

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2019)
Heft: 33-34

Artikel: Parodia y sátira en el conflicto literario entre poesía pura y poesía impura en la España de principios del siglo XX : la sátira de Alberti
Autor: Martínez Torres, Cristina Rosario
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047102>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Parodia y sátira en el conflicto literario entre poesía pura y poesía impura en la España de principios del siglo XX. La sátira de Alberti

Cristina Rosario Martínez Torres

Université de Lausanne

Suiza

Resumen: Rafael Alberti, poeta esencial de la Generación del 27 cuyo verso supo hacer uso de las corrientes vanguardistas con incontestable maestría, tuvo siempre entre sus placeres el de la recuperación de nuestros clásicos, con un reconocido interés por el periodo aurisecular y por la sátira como género imperecedero. Un género capaz de servir de manera espléndida a los propósitos del periodo más combativo del gaditano, donde la urgencia de los acontecimientos llevará a Alberti a cultivar una poética *rehumanizada* y comprometida. Este estudio pretende profundizar en la utilización concreta que de la sátira y la parodia realizará Alberti como parte de este periodo, con especial hincapié en su poemario *El burro explosivo*, publicado en 1938 e inmerso en el conflicto estético entre poesía pura y poesía impura desarrollado desde principios de la década de 1930 en España y que cobró extraordinaria fuerza con el estallido de la Guerra Civil.

Palabras clave: Rafael Alberti y la sátira, poesía pura y poesía impura, *El burro explosivo*.

Parody and Satire in the Literary Conflict between Pure Poetry and Impure Poetry at the Beginning of the 20th Century in Spain. Alberti's Satire

Abstract: Rafael Alberti, essential poet of the Generation of '27 whose verse knew how to make use of the avant-garde currents with unquestionable mastery, always had among his pleasures the recovery of our classics, with a well known interest in the Golden Age period and satire as an imperishable genre. A genre capable of splendidly serving the purposes of the most combative period of the Cadiz-born poet, where the urgency of events will lead Alberti to cultivate a re-humanized and committed poetics. This study aims to deepen Alberti's concrete use of satire and parody as part of this period, with special emphasis on his collection of poems *El burro explosivo*, published in 1938 and immersed in the aesthetic conflict between pure poetry and impure poetry developed since the early 1930s in Spain and which gained extraordinary strength with the outbreak of the Civil War.

Keywords: Rafael Alberti and the satire, pure poetry and impure poetry, *El burro explosivo*.

Pocos son los nombres de la historia de nuestra literatura que han resistido la tentación de poner su pluma al servicio de la sátira como género literario. De ello ya advirtió Cervantes con gran lucidez al recuperar en boca de Cipión aquella afirmación que el prudente de los perros de Mahudes había escuchado de boca de Juvenal: "Por haber oído decir de un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre"¹.

La versatilidad que caracteriza la obra de Rafael Alberti y que ha sido señalada en innumerables ocasiones por la crítica desde diferentes perspectivas se debe, en gran medida, a la sombra que de nuestros clásicos traza el poeta gaditano a lo largo de su obra. La maestría de su verso le hizo abordar las grandes obras de la literatura en español desde la particular visión que el surrealismo y la Generación del 27 le propiciaban. Así, el Siglo de Oro acompaña desde bambalinas a la poética albertiana, incluso durante su cada vez más aplaudido periodo combativo, donde la urgencia de los acontecimientos llevará a Alberti a cultivar una poética *rehumanizada* y comprometida con la ética del yo poético y con la situación política de España. Una etapa reducida en el tiempo pero prolífica en lo artístico en la que el gaditano encontrará en la sátira un arma con la que combatir al contrario y en la que Quevedo será su mejor maestro.

Este estudio pretende profundizar en la utilización concreta que de la sátira como género literario realizará Alberti como parte de su poesía más combativa, dentro del contexto que enmarca al conflicto estético entre arte puro e impuro que se desarrolló durante la década de 1930 en España.

CON LOS OJOS EN QUEVEDO

La sátira será en Alberti uno de los elementos clave para la construcción de buena parte de su teatro y, por supuesto, de su poesía. Si bien a lo largo de su producción literaria el escritor gaditano tomará lo vanguardista y lo transgresor como elementos de ruptura con las estéticas anteriores, la influencia de los clásicos en Alberti es algo plenamente apreciable por el lector.

¹ Cervantes, Miguel de: *Novelas ejemplares*. Madrid, Cátedra, 1995, vol. II, p. 310. La mención a Cervantes no es en absoluto gratuita a la hora de tratar el ciclo combativo de la literatura albertiana. Téngase en cuenta que dos de las piezas fundamentales del teatro político de Alberti son sus adaptaciones de *La Numancia* de Cervantes.

En su estudio sobre la relación que se establece entre Alberti y la sátira, Ignacio Arellano señala con acierto la especial predilección que mostrará el escritor por la sátira de Quevedo, con mayor atención a esta faceta que a otras del escritor del Siglo de Oro². Así, la sátira quevediana será el andamio del que se servirá Alberti para elaborar sus composiciones más críticas y burlescas. Esto no implica, en ningún caso, apostar por una suerte de imitación entre el uso de la sátira en Alberti y el desarrollo del género en Quevedo. El primero escogerá al segundo como maestro o guía para traer al presente ciertas formas de la literatura satírica del Siglo de Oro. La estética albertiana, muy lejos del conceptismo aurisecular, tomará prestada la escatología o los neologismos caricaturescos para la confección de unas composiciones que, como se ejemplificará en este estudio, permanecen plenamente fieles al estilo propio de su autor y al momento preciso en el que decide poner su verso al servicio de unos postulados éticos y políticos muy concretos.

No obstante, en su mirada a los clásicos, Alberti no sólo pondrá sus ojos en Quevedo, sino que también otorgará la importancia debida a Lope, a quien dedicará diversas conferencias y escritos al considerarlo crucial para la estética desarrollada por la Generación del 27³. En cualquier caso, el poeta no establecerá una relación mística o inalcanzable entre dichos clásicos y su yo poético. Lejos de caer en una suerte de admiración lejana, Alberti se sentirá heredero de pleno derecho de los grandes nombres del Siglo de Oro. Así lo recogería en su poema «Monserrato, 20», pieza con la que abre el libro *Roma, peligro para caminantes* de 1968:

Deja, mi Belli⁴ amigo, que en tus manos
te ponga ahora, ya perdido el miedo,
sus sonetos romanos

² Arellano, Ignacio: «Alberti y los clásicos (la sátira)», en: *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, ed. de Gonzalo Santoja. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, vol. II, pp. 381-396.

³ Para una revisión de las influencias de la tradición clásica en los poetas de la Generación del 27, véase Díez de Revenga, Francisco Javier: *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

⁴ Alberti dedica diversas composiciones de este libro al sonetista romanesco Giuseppe Gioachino Belli, en quien el gaditano también encuentra una relación con Quevedo.

un hijo de los mares gaditanos,
nieto de Góngora, Lope y Quevedo.⁵

A lo largo de todo el poemario Alberti expondrá un relato sobre la Roma de los años finales de su exilio. Lejos de realizar una radiografía costumbrista y magnánima de la capital italiana, el poeta escudriñará los rincones de la ciudad en un tono popular donde la cotidianidad y lo banal se abren paso para dibujar la vitalidad de sus calles a través de sus elementos más escatológicos. Conocidos son sus versos sobre los orines que inundan una “ciudad mingitorio del universo”:

Una meada dice, casi cantando: —Soy
la lenta, pensativa, poderosa,
consentida meada de la noche.

Y otra, durante el día:
—Soy el temor, la timidez, el signo
triste de la premura.⁶

El orín que atraviesa la ciudad, las basuras que inundan sus calles, todo tipo de animales indomesticados, vehículos circulando en un caótico escenario en el que dialogar con mendigos. Estos y otros temas de parecida significación se extienden por el poemario en un alarde de sátira en el que Alberti recurre con frecuencia a la repetición de los motivos grotescos y a su extensión como elementos protagonistas del paisaje. Este recurso, recuerda Arellano, puede encontrarse también de manera usual en el Quevedo de composiciones como «Puto es el hombre que de putas fía»⁷. En efecto, la multiplicidad temática de la sátira quevediana será uno de los aspectos clave para Alberti. Prueba de ello serían las palabras con las que compone su ensoñación sobre un Quevedo que se acerca a la muerte:

presidiendo la rueda de todas las figuras, endriagos o fantasmas
reales que ríen y lloran en sus sueños [...] girando alrededor suyo, los

⁵ Alberti, Rafael: *Obra completa, III. Poesía (1964-1988)*. Madrid: Aguilar, 1988, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷ Arellano (2004), *op. cit.*, p. 392. Arellano asume la discutida autoría de este poema, atribuido a Quevedo. Sin embargo, asegura que Alberti debió tener acceso al mismo en la edición de L. Astrana de 1946.

barberos, los soldados, los jueces, los alguaciles, los médicos, los boticarios, las damas gordas y las flacas, las engañadas y las doncellas que no lo son, los viejos verdes, las suegras, los maridos, maduros para la lidia, los beodos, los truhanes, los embusteros, los calvos, los mediocalvos, los calvísimos, las narices, las narizotas de señoras y caballeros, las chinches, las pulgas, las flores, las legumbres, acompañados, en fin, del desengaño, la hipocresía, la envidia, la discordia, la guerra, el llanto, el olvido, y, llevando el compás con la guadaña segadora, la Muerte.⁸

Éstos son sólo algunos de los ejemplos que hablan de la influencia quevediana en la sátira de Alberti. Sirvan como introducción a la recuperación del género que el poeta gaditano hace en su obra. Un género, el de la sátira, que recupera con fuerza durante su etapa combativa con motivo del conflicto estético entre arte puro e impuro y de su posicionamiento político durante la Guerra Civil.

UNA DÉCADA DE RUPTURA

Efectivamente, el año 1930 marca en España el fin de una época y el inicio de otra tan trepidante como dramática. Los cambios políticos y sociales que atravesarán al país durante estos años invadirán sin remedio las tertulias y círculos de encuentro de los intelectuales españoles. Así, la literatura se convertirá en uno de los altavoces de más amplio alcance para los diferentes actores sociales que se posicionarán, paulatinamente, en un lado o en otro del tablero nacional.

No obstante, hacía ya algunos años que las artes atravesaban una particular dicotomía con la que se producía una división entre los valedores del denominado arte puro —con base en las teorías kantianas que Ortega y Gasset había traído al presente— y el calificado como arte impuro, —a tenor de la línea *rehumanizada* que proponían, entre otros, autores como José Díaz Fernández—⁹.

⁸ Alberti, Rafael: «Don Francisco de Quevedo: poeta de la muerte», *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), XII (1960), pp. 6-23, citamos p. 11.

⁹ En 1931 Díaz Fernández publicará *El nuevo romanticismo*, destinado a convertirse en una suerte de manual de especial consulta y apoyo para quienes propugnaban la necesidad de un arte comprometido. El título de la obra responde a la romantización que Díaz Fernández advierte en el conjunto de los géneros literarios. Poetas y críticos darán cabida a determinados aspectos que

El problema estético en Kant aparece planteado en su *Crítica del juicio* (1790) bajo una pregunta que atraviesa la historia de la literatura hasta nuestros días: ¿cómo es posible la belleza? Esta formulación implica una búsqueda del principio estético, de su lugar y de si éste conlleva una finalidad concreta. Kant respondía a este cuestionamiento con una aseveración acogida con plena gracia y vigencia por la literatura española de principios del siglo XX, a saber: “El juicio de lo bello está fundado en una finalidad meramente formal, es decir, en una finalidad sin fin”¹⁰. El arte no conlleva un fin consciente según Kant, ni tampoco es en absoluto un instrumento representativo, por lo que su modelo estético está exento de todo campo semántico.

Los postulados kantianos contribuyeron de manera crucial al pensamiento estético formulado por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925), obra clave para la comprensión de este conflicto. No obstante, para un entendimiento adecuado del mismo, es preciso definir con exactitud a qué planteamientos poéticos responde el término *impureza*. Para ello, ha de partirse de la constitución propia del término en contraposición a la concepción del arte como elemento puro, clave para la correcta interpretación de las poéticas de la década de 1920. Si bien éste es el eje desde el que se traza la idea orteguiana de un arte deshumanizado, el concepto de pureza no sólo tiene su base teórica en la filosofía kantiana, sino que también se presenta avalado por la extensión de los postulados post-simbolistas de Paul Valéry en España, acogidos por la estética de las vanguardias y de la Generación del 27. Una década, la de 1920, en la que Juan Ramón Jiménez se había erigido como padre poético de la nueva poesía que Federico García Lorca, Gerardo Diego o el propio Rafael Alberti (Premio Nacional de Literatura en 1924 con *Marinero en Tierra*) ya habían iniciado.

En efecto, Juan Ramón Jiménez había contribuido de manera inequívoca a la extensión de una poesía desnuda, bandera de un ideal estético desprovisto de toda finalidad, con la que la pureza en la literatura se había convertido casi en una moda de concepciones poco asentadas pero firmemente defendidas. Así lo contempla Derek Harris en su edición de *Perfil del aire* de Luis Cernuda, apuntando a que en muchas ocasiones ni siquiera los propios poetas comprendían en su totalidad a qué estaba

serán ahora núcleo de sus preocupaciones, a saber: la dimensión ética del arte, su función social o el papel del artista en la sociedad.

¹⁰ Kant, Immanuel: *Crítica del juicio*, trad. y prólogo de Manuel García Morente. Madrid: Colección Austral, 1977, p. 126.

referido el término *pureza*. Una definición compleja que encierra la ya conocida tautología establecida al respecto por Jorge Guillén: “poesía pura es lo que permanece en el poema después de haberse eliminado todo lo que no es poesía”¹¹.

Ese todo que “no es poesía” es lo que adopta la cualidad de lo impuro, a saber, todo aquello que, bajo las premisas de Paul Valéry, escapaba al juego desencadenado por las propias palabras¹². Su significación, las ideas y los propósitos que éstas comporten, forman parte del acervo sentimental o ideológico y, por lo tanto, constituyen una suerte de impureza. El motivo del poema —su tema, si se quiere— queda a un lado para dejar el protagonismo a las palabras y a la magia que éstas puedan producir. Así, los versos del poeta puro deben servirse únicamente de la retórica como instrumento, en una búsqueda constante por lo lúdico, un aspecto clave para Ortega a la hora de entender los movimientos estéticos del periodo de entreguerras y con el que aúna los conceptos de poesía pura y poesía deshumanizada que estarán prácticamente exentos de oposición hasta 1930.

De este modo, lo extraestético en la poesía comenzó a extenderse como una suerte de mancha que corrompía la ‘auténtica’ poesía y la relegaba a participar de las impurezas de la realidad. No obstante, esta *a priori* descalificación no sirvió sino para generar toda una corriente a favor de la inclusión de lo ético en la poesía, de su significación como parte ineludible de la composición e, incluso, de su lugar prioritario para hacer del arte un elemento al servicio de la comunicación entre el yo del poeta y un ‘vosotros’ social.

En su estudio sobre el conflicto literario acaecido en esta década, Juan Cano Ballesta¹³ explica la posterior teorización de la literatura comprometida de la primera mitad del siglo XX a través del concepto de *engagement* del que hablara Sartre y que fuera desarrollado, entre otros, por Robert Escarpit. Según el

¹¹ Esta declaración pertenece a Jorge Guillén y aparece formulada en su «Carta a Fernando Vela», fechada en Valladolid el Viernes Santo de 1926 y publicada en *Verso y Prosa* en febrero de 1927; cit. en: Cernuda, Luis: *Perfil del aire*, ed. y estudio de Dereck Harris. Londres: Tamesis Book Limited, 1971, p. 16.

¹² Para un estudio en profundidad de la poética de Paul Valéry, véanse Matamoro, Blas: «El delirio de la lucidez. La poética de Paul Valéry», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 545 (1995), pp. 73-112, y Valéry, Paul: *Oeuvres*, ed. de Jean Hytier, introducción biográfica de Agathe Rouart-Valéry. Paris: Gallimard, col. Pléiade, 1957.

¹³ Cano Ballesta, Juan: *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Siglo XXI, 1996, p. 72.

sociólogo francés, el término alude a un creador “profundamente arraigado en una realidad colectiva, sea cual fuere la naturaleza de esa realidad. Tiende a expresar la identidad completa en el escritor del hombre social y el hombre poético”¹⁴. En tanto que ser social, el artista es parte indisoluble del espacio y el tiempo en el que se desarrolla. Pero el *engagement* añade a esta realidad una “toma de conciencia mediante la cual esta situación de hecho se convierte en fuente de una actividad creadora”¹⁵. La toma de conciencia de su simbiosis con el mundo reúne al artista con su público en lo que será entendido como el desarrollo de un proceso comunicativo que entiende la literatura como mensaje. Los proyectos literarios abordados desde la asunción de esta perspectiva suponen un ejercicio complejo y arriesgado que pretende combatir el distanciamiento entre ética y estética.

En el caso de Alberti, la asunción de estas premisas copará el grueso de su trayectoria literaria entre 1930 y 1939, una década en la que el yo ideológico del poeta se decantará por el marxismo. Con ello, el gaditano adoptará el compromiso en la literatura como una necesidad ineludible que dotará a sus versos del carácter de urgencia que la situación le impone. A esta concepción responden poemarios como *Consignas* (1933), *Un fantasma recorre Europa* (1933), *13 bandas y 48 estrellas* (1936), *Nuestra diaria palabra* (1936) o *Capital de la gloria* (1936-38), entre otros. Después de casi tres décadas de exilio, en 1966 publicará en París *El poeta en la calle (1931-1965)* donde Alberti recupera uno de los títulos fundamentales en su trayectoria como poeta cívico y aglutina sus composiciones más combativas de los años que abarcan el periodo republicano y la Guerra Civil. En esta antología se condensa de manera sublime el cariz comprometido que había invadido su obra a tenor de lo que él mismo entendía como una llamada del pueblo-lector a su persona poética:

Cuántas veces, a la salida del mitin, en el sindicato, en la humilde biblioteca de la barriada o en cualquier lugar de trabajo, después del recital o la conferencia, se me acercaron algunos camaradas para ‘encargarme’ un poema que reflejara tal o cual situación política, este o aquel suceso. Y es que cuando el poeta, al fin toma la decisión de bajar a la calle, contrae el compromiso, que ya sólo podrá romper traicionando,

¹⁴ Escarpit, Robert: *La revolución del libro*. Madrid: Alianza, 1968, p. 53.

¹⁵ Cano Ballesta (1996), *op. cit.*, p. 73.

de recoger y concretar todos los ecos, desde los más confusos a los más claros, para lanzarlos luego a voces allí donde se le reclame.¹⁶

Una poesía cívica, comprometida, política —de urgencia, si se quiere—, con la que Alberti se sumerge plenamente en ese proceso de comunicación establecido entre el poeta y su destinatario. Así, en *Consignas* y en *13 bandas y 48 estrellas* son recurrentes las anotaciones en prosa —a modo de notas explicativas— a fin de garantizar la correcta comprensión de la intencionalidad de su mensaje por parte de ese receptor de amplio espectro social al que se dirige. En efecto, los autores comprometidos de este periodo ya no concebirán lo literario como un fin en sí mismo, sino como parte de un proceso comunicativo. No obstante, este nuevo compromiso adquirido con el receptor no sólo servirá para dirigirse a él en términos de iguales, para descender de la torre de marfil y ser ciudadano del mismo mundo que el lector, sino también para hablar de tú a tú con aquellos a los que el yo poético tiene algo que reprochar.

En Alberti, esta segunda utilidad de su nueva voz poética será un instrumento de suma valía en sus composiciones más vilipendiosas. Ejemplos notables pueden encontrarse en poemas como «Al volver y empezar», escrito a su regreso de un viaje realizado por Rusia, Alemania y Francia para investigar los nuevos movimientos teatrales europeos por encargo de la Junta de Ampliación de Estudios y que sería incluido en la edición de 1935 de *El poeta en la calle*:

Llegué aquí,
volví,
y vi cadáveres sentados,
cobardes en las mesas del café y del dinero,
cuerpos podridos en las sillas,
amigos preparados a recibir de balde el sueldo de la muerte
de los otros.
Vine aquí
y os escupo.

Otro mundo he ganado.¹⁷

¹⁶ Alberti, Rafael: *El poeta en la calle, (obra civil)*, ed. de Aitana Alberti. Madrid: Aguilar, Colección Biblioteca de autores modernos, 1978, p. 26.

Estas y otras composiciones hacen fácilmente apreciable esa asunción del arte como elemento comunicativo y funcional que, además, permite al creador deshacerse de la perspectiva de excluido con la que el purismo distinguía a la intelectualidad del resto de actores sociales. De este modo, el poeta participará en la sociedad a través de su trabajo y de la poesía como herramienta. El trabajo será el elemento dignificante de la literatura comprometida de izquierdas, así como un canal a través del cual establecer diálogo con un *tú* concreto y un *vosotros* colectivo. Como muy acertadamente señala Anthony Geist, la poesía como herramienta “identifica, por una parte, el arte con el obrero, nuevo héroe de la poesía comprometida de izquierdas y, por otra parte, implica un papel extraestético de la poesía”¹⁸.

PARODIA Y CRÍTICA A AMBOS LADOS DE LA TRINCHERA

El conflicto entre puros e impuros por la legitimación de sus idearios poéticos no tardó mucho en invadir las páginas de las publicaciones más importantes de la década. Las revistas *Héroe*, *Poesía*, *Los Cuatro Vientos*, *Surgir* o *Altozano* continuaban defendiendo su modelo poético puro en las voces de Salinas, Guillén, Altolaguirre, Gerardo Diego o Domenchina. No obstante, frente a sus acusaciones vertidas contra una poesía manchada por lo social, estos escritores encontrarán pronto su réplica en espacios de transgresión e innovación literaria.

Buena prueba de ello es la aparición en 1933 de la revista *Octubre*, editada por Rafael Alberti y María Teresa León y cuyo subtítulo especificaba: «Escritores y artistas revolucionarios». Efectivamente, en torno a ella se congregarán toda una serie de escritores que, sintiendo la necesidad de responder con su palabra al clima de crispación política que comenzaba a colapsar el país, participarán en la publicación o firmarán sus postulados. En su primer número, la revista deja constancia del público al que dirigirá sus aportaciones:

Por una literatura proletaria.

Camaradas obreros y campesinos: la revista Octubre no es una revista de minorías. Es una revista para vosotros. Debéis tomar parte en

¹⁷ Alberti, Rafael: *Con la luz primera. Antología de verso y prosa (obra de 1920 a 1996)*, ed. de María Asunción Mateo. Madrid: Biblioteca Edaf, 2002, p. 221.

¹⁸ Geist, Anthony Leo: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Madrid: Punto Omega, 1980, p. 199.

ella, enviándonos vuestras impresiones del campo y de la fábrica, críticas, biografías, artículos de lucha, dibujos. La cultura burguesa agoniza, incapaz de crear nuevos valores.¹⁹

En este primer número, también podemos encontrar el ensayo «Respuesta a un crítico republicano», firmado con las siglas X.A., y en el que se reprocha a Juan José de Domenchina una crítica realizada contra Rafael Alberti en el diario *El Sol*: “Es la variación social, la nueva meta política en el artista lo que desespera al crítico moroso, arcaico y dominical de EL SOL”²⁰.

En 1935, la creciente disputa de estos círculos se vio férreamente plasmada en el libro *Almanaque literario*, publicado por Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y Esteban Salazar y Chapela, y en el que cobró especial protagonismo una encuesta realizada sobre las siguientes cuestiones:

1. ¿Cree usted que la literatura y el arte deben mantenerse al margen de las inquietudes sociales de nuestro tiempo?
2. ¿O bien estima que el escritor y el artista están obligados a tomar partido desde su obra?
3. ¿Qué opinión tiene usted de los escritores, pensadores y artistas que están convirtiendo su obra en un instrumento de propaganda política y social, ya sea con intención avanzada o reaccionaria?²¹

De ella se ha estimado oportuno rescatar algunas de las respuestas formuladas por los encuestados, atendiendo al matiz crítico y satírico que éstos presentan ante la vertiente literaria opuesta. Para Luis Araquistáin, el arte puro “es sólo el sueño de los tontos y los insensibles”²². Por el contrario, Eduardo Westerdahl insta a los comprometidos a reunirse en la plaza pública “a vocear sus elementales mercancías de santos, de generales u obreras de choque”²³. Postura a la que Ángel Ossorio se opone con tintes humorísticos:

¹⁹ Alberti, Rafael/ León, María Teresa: «Por una literatura proletaria», *Octubre*, 1 (junio-julio 1933), p. 21.

²⁰ X. A.: «Respuesta a un crítico republicano», *Octubre*, 1 (junio-julio 1933), p. 4.

²¹ Torre, Guillermo de/ Pérez Ferrero, Miguel/ Salazar y Chapela, Esteban: «Primera encuesta», en: *Almanaque literario*. 1935, p. 38.

²² *Ibid.*, p. 50.

²³ *Ibid.*, p. 51.

Nada más risiblemente anacrónico que el empeño de muchos literatos que, desentendiéndose del drama universal que vivimos, siguen cultivando el noviazgo gazmoño, el manido adulterio o el chorro de retruécanos.²⁴

Ramón J. Sender, en relación con quienes ponen su obra de manera expresa al servicio de una causa política concreta, sentencia: “me parecen muy respetables y lo único que no les perdono a algunos [...] es que carezcan de talento para interesarme”²⁵. Poéticas ante las que Gustavo Pittaluga se muestra menos condescendiente:

Y lo condenable [...] es que gentes incapaces de crear se aprovechen del encono de las luchas sociales y políticas para escamotear el matute de sus engendros ante los ojos alucinados y estrábicos de las muchedumbres.²⁶

En ese mismo año vería la luz el primer número de *Caballo verde para la Poesía*, la revista fundada por Pablo Neruda en la que Alberti participó junto a toda una nómina de escritores comprometidos. El manifiesto «Sobre una poesía sin pureza» con el que Neruda inauguró la publicación, asentó los cimientos del sistema estético comprometido a través de la revalorización poética de la realidad objetiva:

Así sea la poesía que busquemos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y azucena, salpicada por las diversas profesiones que ejercen fuera y dentro de la ley.²⁷

La estética purista no tardaría demasiado en reaccionar. En *Hoja Literaria* de Barcelona podía leerse:

El Caballo verde, raro ejemplar de la fauna americana, es lo que parece, un joven y magnífico potranco de dos meses de edad que corre-

²⁴ *Ibid.*, p. 53.

²⁵ *Ibid.*, p. 87.

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁷ Neruda, Pablo: «Sobre una poesía sin pureza», *Caballo Verde para la Poesía*, 1 (1935), p. 1.

tea por las letras españolas como por un corral de caliente y húmedo estiércol.²⁸

Pero la verdadera réplica llegaría con el artículo de Juan Ramón Jiménez titulado «Con la inmensa minoría», publicado el 23 de febrero de 1936 en las páginas del diario *El Sol*:

Parece ya innecesario insistir, pero hay que hacerlo. Cada hornada de amarillitos pollos poéticos y críticos viene piando la misma pipirigañina inconsecuente: “Poesía pura, sí, poesía impura, pí, pí”. Poesía pura no es poesía casta, ni noble, ni química, ni aristocrática, ni abstracta. Es poesía auténtica, poesía de calidad.²⁹

El estallido de la Guerra Civil tras la sublevación militar del 18 de julio de 1936 conducirá a un paulatino agotamiento de este conflicto dialéctico. Puros e impuros asistirán a un contexto político-social en el que los intelectuales, en su mayoría posicionados a favor del gobierno de la II República, se verán obligados a aparcir toda disputa estética para aunar fuerzas en torno a la dramática situación del país. El peligro real que las nuevas corrientes fascistas representaban sobre el modelo democrático republicano dotó al compromiso del argumentario definitivo para extender su poesía más social y combativa.

ENTRE LA SÁTIRA Y LA BURLA. PINCELADAS ALBERTIANAS

Si lo jocoso, lo satírico o lo paródico sirvieron a los integrantes de una y otra trinchera literaria para verter una crítica feroz sobre el contrario, Rafael Alberti sabrá poner su sello personal en esta disputa a través de diversos textos en los que, tal y como se ha apuntado al principio de este estudio, da muestras del acercamiento de sus poéticas a la tradición satírico-burlesca del Siglo de Oro español.

Alberti ya había dado muestras de su predisposición al género con la pieza teatral que compuso entre 1929 y 1930 y con la que se proponía ridiculizar los postulados que Ortega y Gasset había elaborado en *La deshumanización del arte*. Se trata de una

²⁸ Cit. en López de Abiada, José Manuel: «Notas sobre *Caballo verde para la poesía*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 430 (1986), pp. 141-164, citamos p. 152.

²⁹ Cit. en Carnero Arbat, Guillermo: *Las armas abisinias: ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 287.

obra a la que tituló *Auto de Fe: dividido en un gargajo y cuatro cazcarrias*, y cuya acción dividió en “dos vómitos”. Esta pieza supone la ejecución de una crítica satírica y descarada con la que el poeta revela su oposición a la vía artística propugnada desde los círculos orteguianos y se defiende de las críticas vertidas a la nueva poesía del compromiso³⁰. En esta obra, que toma como espacio la propia redacción de *Revista de Occidente*, toda una amalgama de personajes disparatados acompaña a los parodiados Fernando Vela (secretario de dirección), Manuel García Morente (director editorial) y, por supuesto, Ortega y Gasset —escondido bajo el sobrenombre de “El maestro”— a quien Alberti otorga el desatino de tirarse “un grande y ruidosísimo pedo” en un momento en el que se encontraba rodeado por un grupo de damas de elevada posición³¹.

Pero lo cierto es que Ortega ya había sido uno de los objetivos de la sátira albertiana antes, incluso, de dar rienda suelta a su poesía combativa. En su poemario *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* —elaborado a finales de la década de los veinte aunque publicado posteriormente en 1935—, se incluye uno de sus poemas más reconocidos en lo que a su lucha dialéctica con el filósofo del arte deshumanizado se refiere:

¿Cree usted seriamente que la filosofía es como un cigarrillo
o unos pantalones de golf?

Champignon,
poil de carotte,
pommes de terre.

El aire está demasiado puro para mandaros a la merde,
y yo, Madame, demasiado aburrido.

Adieu.³²

Se trata de «Five o'clock Tea» y en algunos de sus versos puede apreciarse la llamada directa al filósofo, a quien envuel-

³⁰ Alberti, Rafael: *Correspondencia a José María de Cossío seguido de “Auto de Fe” y otros hallazgos inéditos*, ed. y estudio de Rafael Gómez de Tudanca y Eladio Mateos. Valencia: Pretextos, 1998, pp. 142-152.

³¹ Este *Auto* fue publicado por la revista *Olvidos* (Granada), 17 (1987), pp. 78-81. Para un análisis más profundo de esta pieza teatral así como del conjunto del teatro político de Alberti, véase Hermans, Hub: *El teatro político de Rafael Alberti*. Salamanca: Acta Salmanticensia, 1989.

³² Alberti (2002), *op. cit.*, pp. 192-193.

ve en un discurso de superficialidad donde lo afrancesado es sólo una ejemplificación de cómo el conjunto de las apariencias que Alberti reconoce en el círculo orteguiano le causa repulsa, ya sea por absurdo o por aburrido.

El estallido de la Guerra Civil en julio de 1936 dejó un espacio aún mayor a la poesía de tipo satírico o burlesca, aunque en el caso de Alberti, —como de igual manera ocurre en el caso de otros autores—, ésta perderá su sutileza en pos de la consecución de un lenguaje más directo con el que jactarse del adversario pudiera ser un divertimento compartido por todas las escalas sociales. Durante los primeros meses del conflicto civil Alberti es nombrado secretario de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, organización fundada tras el comienzo de la sublevación militar con el objetivo de aunar a la intelectualidad del país frente al fascismo y de conseguir apoyos en el extranjero para evitar la derrota del gobierno republicano.

Como secretario, Alberti dirigirá junto a María Teresa León y Emilio Prados, entre otros, la revista *El mono azul*, en cuyas páginas se publicaría el famoso *Romancero de la Guerra Civil*³³. Efectivamente, el romance cobrará especial protagonismo durante los primeros meses del conflicto bélico por su cariz popular, el cual permitía que sirviese de manera notable al objetivo de arengar a las tropas milicianas. En su primer número, *El mono azul* publicó algunos romances cargados de sátira hacia el enemigo sublevado. Entre ellos destacan «El mulo Mola»³⁴ y «Traidor Franco»³⁵ de José Bergamín, así como la caricatura que Alberti hará del general sublevado Queipo de Llano, famoso

³³ Se trata de un conjunto de romances de tipo narrativo y con un carácter de decidida urgencia política que habían sido compuestos por los propios milicianos a fin de que sirvieran de aliento a las tropas del frente. A estos serían también añadidos los elaborados por el propio Alberti o por otros escritores como Emilio Prados. Para una revisión de las publicaciones de *El mono azul* así como de las actividades desarrolladas por la Alianza de Intelectuales Antifascistas, véanse Dennis, Nigel: «Creación y compromiso en la poesía de la guerra civil española», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV, 3 (1991), pp. 575-587, Ferrari, Marta Beatriz: «La épica subjetiva de Rafael Alberti», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 33 (2008), pp. 281-290, y Oleza, Joan: «Rafael Alberti, Max Aub, Pablo Picasso: urdimbres», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1 (2006), pp. 188-205.

³⁴ Caudet, Francisco: *Romancero de la Guerra Civil*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1978, p. 113.

³⁵ *Ibid.*, p. 117.

por sus discursos radiofónicos y por sus supuestos problemas con el alcohol:

¡Atención! Radio Sevilla.
Queipo de Llano es quien ladra,
quien muge, quien gargajea,
quien rebuzna a cuatro patas.
¡Radio Sevilla! —Señores:
aquí un salvador de España.
¡Viva el vino, viva el vómito!
Esta noche tomo Málaga.³⁶

Unos años más tarde, en 1938, Alberti publica en las Ediciones del Quinto Regimiento de Madrid³⁷ su poemario *El burro explosivo*. La publicación —que pasaría posteriormente a ser la tercera parte del libro *Poeta en la calle (1931-1965)*— tomó para su título una de las anécdotas más rememoradas en las tertulias de la época y que, supuestamente, tuvo lugar durante la Revolución de octubre de 1934 de los mineros de Asturias. La anécdota aparece relatada con detalle en el artículo que Ernesto Burgos realiza al respecto para la revista *La Nueva España*:

Grossi [el jefe de los revolucionarios] tomó la decisión de llenar un bidón con octavillas y dinamita, colocarlo sobre un asno y enviarlo desde Vega del Ciego contra la línea enemiga con una mecha encendida, calculada para que hiciese explosión entre las tropas, matando a unos y convenciendo con la lectura de los panfletos a los restantes para que se cambiasen de bando. Pero el que decidió por su cuenta cambiar los planes fue el animal, que a mitad de camino giró sobre sus pezuñas para volver del lado de los mineros que se vieron obligados a matarlo en tierra de nadie, para evitar males mayores.³⁸

³⁶ *Ibid.*, p. 119.

³⁷ El Quinto Regimiento de Milicias Populares fue uno de los órganos militares de voluntarios de la II República durante la Guerra Civil. Además de sus actividades de tipo militar, el Quinto Regimiento desarrolló diversas iniciativas de tipo social y cultural entre las que destacaban la edición y publicación de algunos títulos escritos por los intelectuales alistados en sus filas.

³⁸ Cit. en Maffini, Alberto: «Funciones del lenguaje escatológico en *El burro explosivo* de Rafael Alberti», en: Álvarez López, Cristóbal José/ Carmona Tierno, Juan Manuel/ Davis González, Ana/ González Ángel, Sara/ Martínez Navarro, María del Rosario/ Rodríguez Manzano, Marta (coords.): *Tuércelo el cuello al*

Una de las composiciones más atractivas del poemario por su crítica mordaz y escatológica contra los creadores puristas es «A ciertos poetas congregantes», donde hace uso del soneto para ejercer su burla a las formas de la pureza desde la perspectiva misma de su estructura:

Son los Kostka, los Bergman, los Gonzaga,
son también la perenne mano fija
sobre la nunca acompañada pija,
la pera triste matinal y vaga.

Son el estreñimiento, que no caga;
la bilis de una muerte sabandija,
la retesaca envidia más canija
que el santo virgo que sin ver se apaga.

Son la recopia, el repapel secante,
el remedo, el residuo, el renacuajo
que emperocha la charca remimática.

No han nacido y ya son un consonante,
no han abierto la boca y son gargajo,
tocan un harpa y se les vuelve herpética.³⁹

Puede observarse una continua burla contra lo “perenne” de quienes anclados en el purismo no dejan espacio a la innovación y la transgresión, herméticos en el uso de una rima consonante que heredan incluso antes de nacer y que también es objeto de crítica en Alberti. Son los valedores de una poesía redundante y manida para el autor, propia de quienes ven el erotismo en el arpa, situada en el poema como icono clásico de la tradición poética. Envuelto en esta parodia de lo inmutable en la pureza, hará uso de la repetición del prefijo *re-* en constante alusión a lo que permanece y no se modifica, a lo que se niega a incorporarse al presente y queda como residuo. Recurrente es el uso de elementos orgánicos que completan el tono de repulsa de Alberti. Este poema, así como el conjunto de *El burro explosivo*, revela una fase de incontinencia verbal en el poeta⁴⁰ que bien puede resumir cómo la lucha entre pureza e impureza

cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI). Sevilla: Renacimiento, 2016, pp. 151-164, citamos p. 151.

³⁹ Alberti (2002), *op. cit.*, p. 259.

⁴⁰ Maffini (2016), *op. cit.*, p. 162.

abrió una brecha de difícil cura entre los escritores en una de las etapas más convulsas de la historia de España.

Esta incontinencia se revelará en Alberti como una gramática de urgencia a la que querrá poner punto y seguido con la llegada de la derrota republicana. «De ayer para hoy» será el prólogo poemático de *Entre el clavel y la espada*, poemario publicado en 1941:

Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
vuelva a mi toda virgen la palabra precisa,
virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.

Que cuando califique de verde al monte, al prado,
repitiéndole al cielo su azul como a la mar,
mi corazón se sienta recién inaugurado
y mi lengua el inédito asombro de crear.⁴¹

Toda una declaración de nuevas intenciones a tenor del fin de la guerra, —del fin de lo urgente—, y del comienzo de la larga travesía que supondrá el exilio y que en Alberti se presentará como un descanso obligado con el que regresar a creaciones donde la palabra recupere cierto protagonismo. No obstante, tanto durante su periodo más combativo como en etapas posteriores de su obra, Alberti dio muestras de la capacidad de su poesía para servir a los objetivos que su yo poético se imponía en las diferentes circunstancias por las que atravesó en su vida. En todas ellas, la sátira, heredada en su caso de la mejor tradición clásica, siempre tuvo un espacio preferente en sus estrategias poéticas más comprometidas.

En lo que respecta al conflicto desarrollado entre pureza e impureza en la década de los treinta, lo cierto es que este periodo de las letras españolas recoge de manera expresa uno de los debates teóricos más controvertidos de la literaturología, a saber, el concerniente a una correcta identificación de las relaciones entre historia y literatura, entre el sujeto creador y la realidad de la que se sirve, en fin, de las relaciones de las que emana el producto literario y en las que interactúa el artista como ser social. Un debate imprescindible para poder otorgar a las poéticas comprometidas su lugar apropiado. La parodia y la sátira actúan como elementos compositivos de una crítica mordaz a

⁴¹ Cit. en Dennis (1991), *op. cit.*, p. 583.

través de la cual el escritor puede exponer su visión del mundo y enfrentarla a sus contrarios.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael: «Don Francisco de Quevedo: poeta de la muerte», *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), XII (1960), pp. 6-23.
- *El poeta en la calle, (obra civil)*, ed. de Aitana Alberti. Madrid: Aguilar, Colección Biblioteca de autores modernos, 1978.
- *Obra completa, III. Poesía (1964-1988)*. Madrid: Aguilar, 1988.
- *Correspondencia a José María de Cossío seguido de "Auto de Fe" y otros hallazgos inéditos*, ed. y estudio de Rafael Gómez de Tudanca y Eladio Mateos. Valencia: Pretextos, 1998.
- *Con la luz primera. Antología de verso y prosa (obra de 1920 a 1996)*, ed. de María Asunción Mateo. Madrid: Biblioteca Edaf, 2002.
- / León, María Teresa: «Por una literatura proletaria», *Octubre*, 1 (junio-julio 1933), p. 21.
- Arellano, Ignacio: «Alberti y los clásicos (la sátira)», en: *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, ed. de Gonzalo Santoja. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, vol. II, pp. 381-396.
- Cano Ballesta, Juan: *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Carnero Arbat, Guillermo: *Las armas abisinias: ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Caudet, Francisco: *Romancero de la Guerra Civil*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1978.
- Cernuda, Luis: *Perfil del aire*, ed. y estudio de Dereck Harris. Londres: Tamesis Book Limited, 1971.
- Cervantes, Miguel de: *Novelas ejemplares*. Madrid, Cátedra, 1995, vol. II.
- Dennis, Nigel: «Creación y compromiso en la poesía de la guerra civil española», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV, 3 (1991), pp. 575-587.
- Díaz Fernández, José: *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, ed., estudio y notas de José Manuel López de Abiada. Madrid: José Esteban Editor, 1985.

- Díez de Revenga, Francisco Javier: *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Escarpit, Robert: *La revolución del libro*. Madrid: Alianza, 1968.
- Ferrari, Marta Beatriz: «La épica subjetiva de Rafael Alberti», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 33 (2008), pp. 281-290.
- Geist, Anthony Leo: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Madrid: Punto Omega, 1980.
- Hermans, Hub: *El teatro político de Rafael Alberti*. Salamanca: Acta Salamanticensia, 1989.
- Kant, Immanuel: *Crítica del juicio*, trad. y prólogo de Manuel García Morente. Madrid: Colección Austral, 1977.
- López de Abiada, José Manuel: «Notas sobre *Caballo verde para la poesía*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 430 (1986), pp. 141-164.
- Maffini, Alberto: «Funciones del lenguaje escatológico en *El burro explosivo* de Rafael Alberti», en: Álvarez López, Cristóbal José/ Carmona Tierno, Juan Manuel/ Davis González, Ana/ González Ángel, Sara/ Martínez Navarro, María del Rosario/ Rodríguez Manzano, Marta (coords.): *Tuércelo el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)*. Sevilla: Renacimiento, 2016, pp. 151-164.
- Matamoro, Blas: «El delirio de la lucidez. La poética de Paul Valéry», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 545 (1995), pp. 73-112.
- Neruda, Pablo: «Sobre una poesía sin pureza», *Caballo Verde para la Poesía*, 1 (1935), p. 1.
- Oleza, Joan: «Rafael Alberti, Max Aub, Pablo Picasso: urdimbres», *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1 (2006), pp. 188-205.
- Torre, Guillermo de/ Pérez Ferrero, Miguel/ Salazar y Chapela, Esteban: «Primera encuesta», en: *Almanaque literario*. 1935.
- Valéry, Paul: *Oeuvres*, ed. de Jean Hytier, introducción biográfica de Agathe Rouart-Valéry. Paris: Gallimard, col. Pléiade, 1957.
- X. A.: «Respuesta a un crítico republicano», *Octubre*, 1 (junio-julio 1933), p. 4.