Alberti en *Sobre los ángeles* y la expresión de una crisis

Francisco Javier Díez de Revenga

Cuando en el año 1929 Rafael Alberti publica *Sobre los ángeles,* sin proponérselo o proponiéndoselo, daba a conocer el libro más complicado y más difícil de todos los suyos, tanto respecto a la obra publicada, compuesta por libros muy valiosos y de indubable riqueza poética, pero de escasa complicación formal o argumental, como son *Marinero en tierra, El alba del alhelí* e incluso *Cal y canto*, como en lo que se refiere a su obra posterior, que aún hoy continúa, en la que se recogen libros tan extraordinarios como *A la pintura*. Rafael Alberti consigue, sin embargo, una de sus obras más perfectas y representativas de la lírica más avanzada del momento, y puede asegurarse que si, entre toda su producción, hubiérase de escoger tres libros destacados por su originalidad y por su peculiar visión de la poesía, acorde con su momento, al mismo tiempo que realizada con autenticidad personal, *Sobre los ángeles* habría de considerarse, junto a los ya citados *Marinero en tierra* y *A la pintura,* lo más representativo de una obra poética que abarca casi setenta años de actividad y plena producción. Como ha señalado con mucho rigor Geist, "*Sobre los ángeles* es uno de los textos más ricos y enigmáticos que se han publicado en España en un siglo notable por su producción poética. Ocupa un lugar central en la poética de Alberti y en la historia de la poesía española moderna" [1].

Y en conexión con esa obra total, la crítica especializada se ha ocupado de *Sobre los ángeles*. Como ya señalábamos en el *Panorama crítico de la generación del 27* [2], antes de llegar al libro, ya hay ángeles que pueblan la poesía albertiana, tales como los

[1] A. Leo Geist, "Los ángeles del infierno: una lectura de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti", *Surrealismo. El ojo soluble,* edición de Jesús García Gallego, *Litoral*, 174-175-176, 1987, p. 224.

[2] Francisco Javier Diez de Revenga, *Panorama crítico de la generación del 27*, Castalia, Madrid, 1987, p. 253.

que aparecen en *Cal y canto*. Justamente, en Murcia, en la revista *Verso y Prosa*, y en su número 7, de julio de 1927, aparecería el primer poema de Alberti dedicado a los ángeles. Se trata de la composición dedicada a don Luis de Góngora, titulada "Los ángeles albañiles", que luego sería incluida por Alberti en *Cal y canto*. Ya aquí se perciben los caracteres de los ángeles surrealistas. Ángeles que bajan, en este poema, de sus andamios a sorber las sienes del poeta como mina de yeso, para luego encalar astros y hoteles, como ya señalábamos en otro libro nuestro de 1975[3].

Ha habido, incluso, quien ha señalado la vinculación de estas criaturas celestiales con el temperamento andaluz, ya desde el propio lenguaje coloquial, como en las frases "tener ángel" o "tener mal ángel", que representan mucho en la expresión cotidiana de aquella zona de España[4]. La temática angélica, en efecto, no es nueva en la literatura española. Ángeles malvas hay en Juan Ramón Jiménez y ángeles con grandes alas de navajas de Albacete los hay en García Lorca. Un poeta coetáneo, que tuvo mucha influencia en las líneas vanguardistas de su generación, Juan Larrea, también nos ofrece la presencia enigmática de algún ángel obeso. Y, como ha señalado Pablo González Martín, los de Alberti, más que ángeles en el sentido católico, en el buen sentido de la palabra buenos, son ángeles crueles, bien distintos de los ángeles de Murillo que el niño Rafael recuerda haber visto en las estampas de la época[5]. Ricardo Gullón, por su cuenta, ha recordado los ángeles del libro de Gerardo Diego, aparecido en 1941, *Ángeles de Compostela*, y ha destacado las diferencias entre los de uno y otro poeta. "El contraste puede ser aleccionador. Los de Compostela pertenecen a un mundo claro, conocido y radiante, a un cielo forjado por la esperanza; los albertianos fueron habitantes de un paraíso perdido, inaccesible, y se incriben en un orbe desesperado. Hijos de la ira y sombras del paraíso, podríamos decir recordando los títulos de otros libros contemporáneos (de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre). Los de Compostela viven para el futuro y en la eternidad; estos otros para recordarnos el pasado irrecuperable."[6]

En *Cal y canto*, con la presencia de estos ángeles albertianos, se acentúa el enriquecimiento temático y estilístico que va experimentando la poesía albertiana y, como ha advertido Emilia de Zuleta, en este libro "la poesía de Alberti se prepara para un cambio más profundo, que va más allá de la renovación temática y expresiva [...] El libro siguiente, *Sobre los ángeles*, no representa ya una evolución y cambio, sino un verdadero viraje dentro de su poesía y, además, del movimiento poético de esos años"[7]. El propio Alberti, en *La arboleda perdida*, había señalado algo parecido, cuando al referir-

---

[3] Francisco Javier Díez de Revenga, *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 2ª edición, 1979, p. 167.

[4] Vittorio Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 2ª edición, 1982, p. 61.

[5] G. Pablo González Martín, *Rafael Alberti*, Júcar, Gijón, 1980, p. 91.

[6] Ricardo Gullón, "Alegrías y sombras de Rafael Alberti. Primer momento.", *Rafael Alberti*, edición de Manuel Durán, El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1975, p. 73.

[7] Emilia de Zuleta, *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti y Cernuda)*, Gredos, Madrid, 1971, p. 322.

se al final de su breve gongorismo, y cuando ya daba por terminada la "Tercera Soledad" en honor de don Luis, "ya relampagueaban en el cielo nocturno de mi alcoba las alas de los primeros poemas de *Sobre los ángeles*"[8].

La repercusión crítica de *Sobre los ángeles* ha sido, en consecuencia, muy grande, quizá la mayor en relación con cualquier otra obra de Alberti, desde los juicios iniciales — y, por cierto, muy discutidos — de Pedro Salinas[9] y Enrique Díez-Canedo[10] hasta la edición crítica de C.B. Morris[11]. Por el interés que han despertado algunos aspectos concretos en determinados estudiosos podemos darnos idea de lo atractivo del libro y de las preocupaciones e inquietudes que suscita. Ya González Muela se acercó a la obra en 1952 y trató de precisar su significado real dentro de la biografía del poeta[12], mientras que en 1971 Luis Felipe Vivanco se planteaba tres posibilidades de explicación del libro que deben ser tenidas en cuenta y debatidas a la hora de realizar una lectura directa del mismo: la cuestión amorosa, con desengaño incluido; la insatisfacción con la obra anterior — muy típica de los poetas de su tiempo y especialmente de Federico García Lorca, que experimenta también en esa misma fecha similar reacción —; y la pérdida de la fe religiosa — en la que coincide también con el Federico García Lorca que abraza el surrealismo en 1929 y produce *Poeta en Nueva York*[13]. Parece ser que, de las tres posibilidades planteadas, la que tiene más visos de realidad es la cuestión amorosa, aunque las otras dos son comunes a otros escritores de la época como Emilio Prados, y así lo ha visto en este último caso, en un estudio interesante, Joaquín Marco[14].

Es, en todo caso, la cuestión autobiográfica la que ha despertado más interés, y en ella se ha querido ver la explicación del viraje a que ha aludido Emilia de Zuleta. Los textos de *La arboleda perdida* relacionados con *Sobre los ángeles* son muy significativos y aclaradores en este sentido, como más adelante veremos.

Otro capítulo importante se desarrolla en el campo de la expresión y su enunciado parece previo a cualquier acercamiento: se trata de la relación de *Sobre los ángeles* con el surrealismo. Alberti conocía en parte la revolución que suponía en la lírica europea de su tiempo la instauración de la escritura automática que había puesto de moda el surrealismo francés. Los especialistas en el movimiento surrealista en España han

---

[8] Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1976, p. 229.

[9] Referencia a esta conferencia de Salinas en George W. Connell, "Los elementos autobiográficos en *Sobre los ángeles*", en *Rafael Alberti*, ed. cit., p. 156.

[10] Referencia en G. W. Connell, *op. cit.*, p. 156.

[11] C. Brian Morris, edición de *Sobre los ángeles* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Cátedra, Madrid, 1981.

[12] Joaquín González Muela, "¿Poesía amorosa en *Sobre los ángeles?*", *Ínsula*, 80, 1952, p. 5.

[13] Luis Felipe Vivanco, "Rafael Alberti en su palabra acelerada y vestida de luces", *Introducción a la poesía española contemporánea*, 2ª edición, Guadarrama, Madrid, 1971. Y en *Rafael Alberti*, edición citada, pp. 181-204.

[14] Joaquín Marco, "La poesía de R. Alberti y E. Prados entre 1929 y 1934", *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 405-414.

puesto en duda — como en efecto han hecho Bodini[15], Ilie[16], Carlos Marcial de Onís[17]— que en nuestro país se practicase la escritura automática total con el radicalismo con que se había empleado en el surrealismo francés. Nuestros poetas "surrealistas" más representativos — Alberti, Aleixandre, Cernuda y García Lorca — demostraron en otros momentos de su obra su gran humanidad, su sentido humano de la poesía como comunicación, y de hecho, aunque confusos en algunos momentos, cuando en 1932 escriben sus "poéticas" para la *Antología* de Gerardo Diego[18], ninguno de ellos apuesta por la escritura automática. Antes bien, definen la poesía con diferentes posiciones, pero en su lado más humano y comprometido. Rafael Alberti, en concreto, ya habrá entrado en su concepción revolucionaria de la poesía, y tan sólo habían trascurrido tres años desde que apareció *Sobre los ángeles*. Se ha hablado entonces de una escritura seudoautomática no desprovista de un cierto sentido, y por ello los estudiosos, en el análisis de imágenes y de símbolos, han buscado — y encontrado en algunos casos — explicaciones al complejo mundo poético que trazó Alberti en *Sobre los ángeles*. Quizá, de todos los estudiosos, el que mejor ha resumido la relación Alberti-surrealismo haya sido Ricardo Gullón, quien tras un análisis detenido, asegura que "del surrealismo contemporáneo recibió un efluvio, un susurro y lo interpretó a su manera, poniéndolo al servicio de lo que necesitaba interpretar entonces. De Bécquer vienen, y no de Breton, el ritmo y la evocación, y con ellos las palabras que engendran imágenes y configuran la invención."[19] Volveremos sobre este importante aspecto de *Sobre los ángeles*.

Uno de los más fieles seguidores de Alberti y en concreto de esta obra es C.B. Morris, que ha publicado numerosos artículos y ha editado, generosamente, su edición de Cátedra[20] que publica con un amplio prólogo. También él explica los gestos y las formas adoptados por Alberti como una consecuencia de la biografía y, aunque relaciona las imágenes albertianas con Quevedo, se preocupa por la cuestión de la pérdida de la fe en relación con las vivencias infantiles en el colegio de los jesuitas de San Luis Gonzaga. En concreto, son cuatro los grandes temas que podemos percibir en *Sobre los ángeles*, según Morris: amor, ira, fracaso y desconcierto. Lo que recoge, casi literalmente, un texto de Alberti, recordado por Ricardo Gullón, que figura en la primera edición de sus *Poesías completas*, y aclara muy bien la situación del poeta y su estado de ánimo: "1928. Amor. Ira. Cólera. Rabia. Fracaso. Desconcierto. *Sobre los ángeles*."[21]

La relación del poemario con la propia biografía del poeta debe ser muy tenida en cuenta para poder entender el sentido último del libro. Y nada hay mejor para ello que el testimonio del propio Alberti, que, como era de esperar — y natural y lógico en cier-

---

[15] Vittorio Bodini, *op. cit.*

[16] Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid, 1972.

[17] Carlos Marcial de Onís, *El surrealismo y cuatro poetas españoles de la generación del 27*, Porrúa, Madrid, 1974.

[18] Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea (Antología)*, Taurus, Madrid, 4.ª edición, 1968.

[19] Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 70.

[20] C. B. Morris, *op. cit.*, bibliografía propia en pp. 57-58.

[21] Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 71.

to sentido —, no ha explicado sus poemas en ningún momento, a pesar de lo habitual que es en él la reflexión sobre su propia obra. Una cosa es explicar un estado de ánimo, y otra cosa muy distinta, que jamás hará — ni ha hecho nunca — un gran poeta, es poner en palabras sencillas y cotidianas lo que su poesía ya dice con la beldad del lenguaje poético. Y lo cierto es que Alberti da buenas pruebas de que ésta y no otra es su actitud. En la primera parte de su libro de memorias *La arboleda perdida*, donde Alberti habla poco de *Sobre los ángeles* y nada sobre poemas concretos, sí nos deja, sin embargo, una clara versión de su situación anímica, en un texto que podríamos considerar básico para comprender el libro poético, por lo menos para comprender cómo se produjo.

Y comienza el poeta preguntándose en su exilio argentino lo que tantos críticos se han preguntado y hoy mismo, aún, nos preguntamos nosotros: "¿Qué espadazo de sombras me separó casi insensiblemente de la luz, de la forma marmórea de mis poemas inmediatos, del canto aún no lejano de las fuentes populares, de mis barcos, esteros y salinas, para arrojarme en aquel pozo de tinieblas, aquel agujero de oscuridad, en el que bracearía casi en estado agónico, pero violentamente por encontrar una salida a las superficies habitadas, al puro aire de la vida?"[22]. Pregunta que tiene tan sólo — no podíamos esperar otra cosa — una respuesta vaga, aunque muy amplia y detallada, lo que nos permite ir estableciendo algunos datos concretos:

"Yo no podía dormir, me dolían las raíces del pelo y de las uñas, derramándose en bilis amarilla, mordiendo de punzantes dolores la almohada. ¡Cuántas cosas reales, en claroscuro, me habían ido empujando hasta caer, como un rayo crujiente, en aquel hondo precipicio! El amor imposible, el golpeado y traicionado en las mejores horas de entrega y confianza; los celos más rabiosos, capaces de tramar en el desvelo de la noche el frío crimen calculado; la triste sombra del amigo suicida, como un badajo mudo repicando en mi frente; la envidia y el odio inconfesados, luchando por salir, por reventar como una bomba subterránea sin escape; los bolsillos vacíos, inservibles ni para calentarse las manos; las caminatas infinitas, sin rumbo fijo, bajo el viento, la lluvia y los calores; la familia indiferente o silenciosa ante esta tremenda batalla que asomaba a mi rostro, a todo mi ser, que se caía, sonámbulo, por los pasillos de la casa, por los bancos de los paseos; los miedos infantiles que me invadían en ráfagas que me traían aún, remordimientos, dudas, temores del infierno, ecos umbríos de aquel colegio jesuita que amé y sufrí en mi bahía gaditana; el descontento de mi obra anterior, mi prisa, algo que me impelía incesantemente a no pararme en nada, a no darme un instante de respiro; todo esto, y muchas cosas más, contradictorias, inexplicables, laberínticas. ¿Qué hacer, cómo hablar, cómo gritar, cómo dar forma a esa maraña en que me debatía, cómo erguirme de nuevo de aquella sima de catástrofes en que estaba sumido? Sumergiéndome, enterrándome cada vez más en mis propias ruinas, tapándome con mis escombros, con las entrañas rotas, astillados los huesos."[23]

Hasta aquí la situación personal y la búsqueda de un cauce expresivo. Alberti ha planteado muy claramente cuestiones que debieron de producir *Sobre los ángeles*, o por lo menos ser su causa más o menos remota, y ha aludido a hechos muy concretos

---

[22] Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, p. 239.

[23] Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, pp. 239-240.

que trataremos de explicar con el testimonio del propio poeta. Para Connell, el texto resulta fundamental, ya que cuando se publica da la razón a algunos críticos que habían aventurado opiniones sobre la génesis de *Sobre los ángeles*, tales como aquellos que afirmaron la cuestión biográfica, el problema amoroso, el desengaño ante el acabamiento de la primera juventud — el paraíso perdido a que se alude frecuentemente en el libro desde su mismo comienzo — e incluso las apreturas económicas, aunque la imagen de los bolsillos vacíos puede tener un significado aún más amplio, incluso aún más sublime. El poeta, desengañado de todo, ya sin esperanza, no tiene nada que ofrecer. Para el mismo Connell, quedan descartadas las preocupaciones de tipo social, ya que "el poeta se preocupa excesivamente por sus propios problemas" y "su actitud hacia los demás es misantrópica"[24]. El poeta, en ningún momento hace referencia a otros aspectos ya señalados: la necesidad de escribir un libro de más empuje o altura y la pérdida de la fe religiosa.

Lo que sí queda claro, por lo que llevamos recogido, es que ante todo la poesía es la única solución capaz de amortiguar esta crisis, al darle rienda suelta a su expresión. Y así lo señala a continuación el propio poeta en la primera *Arboleda perdida*, respondiendo a la pregunta que dejó hecha: "Y se me revelaron entonces los ángeles, no como los cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza. Y los solté en bandadas por el mundo, ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible y a veces lo bueno que había en mí y me cercaba."[25]

No hay duda alguna. Las precisiones de Alberti son muy notables y el libro *Sobre los ángeles* nació y fue creciendo. El espíritu que en él se respira no es ficticio, sino auténtico y real, lo que concede a la obra un indudable y personalísimo lirismo. La imagen del "paraíso perdido" surge inmediatamente en los recuerdos de Alberti y en su *Arboleda* quedan palabras que son intención, pero que también son resultado a la vista de la obra que logró: "Yo había perdido un paraíso, tal vez el de mis años recientes, mi clara y primerísima juventud, alegre y sin problemas. Me encontraba de pronto como sin nada, sin azules detrás, quebrantada de nuevo la salud, estropeado, roto, en mis centros más íntimos. Me empecé a aislar de todo: de amigos, de tertulias, de la Residencia, de la ciudad misma que habitaba. Huésped de las tinieblas, llegué a escribir a tientas, sin encender la luz, a cualquier hora de la noche, con un automatismo no buscado, un empuje espontáneo, tembloroso, febril, que hacía que los versos se taparan los unos a los otros, siéndome a veces imposible descifrarlo en el día."[26] Y, tras esto, muy interesantes referencias al lenguaje poético: "El idioma se me hizo tajante, peligroso, como punta de espada. Los ritmos se partieron en pedazos, remontándose en chispas cada ángel, en columnas de humos, trombas de ceniza, nubes de polvo. Pero mi canto no era oscuro, la nebulosa más confusa se concretaba, serpeante, como una víbora encendida."[27]

---

[24] G. W. Connell, *op. cit.*, p. 158.

[25] Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, p. 240.

[26] Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, p. 240.

[27] Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, pp. 240-241.

Las referencias que siguen a continuación expresan el aislamiento que llegó a sufrir Alberti, por causa exclusivamente suya, entre sus compañeros de generación, a los que — según confesión propia — llegó a odiar y a envidiar, dada su mejor situación profesional. Fue entonces cuando surgió la invitación de José María de Cossío a pasar unos días en su Casona de Tudanca. Era la primavera del 1928 y la pequeña localidad cántabra le recibió, muy en consonancia con su estado de ánimo, con mal tiempo, tinieblas, frío y ventisca, lo que le valió para aumentar y continuar *Sobre los ángeles*: "Las tinieblas de los montes, las luchas de los vientos — el ábrego y el gallego —, unidas a aquellas soledades, me dieron nuevos ángeles para él. Fue allí, en Tudanca, donde el verso corto, frenado, castigado, pasó insensiblemente a otro más largo, más moldeable al movimiento de mi imaginación aquellos días."[28] Fue entonces cuando escribió una de sus obras maestras, "Tres recuerdos del cielo", homenaje a Bécquer, una de sus obras más conseguidas, sobre la que merece la pena que nos detengamos.

Nos referimos antes a una opinión de Ricardo Gullón que ahora debemos recordar: "De Bécquer vienen y no de Breton, el ritmo y la evocación, y con ellos palabras que engendran imágenes y configuran la invención"[29]. En definitiva, y en esto Alberti se convierte en una excepción que luego otros seguirían, nuestro poeta encuentra, desde mucho antes de *Sobre los ángeles*, en Bécquer un espíritu selecto, ideal, misterioso, que se corresponde adecuadamente con su estado de ánimo tantas veces comentado. Si revisamos *La arboleda perdida* en su primera parte encontraremos una explicación a esta preferencia, que luego veremos más ampliada en la última entrega de este libro de memorias. Son recuerdos ya escritos en España, en los años ochenta, cuando el poeta, instalado en Madrid, contempla una espesa niebla que le trae el recuerdo de Bécquer y de *Sobre los ángeles* y, con él, algunas notas de interés para comprender el libro que nos ocupa: "Conozco casi nada la niebla de Londres, algo más la de París, mucho más la de Milán y la muy peligrosa del aeropuerto de Praga. Ahora me encuentro sumergido en ella, pero en la niebla de Madrid. No veo nada desde mi torre. Estoy como si hubiese perdido los ojos. Es ya casi de noche. No se distinguen las luces de las calles, las de las ventanas y balcones. No existe el parpadeo de los semáforos. No sé dónde me encuentro. Los sonidos se han amortiguado. Tal vez me halle en los horizontes verticales, o abisales, en donde habitan, inmóviles, los grandes peces ciegos, la flora misteriosa de las hondas profundidades marinas. Hacia lo alto han desaparecido las estrellas de los más bellos nombres: Altaír, Aldebarán, Antares, Sirio, Arturo... Es verdad que no sé dónde me hallo. Podría tal vez nadar, lanzarme a los espacios, pero no escucharía ni vería el rumor de mis brazos abriéndose camino. Me siento, soy, huésped de las nieblas. Como cuando *Sobre los ángeles*, como cuando en la santanderina Casona de Tudanca escuchaba el combate, lo sentía chocar contra los muros, de aquellos dos enfurecidos vientos enemigos, el ábrego y el gallego, caídos desde las cumbres de las montañas. Huésped de las nieblas. Allí estuve con Bécquer, con aquel Gustavo Adolfo sevillano, que soñaba envuelto, diluido en las brumas escandinavas. Porque Gustavo Adolfo Bécquer no podía dormir. Se había abierto en la piel, barrenándoselas, esas hondas heridas, como cinco largos corredores oscuros, donde los pasos y ruidos más leves despiertan en sus bóvedas los ecos más tristes y recónditos. Y era en ese estado de

[28] Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, p. 241.

[29] Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 70.

duermevela cuando las almohadas de su lecho se le llenaban de rumores desconocidos, oyendo voces lejanas y delgadas que le llamaban por su nombre, como desde el otro lado del mundo. Entonces tiene miedo. No sabe lo que sucede. Cierra por un instante los ojos pero para llorar desesperado y a ciegas abrirlos. Acaba de saber que ha muerto alguno que él quería. ¿Cómo? ¿Por dónde? ¿Qué huésped de las nieblas le ha visitado durante ese corto olvido de su sueño para traerle la noticia? No lo sé con certeza. Y él, menos que nadie lo sabía, huésped de las nieblas, como yo entonces, también andaluz, algo cansado de lo andalusí, dije que era noruego por simpatía personal hacia la musa neblinosa de aquel tan afligido poeta sevillano. Y bajo su sola influencia me sumergí en las nieblas de Tudanca, dividiendo mi naciente libro *Sobre los ángeles* en tres partes tituladas "Huésped de las nieblas", en verso escalofriado de sus *Rimas* cuando habla del sueño. Y escribí entonces, en su honor, "Tres recuerdos del cielo", el primer y espontáneo homenaje de mi generación al poeta sevillano"[30].

"Y bajo su sola influencia me sumergí en las tinieblas de Tudanca". El poeta lo ha confesado, últimamente, con meridiana claridad. Los espacios de misterio, las sombras, el ruidoso batir de alas, las madreselvas escalando el balcón, Bécquer presente en *Sobre los ángeles* y no sólo en los "Tres recuerdos del cielo", en el que el poeta casi realiza una glosa del Bécquer más sobrenatural o metafísico, el Bécquer de los espacios imaginarios, fuera de la corpórea realidad[31]:

Los invisibles átomos del aire
en derredor palpitan y se inflaman,
el cielo se deshace en rayos de oro,
la tierra se estremece alborozada.
Oigo flotando en olas de armonías
rumor de besos y batir de alas;
mis párpados se cierran... ¿Qué sucede?
¿Dime?... ¡Silencio! ¡Es el amor que pasa!

...

También antes,
mucho antes de la rebelión de las sombras,
de que al mundo cayeran plumas incendiadas
y un pájaro pudiera ser muerto por un lirio.
Antes, antes que tú me preguntaras
el número y el sitio de mi cuerpo...
Mucho antes del cuerpo.
En la época del alma.
Cuando tú abriste la frente sin corona, del cielo,
la primera dinastía del sueño.
Cuando tú, al mirarme en la nada,
inventaste la primera palabra.

Entonces, nuestro encuentro.

---

[30] Rafael Alberti, *La arboleda perdida (Segunda parte) Memorias*, Seix Barral, Barcelona, 1987, pp. 242-243.

[31] Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, edición de José Carlos de Torres, Clásicos Castalia, Madrid, 1976, Rima X, p. 46.

"Tres recuerdos del cielo"[32] y Bécquer al fondo. Cuando el poeta se ha referido a esta influencia, ha puesto de relieve el contenido profundamente español de su libro, en el que, junto a Quevedo, a Larra, e incluso, como señaló Morris, a viejos recuerdos de lecturas de San Ignacio de Loyola[33], es el gran poeta sevillano el que sugirió a Alberti la posibilidad de imaginar un mundo sobrenatural en el que los "invisibles átomos del aire", las sombras vagando por los espacios, los páramos fríos, el abandono del arpa, donde habite el olvido, constituyesen posibilidades de expresión de un estado de ánimo especial, de una situación psicológica compleja, o, como querría el propio Bécquer, de un "espíritu sin nombre/indefinible esencia". Muy recientemente, Geist ha puesto punto final a la cuestión de la influencia de Bécquer, situando perfectamente la relación entre el poeta sevillano y Alberti: "Sin duda se identificaba con el anhelo becqueriano de "unirse con lo ideal". Pero su reinscripción de Bécquer también reconoce un parentesco entre el romanticismo y el surrealismo. En último caso, la afinidad se encuentra en la *subjetividad radical* del discurso romántico y surrealista. Los dos toman como objeto de estudio la psique individual, percibida como única y excepcionalmente sensible. El yo poético funciona a la vez como el origen y la destinación de la expresión romántica y surrealista. Pero Alberti y Bécquer se sitúan en dos polos opuestos de la subjetividad: las *Rimas* marcan el surgimiento, *Sobre los ángeles*, el ocaso"[34].

Señalados estos aspectos indispensables para un acercamiento a *Sobre los ángeles*, vamos a centrarnos a partir de ahora en otros puntos que nos permitan entender la escritura poética utilizada por Alberti. Dado que no vamos a realizar, por considerarlo totalmente improcedente, interpretación de poema alguno, ya que ni el propio poeta lo ha hecho salvo en muy contadas excepciones, debemos, sin embargo, atender a la comprensión del lenguaje poético del libro. Y para ello hay que hacer alusión a algo que la crítica ha venido señalando desde Soledad Salinas[35] y Vittorio Bodini[36] a Sarriá[37] o Geist[38]. Se trata de la presencia dentro del propio libro de diferentes escrituras, por mejor decirlo, de una evolución del lenguaje y de los medios expresivos que va desde una sencillez relativa inicial, vinculada aún al neogongorismo y más remotamente a la lírica de tipo tradicional de los primeros libros, a una complejidad muy acusada, con imágenes y procedimientos surrealistas bastante notorios. Geist ha sido el último que lo ha advertido, cuando ha señalado que "varios críticos han comentado que *Sobre los ángeles* pasa de una moderación verbal al principio, hacia una suerte de exuberancia lingüística en la segunda parte del libro. Un paso del orden al desorden acompaña esta progresión del silencio al barullo. Las convenciones de la métrica, el ritmo y la rima que tradicionalmente restringen el lenguaje poético se retiran poco a poco cediendo an-

---

[32] Para los textos de *Sobre los ángeles* seguimos la edición de Morris, citada.

[33] C. B. Morris, *op. cit.*, p. 18.

[34] A. Leo Geist, *op. cit.*, p. 233.

[35] Soledad Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Gredos, Madrid, 1968, p. 195 y ss.

[36] Vittorio Bodini, *op. cit.*, p. 64.

[37] F. G. Sarriá, "*Sobre los ángeles* de Rafael Alberti y el surrealismo", *Papeles de Son Armadans*, 271, 1978, p. 29.

[38] A. Leo Geist, *op. cit.*, p. 231.

te un tumulto de palabras. Rebosa el lenguaje en su intento de superar al silencio y llenar los vacíos. Los verbos se hacen más largos y alborotados, las imágenes más densas y arbitrarias.''[39] En efecto, se produce un ensanchamiento o un engrandecimiento de ese lenguaje que se revela en la realidad física del verso, pero más aún en la extensión de los campos del contenido. Es decir, la reflexión poética se hace si no más arbitraria, por lo menos más amplia, más abierta a mundos diversos. Todo revela, qué duda cabe, una ascensión en el clima de la crisis. Podríamos decir, incluso, que a partir de los ''Tres recuerdos del cielo'' el lenguaje se hace más vivo y más fuerte. Lo que podemos hacer coincidir sin demasiada dificultad con la estancia en Tudanca, que hemos de considerar fundamental para el desarrollo del libro y, sobre todo, para entender el cambio que se va experimentando, la evolución a que hacemos referencia. Es muy difícil, y posiblemente inútil e infructuoso, desvincular el libro de la propia biografía del poeta. Y es que su lirismo radica precisamente en su autenticidad. Y podemos advertir sin mucha dificultad que tal lirismo, tal tono de verdad, aumenta conforme avanza el libro y conforme va recibiendo el calor de las imágenes más atrevidas, más aparentemente arbitrarias.

Con este libro de Alberti ocurre lo mismo que con *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, que se escribe prácticamente en las mismas fechas, tan sólo unos meses después, cuando García Lorca ya está en Norteamérica. Toda la crítica que ha interpretado *Poeta en Nueva York* lo ha explicado como consecuencia de la propia biografía. Y por esta misma razón se ha ido advirtiendo, descubriendo paulatinamente, y confirmando cuánto hay de personal y por ende cuánto hay de humano en *Poeta en Nueva York*. Ésta es la gran diferencia que los especialistas en surrealismo han advertido entre el surrealismo radical francés, de escritura automática total, desvinculado de una coherencia racional, y la escritura surrealista de los españoles, y en especial de los poetas del 27. García Lorca con *Poeta en Nueva York* y Alberti con *Sobre los ángeles* estarían a la cabeza. Y en el caso de García Lorca, como he podido demostrar en un artículo reciente, es notorio que las imágenes más atrevidas que podríamos considerar surrealistas, luego están presentes en los ''Sonetos del amor oscuro'', conjunto particularmente angustiado y humano del poeta de Granada[40].

Alberti comienza *Sobre los ángeles* cuidando con exquisitez la forma y utilizando imágenes con cierta cautela. Los versos son breves y todavía mantienen el espíritu característico, por lo menos en lo formal, de los libros anteriores. En los poemas finales se libera en una escritura distendida. Los versos sobrepasan la línea habitual y continúan en la siguiente. Las imágenes adquieren una cierta descomposición y producen rupturas en los sistemas lógicos provocando situaciones de aparente incomprensión, que revelan, como hemos adelantado, acentuación de la crisis. Veamos dos ejemplos, uno del principio del libro y otro del final. El primero es un poema particularmente breve, ''El ángel ángel'', una composición amorosa, según ha asegurado Connell[41], un poema presidido por un cierto hermetismo que produce, sin lugar a dudas, la concisión del poema. Sin embargo, su estructura anafórica, su forma breve en el verso y tenue

[39] A. L. Geist, *op. cit.*, p. 231.

[40] Francisco Javier Díez de Revenga, ''Federico García Lorca: de los poemas neoyorquinos a los sonetos oscuros'', *Revista Hispánica Moderna*, XLI, 1988, pp. 105-114.

[41] W. G. Connell, *op. cit.*, p. 159.

en el ritmo, responden a la estética precedente. Y aun así, el poema está totalmente integrado en el conjunto al que pertenece, en el conjunto de *Sobre los ángeles*, bien diferente, como ya sabemos, del conjunto de *Cal y canto* o de cualquier otro libro anterior:

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

La tierra, nada.

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

Nunca escribió su sombra
la figura de un hombre.

Estamos ante un poema que pertenece a la segunda parte del libro, de las tres de que se compone, pero desde nuestro punto de vista, al núcleo primero en el que el verso breve y las estructuras paralelísticas nos recuerdan la poesía albertiana inmediatamente anterior. Aun así, el poema es muy del libro. Nos representa a la figura femenina revelada solamente en el pronombre "la" del verso "no la conoce", figura que se ha construido en relación cósmica con elementos de la naturaleza como son el mar, el viento, las nubes y el fuego, con negación absoluta para la tierra. Geist[42] ha visto en ello una relación muy clara con otros poemas de *Sobre los ángeles* y especialmente con el homenaje a Bécquer "Tres recuerdos del cielo": la presencia del cielo-paraíso, anterior a la Creación, el viento, el fuego, el agua, que van trazando la imagen de la Creación, que se confunde o se simultanea con el retrato de una mujer. Y en el retrato de esa mujer son los elementos los que, excepción hecha de la tierra, construyen su imagen:

Cuando el viento soñaba melenas que peinar
y claveles el fuego que encender y mejillas
y el agua unos labios parados donde beber.

Son versos del "Prólogo" de "Tres recuerdos del cielo" y Bécquer está en ellos presente, como lo está en "El ángel ángel" y como lo está en todo el libro. En "El ángel ángel", al final, el enigma, muy becquerianamente, está en la sombra y en la indefinición de la figura femenina: "Nunca escribió su sombra / la figura de un hombre".

Con este poema, por forma y por contenido, se relaciona otro que es característico de la manera inicial de *Sobre los ángeles* y que nos sirve para observar las características del estilo aún más iniciales. Nos referimos ahora al poema, también amoroso,

[42] A. L. Geist, *op. cit.*, p. 237.

"El ángel bueno" (I), el tercer poema de todo el libro, cuyas formas y estructuras rítmicas se corresponden aún más con la lírica anterior albertiana:

Un año, ya dormido,
alguien que no esperaba
se paró en mi ventana.

—¡Levántate! Y mis ojos
vieron plumas y espadas.

Atrás, montes y mares,
nubes, picos y alas,
los ocasos, las albas.

— ¡Mírala ahí! Su sueño,
pendiente de la nada.

—¡Oh anhelo, fijo mármol,
fija luz, fijas aguas
móviles de mi alma!

Alguien dijo: ¡Levántate!
Y me encontré en tu estancia.

Hay que observar que las cláusulas exclamativas, dialogales, de este poema se corresponden con formas anteriores muy utilizadas en *Marinero en tierra, La amante* y *El alba del alhelí*, así como el verso breve, el ritmo de canción popular o de tipo tradicional, con restos de mudanza y estribillo, restos dialogales que aún sobreviven en estos primeros poemas de *Sobre los ángeles*. Pero hay que destacar también que el mundo poético es nuevo y se halla en consonancia con cuanto llevamos dicho. La presencia del "la" del "mírala ahí" alude, como ha señalado Morris, a esa figura femenina que vemos incorpórea, misteriosa, en tantos poemas amorosos de *Sobre los ángeles*: Morris, en efecto, ha señalado que "la" es la primera alusión enigmática a una mujer, cuya presencia espectral se intuye en "El ángel ángel" y en "El alba denominadora"[43], poema este último también muy interesante, que ha sido puesto en relación por Geist, con el magnífico de Jorge Guillén, en *Cántico*, "Los nombres", justamente de Jorge Guillén, a quien Alberti, muy admirador suyo, dedica *Sobre los ángeles*[44].

Para observar ya finalmente el resultado definitivo de la evolución de *Sobre los ángeles*, hemos escogido el poema que cierra el libro, que, como tantos otros, es muy interesante. Su título, "El ángel superviviente":

[43] C. B. Morris, ed. cit., p. 80.

[44] A. L. Geist, *op. cit.*, p. 229.

Acordaos.
La nieve traía gotas de lacre, de plomo derretido
y disimulos de niña que ha dado muerte a un cisne.
Una mano enguantada, la dispersión de la luz y el
lento asesinato.
La derrota del cielo, un amigo.

Acordaos de aquel día, acordaos
y no olvidéis que la sorpresa paralizó el pulso y el
color de los astros.
En el frío, murieron dos fantasmas.
Por un ave, tres anillos de oro
fueron hallados y enterrados en la escarcha.
La última voz de un hombre ensangrentó el viento.
Todos los ángeles perdieron la vida.
Menos uno, herido, alicortado.

El poema no es de los más extensos del libro en su parte final, pero adopta, en su relativa brevedad, las características propias de esta parte del libro. El verso se ha hecho, como ya hemos anunciado, mucho más amplio, más extenso, y ha acogido un lenguaje poético más libre e imaginativo, ya totalmente desvinculado de la estética anterior. Todos los poemas finales de *Sobre los ángeles*, y éste entre ellos, son algo apocalípticos. El que nos ocupa parece una continuación de otro anterior, "Los ángeles muertos", que es uno de los poemas más valiosos del libro. En este final, es la existencia de un ángel superviviente de la muerte de los demás ángeles, la que motiva el poema. El ambiente es duro, violento, y el poeta con ese imperativo inicial parece hacer sonar la trompeta del Apocalipsis.

Las imágenes son muy de la estética de vanguardia, con rupturas de sistemas coherentes constantes. Las gotas de lacre, rojo como la sangre y calientes por naturaleza, cayendo derretidas en la nieve, como plomo derretido, nos integran en un contexto de particular violencia. La muerte del cisne, el asesinato, la derrota del cielo confirman lo que en principio son imágenes muy negativas. Confirman, en efecto, que estamos ante un contexto muy adverso, y que, como en el poema "Los ángeles muertos", revelan la angustia, el caos, la incoherencia de una situación personal, anímica, que se pone de relieve en la presencia de ese hombre cuya voz ensangrienta el viento. Los elementos cósmicos acuden a esta situación de crisis final con su impotencia ante la angustia y el fracaso. Esos elementos que tan presentes están en todo *Sobre los ángeles* son los que ahora, con esos mismos ángeles sufren los resultados de una lucha desigual: el cielo ha sido derrotado, los astros ven paralizado su color, el viento se cubre de sangre y todos los ángeles mueren. Pero uno sobrevive. El día después de la gran batalla final, un ángel surge, herido, alicortado, como un símbolo final de que la crisis no ha acabado, aunque sí han acabado las ilusiones juveniles. Como ha señalado Ricardo Gullón, "cuando la nieve trae 'plomo derretido'; cuando el hombre es expulsado de su ilusión juvenil, debe enfrentarse sin alas a la vida y, presionado por ella, aceptar una realidad distinta de las invenciones elaboradas por la fantasía"[45].

[45] Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 74.

Sobre los ángeles permanece con su lección de poesía vital e inquietante, reveladora no ya de una crisis personal sino de la crisis de todo un tiempo de España. Alberti, intérprete seguro como en ningún otro momento de un clima angustiado, el suyo personal, fue capaz de crear una estética peculiar para un momento difícil, fue capaz de formular un lenguaje complejo para expresar, con acentos de indudable autenticidad, la verdad de un sentimiento, en un momento en que la poesía alcanzó en nuestra lengua cumbres aún no rebasadas.

Francisco Javier Díez de Revenga.
Universidad de Murcia (España)