

Guerra, poesía y «Niebla».

Análisis de un poema

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ
Catedrático de Literatura,
Universidad de Granada

¿Cómo escribir poesía activa en la guerra? La guerra, decía Clausewitz, es la continuación de la política por otros medios. O al menos esto es lo que se suele citar. Lenin advirtió que había una pequeña omisión ahí. Lo que Clausewitz había dicho en verdad es que a su vez la política era una continuación de la economía por otros medios. Por tanto la frase ha quedado siempre mutilada. Pero vayamos a lo nuestro. Escribir poesía en la guerra siempre es difícil, siempre se resume en himnos o canciones¹. Respecto a nuestra Guerra Civil de 1936-1939 –la que aún sigue perdurando– y respecto a su poesía creo que Julio Rodríguez Puértolas y César de Vicente o Jorge Urrutia, entre otros, ya dijeron todo lo que había que decir al respecto. Si yo fuera María Rosa Lida me remontaría a la guerra de Troya o a la *Eneida*, de Virgilio. Pero resulta que no lo soy, tengo distintos planteamientos y además el espacio de estas líneas está contado. Voy a tratar, pues, sólo de un poema de Alberti, el titulado «A Niebla, mi perro», incluido en el libro *Madrid, capital de la gloria*, que a su vez constituye la última parte de un libro más amplio, el titulado *De un momento a otro* y subtítulo *Poesía e historia*². Un libro éste en el que nos encontramos con algunos problemas básicos:

De un momento a otro, que es un libro dentro de la guerra, está compuesto a su vez por tres libros de los que sólo el último, el, aludido *Capital de la gloria*, está en efecto escrito desde el interior de la guerra. Los otros dos libros, el poema dramático sobre la familia y el poema sobre el imperialismo yanqui respecto a América Latina, se redactaron antes de la guerra propiamente dicha. Y sin embargo considero que Alberti alcanzó un logro perfecto en este libro bélico que es en efecto *De un momento a otro*.

¿Por qué? Sencillamente: porque si la guerra es la continuación de la política y la economía por otros medios, estos otros medios implican no sólo una serie de tácticas y estrategias distintas

¹ Por supuesto que también resulta, sin duda, muy difícil escribir un libro de filosofía tan riguroso como el *Tractatus*, de Wittgenstein. Y, sin embargo, Wittgenstein siempre afirmó haberlo redactado en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, de 1914-1918. Y no hay motivos para no creerlo.

² Traté de todo esto, de una u otra manera, en mis dos ponencias presentadas en las anteriores convocatorias de estas Jornadas. Lo que aún estaba por analizar era el poema «Niebla», ahora considerado...

sino también un lenguaje distinto. Ahora bien: ese lenguaje está inscrito –como discurso– en toda la atmósfera previa a la guerra. La guerra supone, evidentemente, un «yo» colectivo, un «qué somos», un «por qué luchamos». Pero ese «yo» colectivo –ese «nosotros»– nos arrastra a la vez a cada subjetividad, nos obliga a preguntarnos por el «qué soy yo» o por «el yo quién soy». Y curiosamente ésta es la clave de la poesía moderna o posmoderna: el yo-quién-soy. Antes de este libro, antes de *De un momento a otro*, Alberti sólo se había preguntado por su «yo». El «yo» rousseauiano y exiliado de *Marinero en tierra*; el «yo» roto de *Sobre los ángeles* o de *Sermones y moradas*; o el «yo» que aparece en la *Elegía cívica* (es el subtítulo) titulada *Con los zapatos puestos tengo que morir*. Si decimos que el «yo» del primer libro, el «yo» marinero del exilio interior y exterior, es un «yo» rousseauiano, es porque surgía como arrancado de su supuesta naturaleza natural o vital «buena». Por otra parte el yo de *Sobre los ángeles* o de *Sermones y moradas* es un «yo» hueco, vacío por la pérdida del Paraíso. Así los versos claves de *Sobre los ángeles*: «¿Adónde el paraíso, / sombra tú que has estado?». O el inicio no menos clave de *Sermones y moradas*: «En frío, voy a revelaros lo que es un sótano por dentro». A la vez que Alberti escribe, sin duda impulsado por Bergamín, ese auto sacramental laico que reduplica toda esta perspectiva: *El hombre deshabitado*. Es curioso que luego Eliot hablara de los «hombres huecos», pero se trata de una perspectiva que ahora no nos interesa. Sí nos interesa en cambio señalar que esa *Elegía cívica* (*Con los zapatos puestos tengo que morir*) ya no supone una naturaleza buena de la que uno se ha arrancado o un Paraíso perdido y derruido por la vida. En absoluto. Ese libro parte desde una visión digamos azarosamente turbia de la vida como caos. El caos como la única verdad de la naturaleza y de la naturaleza humana. Y, por consiguiente, eso ya no es Rousseau, no es la naturaleza buena, sino que se aproxima directamente a Rimbaud, es decir, a la imagen de la vida como barco ebrio, como líneas que se estrellan contra las barricadas, como el himno anarquista, un surrealismo directo que quizá impulsó la latencia auténtica de ese libro. En el fondo este poema de los zapatos es en verdad un himno en verso / prosa libre, arrancado de una copla de bandolero andaluz que Alberti admiraba y que decía así: «Con los zapatos puestos tengo que morir / que si muriera como los valientes hablarían de mí».

Todo esto lo cuenta –más o menos bien– Alberti en la *Arboleda perdida* y en su famosa carta de 1959 al profesor italiano Vittorio Bodini. Sólo que de pronto entre la naturaleza y la vida aparece la historia. La historia se impone porque la naturaleza y la vida también son históricas. Y ésta aparición de la historia va a ser fundamental. Yo no creo que –al lado de una teoría marxista– pueda haber una poesía marxista, una pintura marxista o una música marxista. Creo que puede haber cosmovisiones materialistas-históricas de la vida o del mundo, como pienso que ocurre en algunos libros básicos de nuestra guerra en este sentido: en César Vallejo, en Miguel Hernández, en Pablo Neruda o en Nicolás Guillén. Y en este salto decisivo que se da en Alberti desde el caos de Rimbaud a la historia inscrita en *De un momento a otro*. Pues es en este libro donde Alberti inesperadamente nos plantea el problema de la producción del «yo» y del significado del «nosotros».

En primer lugar, en el primer libro, el drama sobre la familia, señalado como el «yo soy» y su lenguaje; no son más que una huella y un discurso cotidiano que, sin embargo, se han quedado para siempre en su inconsciente (por cierto, Trotski es el único que dice, en su texto sobre los formalistas rusos, que la realidad social horada el subconsciente). Pero hay algo más. No se puede dudar del hecho de que junto al lenguaje familiar, ese algo siniestro, nos damos de frente siempre con el lenguaje de la escuela, la mejor forma de sistematizar lo siniestro familiar, de asmirlo como piel. Y en este caso, obviamente Alberti se refiere al colegio jesuítico en el que ingresa no como niño rico con uniforme de galones dorados (hay un famoso poema albertiano so-

bre esto, aunque a mí el poema que quizá más me impresiona de este texto sobre la familia es aquel en el que Alberti se pregunta sobre lo que significa decir cotidianamente «Buenos días»). Luego está el segundo libro de *13 barras y 48 estrellas. Poema del Mar Caribe*, el primer poema antiimperialista, nos dice Alberti, escrito en castellano. Y también hay aquí un verso decisivo dedicado a América Latina en general: «Ni siquiera eres dueña de tus noches». Resulta fantástico. Es cierto que el imaginario del día está ocupado por la servidumbre al capital, pero aquí surge lo asombroso: ¿es libre el imaginario de la noche? Ciertamente no, y eso es lo que traté de plantear en mi libro sobre el erotismo, la moda y el deseo (que en el fondo es un libro sobre la guerra). «Ni siquiera eres dueña de tus noches» es, pues, un verso sorprendente frente a tanta bohemia y a tanto surrealismo transgresor como entonces existía y como aún pretende seguir existiendo. Resulta una obviedad tener que seguir diciendo que no hay transgresión de los límites, por la magnífica razón de que los límites no existen, de que sólo existe el centro del capital que configura nuestros cuerpos y nuestros sueños, nuestros deseos y nuestro sexo, y que, por consiguiente, los límites son el centro. Ése es el paso definitivo al que vengo aludiendo y el que nos estalla en el último libro de *De un momento a otro*, es decir, *Madrid, capital de la gloria*. Pues en efecto, Madrid fue la única ciudad republicana que nunca se rindió. Como todo el mundo sabe fue «vendida» por el coronel Casado, el ingenuo Besteiro, etcétera.

Pero quiero hablar de un magnífico poema de guerra y a eso vamos. Alberti después de decirnos (consciente e inconscientemente) que su lenguaje y su «yo» han sido construidos por la familia y la escuela; después de dejar implícito, por tanto, que no hay ningún «yo» o ningún lenguaje anterior o previo a la historia; después de añadirnos que el «nosotros» latinoamericano –como cualquier «nosotros»– depende estrictamente de la explotación exterior y de la interior; después de todo esto, insisto, Alberti nos señala una cuestión definitiva. Esta cuestión: un poema desde dentro de la guerra no puede ser más que un poema a vida o muerte; un poema de presencias y ausencias que suceden en instantes o en azares absolutamente también instantáneos. O de otro modo: un poema en la guerra sólo puede escribirse desde la inmanencia de la vida y de la muerte; el «yo» de un momento de guerra puede ser un adiós definitivo. He ahí la única posibilidad de escribir un poema dentro de la guerra. De ahí que la dialéctica *Movilidad / Inmovilidad* (del tiempo y el espacio *justo* después del bombardeo) represente la clave del texto. El poema, decíamos, se titula «A Niebla, mi perro» (que en realidad era una perra, pero evidentemente Alberti no podía escribir un poema «A mi perra», pues eso se hubiera prestado a equívocos de todo tipo)³. Y dice así, como quizá muchos recuerden:

³ Alberti, en el prólogo que escribió para la reedición de *Memorias de la melancolía* (Madrid, Abril, 2001) de María Teresa León, nos recuerda que «Niebla» era una «cándida perra ovejera irlandesa». En las páginas 32-33 de su extraordinario libro, María Teresa León precisa la historia de la perra: atropellada por una camioneta de la guardia de asalto, la perra, coja, fue recogida por Neruda quien se la entregó a Alberti y María Teresa. Cuando ellos realizan su viaje a América, la madre de María Teresa se quedó con la perra. Al comenzar la guerra en Madrid, mientras Rafael y María Teresa estaban en Ibiza, donde se salvaron de milagro de ser fusilados (y en Madrid se dijo que lo habían sido), un basurero le pidió la perra a la madre de María Teresa, una perra que podía ayudarle a rastrear lo mejor de cada basura, etc. Cuando lograron volver a la Península y establecerse otra vez en Madrid, Alberti y María Teresa fueron a buscar a la perra a casa del basurero. El hijo de éste les dijo que se la devolvería sólo si lo recomendaban para ingresar en las Juventudes Comunistas. Así ocurrió. Luego, al tener que marchar a Valencia para organizar el Congreso de Intelectuales Antifascistas, dejaron la perra otra vez a la familia de María Teresa, una familia que, finalmente, se trasladó a Castellón por los miedos a los bombardeos y el hambre... Se supone que la perra moriría allí de vieja, no sin dejar una huella increíble que María Teresa anota: quizá cansada de oír tanto en la casa levantina las quejas continuas acerca de que no había nada que comer (o sin duda porque la pobre perra tenía mucha hambre), «Niebla» llevó al albergue castellonense de la madre, la tía y la abuela de María Teresa, un gran trozo de carne robado de no se sabe dónde. Este final de la historia es magníficamente triste.

«Niebla», tú no comprendes: lo cantan tus orejas,
el tabaco inocente, tonto, de tu mirada,
los largos resplandores que por el monte dejas,
al saltar, rayo tierno de brizna despeinada.

Mira esos perros turbios, huérfanos, reservados,
que de improviso surgen de las rotas neblinas,
arrastrar en sus tímidos pasos desorientados
todo el terror reciente de su casa en ruinas.

A pesar de esos coches fugaces, sin cortejo,
que transportan la muerte en un cajón desnudo;
de ese niño que observa lo mismo que un festejo
la batalla en el aire, que asesinarle pudo.

A pesar del mejor compañero perdido,
de mi más que tristísima familia que no entiende
lo que yo más quisiera que hubiera comprendido,
y a pesar del amigo que deserta y nos vende.

«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.

A «Niebla», mi perro.

Releámoslo estrofa a estrofa y verso a verso. En realidad se trata de una metáfora sobre la felicidad de vivir frente –de nuevo– a la tragedia aplastante de la muerte. Y aquí la biografía no sobra. Decíamos que el texto es a la vez una especie de elegía o despedida dirigida al perro / perra que Alberti y María Teresa León tuvieron que abandonar al marcharse a Valencia después de que Neruda se lo regalara. La dialéctica presencia / ausencia es brutal y Alberti trata de borrar esa pena que él llamará pena «bombardeada». El bombardeo civil, el arrasamiento de las ciudades se había iniciado en la Primera Guerra Mundial, pero sólo ahora, con los *junkers* alemanes, se convertía todo en catástrofe: Madrid, Barcelona y, por supuesto, Guernica. ¿Se puede comprender esta catástrofe inesperada que baja desde el cielo? Lo significativo en el poema es, en efecto, la dialéctica comprender / no comprender. Otra imagen del signo básico aludido: movilidad (vida) / inmovilidad (muerte). Ése es el primer enlace que produce el poema. Por supuesto, es fundamental siempre analizar la lógica de un texto poético para averiguar su *contra-dicción*, lo que dice incluso contra sí mismo para poder entender su proceso productivo. Lógicamente el primero que no comprende es Niebla, es el perro. Por eso el «tú» directo de la primera línea: «Niebla, tú no comprendes». Es feliz en su vida, en medio de la lucha global de la vida frente a la muerte. Por eso Alberti lo hace vivir y así surge la dialéctica productiva, en esa manera de mostrarnos la vida en acción.

Pues el perro vive, incluso canta en sus signos físicos: las orejas enhiestas de alegría, el color tabaco de los ojos (un color tonto que significa tierno como se nos dirá después: «rayo tierno», y como había dicho Alberti «Yo era un tonto...»), en homenaje a los tiernos héroes del cine mudo). Pero esa mirada de tabaco tonto e inocente no es algo estático, repito, es algo que se mueve, que salta en su propia frescura vital: «los largos resplandores que por el monte dejás / al saltar». Los saltos del perro son luz, iluminaciones de vida. De vida total, sin contemplaciones. Vida despeinada como la luz del rayo, apenas brizna, sin embargo: «rayo tierno de brizna despeinada». No se sabe muy bien si esa brizna se refiere al escaso pelo del perro –que había sido callejero– o a lo instantáneo del rayo / luz en el salto, pero da igual. Lo importante es el fulgor de la vida, la inmanencia de la vida. Y enseguida el contraste, en la segunda estrofa, con las otras miradas: la mirada inocente y feliz del perro «Niebla» tiene que enfrentarse con la mirada cenicienta y con los ojos turbios de los otros perros, los ahora callejeros, los huérfanos. *Niebla* tiene que mirar esa rota *neblina* de los otros, como le dice Alberti: «Mira esos perros turbios, huérfanos, reservados», en suma los que ya no pueden saltar como rayos iluminadores, sino muy al contrario: dan sólo pasos tímidos en su desorientación plena, los que no saben dónde están entre las ruinas de su casa, de su terror reciente. Son, esos perros, como los hombres y las mujeres que se sienten aislados o destrozados de improviso: «que de improviso surgen de las rotas neblinas, / arrastrar en sus tímidos pasos desorientados / todo el terror reciente de sus casa en ruinas». Evidentemente, la aliteración de las erres acentúa el sentido de esta ruina final del verso. Y resulta casi imposible mejorar la metáfora decisiva de la guerra y la muerte que bajan desde el aire: ¿qué vida queda entre esa timidez desorientada, inerte, de los pasos? ¿Adónde ir si todo es ruinas, terror inesperado, derrumbe? El contraste entre las dos miradas (y los dos modos de andar o saltar), la de «Niebla» feliz y la de los otros perros (esa muchedumbre desorientada) construye fantásticamente (a través del contraste *Niebla versus neblina*) toda la atmósfera de desolación que existe en la voz del poema. Y, sin embargo, los tres cuartetos restantes constituyen un camino que lleva a la alegría, pero a través del pesar, a través de la pena. Y por ello quizá se construyen enlazándose con el anaforismo básico de «a pesar de». ¿A pesar de qué? La primera evidencia es obviamente la muerte, lo primero que surge tras la neblina del bombardeo. Una muerte triste, opaca, anónima: el paso de la muerte es también fugaz («esos coches fugaces») pues ahí no puede vivir nada: sólo existe un cajón desnudo, la muerte es un vacío lleno, y más aún si es global: «A pesar de esos coches fugaces, sin cortejo, / que transportan la muerte en un cajón desnudo». Si los coches y los aviones habían sido símbolos del maquinismo vanguardista, ahora son sólo símbolos de la velocidad del morir, de la fugacidad de un transporte increíble: las bombas de arriba y los muertos de abajo.

En esa guerra no existe la vida como signo físico, al igual que en el salto de *Niebla*. En la guerra sólo existe el azar, el acaso, el instante de ser o no ser. Y así aparece la mirada del niño, de cualquier niño, que con sus ojos no menos tontos o tiernos se cree que la batalla en el aire es una fiesta, el festejo que le sorprende y le suspende, el niño que no sabe (no comprende: la dialéctica *comprender / no comprender sigue siendo clave*) que esa fiesta aérea pudo asesinarle, pudo ser su muerte. Y escribe así Alberti sobre esta otra mirada: «de ese niño que observa lo mismo que un festejo / la batalla en el aire que asesinarle pudo». Y así del espacio de los perros en la niebla pasamos a la niebla del espacio humano. El anaforismo del *a pesar de* reivindica en lo más hondo la felicidad en el peor de los daños: la muerte del «mejor compañero perdido», que contrasta al final con un dolor no menos intenso: «y a pesar del amigo que deserta y nos vende». Es esa traición de los propios la que obligará luego a María Teresa León a escribir una novela sobre

el tema: *Juego limpio*, otra obsesión de la guerra, la muerte psíquica, la traición asesina. ¿Qué hay en medio de esos dos tipos de muerte, la física y la psíquica? Obviamente, Alberti se ve obligado –¿inconscientemente?– a retornar a otro vacío que le duele, a otro *a pesar de*. Y así surge el propio lenguaje familiar, por supuesto la construcción –que ha tenido que romper– de su propio «yo» familiarista / escolar del primer libro. Y así dice: «de mi más que tristísima familia que no entiende / lo que yo más quisiera que hubiera comprendido».

La última estrofa corta por la mitad el ritmo alejandrino y se inicia con siete versos que no necesitan decir más: «Niebla, mi camarada». El espacio del perro y el espacio humano –sus miradas– se funden ya definitivamente: Niebla es otro camarada. Y así, como es lógico, el anafórico del *a pesar de* se rompe con un inevitable *aunque tú no lo sabes*: es la esperanza útil o inútil, la esperanza de la vida y sobre todo de la nueva vida. Y el «tú» directo del monólogo interior sí entra con ello en el círculo del principio, del «Niebla, tú no comprendes». Y así vemos de nuevo cómo en todo el poema la dialéctica del comprender / no comprender, saber o no saber, ha sido la verdadera clave productiva: «aunque tú no lo sabes, nos queda todavía». ¿Qué queda? La metáfora global tiene que concluir aquí. Lo que queda es la *resistencia* del vivir *a pesar de*: «en medio de esta heroica pena bombardeada» hay algo que nos lleva a la fe íntima y colectiva, a la épica subjetiva global. Eso es lo que queda: la fe terrestre. Si la guerra nos retrotrae a la animalidad, la fe en la resistencia y el triunfo nos devuelve a la alegría de la libertad, como en el poema de Schiller que inmortalizó Beethoven. Esa alegría que aquí se repite tres veces como una desesperada línea a la que aferrarse. La única manera de darle sentido a aquello por lo que se lucha. Y por alcanzar el sentido de la libertad sin explotación. Algo por lo que deberíamos seguir luchando todos.