

# Caos, muerte e historia en Alberti, 1930 - 1938

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ  
Catedrático de Literatura,  
Universidad de Granada

## I.

Quisiera comenzar introduciendo algunos planteamientos de reflexión que siempre me han intrigado a propósito de la lectura de Alberti. Presentaré de golpe dos nombres que me resultan claves: Rousseau y Rimbaud. Rimbaud ha sido citado continuamente por la crítica albertiana. Rousseau, muchísimo menos o apenas nada. Y sin embargo cuando *Azorín*, el 16 de enero de 1930, hace su peculiar crítica sobre el texto de Alberti *Con los zapatos puestos tengo que morir* (*Elegía cívica*), dice nada menos que esto: «En su desgano de los módulos citados, sólo el pueblo y sólo la naturaleza podían darle [a Alberti] el punto de apoyo necesario». *Asombroso*, añade Alberti al recoger este texto en *La arboleda perdida*, para concluir: «y sobre todo en *Azorín*».

Quizá no tan asombroso, sin embargo. La sorpresa de Alberti es comprensible desde el punto de vista de la coyuntura política del momento. Además la crítica se publicó en *ABC*, el periódico más monárquico; recuerda Alberti y también se lo recordará a Vittorio Bodini en una carta del 7 de octubre de 1959: la República se presentía. Y precisando en la carta la atmósfera que envolvía la etapa que va desde *Sobre los ángeles* a nuestro libro sobre «los zapatos puestos». Así, Alberti, tras hablarle a Bodini de sus «catástrofes internas», incluye algo más: esas *catástrofes* «estaban unidas al ambiente de violencia y disconformidad que imperaba en España durante el descenso de la Dictadura de Primo de Rivera». La coyuntura era pues en apariencia muy desfavorable para que *Azorín* hiciera en *ABC* un elogio global de Alberti y de este libro. Pero vistas desde hoy, las cosas quizá cambien algo su prisma o lo maticen al menos. *Azorín* era un gran lector y había tenido puntas y collares anarquistas en su juventud. Y Rousseau es un nombre clave en la tradición anarquista a través de los dos temas que *Azorín* señala: el pueblo y la naturaleza. Se me podrá argüir que son *topoís* románticos claves en el neopopularismo de la época. Y eso es obvio<sup>1</sup>. Pero aquí nos surge una primera cuña de reflexión: en el *Contrato social*, de

---

<sup>1</sup> En tal sentido del neopopularismo sí se ha citado a Rousseau, pero leído a través de Herder o Hamann («el Mago del norte»), los padres del romanticismo más conservador, nacionalista y religioso. Así el enemigo de Hamann era

Rousseau, el pueblo cobra una importancia inesperada, puesto que supone no el contrato del pueblo con el Estado o el soberano, sino el contrato del pueblo consigo mismo. O más claro: el pueblo está ya configurado socialmente antes de configurarse luego como «comunidad política», entregando en parte su pacto al Estado o al soberano para que lo proteja. Aunque en realidad éste (el Estado o el soberano) lo rompe, lo artificializa diciendo que lo civiliza. Esto por un lado. Por otro, donde Rousseau se atasca es lógicamente en el *Segundo Discurso*, el dedicado a la desigualdad: si el pueblo pacta consigo mismo, ¿por qué se da luego la desigualdad social? Pero nos interesa ahora la otra tónica. *Azorín* habla de «Pueblo» y de «Naturaleza». La naturaleza natural es el único orden que legitima y se hace transparente en la naturaleza humana. ¿Qué ocurre pues? Que la naturaleza humana y la naturaleza natural se corrompen con la aparición del dispositivo político-social en cualquier sentido: es la corrupción del «buen salvaje». Y estos son los elementos corruptores: el Estado, la ciudad, incluso el teatro frente a las fiestas populares, etc. Dado que el problema de la ciudad y de lo técnico «artificial» va a ser clave en toda la época vanguardista, yo siempre he leído *Marinero en tierra* a través de una clara óptica rousseauiana. Es un desdoblamiento evidente del exilio interior y del buen salvaje desarraigado, arrancado de su lugar natural: primero arrancado del mar para bajar a tierra y luego arrancado de su mar y de su tierra marinera para ir a la ciudad: «¿por qué me trajiste, padre, a la ciudad?».

Bien: el pueblo y la naturaleza parecen fundirse en cada subjetividad (por eso se nos habla del marinero en concreto) frente a la artificialidad técnico-urbana. Y eso es rousseauismo puro. Algo que sin duda también aparece en Lorca. Pero hay otro matiz de arrastre rousseauiano -romántico muy importante: la diferencia que Schiller establece entre poesía ingenua y poesía sentimental. La poesía ingenua es cósmica, natural, viva. La poesía sentimental es en cierto modo subjetivista y artificial. *Ingenuidad* significa verdad y transparencia entre la naturaleza humana y la naturaleza natural. *Sentimentalidad* significa ya el desgarramiento de la subjetividad herida, que nota su opacidad. Entre ambas tendencias se sitúa el rousseauismo de Alberti (y por supuesto el Rousseau latente en *Poeta en Nueva York*, de Lorca, o en *Los placeres prohibidos*, de Cernuda). Si nos remontamos al yo herido de Rousseau, al yo que no se encuentra a gusto en el mundo establecido como artificial, comprenderemos quizá mejor el continuo exilio de Alberti o esa frase del tomo V de la *Arboleda* en que Alberti nos indica que: «toda mi vida, puedo decir sin exageración, es una elegía. Casi todo el tono de mi poesía es elegíaco». Como esta *Elegía Civil* que estamos intentando acotar. El rousseauismo del «buen salvaje» herido atraviesa por supuesto el infierno de *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*. El sentido de la pérdida del paraíso (y no sólo infantil, sino vital), esa pérdida del sentido claro y transparente de la vida, se puede leer en las *Confesiones*, de Rousseau, gota a gota. Y lo mismo en su variante schilleriana: el comienzo de *Sermones*, «En frío, voy a revelaros lo que es un sótano por dentro», es poesía sentimental pura y dura, frente a la ingenuidad clara y profunda de la vida, algo que ha desaparecido

---

Hume, por su escepticismo, y los enemigos de Herder eran Locke y sobre todo Renan, por su imagen del «ciudadano libre» sin necesidad de ser una rama más del árbol de la tierra. El odio hacia Renan y hacia los liberales de *La Gloriosa* de 1868 puede condensarse en España en la grotesca sátira de Tamayo y Baus *Los hombres de bien* (1870), y por supuesto en todos los ataques posteriores desde Menéndez Pelayo a Cejador. Resulta claro que Herder está en el fondo de los nacionalismos hispánicos más radicales, sobre todo en la «cultura agraria» de Sabino Arana, como es bien sabido. Pero esto no tiene nada que ver con Rousseau, salvo por la ambigüedad de la palabra «Pueblo» o «Volkgeist». Lastimosamente, a E. Balibar en su libro *Nosotros, ¿Ciudadanos de Europa?* (Madrid, Tecnos, 2003) se le ocurre decir que el verdadero problema del marxismo es no haber entendido el *nacionalismo masivo* de los fascismos. Los que vivimos los años franquistas lo entendimos de una manera muy sencilla. Si casi todo el mundo era franquista fue por la creación de una auténtica sociedad civil a través del populismo pequeño burgués pagado por el gran capital.

por completo. E igualmente es una elegía cruda, aunque con indudable nostalgia, el verso clave de *Sobre los ángeles*: «¿Adónde el Paraíso / sombra, tú que has estado?». El mundo debería estar bien hecho cósmicamente, en esa transparencia del orden de la naturaleza que transmitía Jorge Guillén (un liberal antirousseauiano, tan antirousseauiano como Nietzsche, por otros motivos), pero el mundo no está bien hecho en absoluto, ni cósmica ni subjetivamente. Por eso aparece aquí siempre el segundo nombre que la crítica cita: el infierno de Rimbaud, *Le bateau ivre*. En cierto modo Rimbaud es un rousseauiano a la inversa: el caos es la verdadera ingenuidad, el caos es el verdadero orden natural de las cosas. Como la poesía no sirve para cambiar la vida, eso indica dejar de escribir y marcharse a África a traficar con armas y esclavos. Por su parte, Mallarmé intentará convertir el caos en azar, pero no destructivo sino ordenado, aunque lanzando su barco de un lado a otro de la página, prácticamente un naufragio. Hay en Mallarmé una búsqueda desesperada de la ingenuidad plena del orden del azar frente al azar subjetivo, sentimental, del yo poético: por eso Valéry señalaba que el haber visto la primera versión –la hoy irrecuperable por la tipografía– de *Un coup de dès* era como haber visto el cielo estrellado de Kant. Y Kant lo había dicho así en efecto: «Dos cosas me impresionan: el cielo estrellado de encima de mí y la ley moral en mí». Otra vez Rousseau, pues resulta obvio que es en Rousseau donde Kant encuentra legitimación para que el orden moral aparezca como una transparencia del orden natural. Eso es lo que recoge Jorge Guillén al traducir a Valéry, esa supuesta ingenuidad transparente, esa claridad cósmica del mundo bien hecho. Pero así se deja al margen la herida del buen salvaje roto, lo que Alberti anotará en sus *Poesías completas*, de 1961, en Buenos Aires. Al llegar a 1928, el índice autobiográfico se limita a señalar: «1928. Amor. Ira. Cólera. Rabia. Fracaso. Desconcierto. *Sobre los ángeles*». No dudo que también pudieran aparecer en ese infierno los textos de Joyce que tradujo Dámaso Alonso en 1926, como han señalado Robert Havard, Brian Morris o Andrés Soria Olmedo a propósito del infierno *albertiano* en su educación jesuítica (ya se sabe que Morris señala incluso que *Sobre los ángeles* posee una estructura casi de «Ejercicios Espirituales»<sup>2</sup>), pero lo importante ahora es recordar que el «sótano» del yo está vacío por dentro. No hay transparencia entre el orden de la naturaleza y el orden moral, o mejor dicho, no hay ingenuidad clara, sino sentimentalidad rota, deshecha. Y por eso casi todos hemos hablado de la obvia crisis ética de esa época albertiana.

Pero insisto en que para mí la clave está en Rousseau y sus dos derivas: por un lado el orden kantiano de Valéry y Guillén; y por otro lado su inversión, es decir, el caos de Rimbaud y Alberti. La pérdida de la ingenuidad y del paraíso es evidente. La herida sentimental es lo que fluye hasta que, curiosa sorpresa, la ingenuidad parece recuperarse a través de los tontos del cine. La ingenuidad se subjetiva: el tonto es el ingenuo o el loco. El que recibe las bofetadas o se enamora de una vaca. El cine es artificio, pero supone una reconciliación con la naturaleza de nuestro tiempo: sus imágenes son nuestra verdad. Como en el paseo lorquiano de Buster Keaton en bicicleta. Claro que las máquinas fueron adoradas por los futuristas italianos del fascismo, aunque también el automóvil es clave desde Apollinaire (así en *La petite auto*: «Con el chofer éramos tres / dijimos adiós a toda una época») al Moreno Villa de *Jacinta la pelirroja*, cuando el taxista neoyorkino mira aviesamente como Jacinta y el poeta se abrazan. Pero la ingenuidad del tonto cinematográfico supone más bien en Alberti otro tipo de elegía, otra nostalgia: los tontos

---

<sup>2</sup> Véase el espléndido *Catálogo* de la exposición *Alberti sobre los ángeles* llevada a cabo en la Residencia de Estudiantes bajo la dirección de Andrés Soria Olmedo, con magníficos textos de José Jiménez, Zoraida Carandell, Brian Morris y el propio Andrés Soria Olmedo (Fundación El Monte y Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003).

consuelan, pero sólo como espejo. La pantalla es otra mediación entre el hombre y la naturaleza: la ingenuidad cósmica es ya imposible en nuestro tiempo. Salvo que pienso algo más: el lienzo de los cuadros del Alberti que admira la pintura y mirará los ojos de Picasso, va a mirar el cine –curiosamente al igual que Azorín– como una mediación ante lo irrecuperable. La ósmosis entre naturaleza y naturaleza humana se ha perdido. La naturaleza se ha convertido también en histórica: y este descubrimiento es esencial. Tampoco desdeño (tanto como luego lo va a hacer Alberti en su aludida carta a Bodini y en otros sitios) la filiación surrealista y freudiana de Alberti (aunque Freud despreciara a los surrealistas, salvo la mirada inteligente del español Dalí, como nos dice en su correspondencia)<sup>3</sup>. Algo así como la introspección en la herida del yo sentimental y algo así como el «malestar en la cultura» de Freud. Ahí la mirada de Alberti: si sólo existe el arte industrial del cine, la poesía tiene que ser antiartística y caótica, puesto que, como el cine, no es ya arte transparente, sino mediación en la supuesta ósmosis entre la naturaleza humana y la naturaleza natural. Al poeta, como a Virgilio, le han dado un portazo en las narices (un «rafaelazo», le escribe Alberti a Juan Ramón) en las puertas del paraíso. El imaginario idilio se ha roto: sólo queda el barco a la deriva, la página ebria. En cierto modo la imagen del caos como la única ingenuidad posible y como la única cura para el yo sentimental, para el buen salvaje herido que se enfrenta al mundo. Ese caos cósmico y vital es el que nos aparece en *Con los zapatos puestos tengo que morir*. Y apenas cuatro años después, la convicción de que la naturaleza es ya historia y de que la naturaleza humana es siempre histórica llevará a Alberti a subtitar su libro *De un momento a otro*, precisamente como *Poesía e Historia*.

## II.

Por supuesto que Rousseau pudo leerse en aquellos años treinta y cuarenta del siglo XX en un sentido fascista obvio; y claro que Rousseau pudo leerse en sentido anarquista (y en cierto modo, también Marx leyó a Rousseau a su manera). Cuando Azorín dice, por ejemplo, que en este poema-libro (al que Azorín curiosamente llama *Tengo que morir con las botas puestas*)<sup>4</sup> Alberti se eleva desde los hombres a la nación, está haciendo ya una lectura con ribetes epocales fascistizantes, pero eso ahora no nos importa –aunque importe mucho, como acabamos de indicar, para la interpretación posterior de todos los nacionalismos<sup>5</sup>. Trataremos sólo de analizar algo

---

<sup>3</sup> Claro que Bergamín, por su parte, también dudaba mucho del surrealismo español. Si Alberti señala siempre que su surrealismo se debió ante todo a la amistad con Buñuel y Dalí, Bergamín acuñó el término de *Surrealismo/ Codornú* frente al auténtico champán francés. Pero Bergamín era como era, y si primero desdeñó al Alberti de las canciones y las rimas supuestamente fáciles, luego le impulsó a escribir ese «auto sacramental laico» titulado *El hombre deshabitado*. Las mismas oscilaciones bergaminianas aparecen en su relación con Lorca o con Miguel Hernández, etcétera.

<sup>4</sup> Ignoro el porqué de la confusión azoriniana. Alberti nos deja escrito muy claramente que el origen del título arranca de una copla tradicional andaluza: «Con los zapatos puestos tengo que morir / que si muriera como los valientes / hablarían de mí».

<sup>5</sup> Pues en efecto lo sintomático es que hoy se vuelva a la idea de comunidad rousseauiana no sólo en lo que respecta a los nacionalismos orgánicos hispánicos, sino, mucho más allá, por lo que respecta a la construcción de la democracia en la Comunidad Europea. Ése es el trasfondo que atraviesa el libro de Balibar citado en la nota 1, aunque dando un sentido muy fuerte a palabras como «civilidad» o «sociabilidad». Se trataría siempre, con ello, de borrar la diferencia entre ciudadano público (artificial) y sujeto privado (natural). Por eso Balibar no se recata en plantear la cuestión de modo directo y en decirnos: «Es necesario volver de nuevo al mismo Rousseau» (*op. cit.*, p. 280). Pero matizando tal rousseauismo con dos nociones básicas: 1.<sup>ª</sup>) La imagen del holandés Herman van Gunsteren acerca de la «ciudadanía imperfecta», o sea, la ciudadanía en un continuo «hacerse»; y 2.<sup>ª</sup>) La noción de Hanna Arendt de *comunidad de destino*, algo que obviamente es de Heidegger y que Ortega «prestó» a nuestros fascistas: «la unidad de destino

de esta escritura anarquizante y revuelta en el caos, del libro «de los zapatos», al que el propio Alberti considera «desproporcionado, oscuro, adivinando más que sabiendo...». Sin duda puede ser así, pero sin duda también debe de tener su propia lógica interna, como cualquier otro discurso. Y es interesante analizar esa lógica partiendo del hecho de que el libro / poema está fechado el 1 de enero de 1930, es decir, como una «historia de almanaque» (al modo que por entonces estaba haciendo Bertolt Brecht), sólo que concentrándolo todo en una especie de «explosiones» de Año Nuevo, una clara estructura de *collages* o de montajes cinematográficos sucesivos: de nuevo el cine y la amistad con Buñuel y Dalí en torno al surrealismo, etc. De modo que podemos indicar algo sobre la lógica interna de *Con los zapatos puestos...*, dividiendo el libro en cinco bloques poéticos, con un epílogo final:

- 1.º *Imprecación y blasfemia*: el yo contra el sistema y contra Dios.
- 2.º *Ira y rencor*: primera aparición de la historia.
- 3.º *Asco y caos*.
- 4.º *Muerte*.
- 5.º *Las olas, la nada*.
- 6.º *Epílogo*: los zapatos.

El comienzo es revelador, pues, repito, como en un *collage* o un montaje de imágenes superpuestas se nos muestra una especie de glosa del himno anarquista *A las barricadas* que sirve como resumen de cualquier tipo de lucha popular callejera: «Será en ese momento cuando los caballos sin ojos se desgarran las tibias contra los hierros en punta de una valla de sillas indignadas junto a los adoquines de cualquier calle recién absorta en la locura»<sup>6</sup>.

Lo sintomático es el contagio de las palabras / imágenes. La imagen de los caballos sin ojos, los caballos que no saben ver porque son del «sistema», rasgándose las patas contra una valla o barricada de sillas convertidas de pronto en hierros en medio de una calle también de golpe transformada en locura: es la imagen mil veces repetida de una carga militar o policial y de una defensa desesperada, *à la cantonade*. Y aquí el síntoma: no hay seres humanos, son las cosas y los animales los que luchan entre sí. Sólo la locura es protagonista: el desorden absoluto. Un caos cósmico que se refleja en el caos civil: es preciso matar ese caos para revelarlo, para que el mundo muestre su propia oscuridad y hostilidad, para que el caos se desnude. Por eso la palabra se convierte en insulto y blasfemia. Ni «Señor ni Dios», decían los anarquistas franceses en su sustrato pequeño burgués: el sujeto vivo frente al sistema que lo artificializa, el poder que lo hiere, cuando aún existían los himnos. Si comparamos este poema con el «aullido» que Lorca tituló «Grito

---

en lo universal». Balibar sabe eso y dice que hay que invertir el sentido de la imagen: más que partir de un pasado mítico, habría que partir hacia ese futuro por hacer y abolir las diferencias (como la propia Arendt hace) entre *trabajo privado* y *actividad pública*. Pero las dos ideas son artiesgadísimas y apenas delimitan un esbozo de buenas intenciones peligrosas. Por supuesto que también Paul de Man, Jean Luc Nancy o Norberto Bobbio han leído a Rousseau a través de la imagen del *lazo social comunitario* que pudiera suprimir las diferencias entre lo natural y lo artificial o entre lo privado y lo público, aunque Bobbio las considera sin embargo fundamentales. Como se ve, los viejos problemas no han desaparecido en absoluto tras la posmodernidad. Por ejemplo, en el caso de la «poiesis» o del plurilingüismo que el propio Balibar, siguiendo a Umberto Eco, propone resolver con los «códigos de la traducción» como verdadera lengua europea a través de la unificación educativa entre «Kultur» y «Bildung» (formación). Lo que sigue sin resolverse es el problema rousseauiano de la *Desigualdad*, *id est*, de la construcción / explotación diaria de las subjetividades, ese yo caótico que el «surrealismo» de Alberti nos estaba presentando en este momento.

<sup>6</sup> Tanto los versos de *Con los zapatos puestos tengo que morir* como los de *De un momento a otro* están siempre citados según la edición a cargo de Luis García Montero en Aguilar, Madrid, 1988.

hacia Roma», en su *Poeta en Nueva York*, nos encontraremos con un fuerte matiz diferencial. En el texto de Lorca el protagonista es la muchedumbre sufriente: «la muchedumbre de martillo, de violín o de nube», o sea, los oprimidos en el trabajo, en el arte o el sexo. En este segundo Alberti, el que va desde *Sobre los ángeles*, *Sermones y moradas*, *Yo era un tonto...*, hasta nuestro poema, el oprimido es el yo en medio del caos de las cosas. Por eso ese yo lanza sus insultos de una manera directa contra todo y sobre todo contra el poder: «Vuelvo a cagarme por última vez en todos vuestros muertos en este mismo instante en que las armaduras se desploman en la casa del rey [...]». Por eso denuncia igualmente al revólver o al sable que, con su odio, dejan las bocas muertas, abiertas. Por eso blasfema en vez de rezar, en un diálogo yo-tú con Dios: «Tú eres el responsable [...], yo sólo contaba con dos encías para bendecirte». Pero ahora tiene veintisiete encías para vomitar en la garganta de ese «Tú» y hacerle más difíciles los estertores: «Así se escupe a Dios en las nubes», añade, tras indicarnos que su mejor amigo sería el que le arrancara a él mismo, a la voz del poeta, las vendas de las heridas y le saltara los ojos con los dedos. Que la oscuridad nos envuelva, no hay otra solución, porque todo lo vivo se rocía con dinamita. Así, en el segundo y tercer bloques temáticos, sólo quedan la ira y el rencor dentro de este mundo absolutamente mal hecho: tanto en su artificialidad como en su naturaleza. Algo que se mezcla en nuevas imágenes: el pararrayos, el piojo, el atardecer, el basurero. Y fijémonos en este sentido: el pararrayos que es técnica, que es artificial, también puede suponer una amenaza aunque se imagine como una defensa frente a la naturaleza; y además: el pararrayos está en lo alto, pero los versos se deslizan desde la ira más alta a la más diminuta. El piojo no es un piojo en estricto, sino «las uñas más rencorosas de las patas traseras de cualquier piojo» (o sea, de todos), enredadas en las púas de un peine (o sea, otra especie de hierros, otro algo artificial que indica la más mísera condición humana: un peine con púas piojosas), todo ello destellando en esa mezcla entre lo natural y lo artificial que supone el atardecer de un basurero. Por supuesto que el atardecer ha perdido cualquier aura romántica y la basura terrestre es lo único que se nos amontona y entre lo que nos movemos. Ése es el rencor. Por su parte la ira está en el pico del grajo que desentierra las pupilas sin mundo de los cadáveres o «la ira hasta en los hilos más miserables de un pañuelo descuartizado por las ratas». He ahí los habitantes del mundo natural, los que nos hacen vivir en el mundo de lo artificial: los piojos, los grajos desenterradores, las ratas que descuartizan. Aunque de pronto aparezca la historia o, más bien, la fusión entre naturaleza e historia a través de un presente que surge en medio del caos y la basura. Inesperadamente la voz del poeta nos dice: «Hoy sí que nos interesa saber a cuántos estamos hoy». Pero ese momento de interés o de tensión en la mirada, ese matiz de precisión histórica (*el hoy*) no impide que vuelvan a presentarse el rencor y el asco: los ojos de asco sobre la muchedumbre de ranas, las ciudades empapeladas de saliva y odio, los balcones candentes que se arrojan sobre los pueblos desordenados, el rencor de las tejas y las cornisas contra las flores y –por supuesto– contra las cabezas peladas de los curas sifilíticos, incluso –o más que nada– contra los obreros que no saben dónde están esperando las pistolas... Y por eso hay que oír el alba de las «manos arriba» (lo que dice la policía, o el asesino, o lo que intenta el rebelde), un alba que indudablemente también ha perdido cualquier aura, pues ahora se trata sólo de: «el alba de las náuseas y los lechos desbaratados / de la consunción de la parálisis progresiva del mundo y la arterioesclerosis del cielo». Es el fin del tercer «movimiento» poético.

En el cuarto bloque todo es muerte, muertos a disparos, chaquetas agujereadas, muertos conocidos que se orinan en muertos desconocidos, almas desconocidas que violan a las almas conocidas, ojos quemados con ácido úrico para que vean su pasado yerto. Sólo que de nuevo aparece el tiempo y el presente se detiene. De repente la voz del poema nos dice: «Y a todo eso el día se

ha parado insensiblemente». Con lo que comienza un nuevo bloque temático, el de las doce olas o elegías que *pasan sobre el yo*, revelándole su existencia de *nada* hasta que llega la ola séptima que ya no «pasa» nada y así hasta la 12. Y con ello arribamos al Epílogo. La imagen de aquellos zapatos «abandonados en el frío de las charcas», un signo más de la mezcla de artificio y naturaleza muerta, pero curiosamente el único signo positivo: el de los hombres que saben morir de pie. O como dice el texto: «los hombres que de pie y sin aviso se doblaron del lado de la muerte». Que esto nos traslade de inmediato al más famoso lema de la guerra antifranquista, o sea, el «más vale morir de pie que vivir de rodillas», es algo tan premonitorio que casi produce un escalofrío de lectura. De modo que este libro no cierra ninguna puerta anterior, sino que deja adivinar –veíamos que lo señalaba Alberti– el nuevo camino de la historia que Alberti va a emprender poco tiempo después cuando de nuevo baje ya decisivamente a la calle.

Pero esta cuestión también es conocida de sobra. Lo que me interesa resaltar es que en *La arboleda perdida*, Alberti nos diga que si este poema convulso e indeciso, el de los zapatos puestos, fue su primera «bajada» a la calle, lo fue precisamente a través del deseo de escribir versos de «trescientas o cuatrocientas sílabas para pegarlos por los muros», *id est*, la imagen de un rebelde sin causa o con una sola causa: «lo grande y hermoso de caer entre las piedras levantadas», los adoquines de las barricadas, como indicábamos al principio. El buen salvaje herido tenía finalmente que morir de pie como un desafío contra el caos de la ciudad y el mundo. Sólo que esa «muerte» desafiante resultó ser un *salto* fundamental en Alberti.

### III.

Las líneas que subyacen en mi lectura del siguiente libro<sup>7</sup>, *De un momento a otro*, pueden resumirse así: en primer lugar constatar cómo el historicismo evolucionista suele ignorar la realidad concreta de la historia, incluida por supuesto la literaria. De hecho términos como *compromiso*, *poética*, *política* y por supuesto el tan debatido sintagma *poesía política*, no tenían en absoluto el mismo sentido en los años veinte y cuarenta del siglo XX que la significación que pueda atribuírseles hoy. En consecuencia, será necesario analizar esas categorías en la realidad concreta de cada coyuntura histórica. En segundo lugar: un intento de lectura, desde esta perspectiva de la *radical historicidad*, de ese libro de Alberti, *De un momento a otro*, supone intervenir sobre un texto decisivo en la trayectoria albertiana al que sólo recientemente comienza a prestársele la atención que merece. Con algunas preguntas básicas: ¿Cuál es el lazo de unión entre los tres libros que componen este libro? ¿En qué se diferencia este libro de, por ejemplo, *El poeta en la calle*? ¿Qué entendía Alberti en aquellos cruciales años treinta por compromiso, por poesía y, sobre todo, por poesía política?

Como ya he hecho en otros lugares un análisis más detallado de cada una de las cuestiones que planteo, me limitaré a señalar algunos síntomas o goznes que unen –y separan– a este libro de la *puerta abierta* por el anterior (*Con los zapatos puestos...*).

En efecto, el libro (fechado entre 1934-1938) está dividido en tres libros. El más sorprendente es el primero, el titulado «La familia (poema dramático)». Y es *dramático* en cualquier senti-

---

<sup>7</sup> Dejo al margen la elegía dedicada a la muerte del torero Sánchez Mejías y titulada *Verte y no verte* (1934), otro poema / libro opacado en cierto modo por el magistral *llanto* que Lorca dedicó al amigo común, pero de cualquier forma un poemario tremendamente significativo.

do. No sólo en tanto que representable sino en tanto que representación del yo. Quiero hacer una observación previa. Alberti creía a pie juntillas, sin la menor sombra de duda, en la imagen kantiana de las formas puras de la sensibilidad y del lenguaje puro como eje de la poesía esencial. Es decir, flotando en la ética / estética de la poesía como vida o de la vida como poesía. Ése es el esencialismo poético que se diseñó desde Kant, desde los «poetas malditos» románticos, que atravesó las vanguardias y que legitimó Ortega en los ensayos recogidos bajo el título de *La deshumanización del arte*. Con un ojo orteguiano puesto en el *gongorismo* del 27 y el otro ojo puesto en ese Heidegger que deslumbró y cegó a Ortega, tanto por *Ser y tiempo* como por las primeras versiones de Heidegger sobre poética: por supuesto, sobre todo respecto a Hölderlin. Y, ¿de qué hablaba Heidegger? De que la unión entre pueblo y naturaleza, entre técnica y esencia planetarias, sólo la podría lograr el nazismo, el único orden y la única luz posible dentro del caos ontológico esencial, dentro del «ser para la muerte».

No hace falta recordar, a estas alturas, que toda la tradición fenomenológica, de Husserl a Heidegger, se formó en torno a la explosión «positivista». Como es bien sabido, el Husserl «póstumo», el de la *Crisis de las ciencias europeas* y *Fenomenología trascendental*, se basaba precisamente en el hecho de que tal *Krisis* provendría del desgajamiento que se habría producido entre la filosofía y sus «ciencias particulares»; mientras que para Heidegger la *crisis* provendría de una catástrofe y una amenaza. La catástrofe sería que el pensamiento europeo se hubiera dejado diluir en la «metafísica subjetiva» (con el consiguiente olvido del «Ser», etc.); un *subjetivismo* que se habría convertido en «Técnica» y que se habría bifurcado en los dos bloques de acero que amenazaban, como una tenaza, al corazón y al centro del espíritu europeo: naturalmente la Alemania atenazada / amenazada tanto por el *americanismo individualista* como por el *bolchevismo colectivista*. Que un poeta como Hölderlin se le apareciera a Heidegger de golpe como salvador del «alma alemana» (y de su relación con el lenguaje prístino de los presocráticos griegos, etc.) no es de extrañar y por eso jamás Heidegger renegó del nazismo y sólo dijo que los nazis habían traicionado ese lenguaje edénico. Pero con ello Heidegger nos acerca más en concreto a nuestra poética albertiana (tan tremendamente influenciada, por otro lado, por la Revolución soviética como esperanza global del desvelamiento de la vida auténtica del mundo). Y esquematizo al máximo: como es sabido, Heidegger insistía en una cuestión básica. La cuestión de que la poesía, y sobre todo la poesía de Hölderlin (haría diversas versiones al respecto), era la única manera de pensar, escribir o vivir desde la verdad del ser, como emanación del ser. Fijémonos en que Heidegger da una vuelta de tuerca al «Dios ha muerto», de Nietzsche, o al caos satánico de los románticos. Le interesa sólo la ontología de la muerte, pero como superación de una muerte muy especial, la de aquella inmanencia del ser perdida tras los presocráticos y la desaparición de los dioses griegos. Sólo la poética inmersa en el ser, una poética que en griego antiguo se decía *tejné*, con la misma raíz que la técnica<sup>8</sup>, podría reordenar el caos de la vida, el poder de la técnica, y dar solución al *dasein*, al cada hombre concreto, sumergiéndolo en su lengua, su sangre y su suelo (esto es nazismo puro, claro está, que Heidegger suavizará luego evitando hablar de la sangre o convirtiendo al «suelo» en «paisaje», etcétera).

Pero lo importante para nosotros es que, con esa imagen del «poetizar», para Heidegger se acaba igualmente el pensar *sobre* algo, se acaba esa metafísica platónico / cartesiana que subyace en cualquier tecnicismo subjetivista, etc. Para Heidegger se trataría de poetizar desde el ser, de

---

<sup>8</sup> Efectivamente, incluso *poiésis* y *tejné* vienen a significar lo mismo: producción de medios materiales para la existencia, sólo que Heidegger convierte ambos términos en «espirituales».

sumergir al ente, a través de la poesía, en la esencia auténtica de la verdad. El «sobre» *sobraba*, sólo serviría para echar cartas al correo. Curiosamente hay algo de esto en el Alberti que hemos vislumbrado en el poema de «los zapatos»: los muros, las barricadas y el caos suponen algo así como un poetizar que se sumerge no en los sótanos del yo, sino en los sótanos de la vida<sup>9</sup>. Pero, curiosamente de nuevo, en esta poética albertiana parecen estar aleteando igualmente los planteamientos de Croce (la división croceana entre poesía y literatura) tan en boga en la época: ese sumergirse de Alberti en la vida de todos comportaba el riesgo de convertir a la poesía en literatura, el riesgo de enmarcarla en la coyuntura histórica concreta. En suma, la posibilidad de diluir la esencia poética: a eso se le iba a llamar *compromiso histórico*. No ya un «historial del ser», como el de Heidegger, sino como una manera de intervenir en el caos y en las cosas concretas. Quizá por eso hoy se vuelva a hablar de poesía esencial o de esencia de la realidad poética (frente al simulacro del lenguaje técnico de los media, otra artificialidad rousseauniana), pues la posmodernidad –al menos en Europa– ha estado tremendamente marcada por Heidegger; pero también por Croce, repito, dos herencias kantianas que amalgamó mal que bien Ortega y que influyeron en todo el 27 y sin duda en Alberti. Tanto en el libro / poema de los *zapatos* como en *De un momento a otro*.

Y específico enseguida lo que quiero resaltar: cuando nuestros novísimos o posmodernos despreciaron a Alberti en nombre de la esencialidad poética (heideggeriana o de cualquier tipo) sencillamente no sabían lo que decían. Alberti fue el que más creyó en ella (o al menos uno de los que más creyó en ella). Tanto que cuando se ve obligado a escribir poesía *temáticamente política*, como nos cuenta en el prólogo a ese difuso libro titulado *El poeta en la calle*, no dice «salí» a la calle, sino que, como recordábamos, nos dice *bajé* a la calle, es decir, me *rebajé*. Lo mismo que Kant indicaba que lo único puro era la voluntad o la moralidad, pero que escribir *códigos civiles*, *códigos jurídicos*, suponía algo impuro aunque algo necesariamente práctico. Lo malo fue cuando Stendhal indicó que su modelo de escritura era el *código civil*, y cuando Nietzsche tuvo que reconocer que los senos femeninos eran a la vez bellos y prácticos. Esto tambaleó al kantismo puro, pero no del todo. El formalismo esencialista seguía vigente. En lo que Alberti iba a dejar de creer (a través del aludido *salto* de sus «zapatos») iba a ser en la ontología del caos y de la muerte (la que rige, en efecto, en «los zapatos puestos») para intentar transformarla en una ontología de la vida. Y en especial de la vida como Historia, considerada ya como lo único que hay<sup>10</sup>. Pero el esencialismo poético (ese fantasma) no le abandonó nunca. Alberti siempre creyó en que la poesía era una palabra virginal y edénica, algo en lo que hoy siguen creyendo tantos poetas, como si la serpiente no hubiera existido y no estuviéramos todos y todas arrojados en la historia y en el lenguaje del poder y del mercado. Por eso he insistido siempre en que un escritor debe ser bilingüe en en propia lengua, sólo que Alberti entendía ese bilingüismo o bien como una cuestión de exilio (su «vida bilingüe» en Francia) o bien como una cuestión solamente temática, algo así como redactar un código civil, como un rebajarse. Al menos en *El poeta en la calle*. De ahí su continua nostalgia obvia a propósito de la «poesía esencial» durante la guerra antifranquista. Y de ahí también que escribiera igualmente el poema sobre la *gramática urgente y la prisa*, que publicó incluso en el año 1938 en la republicana revista *Hora de España* y

---

<sup>9</sup> Incluso convendría recordar el ensayo de Heidegger sobre los zapatos del cuadro de van Gogh, zapatos rotos, destilando cansancio, que significarían no el morir de pie, sino el arraigado descanso del campesino en su suelo. Otra imagen nazi rechazada hoy claramente por la reinterpretación de F. Jameson.

<sup>10</sup> Y en efecto, cuando el caos reaparece, por ejemplo en *Roma peligro para caminantes*, lo hace ya con la altivez y el orgullo de la vida auténtica e histórica de los barrios romanos. Lo he señalado en mi libro *La norma literaria*.

que, ya en el destierro, colocaría al inicio de *Entre el clavel y la espada*. El deseo de que tras la urgencia volviera a él la palabra virgen y el juanramoniano «nombre exacto de las cosas». En suma, volver a convertir la literatura de la calle (y repito que la frase es de Croce) en poesía esencial. Y por ello, finalmente, establece esa distinción, esa distancia, entre *poesía e historia* en el subtítulo del libro *De un momento a otro*.

¿Dónde radica, sin embargo, la sorpresa inesperada? En un resquicio clave: Alberti hace poesía política desde el yo y funde, decíamos, la naturaleza con la historia. Y éstas son cuestiones decisivas. Puesto que no se trata de un yo en *abstracción subjetiva* (aquel vacío del sótano de *Sermones y moradas*), sino que ahora nos habla de un yo histórico, de un yo muy precisamente construido o producido por la historia. Un yo «legitimado» por esa fusión entre naturaleza e historia. O como él mismo dice, legitimado por una ontología de la explotación del «yo» como base de la vida histórica. Por eso leemos en la primera estrofa del poema dedicado a la familia, en este libro *De un momento a otro*, nada menos que esto:

Hace falta estar ciego,  
tener como metidas en los ojos raspaduras de vidrio,  
cal viva,  
arena hirviendo...

Y sobre todo la despedida a alguien tan querido como «Niebla», el perro callejero que le había regalado Pablo Neruda y del que tanto nos hablará María Teresa León en su *Memoria de la melancolía*. El poema, recordemos, termina así:

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

Como he señalado antes, sólo pretendo que aprendamos a leer con más rigor y menos desprecio la «poesía política» de aquella coyuntura –y de lo que eso puede significar en el momento actual–. Aunque creo que la recuperación de los «orígenes perdidos», del mito del «buen salvaje sin exilio», no sólo fue un intento de Alberti en su *Oda marítima* (ese retorno al milenario Cádiz y sus «puertos»), sino sobre todo algo que intentó más que nadie María Teresa León<sup>11</sup>. Si en su magnífica novela *Juego limpio*, María Teresa sacaba a la luz los trapos sucios de la guerra, los sótanos del «quintacolumnismo» y de los «amigos traidores» (a lo que también alude un verso de «Niebla»: «y a pesar del amigo que deserta y nos vende»), en otra novela posterior, *Menesteos, marinero de Abril*, María Teresa tratará de recuperar al Alberti primigenio, incluso –¿por qué no?– también a aquel amor primigenio que los había deslumbrado entre la lectura de *Santa Casilda* (la obra teatral de Alberti que nunca se estrenó) y los «romances» tradicionales de la familia Pidal-Goyri. Se marcharon a Mallorca, no como George Sand y Chopin para buscar un paraíso perdido, sino para vivir un paraíso recién encontrado. Volvieron transformados, pero el «caos»

---

<sup>11</sup> Sobre la actividad literaria de María Teresa León, véase el exhaustivo prólogo de Gregorio Torres Nebrera en su edición de *Fábulas del tiempo amargo y otros relatos* (Madrid, Cátedra, 2003), la última compilación de cuentos de la autora.

los estaba esperando para acompañarlos ya una y otra vez. Y supieron hacerle frente sólo con la dureza y la belleza del vivir. Hasta el *alzheimer* y la muerte final.

Pues todo fue en verdad una hermosa aventura de vida contra el caos, contra un azar no siempre complaciente ni mucho menos. Pero en medio de ese azar, la literatura –y la vida– de Alberti y María Teresa estuvo siempre lanzando su «golpe de dados». Y gracias a ello surgieron algunas obras maestras que hoy continúan fascinándonos. Antes y después de conocerse: y puesto que se casaron en 1933, en medio de todos los acontecimientos colectivos y subjetivos que los conmocionaron, he elegido ese quicio decisivo de 1930-1938 como eje simbólico del nuevo trasfondo en que se iba a sustentar la poética albertiana.