La «Elegía cívica», poema de crisis

por *Leopoldo de Luis*

Alguna vez he escrito que la «Elegía cívica», de Rafael Alberti, es el kilómetro cero para el camino de la poesía social española de posguerra. Lo creo así no tanto por su primacía —seguramente algunos poemas sociales de Emilio Prados le llevan cronológicamente ventaja— cuanto por su valor de ruptura, su capacidad de revulsivo. La poesía inmediatamente siguiente de nuestro nuevo «Premio Cervantes» influyó de manera muy directa en los más adelantados poetas de semejante tesitura en los años cuarenta y cincuenta. Pero la «Elegía» resulta fundamental por lo que tiene de poema de crisis.

Una grave crisis espiritual, según él mismo declara, llevó a Rafael Alberti hasta el surrealismo de *Sermones y moradas,* libro del cual la «Elegía» es coeva. Para Paul Ilie [1], en *Sermones y moradas* por primera vez un poeta surrealista se propone una disertación moralizante. El hecho de que el *sermón* sea incomprensible (se refiere al que, dentro del libro, se titula «de las cuatro verdades») no importa, lo inusual es que se suponga en la poesía una didáctica: se nos van a revelar unas *verdades,* como —creo yo— en la «Elegía» se nos va a revelar una revolución. La semejanza de los textos es notable, incluso en el vocabulario y en las imágenes; la diferencia la marcaba Luis Felipe Vivanco [2] al subrayar que de lo profético abstracto se pasa a lo imprecatorio concreto. Alberti parece escribir su

---

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

[2] Luis Felipe Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea,* Madrid, Guadarrama, 1957.

«Elegía» poniendo en crisis su actitud sociopolítica (de tal crisis saldría adscrito al comunismo) y también poniendo en crisis su poética surrealista, de la que se apartará para aceptar la realidad y adoptar una expresión menos hermética. El proceso no es muy diferente del que siguieron algunos de los mejores surrealistas franceses que acaban por contradecir la norma bretoniana, según la cual el pensamiento debe manifestarse con ausencia de toda dirección ejercida por la razón y fuera de preocupaciones estéticas o morales.

«Con los zapatos puestos tengo que morir (Elegía cívica)», fechado el 1 de enero de 1930, se introdujo en el volumen *Poesía* que, recogiendo la obra albertiana, publicó en 1934 la editorial de la revista *Cruz y raya,* de José Bergamín. Como el libro precedente *(Sermones y moradas),* está escrito en versículos, aunque algo más breves, ese género (si así puede llamársele) que resulta difícil diferenciar de la prosa, ya que carece de ritmo. La ruptura había de ser también formal, y Alberti que, como le llamó Angel del Río, es un extraordinario virtuoso de la poesía, capaz de manejar cualquier esquema retórico, logra aquí una perfección tan admirable como en las estrofas del más riguroso ritmo. Cada versículo, lejos de un desarrollo arbitrario, alcanza la extensión idónea para la carga expresiva que le es confiada. Salvo en la enumeración que el poema incluye de una serie de enfermedades, ningún versículo requiere para tener completo su contenido el apoyo del anterior o del siguiente.

Como conoce cualquier lector suyo, el poema posee gran violencia verbal y expresiones agrias, con mucho aporte surrealista. Esas expresiones podrán ser tachadas de «mal gusto» en su sentido convencional, pero no olvidemos que, en el primer «Manifiesto» del surrealismo, ya se dice; «el buen gusto es una formidable lacra». No hay, sin embargo, en el poema vislumbres oníricas o alucinaciones; en ese aspecto, se aprecia el despegue hacia la poética de la realidad. Lo que sí vemos es cómo se utilizan magistralmente los recursos de la imagen surrealista, considerando ésta no como una comparación, sino —según deseo de Reverdy secundado por Breton— como un acercamiento de dos realidades lejanas. Si un estado de ira se nos describe diciendo: «Ira desde la aguja de los pararrayos hasta las uñas más rencorosas de las patas traseras de cualquier piojo agonizante entre las púas de un peine hallado al atardecer en un basurero», es

claro que no se establece ninguna comparación ni proyección real alguna puede ofrecer semejanzas con la pasión colérica de la ira, pero, en cambio, salimos de la imagen persuadidos de que la ira invade en su agresiva intensidad desde la altura hiriente de unas agujas que parecen amenazar al cielo, hasta la más abyecta bajeza. Y todo por esa asociación de realidades lejanísimas entre sí, que va acumulando connotaciones sucesivas. Del lodo al cielo —o a la inversa—, una ira sacude a quien contempla la realidad social. Porque el empleo de términos abruptos y de enunciados depresivos es típico del hacer surrealista, provocándonos un abatimiento moral, objetivo, en último término, del poema. «Aquel que me hizo vomitar el alma por las axilas», leemos —es otro ejemplo— en la «Elegía». De manera que lo más espiritual, lo más elevado de la condición humana, convertido en una regurgitación violenta, asociada, a mayor abundamiento, con una parte corporal no especialmente bella.

Prodíganse también las atribuciones de sentimientos humanos a los objetos, como con pretensión de complicarlos en la tesitura del poema mismo. Las sillas están *indignadas,* la calle *absorta,* las uñas son *rencorosas,* las pistolas se *hastían,* la estrella desciende *sin un grito* y el palo, como instrumento de ofensa, *siente alegría recóndita.* Asimismo, proceden del desgarrado vocabulario surrealista las palabras escatológicas, sobre todo *orinar,* y en cuanto al escremento, la «Elegía» lo emplea dentro de la construcción injuriante popular («cagarse en los muertos de uno»).

Es obvio que la violencia verbal se corresponde con la violencia de pensamiento. Se persigue una repulsa ciega, una acción disolvente de convencionalismos y prejuicios burgueses. Conocido es su contexto político-social, en trance de renovación y con grandes tensiones que, por lo que a la literatura se refiere, van a dejar atrás la estética purista y las teorías del arte por el arte, reclamando del intelectual posturas comprometidas. Lo ha estudiado muy bien Juan Cano Ballesta en su libro [3] sobre la época. El *engagement* supone, según Escarpi, que «el creador esté profundamente arraigado en una realidad colectiva, sea cual fuere esa realidad, y tienda a expresar la realidad completa del hombre social y el hombre poético». Esa toma

[3] Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución,* Madrid, Gredos, 1972.

de conciencia es la que sostiene el talante de la llamada poesía social que, en nuestra poesía contemporánea, se inicia y estimula con el poema de Rafael Alberti que estamos comentando. De ahí que la «Elegía» recoja aspectos de la decadencia sociopolítica: «Las armaduras se desploman en la casa del rey», dice, denunciando «la parálisis progresiva del mundo y la arterioesclerosis del cielo». Contra ello quiere luchar el poeta con la subversión, porque sabe que «los hombres más ilustres se miran a las ingles sin encontrar en ellas la solución». Como en toda poesía de acrimonia, hay también burla en este poema: los hombres más ilustres no lo son tanto para el poeta, y la solución que ellos quisieran encontrar en las ingles, comprendemos que habría de ser la despótica que se avala de manera testicular; es una solución, por tanto, represiva, que también trae el poeta a su versículo: «el odio instantáneo de un revólver o un sable».

El poeta parece convencido de que la salida de esa crisis espiritual y social no es otra que la mutación violenta de las formas de vida en una sociedad diferente. Ya hemos visto cómo se expuso un sentimiento iracundo. La violencia cunde: «alguien disfrazado de luz rocía de dinamita las mieses y los rebaños»; hay «ciudades empapadas de saliva y de odio» y la agresión se manifiesta en «el palo contra el hueso que sirve de tapa a tus ideas difuntas», donde —está claro— el golpe va contra la cabeza de quien piensa en forma tradicional y conservadora.

Hay algunos personajes que se superponen, y el poeta queda identificado en algún momento con el revolucionario: «En mí reconoceréis a ese hombre que dispara», pero asimismo parece quedar implicado con la víctima: «Veré agujerearse mi chaqueta con alegría.» En otra de sus asociaciones típicamente surrealistas, el poeta ve el pasado caduco como una «tromba extática de moscas palúdicas», lo cual, aparte de que en *tromba-extática* hay oxímoron, suscita una idea de morbo o infección. Esta última expresión continúa a otra que no responde menos al mecanismo de la imagen surrealista: el poeta ve muertos que orinan sobre otros muertos: «a aquel, le entreabren los ojos a la fuerza para que el ácido úrico le queme las pupilas y vea levantarse su pasado». Hay un ingrediente de sadismo (el terrible marqués planeaba sobre los primeros surrealistas franceses) en esa apertura forzada para una acción corrosiva sobre la visión de un

pasado que se condena. Y, por otra parte, hay una cierta reiteración de otra imagen que ya utilizó Alberti en el *Sermón de las cuatro verdades,* en la que otro ácido, el prúsico, va a herir el color de unos ojos por una estrella disuelta en un vaso de agua. El ojo herido: abrasado o sajado, es casi un tópico surrealista, recordemos a Buñuel o a Dalí.

Junto a todo este caótico mundo metafórico, a la par de semejante turbulencia asociativa, Alberti continúa —¿y cuándo no?— regalándonos con los más bellos versos, perdurables en cualquier estilo, en cualquier poética: «Nadie quiere enterrar este arcángel sin patria», «las pupilas sin mundo de los cadáveres», o ese tremendo alejandrino: «el sol como un inmenso testículo de sangre».

Alberti conduce muchas de sus imágenes irreales, de sus asociaciones ilógicas o, si se quiere, de su poesía irracionalista (empleando una denominación sostenida por maestros como Bousoño, aunque yo me permita pensar que la misma requiere muchas matizaciones) no hacia elucubraciones subjetivas, sino hacia realidades tangibles; no a un mundo onírico, sino a un mundo social. Por eso dije que, a mi entender, está poniendo con este poema también en crisis su propio surrealismo; está, por así decirlo, desmedulándolo —la médula sería el sueño y la escritura automática—, haciendo que subjetividad y objetividad no sean incompatibles en el poema. Su lirismo es —y vuelvo a citar a Paul Ilie— un «lirismo dramático, y contra lo que Breton quería, en su parasurrealismo sí hay premeditación y se concilian creación artística y compromiso social.

La «Elegía cívica» es un magma de amenazas, insultos, rebeldías, iconoclastias, demoliciones... De ahí el poeta pasará a la beligerancia militante de *Consignas, El poeta en la calle, De un momento a otro, 13 bandas y 48 estrellas,* con cuya poesía se anticipa a todos, por supuesto, a Neruda, que lealmente lo reconoció:

> ¿Alguien quiere olvidar que tú eres el primero?
> Déjalo que navegue y encontrará tu rostro,

se dice en la parte XII del *Canto general.*

Queden estos versos agradecidos de Pablo Neruda, el Premio Nobel de Chile, como homenaje al que me sumo para nuestro reciente Premio Cervantes.