MITOS Y SÍMBOLOS EN LA FICCIÓN POÉTICA DE RAFAEL ALBERTI

PEDRO GUERRERO RUIZ
UNIVERSIDAD DE MURCIA

No es independiente el taller donde Alberti hace su poesía, donde se estructura la métrica y el sentido estético de la poeticidad, del simbolismo que aflora en su obra y, en general, de toda la generación del 27. Francisco Javier Díez de Revenga[1] dice: "De entre los poetas de su generación, nacidos en la libertad de la inspiración estética, pero herederos universales del Simbolismo, Rafael Alberti se destaca por su inmediato sentido del color y de la línea", y añade que "los poetas de su tiempo creyeron, con toda razón, en la transgresión de las artes y en la trasmigración del creador que puede trasladarse de un medio expresivo a otro y atravesar fronteras de las artes por medio de sus palabras (...). Federico García Lorca (...) vivió con él la trasmisión de su arte a la música, a la poesía, al dibujo, a la danza (...). Gerardo Diego (...), la música (...), captar con la palabra y el ritmo del poema el mundo sensible de sonidos y de acordes, Guillén, en "La amistad y la música" creaba uno de sus mejores poemas de convivencia, y Aleixandre, en "El Valls", nos hacía revivir un mundo y una época vinculada a los ritmos y sonidos de una música. La pintura fue también emoción viva (...) y mientras Gerardo Diego escribía sobre pintura española contemporánea con extraordinaria sensibilidad, Guillén, Aleixandre, Cernuda—recreador de óperas wagnerianas– revivían mundos artísticos colindantes". Y continúa Díez de Revenga: "La pintura y nuestro tiempo, con Picasso al frente, les hacen vibrar y emocionarse y emocionarnos".

La "herencia del simbolismo" y la aparición del genio Picasso serán motivo suficiente (unido a la vocación pictórica) para que Alberti simbolice la pintura en su poesía: el cromatismo, la plasticidad, la belleza del paisaje, incluso el olor a pintura y a barniz. Es el momento de la influencia simbolista, pero, también de la fascinación surrealista que hacía de lo real lo subjetivo, que literaturizaba la realidad, no sólo en el cine y en la propia pintura, sino en la poesía. El

1 DÍEZ DE REVENGA, F.J. (1990): "Rafael Alberti entre pintores, líneas y colores (Reflexiones en torno al libro *Poema del Color y la Línea,* de Pedro Guerrero Ruiz)". Málaga: *Palabras del 27,* Núm. 4.

surrealismo "en primer lugar, transformó su poesía inicial de un elaborado edificio barroco en un lugar más habitable para su yo subjetivo", señala Paul Ilie[2]. Y ese subjetivismo está en el tratamiento amoroso de todo lo referente a la pintura y a su poética, popular y renovadora como señala José Monleón en referencia a *Noche de Guerra en el Museo del Prado*: "una de las obras más importantes del teatro español de posguerra, donde mezcla lo popular, el compromiso y la renovación formal; obra que Alberti escribió pensando en un posible montaje de Brecht, frustrado por la muerte de éste".[3] En relación a su pasión pictórica, dice Alberti: "casa de la Pintura, sí. Y la llamo así, casa, porque para mí fue la más bella vivienda que albergara mis años de adolescencia y juventud".[4] ¿Y qué hace el poeta sino simbolizar toda la pasión del poeta y del pintor de ese momento en la Casa-Museo del Prado? "El acento que pone Rafael en la palabra 'casa'–dice José Monleón– es dramáticamente importante (...), el Prado es, en el continuo recordar-recrear de Rafael, Madrid entero, su casa verdadera, su juventud y (...) los colores del Puerto de Santa María"[5]. Después sería su *Retorno de lo vivo lejano*, y hay un encuentro permanente, queriendo ser su guía, un guía que enseñe a los visitantes, según pedía en su Discurso a la entrada de la Academia de Bellas Artes de Madrid.

Ese simbolismo, ese carácter "mítico", en palabras de José Monleón hace que "su teatro se salvara..., por su capacidad mítica, por su apelación a una sensorialidad pictórica, a un gozo existencial, sin los cuales su teatro se minimiza".[6]

Pero *A la pintura* es algo mucho más amplio que la mencionada capacidad simbólica de la obra señalada. Escribe Díez de Revenga que Alberti está "en la línea más brillante del simbolismo y del impresionismo, traza un cuadro de constante brillantez".[7] En esa respuesta a "la gran aportación del simbolismo a la cultura occidental -añade Díez de Revenga- está la sinestesia. Para Verlaine, la música debía situarse ante todo; para Baudelaire, la naturaleza se sustentaba sobre vivos pilares que dejan salir confusas palabras: los perfumes, los colores y los sonidos se corresponden. Alberti (...) es hijo y heredero del simbolismo entendido en libertad estética, y traduce en su libro *A la pintura* la concentración reflexiva de muchos años de meditación sobre la comunión de las artes. *A la pintura* es la gran sinestesia de la poesía española del siglo XX".

En ese elemento simbólico de la poesía de Alberti hay diversos componentes, diversos símbolos que, en palabras de Concha Argente del Castillo[8] tienen "una misma función e idéntica procedencia, se trata de la aparición con frecuencia reiterada de motivos tomados de la mitología greco-latina".

Dice Vicente Llorents[9] que en Alberti hay una tendencia a mitologizar en un contexto atemporal, como lo era en el caso de los ángeles (*Sobre los ángeles*).

La relación de la literatura con el mito, señalada expresamente en su obra ha sido deter-

---

2 ILIE, P. (1982): *Los surrealistas españoles.* Madrid: Taurus, p. 180.

3 YNDURÁIN, D. (1981): "Época Contemporánea: 1939-1980". Tomo VIII de *Historia y Crítica de la Literatura Española.* Director Francisco Rico. Editorial Crítica, p. 562.

4 ALBERTI, R. (1981): Prólogo al artículo del libro de Francisco Rico. Tomo III, de D. Ynduráin. Cit. Donde aparece el artículo de José Monleón "Crónica de un retorno: Noche de guerra en el Museo del Prado", p. 675.

5 MONLEÓN, J. (1981): *Historia y Crítica de la Literatura Española.* Dirigido por Francisco Rico. Tomo VIII. Cit. p. 676.

6 Cit. p. 678.

7 "Rafael Alberti entre pintores, líneas y colores (Reflexiones en torno al libro *Poemas del Color y la Línea,* de Pedro Guerrero Ruiz)". *Palabras del 27.* Cit.

8 ARGENTE DEL CASTILLO, C. (1986): *Rafael Alberti, poesía del destierro.* Universidad de Granada, p. 332.

9 LLORENTS, V. (1974): *Aspectos sociales de la Literatura Española.* Madrid: Castalia, p. 208.

minante en el recuerdo de Alberti y Lorca que dibujaron al helénico toro, con Europa en sus lomos, por los andamiajes del dolor, en una visión azulada, unas veces, aportando las posibilidades del mito a la lírica, y otras, en el simbolismo del territorio reencontrado (éste ya era un mito más utilizado en la tradición literaria española).

Alberti concertará a Príapo con Venus, que emergerá de las aguas y quedará en los jardines amantes, ese Alberti que ya había leído antes de entrar al Museo del Prado a Aristófanes y Esquilo, que conocía los dioses guerreros de la *Ilíada* y las aventuras azules de Odiseo, que fue pastor de rosas con Teócrito y comenzó a responder con su poema "A la Gracia" como expresión facultativa que representa totalmente la tradición del cuadro completo. "La gracia que se vuela", la que se escapa, la gracia brisa, es la geometría y también lo seráfico: el ángel y el aire de Venus. En este sentido Alberti se siente, según Concha Argente del Castillo "cercanamente a través de los rasgos filosófico-místicos del simbolismo" recogidos en su poesía, no sólo de la sociedad ideal y en su poesía amorosa, sino en la de sus recuerdos, como en la pintura. En Alberti se darán "rasgos y datos que configuran un sólo símbolo: el mundo clásico, en el que todos sus componentes tienen idéntico valor mítico";[10] pero de ello desprenderemos que "el mar" y "el toro" como símbolo no tiene mayor componente de clasicidad, como tampoco el mito Picasso, más bien los mitos -aún no reconocidos con nombre por Alberti- estaban en "su" emoción poética de la clasicidad. Éste sería el devenir de los rasgos mitológicos en Alberti: un conjunto de datos de la mitología griega y latina que aparecen en el esplendor de la obra del pintor no por ser míticos sino por ser aprehendidos por él en su ámbito poético.

Esta respuesta es en general la única posible para los escritores que tuvieron relación de amistad con pintores y con creadores en general, pues no se trata de copiar sino de crear, para los nuevos postulados estéticos. Así, la Generación del 27 (el grupo del 27) "pone el eje –según Juan Cano Ballesta–[11] de toda creación poética en la imagen". Y añade: "Nunca como durante esta época se dio en España una tan estrecha compenetración entre pintores, compositores, escultores y hasta toreros. Había pintores poetas, como Dalí, Moreno Villa y Alberti, poetas músicos o dibujantes como Gerardo Diego y Lorca y hasta toreros escritores como Sánchez Mejías". La imagen, según Cano Ballesta y el mito formaron en Alberti el símbolo, pero él lo re-crea, como hizo con los ángeles, saca los "ángeles" de las pinturas rehaciendo el poema con emoción en una admirable unidad artística.

Serán los ángeles una de sus mejores expresiones luminosas que en la plasticidad desata de la irrealidad de su sensación visual. Esos aspectos simbólicos que comentaremos son también mitos de verdadera luz, nada escondido.

Hablamos de ángeles, una permanencia del Ícaro-poético-alado-Alberti, de los sueños y las sombras, como de la luz y la mitología de sus preocupaciones, una inquietud, como Juan Ramón Jiménez y Rilke; pero se trata ahora de descubrir sus "ángeles de la pintura": los ángeles de Fra Angélico ("lo bautizaron con azul los ángeles", espíritus de luz; aquellos ángeles del Bosco entre el diablo y el heno del "Jardín de las delicias" y "El carro del heno", donde se hallan el paraíso, el mundo y el infierno. "Ángeles y demonios", "Los oscuros demonios" y el "Color del infierno":

---

10 ARGENTE DEL CASTILLO, C. (1986): *Rafael Alberti, poesía del destierro.* Universidad de Granada, p. 339.

11 CANO BALLESTA, J. (1977): "El arte como 'irrealidad' en la estética del 27". *Ínsula.* Núms. 368-369. Madrid, Julio-Agosto, p. 4.

"Me los llevó el diablo ratoneril y tierno
del Bosco, con su químico fogón de tentaciones
de aladas lavativas y airados escobones".

Este es un diablo "hocicudo", "palitroque", "trampantojo", "liebre", "pilindrica", "telaraña", clavado en lo más hondo del sueño surrealista. En la memoria de Alberti una visión del pecado y del castigo, de lo más oscuro de la visión del hombre ante los temores del cielo, los diablos.

Y todo ello en el Museo del Prado, como si a Alberti le esperaran los ángeles -unos y otros-, que no tienen todos la misma mirada, la misma tez, ni están en el mismo espacio, por las salas del Museo. Y allí Tintoretto, y el luminoso "Paraíso", en una ascensión espacial, "una espiritualidad neoplatónica, que comienza a trasmutar su elevación en exaltación de la humanidad", en palabras de José Jiménez. El Tintoretto de "calientes auras", según Alberti, nos adentra en los cielos abiertos:

"sombras despedazadas,
acechadoras luces,
desgarradas".

"Pintura en quebradura", escribirá Rafael Alberti.

Con el Greco ("La adoración de los pastores", poetizada por Gil Vicente y ya presente en las lecturas de Alberti), en una luz "hecha salmuera", el poeta gaditano anuncia los ángeles a los pastores, igual que el Greco, y les saca esa fealdad de la belleza enfermiza -lo ideal de lo real- del Greco:

"Ángeles de narices alcuzas y ojos bizcos
trastornados de azufre
prendidos por un fósforo traído en un zigzag del aire".

Según José Jiménez,[12] en su estudio sobre los ángeles de Alberti, "son los mismos ángeles de mirada incierta y absurdamente plumaje, que rodean al 'Cristo crucificado' (el Greco, 1590-1600), junto a las miradas detenidas en lo incierto de la Virgen y San Juan".

Y Zurbarán, en quien el poeta, descubre "una luz en los huesos" que se construye "con la sombra cómplice" donde "La nube es un soporte":

"... es una baja
plataforma celeste suspendida
donde un arcángel albañil trabaja,
roto el muro, en mostrar que hay otra vida.
Mas lo que muestra es siempre un andamiaje
para enganchar en pliegues el ropaje".

Aquí el blanco-nube-albañil-de Andalucía: la cal y el canto, la escayola. Los ángeles albañiles, signo de pureza, de luz, de hermosura albertiana, como en "Cal y Canto": "de los séptimos andamios / del Paraíso descienden". Colgados los ángeles del andamio, como los albañiles.

Y, por fin, en su "célica, rústica, cromada paleta golondrina, María Inmaculada": Murillo, paleta de ángel, golondrina, ángeles gozosos, niños, que en la nube de "La Concepción de El Escorial", en un ambiente y un espacio alado, Murillo (presente en las primeras copias y las niñas de Alberti-pintor); hasta el "fantasmal, verdiseco, de la muerte y la vida subterránea del Greco".

12 JIMÉNEZ, J. (1980): *El ángel caído.* Barcelona. Anagrama, p. 60.

El "Paraíso" albertiano y el "Infierno" irremediable, memorizado, en la cultura del bien y del mal, en los más recónditos subterfugios poetizados.

Y en un ambiente cálido de niños voladores, alados, aéreos, quizás de niños ángeles o cupidos del "Parnaso", de Poussin, los ángeles capaces de aterrizar en las nubes, dice Alberti, en su primer texto publicado sobre el pintor Vázquez Díaz,[13] ángeles cuyo plumaje es recreación para Poussin, en composición genial de la escena:

"La nube planta y cierra,
sobre el fortificado
bosque, su condensado
conflicto con la tierra".

Y más adelante en el poema a Poussin escribe:

"Humanos y divinos
seres sientan su vuelo:
el ángel en el cielo
y Apolo entre los pinos".

¿De qué ángeles habla Rafael Alberti sino de seres en vuelo, Ícaros constantes del "Parnaso", niños-cupidos-ángeles-eros.

Las estancias boscosas de Poussin eran imaginadas por Alberti como "Los más susurradores y velados a la hora de la siesta", en las tardes madrileñas del poeta-pintor.

Esta relación de ángeles del Museo del Prado forman parte del paraíso de Alberti, como su infierno del Bosque y de Goya. Entre ángeles y demonios, Goya, a veces, se nos muestra en un infierno donde están los seres humanos. Lo sombrío e infernal en el "Aquelarre", con el demonio de chivo, en apreciación de José Jiménez, cuya deformación no es tanta como para no darnos un reflejo de nosotros mismos en el espejo de las sombras. Espíritu humano, pero también cifra de España",[14] resumiendo el corazón del hombre. Para Alberti la pintura de Goya es una cita plástica de España: "un inmenso ruedo taurino partido con violencia en dos colores: negro y blanco. Blanco de sol y lozanía. Negro de hondo de sombra, de negra sangre coagulada"[15]. Ese carácter trágico del infierno es lo que Goya evoca para Alberti en la imaginería de la comunicación.

"Hay un diablo demente persiguiendo
a cuchillo la luz y las tinieblas".

En las pinturas negras de Goya (1819-1823) está la impresión infernal de Alberti sobre el pintor:

"Volar.
El demonio, senos de vieja".

Es el espejo del alma, el espejo de lo humano. Infiernos, cielos, ángeles, paraíso; el Museo del Prado como recinto de ángeles de la imagen buena y mala, del blanco y la luz, del negro y la noche. Según José Jiménez[16] *A la pintura* es el segundo libro de Rafael Alberti que escribe sobre ángeles (el primero era *Sobre los ángeles*). Está tratando de alcanzar "un desarrollo pictó-

13 ALBERTI, R. (1973): "Paisajes de Vázquez Díaz". En *Prosas Encontradas.* Madrid: Ayuso.
14 *El ángel caído.* Cit. p. 64.
15 ALBERTI, R. (1975): *La arboleda perdida.* Seix Barral, p. 106.
16 El ángel caído. Cit. p. 68.

rico de la literatura", en palabras de Alberti que escribía en 1923 en carta a Gregorio Prieto: "El día que se consiga destrenzar el pintar lo literario, se sentirá la forma de un mundo muy distinto: más plástico, más escueto". El "dissegno", en el sentido renacentista -continúa José Jiménez- que conjuga el carácter mental y expresivo de la pintura, es la meta a la que Alberti tiende en su poesía. Dibujarla, según Bodini,(17) sería la palabra clave de su poética. Poética dibujada, expresar lo verdadero de la pintura; un nuevo sentimiento de la forma: el del poeta. Penetrar en la imagen, en todas las manifestaciones de su imagen. La pintura para Alberti es la forma visual, como el lenguaje la sonoridad de las palabras.

El espacio pictórico será para Alberti el mundo diáfano y angelical, la imagen consentida, lo visible o lo invisible; pero una representación real de lo simbólico. Un espacio en el que el lienzo, se convierte en tela tendida "para la creación del pensamiento", en "ángel salvador de la pintura", en palabras del propio poeta. El ángel en la cultura occidental nos hace ver más allá de su propia imagen real; es toda una simbología de tradición cultural. Y así es como Alberti nos muestra a los mitos, como símbolos de su ficción poética personal.

17 BODINI, V. (1971): *Los poetas surrealistas españoles.* Barcelona: Tusquets, p. 60.