Alberti y los «tontos» del cine

Con cada uno de sus libros, Alberti propone al lector una nueva aventura, el último episodio de la vida que le ha tocado vivir. Así, cuando a finales de los años veinte irrumpe el cine en el mundo artístico como la gran revelación, Alberti se declara apasionado del cinema, y, totalmente identificado con sus héroes cómicos escribe uno de los libros más originales de la poesía moderna: *Yo era...* (título tomado por Alberti de una frase dicha por el gracioso en la obra de Calderón *La hija del aire*). Es una transposición poética de las aventuras vividas o soñadas por los grandes actores cómicos del cine, encabezados por Charlot, Buster Keaton y Harold Lloyd. Si bien es cierto que a fines de los años veinte se escribieron muchos versos y muchas prosas sobre los grandes actores cómicos del cine, sólo Alberti, siempre a la vanguardia de toda aventura poética, escribe un libro dedicado a ellos.

En las nuevas películas que comienzan a darse a conocer en España a partir del año 27, en las sesiones organizadas por Buñuel en la Residencia de Estudiantes, los jóvenes escritores descubren una forma de expresión equiparable a la literaria. Dice Guillermo de Torre: «Elemento afín y generador a veces de la poesía novísima... es el cinema». Y Fernando Vela lo declara: la «décima musa». Es decir que de simple espectáculo, el cine asciende, por esos años, a musa inspiradora del escritor novísimo. No es de extrañar, pues, que Buñuel, máximo representante del nuevo cine, llame a los grandes cómicos mudos «la nueva poesía».

Las cartas de Dalí a Lorca, escritas de 1926 a 1927, documentan la aparición de este Arte Nuevo. En 1927 Dalí participa a Lorca que está encontrando una nueva técnica, enemiga de los poetas cerebrales, a los que substituye por los cómicos del cine. Dice: «Hemos llegado a la lírica de la estupidez humana: pero con cariño... con ternura sincera hacia esa estupidez. A nuestro tonto lo adoramos enternecidos con las lágrimas en los ojos... No es nuestra obsesión, es nuestra alegría». Y concluye dictaminando.

Primer poeta de todos: Picasso.
No hay poetas que escriban.
Los mejores poetas hacen cine: Buster Keaton.

A su vez, Lorca escribe «El paseo de Buster Keaton», graciosa prosa poética, muy dentro del espíritu de las declaraciones de Dalí.

Tal importancia cobra el nuevo cine, que *La Gaceta Literaria*,la gran revista vanguardista del momento, funda, el primero de octubre de 1928, el Cineclub de Madrid, con el propósito de presentar mensualmente programas del cine extranjero más novedoso, inédito en España. En la revista aparecen numerosos escritos sobre las películas presentadas. En una encuesta, se pregunta a ciertos jóvenes escritores qué opinión tienen del cinema. Francisco Ayala contesta: «Es nuestra gran, tal vez excesiva, preocupación».

El más significativo homenaje al cine cómico mudo es el que le rinde Alberti, con la publicación, en 1929, (en *La Gaceta Literaria*), de una serie de poemas. Pero su total identificación con los grandes tontos, (como él llama a los actores cómicos del cine mudo), tendrá lugar el 4 de mayo de 1929 en un festival organizado por el cineclub de Madrid, en que se le pide que lea algunos de sus poemas cinemáticos. El éxito de Alberti como poeta y como intérprete dramático, fue fulminante. Fueron tres sus homenajes: a Charlot, a Buster Keaton y a Harold Lloyd. José Bergamín calificó su actuación de «suceso literario», añadiendo: «Hizo el tonto con las figuras de la pantalla y actuó su invención poética, recitándola dramáticamente, representándola, para escándalo de muchos tontos de veras».

Conviene recordar aquí el trasfondo dramático de la poesía de Alberti, que hace de ella una poesía en muchos casos representable. En *Yo era un tonto...* es particularmente feliz la conjunción lírico-dramática, puesto que las películas son representaciones; en este caso, de índole cómica. Alberti ríe y nos hace reír con los cómicos de la pantalla. Pero no ríe aquí por vez primera. Recordemos que, al salir su primer libro, *Marinero en tierra*, Bergamín escribió una semblanza del poeta titulada «El alegre». La atmósfera de irónica alegría prevalente entre los intelectuales y artistas de los años veinte, se expresa en diversas revistas literarias. La revista *Lola*, en su número doble 6-7, presenta una «Tontología» o «Tontilegio» en que el «tontólogo» recoge lo que llama «resbalones de poetas», tales como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Y en el número 5 de la misma revista, aparece la siguiente glosa del poema de Góngora «No son todos ruiseñores», en la que se substituyen graciosamente los ruiseñores y campanitas de plata de Góngora, por nombres de poetas contemporáneos:

No son todos juanramones
los que cantan, ni villalones
sino altolaguirres de plata
que tocan al alba.
No todas las voces ledas
son de guillenes con plumas
ni los manueles de espumas
cantan por las alamedas

Si acernudado te quedas
a sus tempranas canciones
no son todos juanramones
los que cantan, ni villalones.

Corre un airecillo alegre y burlesco por las tertulias y las revistas literarias, que no respeta ídolos. Y como la alegría y la chufla no eran cosa nueva en la poesía de Alberti, surgen de nuevo, apoyadas en la figura temprana de su autorretrato burlesco «El tonto de Rafael». Así, la alegría, que está siempre en él, en continuidad guadianesca, vuelve a la superficie con *Yo era un tonto*, mostrando de nuevo la cara de luz de la poesía de Alberti.

Pero ahora, la cara de luz refleja la de los Tontos, cuya alegría está empañada por un sentimiento de asombro, de alienación, que los deja indefensos ante la vida mecanizada de los tiempos modernos. Y que viven también los poetas. Baste recordar el fondo biográfico que motiva la desilusión de Alberti, tal como lo cuenta él en *La Arboleda Perdida*: después de pasar el verano de 1929 convaleciendo en el Guadarrama, vuelve a Madrid, dispuesto a independizarse de su familia. Ilusionado, prepara una segunda edición de *La amante*. Total, doscientas pesetas. Fracasan diversos intentos editoriales. En cuanto a sus libros, dice: «¡Bah!, cinco llevo publicados y ¿qué? Nada. Ni sombra de nada». Esta situación de penuria se refleja concretamente en *Yo era un tonto...*, cuando el poeta observa lo desgraciada «que suele ser en el invierno la suela de un zapato», observación que se aclara cuando, en *La Arboleda Perdida* se describe a sí mismo «yendo a pie a todas partes... y con agua de lluvia en las plantas rotas de los zapatos». Entonces es cuando Alberti se siente otro tonto más y decide buscar en el humor una salida a su situación crítica.

Señalemos también, para esclarecer el estado de ánimo de Alberti, cuando empieza *Yo era un tonto...*, que está escribiendo, simultáneamente, sus libros más sombríos: *Sermones y Moradas* y *El hombre deshabitado*. De ahí que, describiendo el estruendoso estreno de *El hombre deshabitado*, diga: «Yo seguía siendo un joven iracundo —mitad ángel, mitad tonto— de esos años anarquizados. Por eso, cuando... fue reclamada mi presencia, en el teatro, grité, con mi mejor sonrisa esgrimida en espada: ¡"Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!" Entonces el escándalo se hizo más mayúsculo».

Una flor de ternura guardo en mi corazón para los grandes tontos adorables: Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Harry Langdon y los menores héroes todos de mi libro reciente, más o menos surrealísticos;

dice Alberti. La mayoría de los poemas están elaborados alrededor del nombre de uno de los tontos y nos presentan imágenes cinemáticas sucesivas, a veces, con elementos de las propias películas. Vamos a hablar de los tres primeros, que, dramatizados por el poeta, constituyeron su gran éxito en el Cineclub de Madrid. En ellos se canta a los tres grandes tontos. La «Cita triste de Charlot» es el primero. Se trata de un monólogo, en apariencia incoherente, del gran actor, en que éste va dejando

adivinar su imagen. Como en el cine, el tonto se ríe, llora, sueña, se enternece, se enamora y se siente desgraciado. Pero a diferencia del cine, en el poema el tonto *habla.* Empieza enumerando las piezas de la indumentaria que le caracterizan:

> Mi corbata, mis guantes
> y más tarde, el bastón extraviado y
> mi sombrero, mis puños,
> mis guantes, mis zapatos.

Como trasfondo a las palabras de Charlot, van apareciendo vagas referencias a su película *The Gold Rush, La quimera del oro* (1925): el paisaje nevado de Alaska, la choza de madera en que Charlot espera en vano a su amada y la solitaria cena en que se come sus propias botas. El dolorido sentir de Charlot llena el poema de melancolía. En medio de declaraciones incoherentes, va centrando su congoja en el reloj, en el paso de las horas. Y aquí, muy sucintamente, tras la enumeración de las horas, de once a dos, se nos informa de que

> a las tres en punto morirá un transeúnte, en una ciudad que arde.

Otra vez aparece el reloj, «el hueso que más duele», y tras la repetición numérica,

> Las II, las 12, la I, las 2
> las tres en punto.

Sobreviene la misteriosa muerte en la farmacia. Alberti utiliza aquí (como ya lo hizo en «El ángel de los números» o en la «Elegía a Femando Villalón»} una fatídica enumeración que pone cierto orden en su caótica materia. Y sobre todo, parece traducir el destino ineludible, marcado por el reloj: el del condenado a fracasar en el mundo racional que le rodea. Si hay tristeza en este poema es porque los Tontos nos hacen llorar de risa, pero también de pena. La inocencia de Charlot le coloca en situaciones graciosísimas. Pero no hay que olvidar que a fin de cuentas, *él* es la víctima. Por eso en el fin clásico de las películas de Charlot lo vemos solo, con su hatillo a la espalda, alejándose tristemente de un mundo que lo rechaza. Esta es, también, la imagen con que Alberti termina el poema.

El segundo poema «Harold Lloyd estudiante», tiene por antecedente la película *El estudiante, (The freshman),* Harold está estudiando, lenguas primero, en tono juguetón:

> Oui
> Yes
> Sí

Y frases formularias de las que se enseñan en la escuela, como «avez-vous le parapluie?». Sin transición, salta a las matemáticas, las declinaciones, la geografía, la geometría; mientras tanto, se le interpone, corno ocurre en las películas, el recuerdo de Alicia, su amor. Se unen así amor y pedagogía en gracioso cruces de fórmulas y dulces pensamientos.

Si la lagarta es amiga mía
evidentemente el escarabajo es amigo tuyo

Este es el falso silogismo que inventa Harold para su Alicia. A continuación, se aprende los números del revés, y pregunta a Alicia:

¿por qué me amas con ese aire tan triste de cocodrilo?...

Aquí entra por sorpresa un animal poco asociado con la expresión amorosa. Nos vamos dando cuenta de que Alberti se propone, lo mismo que los tontos en sus películas, ir derrocando valores que considera falsos, sobre las ruinas creadas, fabricar su nueva poesía. Los derroca, como los Tontos, a base de humor. Cuando sigue Harold divagando sobre su amor, lo califica así:

de ese puro amor mío tan delicadamente idiota
...tan dulce y deliberadamente idiota...

La tontería de Alberti y de los Tontos es un acto deliberado, pues cobra una nueva función lírica. Ahora, el sentimentalismo poético lo expresan los propios términos matemáticos que estudia Harold; no los enamorados. Se habla de «...esa pena profunda de ecuación de segundo grado», del «suicidio de los triángulos isósceles», «de la melancolía de un logaritmo neperiano», de «una cuadratura del círculo capaz de llorar». La materia didáctica investida de lirismo, parece cobrar cuerpo y quererse salir de la cuartilla, rumbo a una aventura desconocida. el final, nos queda la imagen de Alicia, en un fondo de ríos exóticos (Nilo, Ganges) respaldada por el hipopótamo y el cocodrilo; y un proyecto de fuga con ella, por los aires: sueño de amor, derrota de la pedagogía. El mismo tema se continúa en «El noticiario de un colegial melancólico», esta vez, Buster Keaton. Muestra aquí Alberti su virtuosismo al hacer un poema de la declinación de una sola palabra:

Nominativo: la nieve
Genitivo: de la nieve... etc.

El gran acierto del poeta es la selección de la palabra declinada: *la nieve*, cuyos copos parecen ir cubriendo de blanco, las distintas formas de la declinación. A modo de ejercicio final

se alza
la luna tras la nieve

Y el comentario del colegial nos invita a presenciar cómo la conjugación extraviada se pierde entre los árboles, expresando el deseo de escapar de la disciplina impuesta.

Más alegre, el tercer poema de este libro, se titula: «Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca». Es también un poema representable, y se basa en el argumento de la película *Go West, Vaya al oeste* de Buster Keaton. Tiene la estructura de un juego o cuento infantil: a medida que avanza por el bosque

en busca de Georgina, Buster Keaton, nuevo Pulgarcito, va dejando caer pedazos de un rompecabezas que casan todos al final del poema. El ambiente lúdico-bucólico se inicia con una adivinanza:

> 1,2,3,4
> En estas cuatro huellas no caben mis zapatos

Y luego la pregunta «¿de quién son?». Se da a elegir entre animales totalmente dispares, del tiburón a la pulga, se oyen gritos de animales. Y ahora dan comienzo sus propios gritos llamando: «¡Georginaaaaaaaa! ¿dónde estás?». El bosque: abeto, alisio, pinsapo, confiere un fondo renacentista a la tenaz búsqueda de la amada. Y llega la primera contestación-sorpresa: «Ha pasado a la una comiendo yerbas». El amante Buster Keaton se lamenta de haber perdido a su amada justamene cuando «sólo le faltaba un cuerno para ser ciclista y cartero». Cantan los grillos crí, crí, crí, como cantan los otros animales del bosque:

> Hasta los grillos se apiadan de mí
> y me acompaña en mi dolor la garrapata

dice el Poeta-Tonto, cómicamente secundado en su dolor, como Salicio y Nemoroso en la Elegía III de Garcilaso, por toda la Madre Naturaleza.

Al volver a llamar Harold a Georgina viene, clarísima, la contestación de ésta, que da definitiva respuesta al enigma:

> (Maaaaaaa)

Las cuatro huellas, las yerbas comidas, el cuerno, el mugir vacuno, no dejan lugar a dudas. Pero Buster Keaton sigue dudando entre el dictamen del papá (el granjero) y el suyo. Con ritmo de vaivén, sigue en pie el dilema: ¿eres una niña o una vaca?, que se complica al llegar a esta posible conclusión:

> ¿Una niña y una vaca?

Buster Keaton se da por vencido, y su suicidio se manifiesta por una detonación «¡Pum!». Muerte por amor, abrupta, muy distinta a la de tantos pastores renacentistas que llegan a ella tras abundosas y sentidas lamentaciones.

El fondo humorístico de égloga renacentista conviene como ningún otro a este poema, porque Buster Keaton nos propone en su film el misterio de la metamorfosis. Dice Miguel Pérez Ferrero, resumiendo para *La Gaceta Literaria* la película *Go West*: «un idilio, un idilio puro de novios toda la cinta. El protagonista, Buster Keaton (Friendless, El sin amigos) enamorado de una vaca (Brown eyes, ojos morenos). Y la vaca, enamorada del protagonista. Emoción pura, limpia, triste. Emoción de desesperanza». Alberti, siempre abierto a la fábula, creó, en su primer libro, la pareja marinero-sirenita. Más tarde, desde el exilio cantará:

La vaca
en la grama
—quiero ser mujer de casa.

Muy del gusto de la poesía surrealista son las transformaciones todas. Pero al situar la búsqueda de Georgina en un bosque de abetos, alisios y pinsapos, al hacer que se sumen a las suyas las lamentaciones del bosque entero, (en esta lúdica égloga, los grillos sustituyen a las dulzainas y la garrapata a las blancas ovejas), Alberti nos está señalando que la vaca Brown Eyes pertenece a una categoría mítica, es ya otra ninfa más, que puede codearse con Dafne, o con cualquiera de sus compañeras en metamorfosis.

Estos poemas pretenden traducir a palabras lo que los Tontos-mudos no pueden decir. ¿De qué hablan, cómo hablan los Tontos? Los de Alberti se suelen expresar en monólogos, que, como los de los niños cuando juegan solos, no siempre son tan incoherentes como parecen. El Tonto habla y sueña, sueña y grita en versos libres, y raramente rimados, versos que son palabras dichas y repetidas, combinaciones machaconas, a veces, a modo de retahílas, que son tantas flechas dirigidas contra el virtuosismo poético. Así hablan Laurel y Hardy en el poema dedicado a ellos:

...Me parece que se nos han pasado las ganas de merendar,
de llorar,
de merendar
de llorar y merendar
o de merendar y llorar
NOS PARECE QUE YA NO VAMOS A TENER NUNCA GANAS DE LLORAR NI DE MERENDAR.

Versos estos que con su insistencia, señalan la simplicidad del mensaje. Se trata de palabras cotidianas, con su dosis de incoherencia. Abundan las frases indirectas, desmañadas: «Me sorprende», «yo quisiera saber», «y ahora resulta que», «me parece que», «y es que yo». También las negaciones insistentes, conversacionales:

Y lo que yo digo es que no y que no.
No, no.

Que se deshacen en el verso siguiente:

Que lo que yo diría es que sí y que no.

Las exclamaciones frecuentes, los gritos desmesurados, muchos de ellos de animales, crean un rico fondo pueril y discordante que, al identificarse con la vida más instintiva, se aleja definitivamente de lo que ha sido la poesía hasta entonces.

Las palabras de Laurel y Hardy, tratan de aclarar ciertas preocupaciones semifilosóficas, relacionadas con la merienda que no llega: el chocolate, la harina lacteada, el cacao. Llorar o merendar parece ser el pueril dilema planteado. Pueril pero vital. La poesía entra de lleno en los pequeños problemas de la vida diaria, interrumpidos por el recuerdo repentino del amor:

Y es que yo quisiera morirme porque estoy muy enamorado.

Amor éste, fácilmente transferible, como ocurre en el verso que sigue al recién citado:

Y es que yo me enternezco muchísimo
cuando veo a un policía vestido de pajarito blanco.

El amor es, sobre todo, sueño de amor, que a veces se bifurca. No hay logro en este amor, sino ilusiones, camino de ser perdidas. Así, el último poema del libro: «Wallace Beery bombero, es destituido de su cargo por no dar con la debida urgencia la voz de alarma» (tema éste, el del Tonto que pierde el trabajo por pura distracción de enamorado, corrientísimo en las películas del cine cómico mudo). Wallace Beery divaga, y en el mismo juego de ir dando pistas que anuncian el desenlace, utilizado ya en otros poemas, va enumerando sin saberlo señales de la catástrofe que se avecina: el teléfono, las orejas carbonizadas, señales que Wallace Beery no entiende, embebecido como está en su monólogo cuasi amoroso. De su distracción es causa el amor:

¡y toda esta catástrofe por tu culpa, amor mío!

Sólo al pronunciar en su monólogo, como sin querer, la palabra «agua», se da cuenta del incendio. ¿Y quién es la amada de Wallace Beery? Como en el caso de la de Charlot, o de Buster Keaton o Harold Lloyd, apenas si sabemos de ella su nombre: no se materializan los ensueños de ninguno de los tres, porque estos ensueños no son sino una arremetida contra el sentimentalismo poético declamatorio, que subsiste en cierta poesía contemporánea. La imagen-sorpresa será una de sus armas más efectivas, particularmente en el poema de Harry Langdon: éste comienza su monólogo con una frase adormecedora en su banalidad:

No hay nada tan bonito como un ramo de flores

y añade a continuación

Cuando la cabra ha olvidado en él sus negras bolitas.

Las «negras bolitas» introducidas subrepticiamente en el ramo, dan al traste con la estampa primera, de tarjeta postal. Se trata de trastocar el orden rutinario. Dice en el mismo poema:

A mi mamá le importa bastante poco que llueva.

Y concluye:

Tan sólo le preocupa
que mi tierno gabán no se duerma.

Al sustituir el verbo «mojar» por «dormir», Alberti convierte la preocupación de la madre en un gracioso disparate, lleno de poéticas posibilidades.

Los Tontos continúan una larga tradición: la de los graciosos del teatro del siglo de oro, que reaccionan ante el sinsentido de sus vidas con el humor. Por eso Lope

los llama «figuras de donaire». Figuras de donaire son también los tontos de Alberti. Pero en las de Alberti destaca una incoherencia sin duda emparentada con el surrealismo, entonces muy en boga. *Yo era un tonto...* abunda en frases disparatadas como:

> Mas es que tú viniste al mundo con un sombrero muy preocupado...
> ¿Qué pensarán de mí los bigotes de tu papá?
> ...Ya los peces no cantan en el Nilo.

Donde es más efectiva la incoherencia es en los salerosos telegramas que se mandan unos a otros los Tontos. La supresión telegráfica de palabras supuestamente no imprescindibles al texto, resulta en la comunicación de noticias disparatadas, como:

> Nació niña cara piano de cola.

Y para complicar las cosas, la colocación de las palabras en el telegrama puede apuntar a múltiples interpretaciones de la noticia en cuestión:

> Angelito constipado cielo...
> ...Cielo constipado angelito...
> ...Angelito cielo constipado...

Se pone de manifiesto aquí el virtuosismo verbal de Alberti, que logra convertir un texto telegráfico en pura poesía.

En los poemas de *Yo era un tonto...* surge un nuevo Alberti cinemático; y un libro único en la literatura europea de vanguardia. Pero Alberti no se contenta con inmortalizar en el papel a los héroes del cine mudo cómico, y a continuación, busca enfrentar al Tonto con el público en forma más directa: decide presentar —representar— a los Tontos en carne y hueso, ante un público de carne y hueso. Entonces es cuando, después de varios intentos fallidos por ganarse la vida con su obra, acepta dar una conferencia en el Lyceum Club. En el otoño de 1929 está Alberti dispuesto «a vengarse de todo», y quiere «poner bombas de verdad, o casi de verdad». La tarde del 10 de noviembre de 1929, se presentó en el Lyceum (Infantas 31) «rigurosamente caracterizado de Tonto»: inmensa levita, cuello de pajarita y minúsculo sombrero hongo; en una mano un galápago («signo de la idiotez más enternecedora») y en otra, una palomita enjaulada. La conferencia llevaba por título: «Palomita y galápago (¡No más artríticos!)» y se proponía «declarar la guerra al artritismo y a la parálisis infantil y además, estudiar el espanto que produce en el alma misteriosa de la mujer la pedagógica amenaza de soltar una rata recién cogida por mí en una cloaca o una letrina». Estas declaraciones reflejan el aspecto batallador de la conferencia. Si no una rata, se contentó con sacarse del bolsillo un ratón, amenazando con soltarlo; también amenazó a las damas que le escuchaban con matar ante ellas a la palomita.

Alberti después de leer algunos de sus poemas como:

> Porque toda mujer, como Dios lo ha querido
> lleva siempre en el pecho un Ortega dormido.

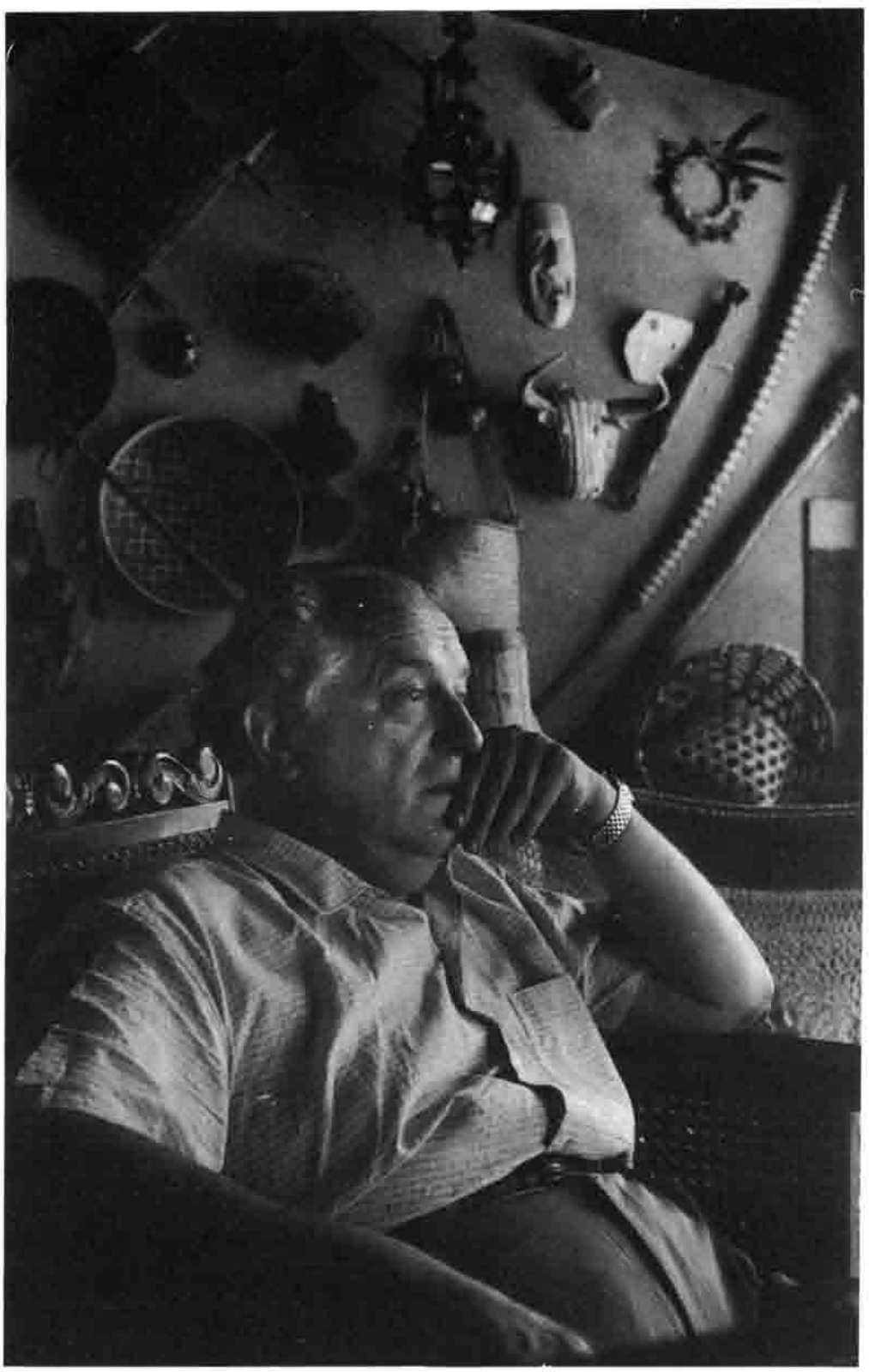
Acaba la conferencia «coronándola con seis tiros de revólver». Al nombrar a los poetas y escritores a quienes previamente había puesto en ridículo, se inicia una verdadera batalla verbal en el auditorio: muchas de las damas familiares o amigas de los autores ridiculizados, pasan a una salita contigua, desde donde relata Alberti «a silbidos y a voces intentaron apagar la mía... viéndome obligado a continuar gritando mi conferencia». Mientras que en la sala, le aplauden a rabiar «los dispuestos a partirse la cara conmigo, en defensa de la nueva poesía y de todo».

Para defender a la nueva poesía, Alberti empieza por burlarse de la que no lo es. *Divertimento sobre la poesía cómica española* es el título que sometió inicialmente al Lyceum un año antes. Y un divertimento poético es la conferencia cuando la da. Porque la blanca palomita es poetisa, y Alberti le lee poemas que ella identifica: poemas de autores contemporáneos harto conocidos, blancos de las burlas de Alberti. A continuación el poeta tonto recita un poema de Valle Inclán y lo comenta irónicamente. Son, dice, «versos rubenianos, de salón, para decirlos tenuemente al oído de las damas, mientras los violines de la orquesta —irremisiblemente perdidos entre los ramajes de la floresta— hablan a los corazones ...de príncipes de ojos azules, caballeros con casaca de seda, pajes lánguidos... figulinas todas ellas almidonadas, enclenques, sin sangre... Estas «figulinas sin sangre», Alberti las desarticula ante su distinguido público,las rechaza como poesía alambicada y teatral, que está en las antípodas de la nueva poesía. En esto Alberti no está solo. Otros poetas de su generación, con el mismo humor festivo, se dedicaron a desbancar a «dioses y diosecillos», de la poesía. Pero ninguno tan a las claras ni con tanta sal como Alberti. Juan Ramón Jiménez, en su examen poético, queda aún peor parado que Valle Inclán. Se le acusa, entre otros delitos, de ser culpable de la parálisis infantil. La poesía que él contrapone a ésta es la suya propia, la de *Yo era un tonto...*, la que está escribiendo en ese momento. Por eso da su conferencia vestido de Tonto del cine y todo lo que dice en ella por boca del Tonto, *es* una defensa de la nueva poesía y del cine cómico mudo que, como había dicho Buñuel, *era* la nueva poesía.

Y la nueva poesía se presenta aquí en forma de poesía cómica, cosa que constituye una gran novedad en los años veinte; pero que está muy dentro de la tradición del teatro español del Siglo de Oro, (a la que Alberti acude para buscar título a su libro), en una línea que va del gracioso del siglo XVII al Tonto del siglo XX. Es manifiesto que Alberti nos quiere hacer reír con su libro. Pero un poeta tan inteligente como él tenía que ir más allá de la risa. Al escoger temas y personajes de las películas cómicas mudas, lo hace para expresar, a través de ellos, sus propias inquietudes. Alberti, cuando escribe este libro, dice querer «vengarse, poner bombas de verdad, o casi de verdad». De ahí que en *Yo era un tonto...*, se sienta una corriente crítica de su mundo. Pero a diferencia de la poesía social del siglo XIX, solemne y grandilocuente, la de este libro despliega un humor y un tono lúdico, que está relacionado con la nueva poesía europea; la del surrealismo, pero también la de poetas alejados de este movimiento como T.S. Eliot (*The Waste Land*). En Alberti como en Eliot, junto

al humor hay angustia y crítica de la sociedad. En suma, no es este libro un divertimento más, sino que representa (como también lo hace, el Charlot del cine) la expresión de un desasosiego creciente. Alberti busca, extrae, utiliza todo lo que significa la nueva forma de expresión que trae el cine cómico mudo, para dar a su libro un tono que no tiene ninguno de la época, ni de todo el siglo XX español, o europeo y burla, burlando, propone nada menos que la renovación de la poesía española. Queda, así, este libro, como un testimonio muy revelador de los cambios estéticos de su tiempo, y una pequeña obra maestra de la poesía española de todos los tiempos.

Solita Salinas



En su casa de Roma