). A los veinte años, cuando comencé a pintar, trataba de representar en el lienzo la parte gráfica de las palabras. En aquella época, y esto ya lo he repetido otras veces, presenté una exposición en el Ateneo de Madrid con cuadros que nadie hacía en ese momento, ni siquiera en París, que era la capital del Arte. Eran cuadros que representaban a las palabras según su acentuación y se resumían en unos gráficos bien interesantes»[18].

La «plástica poética» del escritor fue imposible en sus comienzos, por más que se le considere «un poeta de caligrama», a la manera de Apollinaire: «Apollinaire no

[15] *Manuel Bayo:* Sobre Alberti, *Madrid, CVS Ediciones, 1974, pág. 29.*

[16] *Javier Alfaya: «Una Conversación con Rafael Alberti»*, Cuadernos para el Diálogo. *Suplementos, n. 81, Madrid, 1977, págs. 54-55.*

[17] *Manuel Bayo:* Op. cit., *pág. 29.*

[18] *Jesús Fernández Palacios: «La claridad que prevalece. Entrevista a R. Alberti»*, Fin de siglo, *Jerez (Cádiz), n.º 4, 1983, pág. 28.*

tuvo nada que ver. Yo sufría una lesión pulmonar que tenía un nombre que no se me ha olvidado "adenopatía iliar con infiltraciones en el lóbulo superior del pulmón derecho". Y me hacían unas radiografías muy divertidas que me llevaron a hacer unos poemas radiográficos, que representaban una búsqueda de algo nuevo, como se diría ahora. Entonces las cosas se hacían sin calificativos ni títulos. Desde luego conocí los caligramas de Apollinaire. Sí claro. Qué duda cabe. Los divulgó el movimiento llamado ultraísta en el que estaba Borges con su hermana Norah Borges. "Ultra" salía siempre con xilografías de Norah Borges. El Movimiento Ultraísta tuvo su importancia, lo que pasa es que puede decirse que no dio grandes figuras, pero como revulsivo fue importante. Pero yo no unía plástica y poesía en los libros que escribía porque entonces no supe hallar la gráfica»[19].

Las razones del cambio de vocación pueden deberse a tres factores, según J.P. González Martín: su desilusión ante lo que era el Puerto de Santa María en realidad durante su viaje de 1919, la conciencia de lo que ya debía a Madrid, ciudad que para él ya no era la misma que a su llegada y la vuelta al mar, ya con algo de espectador, ya con el recuerdo, en su permanencia en Málaga, el invierno de 1920[20].

A la pregunta de cuándo decidió ser poeta, Alberti, en 1984, responde: «Cinco años después de haber llegado a Madrid, yo tendría unos veintiuno, comencé a pensar que la pintura no me satisfacía del todo como medio de expresión. Notaba que a la pintura le faltaba algo. Sencillamente, le faltaba la palabra. Yo no lograba expresar lo que quería. Para entonces yo me había convertido en un pintor de la más absoluta vanguardia (...). De la tendencia impresionista yo pasé muy rápidamente a unas etapas de cierto cubismo, más o menos ingenuo y comenzó para mí una preocupación que fui desarrollando luego hasta hoy día, y que fue pintar la palabra. Cada vez era más intenso en mí el deseo de hallar una expresión más completa. Por ello empecé a escribir, con mucho temor porque yo ya había hecho una exposición y la gente sabía que lo mío era pintar. Nadie daba ninguna importancia a lo que escribía. El tránsito de pintor a poeta, fue muy doloroso. Nunca he sufrido tanto como con aquel cambio de vocación. Sin embargo, no dejé de dibujar pero lo hacía ya como algo secundario, estaba interesado en seguir el nuevo impulso y en conseguir que me consideraran poeta»[21].

Robert C. Manteiga en su ensayo *The Poetry of Rafael Alberti. A visual approach* resalta —apoyándose en Proll— la importancia del cubismo pictórico en su obra: «The cubist nature of Alberti's painting had great bearing on his poetry. In the opinion of Eric Proll, the geometrical construction of imagery in Alberti's poetry corresponds to the ideals of the cubists in painting, a natural evolution considering Alberti's early artistic inclinations»[22].

En una de las últimas entrevistas concedidas, nuestro autor volvía sobre los primeros vanguardistas: «Es verdad que aquellos grupos vanguardistas tuvieron una enorme importancia por la función ruptural que desarrollaron en un momento en que los malos imitadores de Rubén Darío bombardeaban la literatura española con sus

[19] *María Lluisa Borrás: «La plástica poética de Rafael Alberti»* Quimera, *Barcelona, n.º 39-40, julio-agosto 1984, pág. 60.*

[20] *J.P. González Martín: «La "Prehistoria poética" de Rafael Alberti»*, Insula, *Madrid, n.º 313, diciembre 1972, y en su volumen* Rafael Alberti. Estudio, *Madrid, Júcar, 1980, págs. 23-24.*

[21] *María Lluisa Borrás: art. cit., pág. 60.*

[22] *Robert C. Manteiga:* The Poetry of Rafael Alberti: A visual approach, *London, Tamesis Books Limited, 1979, pág. 13.*

hombres de plástico y sus princesas de cartón. De alguna manera, ellos abrieron la puerta a la poesía que se estaba haciendo en Europa, y facilitaron el enriquecimiento cultural de una generación como la mía, hija a un tiempo de Góngora y Apollinaire. Yo creo que el primer cruce aceptable de estas tendencias se produce en las páginas de la revista *Horizonte*, fundada por el hoy ignorado poeta Pedro Garfias, que recogió los restos del naufragio ultraísta y los hizo coincidir con textos de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, etc. Allí fue donde yo publiqué mis primeros poemas, que había empezado a escribir la misma noche que murió mi padre. El primero de todos, se refería a eso y empezaba diciendo: "Tu cuerpo largo y abultado/ como las estatuas del renacimiento...". También es cierto que intenté imitar esa cadencia de León Felipe, a quien había visto recitar pocos días antes, en el Ateneo de Madrid, su libro *Versos y oraciones del caminante*»[23]. Y en ese mismo año, en el programa de TVE 2, «Muy Personal» insistía: «Vino primero el ultraísmo, que era reacción contra todo aquello —la huella rubeniana— pero que no cuajó en nada. Quedaron Gerardo Diego y algunos que no se conocen, como Pedro Garfias. Luego vinimos nosotros, los del 27 y algunos mayores como Pedro Salinas»[24].

En *La Arboleda*, Alberti cuenta detalladamente cómo *Ultra* —la revista de Humberto Rivas— acaba por entusiasmarle y cómo quiso colaborar en ella. El poeta envía un poema, que busca desesperadamente en todos sus números y que no halla («Me desilusioné y entristecí, pensando: "Claro, esto me ocurre por meterme en donde no me llaman. Tal vez los "ultras" me conocen como pintor y naturalmente..." etc.») Recordemos que en 1920 expone en el Salón Nacional de Otoño, en compañía de otros pintores, entre los que se encontraban Delaunay y Daniel Vázquez Díaz, en una sala que fue llamada «La sala del crimen» y la revista *Ultra* acoge como pintor de vanguardia, junto a Jhal, Barradas y Paskiewicz al mismo Vázquez Díaz. Las «Palabras de un pintor» leídas por Paskiewicz en la Velada de Parisiana en enero de 1921[25], y «La ascensión colorista de Vázquez Díaz» de Guillermo de Torre[26], así como el propio dibujo del onubense en las páginas de la revista, debieron marcar al recién nacido poeta.

Quizás algún día en los archivos de Humberto Rivas se encuentre el poema enviado a *Ultra*. No en vano según señala Manuel Bayo, el ultraísmo fue el punto de partida para la poesía posterior de Alberti, aprovechando el culto de la imagen y de la metáfora. Según palabras autobiográficas del poeta que recoge el mismo periodista, «Empleando una técnica que me ha servido para realizar posteriormente cosas muy diversas y que todavía me sigue sirviendo, envuelta en técnicas muy diferentes»[27].

Cabría preguntarse cómo serían esos «primeros» poemas ultraístas. Con respecto de la serie 1920-1921, de los *Poemas anteriores a Marinero en Tierra* —diez composiciones— el mismo escritor afirma: «*Ultra* en seguida me conquistó y, en medio de mis ya audaces preocupaciones plásticas, hice una serie de poemas muy en la línea agitada y libérrima de la revista, a la que osadamente los mandé, con la ingenua esperanza de verlos publicados. Semanas y semanas de desasosiego pasé recorriendo aquellas páginas gritadoras y alegres, hasta llegarme a convencer de que mi envío habría ido

[23] *Benjamín Prado: «Rafael Alberti, entre el clavel y la espada»*, Revista de Occidente, *Madrid, n.º 86-87, julio-agosto 1988, págs. 256-257.*

[24] *Entrevista a R. Alberti, Programa «Muy Personal», TVE 2, 3 julio 1988.*

[25] *En* Ultra *(Madrid), n.º 3, 20 febrero 1921.*

[26] *En* Ultra, *n.º 8, 20 abril 1921. El mismo Alberti publica en* Alfar *(n.º 42, agosto 1924) un estudio del pintor titulado «Paisajes de Vázquez Díaz» («Nuevos puntos de perspectivas se inaguran también con estos paisajes. Desaparece lo panorámico (...) Se ordena —se compone— la Naturaleza, buscando el ritmo de cada cosa»).*

[27] *M. Bayo:* Op. cit., *págs. 31-32.*

a parar —y con razón, por meterme en donde nadie me llamaba— al cesto de los papeles. Cómo eran exactamente esos poemas, no lo sabré ya nunca. Pero puedo afirmar que serían muy distintos,sobre todo de los pertenecientes a 1920-1921, por encontrarlos hoy, además de puros e inocentes, de un vanguardismo reposado, sereno, del que sólo conservan —aunque no siempre— cierta disposición tipográfica de los versos y la ausencia total de puntuación»[28]. Y en *La Arboleda*: «Escribía como un loco. Casi contento estaba con mis versos, muy diferentes de los lanzados a la moda por los ultraístas, aunque naturalmente con algo de desconcierto de ellos»[29].

Varios hechos externos influyen aún en el escritor en estos dos años. En la sierra de Guadarrama conoce a Marcel Bataillon; el pintor Gregorio Prieto le regala un ejemplar de *Libro de Poemas* de Lorca —publicado el 15 de junio de 1921— que será lectura importante para él: «Me entusiasmaron muchas de sus poesías, sobre todo aquellas de corte simple, popular, ornadas de graciosos estribillos cantables. Otras, en cambio, las rechacé. No comprendía cómo en aquellos años de afanes innovadores se podía publicar un canto a doña Juana la Loca y otros del mismo tono cansado y académico. Ciertas auras de Villaespesa y hasta de Zorrilla —cantores de Granada— corrían intempestivamente por el libro»[30]. En otoño de ese año, conoce a Juan Chabás que le trae su primer libro *Espejos* (*Ondas* no se llegó a publicar en libro, sí varias entregas en revistas como *Indice, España, Horizonte*). En las páginas del número 14 de *Ultra* (20 de junio 1921) se reseñará el volumen: «El señor Martí —¿Cómo podía suceder otra cosa?— es un hijo directo del ultraísmo. Todos los poetas jóvenes que quieran salvarse, que quieran realizar una obra importante y duradera, tienen que incorporarse a nuestro movimiento». Poco más de una semana después, junto a Chabás, Dámaso Alonso y su *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*. Los tres libros van a influir decisivamente en su «prehistoria poética».

De los poemas de 1920-1921, ha resumido también el poeta: «Aquí están los abetos de la íntima glorieta, con su pequeña historia, girando bajo la luna. Los poemillas graciosos de la niña vecina de mi casa, que me traía dibujos y yo le respondía regalándole un ratoncillo mecánico lleno de ojos de colores. El discurso burlón de cuando una vez se me antojó ser burro, divertimento que ya parece presentir algún poema escénico del libro *Yo era un tonto...*, dedicado mucho tiempo después a los grandes cómicos del cine mudo. Encuentro emocionado el mío de ahora con esta temprana poesía y que al cabo de tanta bamboleada vida creí perdida definitivamente»[31].

En determinados poemas como «Viaje» o «Regalo» encontramos los ecos de «Los contadores de estrellas» o «Motivo viejo y sentimental» de *Poemas Puros...* de Dámaso (contar en ruptura sintáctica, utilizar expresiones musicales de juegos, etc.), en otros amorosos, como «Niña» quizá late el eco de «Lluvia» o «Maravilla» de *Espejos* del poeta de Denia (la alegría de la amada-Naturaleza, la metagogia de cosas inanimadas); ecos también de León Felipe, *Libro de Poemas* de Lorca en «Cielo nuevo» o «Glorieta I y II» (visión de un pasisaje urbano con feísmo deliberado); influencias de «Paraíso» de *Manual de espumas* de Diego; pero en definitiva un mundo ya original, basado

[28] *R. Alberti: «Prólogo» a* Poemas anteriores a "Marinero en Tierra" *(1920-1923), citamos por R. Alberti:* Obras Completas. T.I. Poesía, 1920-1938. *Edición, Introducción, Bibliografía y Notas de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, págs. 7-8. Toda la cuestión textual queda resuelta perfectamente en la NOTA del editor a dichos poemas, en págs. 71-72. A ellas remitimos.*

[29] *R. Alberti:* La Arboleda Perdida, *cit., pág. 146.*

[30] Ibídem.

[31] *R. Alberti: «Prólogo» a* Poemas anteriores..., *pág. 8.*

en la ruptura sintáctica —escalonamiento, espacios en blanco, dos espacios poéticos etc—, aunque conservando la puntuación. La imagen de la ciudad —la noche, la luz eléctrica, el amor adolescente— en imágenes visuales, pictóricas, muy en consonancia con las imágenes cubistas del momento («Los tranvías amarillos/ pintan fugas de otoño/ viejo» «Cielo nuevo», este ratoncito Pérez (...)/ siempre blanco,/ lleno de ojos rosas. «Ratoncito Pérez»; Qué gracioso/ está mi corazón/ vestido de smoking rojo «Ja je ji jo ju»; Que se le rompe al mundo la butaca/ de lunas de colores «¡Ay!»). Las imágenes ultraístas comienzan ya a superar el simbolismo latente juanramoniano y machadiano (mi historia vieja, el mar frío de agua salada, etc.). Todavía no se utiliza el espacio visualizado, musical, del poema creacionista; no se produce aún la ruptura total métrica y ortográfica; pero Alberti ya está en ese camino poético. Algo más de innovador se puede comprobar en estos primeros «escorzos» poéticos: el humorismo deliberado (ingenuo divertimiento infantil, juegos de prosaísmo intencionados), con el que el poeta supera la nostalgia y la melancolía de la ciudad. El ejemplo más claro es ese «Discurso» —anticipo de la famosa y escandalosa conferencia dada por el poeta en el Lyceum Club Femenino de Madrid en noviembre de 1929[32]— cuyo efecto cómico —según ha señalado José L. Tejada[33]— descansa no sólo en lo disparatado del asunto ("se me antojó ser burro... y lo fui"), sino también en la reiteración de los incisivos vocativos ("señores míos" etc.), parodia del estilo oratorio, en la transformación Aquel día... fui el amo del mundo. Según Ricardo Senabre, el interés de esta «prehistoria poética» reside en que anuncia y anticipa temas, expresiones e imágenes que luego alcanzarán un desarrollo más consistente en los libros de la primera época: el mar, el sueño, el recuerdo...[34].

En enero o febrero de 1922, según recuerda Alberti, expone en el saloncillo del Ateneo, con la intercesión de Chabás que se ocupa de todo (colocación de cuadros y dibujos, catálogo, precio de las obras, etc.): «Podían allí comprobarse figuras y paisajes influidos por Vázquez Díaz, explosiones de colores sometidas a dinámicos ritmos vistos en Delaunay, al lado de los más inocentes juegos geométricos de procedencia cubista»[35].

Entre 1920 y 1922 Alberti se decide por la poesía y abandona la pintura: «No sé qué sucedió, la verdad es que nunca lo he desentrañado bien, pero el caso es que la pintura empezó a no satisfacerme. No era el lenguaje que yo buscaba, en el que consiguiese expresarme del todo. Ya era un síntoma que yo quisiera pintar las palabras; lo que le faltaba a la pintura era la palabra, y la palabra la fui a encontrar, poco a poco, pasándome a la poesía. Incluso colaboré en la revista postultraísta llamada "Horizonte", que dirigía Pedro Garfias. Esta fue mi primera publicación. Por esa época expuse en el Ateneo (...) Empezó a surgirme toda la idea elegíaca, nostálgica, del Puerto, que siempre tuve muy presente. El cambio de lenguaje fue una lucha muy dolorosa, muy terrible, que supuso una crisis muy grave»[36]. Los veintisiete poemas de 1922 nos muestran una gran variedad de técnicas vanguardistas. Desde el *Haiku*

[32] Cfr. *J. P. González Martín*, Op. cit., *págs. 37 y 38.*

[33] *José Luis Tejada:* Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia (Poesia primera: 1920-1926), *Madrid, Gredos, 1977. pág. 92. Es quizás éste el mejor estudio pormenorizado de los poemas vanguardistas tempranos del escritor, aunque limitado excesivamente al problema de fuentes e influencias y no de "técnicas" renovadoras.*

[34] *Ricardo Senabre:* La poesía de Rafael Alberti, *Salamanca, Universidad, Cursos Internacionales, 1977, pág. 11.*

[35] *R. Alberti:* La Arboleda Perdida, *cit., pág. 151.*

[36] *M. Bayo:* Op. cit., *pág. 30.*

(«Agua»: Reina de baraja Venus/ Tu piececito encendido/ zapato sin gondolero», que Tejada interpreta como *canción (soleá)*[37], los modelos paralelísticos de la canción popular y tradicional («Piedra»)[38], hasta el poema creacionista («Novillada celeste», «Lejos Lejos», «Fiesta», «1 2 3»), sin olvidar en importancia el poema ultraísta («La noche ajusticiada», «Tu ventana-pantalla de cinema», «Viaje», «Ya el buque de los años», etc.). El mismo Alberti ha ratificado: «Los poemas de 1922, año de mi exposición de cuadros y dibujos en el Ateneo de Madrid, forman ya una unidad en técnica y espíritu. Más cerca sin duda del creacionismo (Reverdy, Huidobro, Gerardo Diego), aparecen en ellos imágenes marinas, cielos como telones estrellados hendidos de cohetes y cometas, balcones, ángeles, frutales y hasta algo de aquella melancolía nostálgica que habría de agudizarse plenamente en las canciones del marinero arrancado de su mar gaditana»[39].

El Texto-Creacionista, según he estudiado en otro lugar[40], ha sido confundido con el ultraísta-cubista y con el *poema descriptivo* de la apariencia (Juan Larrea)[41], desde los primeros momentos de la renovación literaria. Pero a partir de mayo de 1919, desde el «Intencionario» de sus defensores las diferencias están claras: «Ultraísmo es género. Creacionismo, especie. Ultraísmo es voluntad. Creacionismo, afirmación estética»[42]. El «gesto» y el símbolo del «agua» serán las definiciones clarificadoras para Diego[43]. La Visualización del Texto da un paso adelante. «Todo superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica» dice el santanderino; pero superficie —apuntamos— con una imagen autónoma, no con «fórmulas de ecuación»[44] lingüísticas o icónicas, como sucedía con el Texto Ultraísta. Jerónimo Pablo González Martín transcribe así «Viaje», reconstruyendo el poema albertiano, a partir de la caligrafía original[45]:

Horadamos
c
a
n
t
a
n
d
o
todos los campos madrugueros
Soplaba un airecillo
los violines del telégrafo
Ya estábamos
a 1.500 metros
sobre el nivel del mar
Ibamos a la luna
r
la
cu
en funi

[37] *J.L. Tejada:* Op. cit., *pág. 109.*

[38] *R. Senabre:* Op. cit., *pág. 11.*

[39] *R. Alberti: «Prólogo» a* Poemas anteriores...,, *cit., pág. 8-9.*

[40] *José María Barrera López: «Texto visual en las primeras vanguardias (Aproximación hermenéutica)»* III Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, *Granada, diciembre 1989.*

[41] Cfr. *Carta de Juan Larrea a Gerardo Diego, de fecha 12 de noviembre 1919, recogida por E. Cordero de Ciria y J.M. Díaz (Eds.)* Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego: 1916-1980, *Mundaiz, 1986, págs. 110-111.*

[42] *Gerardo Diego: «Intencionario»*, Grecia, *Madrid, n.º 46, 15 julio 1920, pág. 6.*

[43] *G. Diego, «Nota preliminar» a «Estribillo» sección 3, de* Imagen, *Madrid, 1922 (en la reed. de Aguilar, 1987, pág. 127. Muy próxima a salir una ed. crítica de José Luis Bernal en Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga).*

[44] Cfr. *Cansinos-Assens: «Instrucciones para leer a los poetas ultraístas»*, Grecia, *n.º 41, 29 febrero 1920, págs. 1-2 y recogido en José María Barrera:* Op. cit., *t.I., págs. 180-181.*

[45] *J.P. González Martín:* Op. cit. *pág. 45.*

Sin duda, no sólo representa la «técnica y punto de vista que de la creación tenía Reverdy» como afirma González Martín[46]; sino que se dan *impulsos imaginarios de orientación espacial*: «Esas tendencias contarían, en las clases de movimiento de espacialización de la sintaxis del texto, con sus formas para simbolizar las sensaciones fantásticas, que se trata de sugerir»[47]. Por otra parte, la espacialidad del *poema in* o *puro*, según la distinción matizada de Larrea a Diego[48], viene dada aquí no sólo por la disposición de las palabras sobre la página, sino por los mismos elementos léxicos de la Poesía-Música[49].

La repetición de «lejos», las asonancias musicales en e/o, a/a, espacio en blanco en el centro, la efracción en la angularidad 3-1-3-1-3-1-3, configuran las «posibilidades creacionistas», la música superadora de la imagen:

Lejos Lejos
del viento

Siempre esta voz sentada
junto a mí
en la silla de la mañana

Lejos Lejos
del viento[50]

Mención aparte son los tres poemas que publicó en *Horizonte* (POEMAS I «Descalzo de las cosas», II «La noche ajusticiada» y III «Ya el buque de los años», Madrid, n.º 3, 15 diciembre 1922, pág. 13. Llevan la anotación: «San Rafael, agosto 1922»)[51]. Alberti ha unido siempre el destino de estos versos a los publicados, en la misma revista, por Lorca («Baladilla de los tres ríos»), Garfias y Antonio Machado («Unas breves canciones»)[52]. Sin duda hace referencia al número 5 de *Horizonte*, editado a finales de 1923, donde vieron la luz el poema del granadino, junto a «Pueblo» y «Romancillo de la Primavera» de Garfias, y unos «Apuntes de sierra» machadianos, de muy distinto contenido del número 3 que se abre con Juan Ramón Jiménez[53].

La génesis de la publicación de estas tres poesías la ha referido el mismo poeta en su *Arboleda*: «Debo reconocer, en justicia, que Juan Chabás, a pesar de su demostrado interés por mi pintura, fue tal vez, entre todos los escritores, el que más me ayudó a olvidarla. Había salido por aquellos días una nueva revista: *Horizonte*. Más serena, más apaciguada. Un arco iris tras el aguacero ultraístico. Su director era un nuevo poeta: Pedro Garfias, sevillano de Osuna, señalado, junto a Gerardo Diego, como una de las grandes promesas del momento (...) Como siempre, fue el propio Juan Chabás a quien debí la visita del andaluz, recibido también en mí "heladera', menos gélida que de costumbre, pues ya los aires primaverales andaban rondando las ventanas. Garfias oyó con atención los poemas que, a requerimiento de Chabás, dije sin más preámbulo. Su comentario fue rotundo, decisivo en mi vida:

—Dame los tres que más te gusten para el próximo número de *Horizonte*»[54].

[46] *J.P. González Martín: «La "prehistoria poética"...» Art. cit., pág. 113.*

[47] *A. García Berrio y M.ª Teresa Hernández:* Ut poesis pictura. Poética del Arte Visual, *Madrid, Tecnos, 1988, pág. 186.*

[48] *Carta de Juan Larrea a g. Diego cit. en nota 41.*

[49] *Gerardo Diego: «Posibilidades creacionistas», Cervantes, octubre 1919, págs. 25-26.*

[50] *R. Alberti:* Obras Completas. Tomo I. Poesía 1920-1938., *cit., pág. 50.*

[51] *Estos tres poemas fueron recogidos por primera vez en la edición de R. Marrast de* Marinero en Tierra. La Amante. El alba del alhelí *(Ed. Castalia, 1972). En la* Poesía (1924-1967) *al cuidado de Aitana Alberti (Madrid, Aguilar, 1972), se incluyeron junto a los publicados en* Alfar, *en la sección PRIMEROS POEMAS I 1922 I.*

[52] *Cfr. R. Alberti:* La Arboleda Perdida. *cit., pág. 153.*

[53] *Cfr. nuestra edición facsimilar de* Horizonte, *en curso de edición en Ed. Renacimiento, Sevilla.*

[54] *R. Alberti:* La Arboleda Perdida, *cit., pág. 152.*

La visita tuvo que realizarse entre el 30 de noviembre de 1922 —fecha de aparición del n.º 2— y el 15 de diciembre de ese año, fecha de salida del n.º 3. Recordemos que en el n.º 1 (1 octubre 1922) la *Revista de Valoración* estuvo dirigida por el triunvirato, Rivas Panedas, Garfias y el mismo Chabás[55]. Ya al final, en su n.º 5, como «Revista de Arte» sólo figura el salmantino-andaluz, Pedro Garfias.

El autor del *El Ala del Sur* siempre estimará a Alberti «gran poeta múltiple y vital»[56]: «En *Horizonte* aparecen por primera vez, incorporados al movimiento literario nacional, dos nombres de los que más juego han dado después a las letras: Benjamín Jarnés y Rafael Alberti. (...) Alberti era pintor. Yo fui a verle para pedirle unos dibujos para la revista. Encontré en su mesa unas poesías y se las publiqué. Es posible que Alberti haya olvidado y recusado aquellos versos, que no aparecen en ninguno de sus libros. Pero ya en ellos se revelaban su temperamento y su fuerza»[57].

Alberti, por su parte, ha destacado siempre la *serenidad* y *contención* de *Horizonte* frente a la exaltación ultraísta: «Aquel nuevo Horizonte sabía responder a su título. En su amplia línea despejada, volvieron a hermanarse poetas momentánea y deliberadamente excluidos por *Ultra*. Al lado de Machado ya otra vez se encontraba Juan Ramón. Del primitivo barco vanguardista, muy pocos de sus tripulantes habían logrado hacer un brazo hasta la playa. Hundimiento casi total, pues tan sólo salieron incólumes Gerardo Diego, como poeta, y, como crítico, G. de Torre, capitán de la nave»[58] Esos poetas «deliberadamente excluidos de la vanguardia ultraística», Juan Ramón y Antonio Machado hermanados, ocuparían puestos de honor en sus páginas, junto a algún nombre nuevo como Federico García Lorca[59].

Frente a cierta valoración negativa de la revista que se puede detectar en G. de Torre (destaca tres conceptos: reacción o ausencia de ímpetu criticista, apertura y disolución de la vieja estética)[60], su mismo mantenedor económico (Garfias) ha insistido en la función de *enlace* entre las dos generaciones líricas (novecentistas frente a nuevos escritores), en un momento de madurez del ultraísmo: «Horizonte se negó a continuar la serie de los ensayos y sólo publicó composiciones de aquéllos, si aún no del todo formados, que ya acusaban una personalidad. Además incorporó a sus páginas a algunas de las plumas más agudas del movimiento: A. Machado, José Bergamín, Moreno Villa, D. Alonso y Bacarisse. Hizo más: se ofreció a los maestros ya consagrados, a aquellos merecedores de nuestra fervorosa estimación artística y en todos sus números aparecieron poemas y prosas inéditos de A. Machado, J.R. Jiménez, Eugenio D'Ors y R. Gómez de la Serna, R. Alberti nace a la poesía en *Horizonte*»[61]. La estética ultraísta posee un fuerte peso específico en la joven revista. La captación de elementos esenciales de la realidad a través de imágenes y metáforas y supresiones de lo accesorio (anécdota, efusión y tema narrativo) se observa, p. ej., en «Cornostrum» de Rivas Panedas (n. 2,30 noviembre 1922). Basándose en el Padre Nuestro, en clave de ironía, el autor juega y hace una reflexión sobre el pasado: «Veamos/ Corazón nuestro/ que estabas en los cielos.../ Y perdónanos el sueño/ así como te perdonamos estar despiertos». En la misma línea Alberti, compone «Luna», de la

[55] *Aunque no lo niegue F.J. Pérez Bazo en su* Juan Chabás y Martí: vida y obra *(Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1981, pág. 99). Que Chabás fue «cofundador» de* Horizonte *se demuestra en el mismo libro de Pérez Bazo, en su Apéndice documental, pág. 246.*

[56] *Pedro Garfias: «Los escritores y el momento: Literatura tendenciosa»,* Heraldo de Madrid, *22 de junio 1933.*

[57] *Pedro Garfias: «La Voz de otros días. Horizonte»,* Heraldo de Madrid, *27 julio 1933.*

[58] *R. Alberti:* La Arboleda Perdida, *cit., pág. 9.*

[59] *R. Alberti: «Prólogo» a* Poemas anteriores..., *cit., pág. 9.*

[60] *G. de Torre:* Literaturas europeas de vanguardia, *Madrid, Caro Raggio ed., 1925, pág. 54. y refundido y matizado en* Historia de las Literaturas de Vanguardia, *Madrid, Guadarrama, 3.ª ed., 1974, pág. 225.*

[61] *Pedro Garfias: «Del Ultraísmo IV. Horizonte»,* Heraldo de Madrid, *31 mayo 1934, recogido en José María Barrera López,* Op. cit., *t. II, pág. 238.*

serie de 1922: «Se santiguan los cielos/ Dios te salve María/ llena eres de gracia en el país del humo/ Repican los cristales/ las estrellas destilan su alegría/ Dame tu corazón/ Toma mi mano/ El Señor es contigo/ en el luto del mar/ en lágrima de los campos/ (...) Bendita tú eres/ entre todas las mujeres del sueño/ (...)»[62]. En el número 3 —junto a Alberti— publican, entre otros, Gerardo Diego «Primavera» y Garfias «Mar» y «Sur», que representan un fiel creacionismo. Igual sucede con los poemas del gaditano:

I
Descalzo de las cosas
¡qué polo sur el del alma!

Torre de los luceros
¿qué telegrama herido
de gritos lleva el viento?

Al corazón del mundo lo han matado
Las flechas de los nuevos flecheros

Y el eco deshilvana
la bobina sonora de todas las campanas.[63]

Este poema no recogido en la «prehistoria poética» *Poemas anteriores a Marinero en Tierra*, enlaza con «La sombra amortajada» (telefonema, bujías), poema de la serie de 1922. La dislocación sintáctica, el simultaneísmo de ideas y el ritmo musical de la asonancia y una puntuación —que recuerda a la serie de 1920-1921—, están en la base de ese peculiar creacionismo. Quizás el ejemplo más claro es el Poema III:

Ya el buque de los años
con la brújula rota
está varado
En el cielo
quietas a media asta
las miradas de los luceros
Sólo una barcarola
ilumina los vientos
y oscurece las olas.[64]

Obsérvese la forma de nave _____/ y la forma de asta. Todo formando un compacto sin distinción de blancos separadores.

Es muy probable que estos textos de *Horizonte* así como la serie de «Balcones» publicada en *Alfar* (n.º 40, mayo de 1924) formaran parte de *Giróscopo*, el libro de poemas «de múltiples imágenes» (imagen múltiple teoría ultraísta), que tanta «aguda belleza» causó a Gabriel Miró[65]. El aparato para medir la rotación de la tierra debe unirse a «Kaleidoscopio» —sección de *Ultra* y sección del libro *Hélices* de G. de Torre—, y a todos los inventos maquinísticos y futuristas de los jóvenes vanguardistas. Muy lejos de ese momento y de esa técnica, quedan ya los poemas de 1923: romances, canciones de corte musical vagamente entrevistas en los antiguos cancioneros, sonetos (¡imperdonable delito!)... clasicismo.

[62] *R. Alberti:* Obras Completas. T. I. Poesía..., *cit., págs. 29-30.*

[63] *Este poema no lo estudia J.L. Tejada en su libro. No fue recogido en las ediciones de Seix Barral y Losada de los* Poemas anteriores... *García Montero sí lo hace en 1988, siguiendo la edición de Aguilar de 1972 fijada por Aitana Alberti.*

[64] *R. Alberti:* Obras Completas. T. I. Poesía., *cit., pág. 37.*

[65] *Cfr. Alberti:* La Arboleda Perdida, *cit., págs. 156-157.*

El ultraísmo fue para Alberti, como para muchos de sus compañeros de generación, que lo negaron después de haber colaborado en él, ese *castillo de irás y no volverás*, significativo dibujo que nuestro entonces pintor regala al maestro y guía de la vanguardia española, Juan Ramón Jiménez. Esperemos que, algún día, muchos de los que fueron —Rivas Panedas, Chabás, Garfias, Buendía, Vighi y otros— puedan volver de la mano de Rafael y pasear en las Arboledas de la Literatura.

José María Barrera López

Alberti en su casa de Roma, con Federico Fellini