



Hipertexto 16
Verano 2012
pp. 54-77

**La españolización del surrealismo
en *Sobre los ángeles*
Benito Gómez
California State University Domínguez Hill**

Hipertexto

Algún tiempo después volvió a caer sobre unos cuantos poetas otro nuevo mote: el de surrealistas, aludiendo al movimiento francés capitaneado por André Bretón y Louis Aragon. Nuevas confusiones. Los poetas acusados de este delito sabíamos que en España -si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo-, existía ya desde mucho antes que los franceses trataran de definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido.¹

Esta afirmación pertenece a una conferencia que impartió Rafael Alberti el 30 de noviembre de 1932 en la universidad Friedrich-Wilhelms de Berlín y define concisamente el proceso de lucha interna que atraviesa todo escritor perteneciente a una sociedad marginal cuando un movimiento estético se pone de moda en una sociedad distinta a la suya. En este caso, Rafael Alberti, que cultivó el surrealismo en una parte significativa de su obra, rechaza molesto tal movimiento, utilizando vocablos como “confusión,” “mote” y “delito.” Se puede sospechar que esta reacción se debe al origen foráneo de la corriente y a la anticipación de una potencial acusación de imitación. Se entiende así que la respuesta para combatirla vaya a consistir en negar el surrealismo como fuente de inspiración y en atribuirle un antecedente ibérico en la tradición de las retahílas, las coplas y las rimas. Alberti plantea el asunto como un enfrentamiento España versus Francia apuntando ciertos aspectos de la literatura española donde se pueden encontrar elementos que se asemejan a los cultivados por el surrealismo. Sin embargo, el lector debe preguntarse a qué motivo responde el repentino empeño en rescatar estos elementos justamente después de la aparición en escena del surrealismo francés. La respuesta es sencilla: Rafael Alberti tratará de configurar en *Sobre los ángeles* un estilo que sea moderno -lo que en 1928 equivale a

¹ Dicha conferencia se encuentra recogida en *Prosas encontradas* (97-98).

ser surrealista- sin tener que renunciar a su identidad española, a base de incluir en sus obras elementos tradicionalmente hispánicos parecidos a los que están de moda con el surrealismo galo. De esta forma, sin dejar de ser fiel a su tradición, se intenta integrar en un movimiento puesto de moda en Francia.

Situado en el punto de una trayectoria poética relativamente fructífera en la que había puesto de manifiesto de manera vertiginosa su virtuosismo poético y había recibido el reconocimiento inmediato de sus contemporáneos nacionales, Rafael Alberti aparece en 1929 con una obra radicalmente diferente a su producción anterior: *Sobre los ángeles*. Mientras que sus tres primeras publicaciones (*Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba del alhelí*) corresponden a un ciclo caracterizado por la toma de contacto con la tradición española,² ya con *Cal y canto* se va a comenzar a observar una ligera inclinación a conjugar las corrientes europeas vanguardistas de moda con elementos autóctonos.³ La evolución iniciada en *Cal y canto* va a culminar en una crisis, que según coincide en afirmar la crítica, se plasmará definitivamente en *Sobre los ángeles*. Efectivamente, en este libro se describen las dificultades emocionales por las que atraviesa Alberti en ese momento. No obstante, los marcados cambios que registra esta obra a nivel estilístico no se pueden justificar exclusivamente como consecuencia de un trance emocional, sino más bien como producto de una crisis literaria.

Los problemas relacionados con esta situación de desorientación se podrían trazar a la situación de marginalidad cultural de Alberti y su relación con la literatura, la cual, como reconoce en *La arboleda perdida*, llega a pensar en abandonar. La inmensa mayoría de la crítica se ha decantado por señalar una crisis emocional, causada por motivos personales,⁴ como la razón principal que justifica el profundo cambio que experimenta su obra a finales de los años veinte y que se constituye en el tema primordial de su libro *Sobre los ángeles*. Las crisis poéticas, según sostiene C. G. Bellver, vienen precedidas de una sensación de desilusión e impotencia, que especialmente en el caso de poetas como Alberti, que se encuentran en una etapa

² Alberti confirmó la influencia del *Cancionero* en *Marinero en Tierra*: “empiezo a leer los Cancioneros musicales del siglo XVI. Leo también a Gil Vicente... Y se me ocurre hacer un tipo de poesía de cancionero español” (*Prosas encontradas* 173). En cuanto a *La amante* y *El alba del alhelí*, afirma que “cierran mi periodo de lo popular. Pero lo popular no a la manera de García Lorca. Sino lo popular por la vía culta” (*Prosas encontradas* 174).

³ Esta tendencia iniciada en *Cal y canto* se puede advertir en la escritura de un madrigal, estrofa tradicional española, a un billete de tranvía, símbolo del progreso europeo. A pesar del leve acercamiento a la vanguardia, en esta obra sigue prevaleciendo el elemento tradicional, especialmente gongorino: “[En *Cal y canto*] estamos ya en pleno momento gongorino. Pasión por Góngora, reivindicación literaria de Góngora” (*Prosas encontradas* 174).

⁴ Derek Gagen, por ejemplo, opina que este libro se debe a una crisis emotiva de carácter religioso: “The collapse of the young Alberti’s hope (or unthinking assumption) of Heaven, in a religious as well as in an erotic or progressive sense, indicates that his ‘spiritual autobiography’ had led him to a position of nihilism, albeit with a determination to build upon the ruins of shattered beliefs or assumptions” (“Rafael” 951).

formativa, descubren una válvula de escape con la que expresar unos sentimientos intrincados en la libertad de estructura y carácter abierto del surrealismo. Este movimiento permite exteriorizar unas sensaciones que acosan a Alberti no sólo como hombre, sino también como poeta. Bellver se ha pronunciado así acerca de cómo los poetas surrealistas españoles desarrollan esta problemática:

El poeta moderno complica su tarea un grado más, pues al mismo tiempo que desencadena una terrible batalla interior, está escribiendo poesía; al mismo tiempo que se somete a las torturas de su infierno, es quien observa y hasta forja ese infierno. Quizás sean los surrealistas los que mejor hayan entendido este desdoblamiento del poeta como creador y participante y hayan aprovechado la doble función del poema como experiencia y expresión, confundiendo las dos zonas para fundir hombre y poema, vida y arte. (70)

En este momento crucial de su carrera como poeta, su estado emocional se encuentra a un nivel tan bajo que termina por pedir empleo de albañil a unos amigos arquitectos. Esta reacción desesperada se había producido fundamentalmente como consecuencia de su sensación de impotencia literaria, llegando a afectar significativamente su funcionalidad en otras áreas personales: “El descontento de mi obra anterior, mi prisa, algo que me impelía incesantemente a no pararme en nada, a no darme un instante de respiro; todo esto y muchas cosas más, contradictorias, inexplicables, laberínticas” (*Arboleda* 264). Irónicamente, a nivel nacional su obra anterior había obtenido un considerable reconocimiento al recibir en 1925 el Premio Nacional de Literatura por *Marinero en tierra*. En sus primeros libros, marcados por el cultivo de una tradición que el poeta gaditano estima y considera prestigiosa, aparece un Alberti radiante y efusivo. Sin embargo, tras descubrir la nula resonancia de sus obras en Francia, e incluso en España, el poeta andaluz experimenta una profunda decepción. Esta nueva postura se va a traducir a nivel artístico en la adquisición de un nivel más alto de percepción, sensibilidad y susceptibilidad ante el ambiente que le rodea. La experiencia poética de sus comienzos rezumaba una alegre inconsciencia, sin embargo, tras confrontar la ineludible realidad de la insignificante repercusión de su obra, Alberti parece sufrir una profunda perturbación emocional que se ve acentuada por su sensación de fracaso a nivel literario.

Sobre los ángeles fue publicada justo después de un acontecimiento cultural altamente significativo, el rescate del olvido por parte de la generación del 27 de Luis de Góngora (evento que tuvo una repercusión nula en el extranjero). A partir de este momento, a Alberti se le va a plantear un dilema: componer siguiendo su tradición poética y arriesgarse a ser leído sólo en su país o seguir las tendencias vanguardistas foráneas modernas y arriesgarse a ser acusado de imitación. Tras el período de inconsciente tranquilidad de sus primeros tres libros, en donde se imbuje en la tradición española, *Cal y canto* refleja el inicio de un proceso de acercamiento a la vanguardia europea. Esta paulatina aproximación se va a producir a través de realizar una hibridación de componentes tradicionales autóctonos y elementos europeos modernos, y se va a consumir en *Sobre los ángeles*, su obra capital.

Conviene clarificar que el proceso de renovación de su tradición que afronta un escritor perteneciente a una sociedad marginal resulta completamente diferente al que se observa en un autor perteneciente a una sociedad hegemónica. Como aclaró Harold Bloom, la relación entre el autor y la tradición siempre ha provocado y provocará una gran tensión en los escritores que pretenden ser originales: “In the contemporary poems that most move me [...] I can recognize a strength that battles against the death of poetry, yet also the exhaustions of being a latecomer” (*Anxiety* 12). Sin embargo, en el caso particular de escritores periféricos como Alberti, se percibe un fenómeno llamativo: la propia tradición no constituye un adversario; al contrario, se utiliza como apoyo para combatir la “ansiedad de influencia” con respecto a las corrientes extranjeras de moda. Esta alianza con otros poetas españoles se observa desde el principio de *Sobre los ángeles* cuando utiliza como introducción “huésped de las nieblas,” una frase de Bécquer⁵. La condición de huésped posee una connotación singular ya que acarrea la idea de incomodidad en esta nueva etapa creativa. Además, la situación de huésped en una localización imprecisa, en las nieblas, alude a una falta de visión y contribuye a reforzar su estado de desconcierto poético. Alberti alude en su conferencia en Berlín a unas “rimas extrañas” que forman parte de la tradición española. Obviamente, entre los cultivadores de este género destaca Bécquer. Al comenzar su libro con esta referencia se confirma la reticencia de Alberti a abandonar su tradición y a la vez su deseo de afiliar su libro a una corriente “surrealista” autóctona. Asimismo, Alberti sincroniza con el estado de ánimo de desesperación y crisis personal con el que se asocia al poeta romántico sevillano. Esta toma de contacto puede haber sido calculada por Alberti ya que se presta perfectamente para fomentar la comunicación de unos sentimientos tan intrincados como los que se propone comunicar en *Sobre los ángeles*.

Las referencias directas o indirectas a Bécquer son omnipresentes en esta obra. Los primeros cuatro poemas de la última parte del libro son dedicados a Bécquer o incluyen una frase suya como nota introductoria (125-127). Las conexiones al poeta sevillano brotan en una decena de ocasiones a lo largo del texto. Algunos críticos han observado las referencias a Bécquer desde obras tan tempranas como *Marinero en tierra* (Lorenzo-Rivero 291-98). Sin embargo, se debe recalcar que en *Sobre los ángeles* esta relación responde a una necesidad más que a una simple influencia y afecta incluso a la estructuración de la obra, que sigue una línea caótica influenciada por el componente afectivo: “Si es a veces difícil determinar con exactitud la lógica de la estructura interna, es porque Alberti emplea una lógica emocional” (Wesseling 65). Sin embargo, si *Sobre los ángeles* aparenta ser una obra estructuralmente desordenada por el esfuerzo de conectar con Bécquer, también lo es porque Alberti

⁵ Esta frase pertenece a la Rima LXXV de Bécquer: “¿Será verdad que huésped de las tinieblas,/ de la brisa nocturna al tenue soplo/ alado sube a la región vacía/ a encontrarse con otros?” Según Kurt Spang esta frase es producto del neorromanticismo de aquel entonces y refleja la “actitud del huésped de las nieblas de nuestra época.” Para Spang, esta actitud se debe a un deseo de reconexión con el pasado motivado por una sensación de malestar originada en el presente, un comportamiento que se adaptaría muy bien a la forma de proceder de escritores periféricos: “Es un rasgo típicamente romántico que se plasma en un afán evasivo, en una huída hacia espacios paradisíacos imaginarios ubicados en una época indefinida del pasado” (96).

está siguiendo un modelo de expresión surrealista. Críticos como Ricardo Gullón han observado cómo Alberti adopta elementos surrealistas, pero luego los españoliza.⁶ Este procedimiento demuestra el deseo de sintetizar técnicas surrealistas como el automatismo con su tradición lírica:

Del surrealismo contemporáneo recibió un efluvio, un susurro, y lo interpretó a su manera, poniéndolo al servicio de lo que necesitaba expresar entonces. De Bécquer vienen, y no de Bretón, el ritmo y la evocación, y con ellos palabras que engendran imágenes y configuran la invención. ¿Sin intervención de la razón? Al principio las asociaciones verbales e imaginísticas quizá respondieran a un estímulo visionario; acaso surgieron como respuesta plurivalente al acoso de sentimientos enconados, revueltos; luego se iluminaron unas a otras y sin perder el vigor inicial se integraron en un conjunto coherente. (5)

La intención de efectuar este tipo de maniobra complicada se puede confirmar en una declaración efectuada en sus memorias: “Huésped de las nieblas, llegué a escribir a tientas, sin encender la luz, a cualquier hora de la noche, con un automatismo no buscado, un empuje espontáneo, tembloroso, febril” (*Arboleda* 265). Aunque parezca inusual, la inclusión de una referencia a la tradición española (Bécquer) con connotaciones de confusión⁷ en medio de una aseveración acerca del uso del automatismo cumple acertadamente su misión de demostrar el estado de hibridación expresiva, a caballo entre el surrealismo y su tradición, que había alcanzado en su intento de incorporarse a la vanguardia sin abandonar sus raíces. Otras referencias a su vulnerabilidad emocional son desarrolladas al presentarse el poeta en un estado de incertidumbre y se pueden trazar en la obra al uso de expresiones de duda como “ángeles malos o buenos” (71), “no sé” (71), “recuerdo. No recuerdo./ ¡Ah, sí” (76). La condición de confusión permea gran parte del libro y se advierte en pasajes como éste: “Yo seguía... dos voces/ me dijeron que a nadie” (76). La ambigüedad de estas referencias se incrementa con la presencia del elemento de la niebla,⁸ un indicio que siempre suele denotar un estado de ofuscamiento: “Nieblas de pie y a caballo./ nieblas

⁶ El surrealismo de *Sobre los ángeles* es de un linaje más hispánico y tradicional, tanto que algunos críticos como H. Friedrich o C. B. Morris no lo consideran ni siquiera surrealista.

⁷ En un artículo titulado “Miedo y vigilia de Adolfo Bécquer,” publicado en el diario madrileño “El sol” el 6 de septiembre de 1931, Alberti expresa su concepto del poeta sevillano asociándole positivamente con el sueño y el estado de incertidumbre entre sueño y consciencia que él considera creativo e identifica como tradicionalmente español: “Bécquer no dormía [...] Tenía fiebre [...] era cuando su alma percibía, penetraba, adelgazándose, ese mundo confuso, desdibujado, donde las cosas aún no tienen nombre y hay que ir extrayendo de la niebla, para moldearlas, denominarlas y, luego, ya una vez desprendidas de su centro, darles cuerpo de tierra y sangre de poesía” (*Prosas encontradas* 59).

⁸ A lo largo de la obra son numerosas las referencias a un ambiente nublado que pueden contribuir a crear una atmósfera de confusión que facilite el procedimiento de la hibridación en el que se desarrolla un libre intercambio de elementos tradicionales y vanguardistas, ya que Alberti asocia este estado tanto con el surrealismo como con la tradición española, especialmente Bécquer: “Humo. Niebla. Sin forma./ saliste de mi cuerpo” (78), “Sólo nieblas” (84), “agua turbia,/ para el turbio viento” (97), “un rey en tinieblas” (120), “niebla movable de los faroles” (139), “ajusticiada mi alma por la niebla” (142), “estado de nebulosa” (146).

regidas/ por humos que yo conozco,/ en mí enterrados,/ van a borrarne” (75). Elementos como la niebla y el humo normalmente contribuyen a incrementar el grado de confusión de una obra debido al componente de indefinición que atesoran, especialmente si aparecen con tanta frecuencia como en *Sobre los ángeles*.

Alberti va a aprovechar esa naturaleza de juxtaposition y la relación de la alucinación surrealista⁹ con la mística, una de las grandes corrientes poéticas de la tradición española. Uno de los *leit motifs* estilísticos de esta obra está constituido por el uso del oxímoron en relación especialmente con los ángeles. Conceptos aparentemente incongruentes, como “los ángeles muertos,” son singulares pero no sorprendentes. Se debe considerar que Alberti esté tratando de mantener un lazo de unión con la tradición lírica española de la mística, donde el oxímoron se erige en la figura retórica esencial para expresar trances espirituales, un elemento que comparte con el surrealismo.¹⁰ En momentos de infirmitad expresiva tan acentuados como el que atraviesa Alberti, este tipo de conexión es utilizada para llevar a cabo su proyecto de renovación poética. Luis Felipe Vivanco, sin especificar a qué se debe la connotación mística de *Sobre los ángeles*, ha observado la labor “creadora” que va unida al tono de espiritualidad: “un libro de lucha espiritual a la manera de los místicos [...] un himno a la palabra poética en sí misma, en tanto que creadora de mundos irreales y aparte de la vida [...] Lo que importa en sus poemas son las nuevas relaciones del poeta con ese mundo aparte, y no con los detalles y anécdotas de su vivir mezquino de antes” (236). El renovado lenguaje resultante produce, sin embargo, una impresión de oscuridad. Este fenómeno se podría interpretar como una interferencia de Góngora. No obstante, me inclino por estimar que se debe a la naturaleza inventiva de un producto que permite efectuar una auténtica revolución lingüística del texto a través de la resemantización de términos como los ángeles, los cuales acaban alterando su significado originario o perdiéndolo por completo.

Indudablemente, el elemento de los ángeles constituye una de las formas más evidentes de conexión con la identidad española, no solamente por la conexión surrealista con Bécquer, sino por la asociación de España con el catolicismo. Es preciso mencionar que a pesar de su anticlericalismo, Alberti era un poeta profundamente espiritual y va a utilizar los ángeles en su faceta menos católica y más literaria.¹¹ Además de la toma de contacto con su tradición lírica a través de Bécquer,

⁹ Derek Harris considera que la alucinación -un elemento indispensable en la concepción de la mística- es el elemento esencial de la imagen surrealista: “The basis of the Surrealist image in practice is hallucination, both imagistic and linguistic [...] arbitrary and incongruous juxtaposition of normally unrelated elements” (*Metal* 56).

¹⁰ Anna Balakian señala que primero simbolistas y luego surrealistas coinciden en su tratamiento del misticismo como sustituto de la religión: “the Romantic movement has appropriated the domain of the mystical as a kind of substitute for religion: the Romantics sought analogies or intimations of the infinite; so did the symbolists; and so did the surrealists” (16).

¹¹ Alberti, al hablar de Bécquer se refiere al poeta sevillano como un ángel: “él era un pobre ángel de carne y hueso, perdido en una fría alcoba” (*Prosas encontradas* 60). Robert Harvard ha señalado la inclusión de la religión sin rechazarla como el aspecto más significativo de la particularidad del

en *Sobre los ángeles* se reproduce también el claro diálogo que establece Rafael Alberti con el poeta vanguardista Jean Nicholas Arthur Rimbaud, a quien utiliza para explorar las facetas más privadas de su identidad poética: “Y se me revelaron entonces los ángeles, no como los cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza” (*Arboleda* 264). Alberti conocía bien la asociación de la religión católica con la identidad española y la va a utilizar para dotarse de un fuerte componente español que le sirva de cortina de humo de la utilización de los ángeles que hace Rimbaud. Para evitar la acusación de imitación, Alberti desvía la atención hacia aspectos como la turbiedad, que se pueden asociar con Bécquer.

Junto a esa connotación de confusión que suscita la referencia a Bécquer de “huésped de las nieblas,” se debe notar que Góngora era conocido como el “ángel de tinieblas,” dos palabras fundamentales en esta obra. De esta forma, una mención que aparentemente apunta a Bécquer, es utilizada también como ligazón con otro miembro de su tradición. El dualismo, un procedimiento con el que juega constantemente Alberti, desempeña un papel fundamental en su intento de establecer una hibridación estética de componentes tradicionales y modernos. La conexión con el estilo barroco de Góngora ha sido estudiada por diversos críticos, los cuales, aunque no especifican la razón, han coincidido en señalar el deseo de Alberti de establecer una unión con sus raíces. Algunos críticos han apuntado a la correspondencia en el uso de la metáfora de Alberti, el componente por antonomasia del estilo gongorino: “El estilo da preferencia a la metáfora -de tipo lírico o conceptista- que mezcla lo concreto con lo abstracto, llegando a crear así una enigmática no-realidad destinada a revelar al lector perspectivas nuevas del viejo mundo” (Buckley y Crispin 12). Miguel de Unamuno ya había establecido en “Sobre la europeización” que la pasión era una característica esencialmente española, frente a la lógica europea. En este ensayo, y citando a San Agustín como precedente representativo de la esencia española, Unamuno afirma que éste fue un gongorino y un conceptista, y que éstos componentes son los auténticamente españoles y “las formas más naturales de la pasión y la vehemencia” (242).

En lo que al uso de la metáfora se refiere, Loreto Busquets opina que ambos poetas comparten un similar tratamiento de imágenes populares y que la razón por la

surrealismo español: “the distinctive factor in the Spanish experience is the input of religion, mainly, but not exclusively, as an antagonistic agent” (“Christ” 135). Estoy de acuerdo con Harvard pero pienso que se debe a la identificación de la religión católica con un componente esencial de la identidad española. Candelas Gala estima que su crisis se produce por motivos literarios, pero por tratar de superar la influencia de Bécquer: “the poet confronts the dismantling of his romantic ideals and personal and artistic goals. Alberti identifies Gustavo Adolfo Bécquer, the romantic paradigm par excellence, as the main point of reference for his crisis” (88). Yo considero que Alberti conecta con Bécquer porque le considera un exponente de la tradición española: “Sólo Gustavo Adolfo Bécquer, que hoy es para nosotros el arpa olvidada de ese siglo, disminuido, oscuro, borrado en la memoria de sus contemporáneos, en las postrimerías del romanticismo, por su naciente simpatía popular, pasa a unirse a una poetisa gallega, Rosalía de Castro que, con una percepción y finura extraordinaria, vuelve, en su suave lengua galaica, a expresarse en el tono, ahora exacerbado, de los primitivos cancioneros galaico-portugueses” (*Prosas encontradas* 95).

que Alberti explora esta vertiente poética es para señalar los puntos en común entre el surrealismo y el popularismo (130-31). Es probable que Alberti se esforzara por coligar a través del tema del tenebrismo dos poetas de su tradición, que en principio, en su técnica, se muestran aparentemente dispares: el sencillo y emotivo Bécquer; y el formalista y oscuro Góngora. La crítica se ha fijado también en las correspondencias a nivel estilístico, donde Alberti puede haber seguido la ruta de la creación de un lenguaje intelectual, construido artificiosamente siguiendo las directrices culteranas de Góngora, pero también de otros escritores vanguardista franceses como Mallarmé y Valéry:

En cuya realización se esfuerzan intelectualmente, artesanalmente, por igual, Góngora y Mallarmé, Valéry y Alberti. Que este lenguaje construido sea fácil o difícil, transparente o hermético, es cuestión secundaria, aunque el principio de que la comprensión o placer intelectual (o estético) aumentan conforme crece la dificultad, lo sostienen Góngora y los poetas modernos.” (Busquets 126)

Esta ambivalencia del surrealismo español no ha pasado desapercibida y se ha tratado de justificar de las formas más variadas. La primera de ellas la constituye la supuesta coincidencia de la emergencia en España de una reacción neorromántica¹² paralela al surrealismo, que serviría para justificar la gran cantidad de referencias becquerianas que aparecen en *Sobre los ángeles* y que, según explica Derek Harris, se podría haber producido como consecuencia de la oposición al sentimiento denominado “antiemocional” con el que se asociaba entonces a la vanguardia (*Metal* 19).

Alberti se esforzó por aclarar que sus influencias para este libro consistían, además de los poetas bíblicos Ezequiel e Isaías, de fuentes tanto de la poesía española (San Juan de la Cruz y Bécquer), como de la vanguardia: Baudelaire y Rimbaud (*Prosas encontradas* 175). Este aspecto se evidencia claramente desde el principio del texto, cuando se observa cómo conecta con su tradición y Bécquer a través del epígrafe inicial y con la vanguardia y Rimbaud a través del título. En lo que a este autor se refiere es imprescindible mencionar el tema subyacente de los ángeles, sobre el que versa el libro y cuyo origen más inmediato se podría trazar a *Une Saison en enfer*.¹³ El tratamiento de los ángeles por parte de este poeta, constituía un doble atractivo para Alberti: le permitía recrear un tema de la tradición católica y española y, además, conectar con un poeta que estaba de moda. Alberti, se identificaba con él porque compartía su ferviente deseo de modernidad: “Il faut être absolument modern”

¹² Citando a Díaz Plaja, Kurt Spang ha señalado cómo se inició esta corriente neorromántica como antecedente inmediato del surrealismo: “G. Díaz Plaja ya supera esta tendencia y descubre las raíces románticas del surrealismo, que considera como “última derivación” (76).

¹³ En esta obra, en la que Rimbaud describe, como Alberti, un infierno en la tierra con términos angelicales, se pueden observar afirmaciones relacionadas con el tema de los ángeles como las siguientes: “Je retiens ma place au sommet de cette angélique échelle de bon sens,” [Me reservo mi lugar en lo más alto de la escalera angélica del sentido común] (182); “Sommes-nous assez de damnés ici-bas!” [¡no somos suficientes los condenados aquí abajo!] (202); “Nous serions bientôt à la vérité, qui peut-être, nous entoure avec ses anges pleurant!” [¡Pronto alcanzaremos la verdad, que quizás nos rodea con sus ángeles llorosos!] (204).

(Rimbaud 208). Alberti obtuvo en 1925 una copia de *Poésies* en la librería madrileña de León Sanchez Cuesta: “Yo venía de una pequeña librería íntima, cuyo librero, gran amigo de los jóvenes escritores de entonces, acababa de conseguirme un raro ejemplar de los poemas de Rimbaud, sintiéndome infantilmente feliz aquella tarde sabiéndolo apretado bajo mi gabán para librarlo de la lluvia” (*Prosas* 113). La compra de este libro posee una importancia capital, ya que demuestra la extraordinaria admiración que sentía hacia este autor: “el más excepcional poeta de Francia” (*Prosas* 114). Terence McMullan ha investigado detenidamente la relación entre *Sobre los ángeles* y *Une Saison en enfer* y establece un interesante paralelismo entre los protagonistas de ambas obras por su condición de vagabundez que les lanza en un viaje de exploración sobre la naturaleza estética de las cosas. Este trayecto es comparado con el proceso de progresiva despersonalización al que comúnmente se ven sometidos los mendigos y en el que McMullan ha observado un claro precedente del narrador de la obra de Alberti: “The vagabond who embodies Rimbaud’s alienation is a precursor of Alberti’s nomadic protagonist in “Paraíso perdido” [...] Shared attributes include the awareness of being almost a pariah or non-person” (8). En lo que a la temática de la obra se refiere, McMullan alude al desarrollo de la imagen del ángel. En el texto de Alberti, la presencia del ángel es ubicua, mientras que en Rimbaud, a pesar de aparecer con menor frecuencia, ejerce una mayor repercusión. Esta circunstancia se produce porque en ambas obras el fenómeno del ángel no sólo representa un ser etéreo con el que se pueden establecer conexiones espirituales, sino que refleja un estado creativo. Esta conexión es similar a la que Alberti establece con su tradición y Bécquer.

Sin embargo, el concepto más atractivo que señala este crítico y que probablemente más atrajo a Alberti por su capacidad para mezclar conceptos tradicionales con vanguardistas es la idea de Rimbaud de la multiplicidad.¹⁴ McMullan opina que este concepto tan innovador y trascendental de Rimbaud se deriva de su expresión “Je est un autre,” mediante la cual el poeta galo trata de poner de manifiesto la esencia mutable y enigmática de la naturaleza de un concepto tan hermético como el de la identidad. Al enfocarse en la multiplicidad, lo que se propone Rimbaud es acentuar de una forma tremendamente contemporánea la naturaleza problemática de la identidad como se entiende convencionalmente (McMullan 15). Esta concepción identitaria despertaba gran interés en Alberti. Como poeta perteneciente a una sociedad periférica, la incorporación al surrealismo galo supone una crisis de identidad o de autenticidad, por lo que la asimilación de la actitud iconoclasta de poetas como Rimbaud posibilita un posicionamiento nuevo frente a la realidad. Esta postura inusitada y revolucionaria se adapta muy bien a su interés por reformar la concepción poética. Según McMullan, este esfuerzo se lleva a cabo gracias a la capacidad del surrealismo de evocar los sentimientos más profundos, al alcanzar el poeta un estado de trance que permite dotar a las palabras de una potencialidad expresiva insólita: “Thus

¹⁴ Indica McMullan que el poeta francés desarrolló esta faceta, en primer lugar, para efectuar una especie de crítica social: “Multiplicity as a concept appealed to the French poet [...] Hence his application of the plurality to satirize what he saw as society’s arbitrary narrowing of the individual’s existential options” (14).

visionary episodes can be brought about either by generating a trancelike state of mind or else through surrendering to the imaginative energy and momentum dormant in words themselves” (18).

Este modo de expresión será asociado por Alberti con la forma de creación popular que adoptaba Bécquer y cuyo origen se podría también trazar a la tradición española de la mística,¹⁵ para afirmar que esta técnica no resulta nueva a los escritores españoles, los cuales estarían simplemente siguiendo los pasos de su propia tradición. En una carta a Vittorio Bodini *Sobre los ángeles* fue calificado por Alberti como un libro “profundamente español” (CIV). Causa admiración que defina en términos nacionalistas una obra que precisamente se caracteriza por el alejamiento de las formas tradicionales españolas con respecto a sus publicaciones anteriores y que refleja la obvia influencia en la técnica y la temática de lo que él ya denominaba el “esprit” surrealista. Sin embargo, ilustra nítidamente cómo la percepción de atraso provoca una irritante e insufrible ansiedad en el poeta gaditano:

D'une manière imprécise, nous cherchions autre chose. Le surréalisme, introduit chez nous avec retard, était pour nous l'image d'une jeunesse confusément tourmentée, et nous convenait [...] Le “Chien andalou” traduit notre état d'esprit à l'époque [...] J'ai commencé à écrire [*Sobre los ángeles*], donc, sans chercher rien d'autre qu'à exprimer un état d'esprit. (Vives 4)

Para Alberti resulta fundamental encontrar rasgos modernos en la poesía tradicional española. Gustav Siebenmann señaló a este respecto que los miembros de la generación del 27 cultivaron elementos poéticos de la poesía popular que exhiben características que se podrían asociar con la literatura surrealista, y por esa razón se adscriben a esta corriente de la tradición española (324). Quizás sea por esta razón por la que se recupera y mantiene el gongorismo entre estos autores, los cuales reaccionaron idolatrando al poeta cordobés.¹⁶ No obstante, conviene mencionar que los escritores españoles de esta época se encargaron de aclarar que la corriente a la que pertenecían no era la popularista, más tradicional, sino la neopopularista, considerada moderna: “Otro rasgo los diferencia del popularismo: de los elementos populares escogen exclusivamente los que corresponden a sus concepciones modernas y a veces vanguardistas de la poesía” (Spang 40). Kurt Spang va a exponer la hipótesis, con acierto, creo yo, de que los neogongoristas mantenían una actitud que combinaba el vanguardismo y el tradicionalismo, y que efectuaban unas técnicas vanguardistas

¹⁵ Robert Harvard ha tratado también de explicar la relación entre misticismo y surrealismo, pero él lo achaca a la educación religiosa de Alberti “There is predominantly a sense of earnest purpose and conceptual depth that lends weight to Alberti's claim that surrealist expression was more serious in Spain than in France. This is based in large part on a materio-mystical vision of the universe that Alberti, ironically, like many of his compatriots, learnt at the feet of Jesuits” (“Rafael” 1019-20).

¹⁶ Federico García Lorca reconoció a Góngora como maestro: “hasta entonces no tuvo Góngora su mejor discípulo” (*Obras* 235). Lo mismo sucedió con Dámaso Alonso, quien demostró una admiración incomparable hacia el poeta cordobés cuando “asombró a la reunión diciendo de memoria los 1.091 versos de la Primera Soledad de don Luis” (Alberti, *Prosas* 96).

para tratar temas nacionales y lo contrario, técnicas tradicionales para desarrollar imágenes modernas (43).

Este procedimiento se llevará a cabo por Alberti al cambiar por completo la imagen del ángel, quien en su poesía pasa a significar diferentes conceptos novedosos. Según Vittorio Bodini, el elemento del “angelismo”¹⁷ en la lírica ibérica va a ser recuperado como un componente esencialmente español y no sólo en su faceta religiosa sino asociado también con la creatividad expresiva: “l’angelismo è un ingrediente comune nella lirica spagnola, non soltanto moderna, che si avvale oltretutto di tutte le sfumature che corrono tra il significato puro e quello lessicalizzato: Tiene ángel si dice spesso nel linguaggio comune d’una persona che un dono naturale di grazia o di spirit” (LIX). Bodini llega a la conclusión de que *Sobre los ángeles* constituye un claro ejemplo de hibridación de elementos tradicionales ibéricos, como el ángel, los cuales se desarrollan junto a los sentimientos y motivos vanguardistas más oscuros y retorcidos, como la demonización: “questo libro che rappresenta la sintesi piú felice dell’ángel andaluso e del demonismo surrealista” (LX). Evidentemente, Alberti no se siente intimidado por tomar elementos prestados de la modernidad europea, mientras que los pueda reinterpretar como españoles. El ángel va a ser usado de forma flexible: son seres totalmente ambiguos que igual pueden servir para simbolizar emociones positivas como negativas. Pero la maleabilidad de ese concepto no acaba ahí. Como señala Vicente Aleixandre, este componente se puede aplicar a la personalidad del autor y su aproximación inventiva a la creación poética: “¿Rafael recitaba con garbo? Habría que decir: con ángel. Descubriendo, desvelando, reuniendo” (2). En este sentido, los ángeles constituyen simplemente una plataforma que posibilita el desarrollo de las emociones más profundas: “These angels indicate a heightened state of perception” (McMullan 12).

En su afán de ser original e incorporarse a la literatura de vanguardia, el autor gaditano se propondrá establecer conexiones entre una corriente estética “de moda,” como el surrealismo, a través de seleccionar ciertos elementos de este movimiento que compartan un cierto paralelismo con determinados componentes de la tradición literaria española. En el caso de *Sobre los ángeles*, estos componentes se encuentran íntimamente ligados en particular con la mística y con la obra de Bécquer y Góngora. Para lograr este propósito, se establece que el surrealismo español es diferente del francés, o simplemente que el surrealismo español no existe.¹⁸ Derek Harris, por su lado, ha intentado de manera igualmente problemática defender un supuesto particularismo del surrealismo español mediante la endeble atribución de un

¹⁷ Kurt Spang ha indicado la modernidad de este tema a principios del Siglo XX, señalando que se produce un Renacimiento angélico que se evidencia en una serie de textos que tratan de este tema como la *Angeología* de Emilio D’Ors, las creaciones de Rilke, de Cocteau, de Gerardo Diego, e incluso las exploraciones de Marc Chagall en la pintura (78).

¹⁸ García-Sarriá observa en su ensayo “¿Lenguaje surrealista?” que por parte de un sector de los intelectuales ibéricos se niega la posibilidad de un surrealismo español, basándose principalmente en dos razones. La primera está fundada en que los poetas españoles niegan ser surrealistas. La segunda se apoya en que no practican la escritura automática (349).

componente de alta creatividad en éste (“Spanish” 170). Sin embargo, en su esfuerzo por afirmar ha adoptado una postura defensiva que contribuye a reforzar aún más la tesis de que el movimiento español consiste predominantemente en una reacción nacionalista al francés.

En *Sobre los ángeles* se puede percibir que este tipo de emoción podría haber sido causado por un sentimiento de culpabilidad que Alberti padece por haber abandonado su tradición, la cual adopta frecuentemente el símbolo de elementos con una fuerte connotación de pertenencia, como la casa. Este sentimiento aparece intermitentemente a lo largo del libro, como en el poema “Desahucio” donde el narrador parece demostrar signos de bochorno por haber cometido una cierta falta imperdonable que no se puede ni mencionar: “Te pregunto/ ¿Cuándo abandonas la casa,/ dime,/ qué ángeles malos, crueles,/ quieren de nuevo alquilarla?! Dímelo” (71). Esta cita resulta además interesante porque demuestra un paralelismo con la imagen de la tradición española como casa abandonada. Alberti parece sentir como si hubiera cometido un delito irreparable y hubiera de ser castigado a vagar fuera de la “casa”, símbolo de su tradición. La primera alusión a este sentimiento de culpabilidad se produce en este poema, donde se encuentra una imagen que según apunta C. B. Morris¹⁹ representa un claro ejemplo que ha pasado desapercibido de uno de los muchos préstamos que Alberti toma de su tradición, el de la casa deshabitada: “Sola, sin muebles y sin alcobas, deshabitada” (71). Alberti continúa desarrollando la imagen del alma que abandona el cuerpo (referencia a San Juan de la Cruz) y que, dentro del contexto de marginalidad en el que se mueve Alberti, se puede interpretar como la inspiración literaria que abandona la tradición española. Este encabezamiento sobre el desahucio sirve acertadamente para sentar el tono de desamparo que caracteriza esta parte de la obra: “Quedó mi cuerpo vacío,/ negro saco, a la ventana./ Se fue/ Se fue, doblando las calles./ Mi cuerpo anduvo, sin nadie” (73). Este tono de indignancia se va incrementando a medida que transcurre el libro.

En un acercamiento a “Paraíso perdido,” poema fundamental en la obra, se descubren múltiples interrogantes que permiten interpretar el origen de la crisis que Alberti percibe que le está afectando: “¿Adónde el Paraíso, sombra, tú que has estado?” (65) ¿Qué simboliza el paraíso? ¿Quién lo perdió? ¿Cuáles fueron las causas de su pérdida? Si se interpreta este verso usando la clave de las relaciones de poder,

¹⁹ C. B. Morris, aunque no explica el porqué, señala la falta de atención que la crítica ha demostrado hacia las conexiones con su propia tradición, mientras que las de origen foráneo sí se han estudiado a fondo: “Lástima que las imágenes (idealmente) inconexas, ilógicas y espontáneas del surrealismo francés ahuyenten a los críticos de las imágenes nada estrafalarias de *Sobre los ángeles*, algunas de las cuales, como la “casa deshabitada” y el “traje hueco,” son de pura cepa tradicional” (“Imágenes” 12). A este respecto, García Lorca, por ejemplo, negó la influencia del surrealismo francés en los escritores ibéricos y apuntó como auténticas raíces del surrealismo español a Góngora y San Juan de la Cruz: “Los españoles queremos perfiles y misterio visible, forma y sensualidades. En el norte puede prender el surrealismo -ejemplo vivo, la actualidad artística alemana-, pero España nos defiende con su historia del licor fuerte del sueño. Por eso la evasión poética en España se resuelve a base del hecho poético puro” (267). La cita anterior corresponde a un resumen de una conferencia en Nueva York el 10 de febrero de 1930 y fue publicado en el periódico *La prensa*.

el paraíso perdido sólo puede significar la tranquilidad del influjo de la tradición propia que se pierde cuando la sociedad a la que pertenece un poeta pierde su capacidad de influencia tras la pérdida de su hegemonía. Las consecuencias del reconocimiento de esta situación provoca una crisis de originalidad que se transforma en auténtica manía de persecución a lo largo de la obra: “Y alguien detrás, a tu espalda,/ siempre” (104). La sensación de infortunio de este “ángel sin suerte” (85) sirve para explicar su reacción ante su pérdida de voz, de capacidad de expresión como poeta perteneciente a una sociedad sin repercusión en el exterior: “Ciudades sin respuesta, ríos sin habla, cumbres sin ecos, mares mudos. Nadie lo sabe. Hombres fijos, de pie, a la orilla parada de las tumbas, me ignoran” (65-66). El sentimiento de falta de poder expresivo como escritor marginal justifica las continuas evocaciones a la mudez y al silencio que se encuentran en la obra: “Ahumada voz/ cortada” (104). Alberti parece admitir que mientras transcurre ese proceso de progresivo alejamiento de su tradición y acercamiento a la vanguardia siente como si hubiera perdido su creatividad: “A mi alma desprevenida le robaron las palabras” (*Arboleda*_142). ¿Cómo interpretar estas palabras tan sobrecogedoras? En primer lugar, y siempre utilizando una clave estética, esta aseveración, se podría parafrasear como una admisión profundamente meditada acerca de la imposibilidad de escribir en consonancia exclusiva con el “paraíso” que simbolizaba la tradición española, unido a su pérdida de audiencia. De ahí que Alberti profiriera una afirmación tan simple y a la vez tan conmovedora como la siguiente: “Me encontraba de pronto como sin nada” (*Arboleda* 265).

Este sentimiento de vacío²⁰ se traduce en una pérdida de confianza hacia la fortaleza y poder de su tradición, simbolizada por una ciudad que ahora se viene abajo, arrastrando consigo su seguridad en sí mismo y sus esperanzas: “Y se derrumban murallas,/ los fuertes de las ciudades/ que me velaban./ Y se derrumban las torres,/ las empinadas/ centinelas de mi sueño” (75). Otra de las formas evidentes en que se aprecia el estado de desorientación del poeta se observa en la presentación de infinidad de conceptos contradictorios como: “plumas y espadas [...] montes y mares [...] los ocasos, las albas” (80), “fijas aguas movibles de mi alma” (80), “norte, sur” (83), “rayaban y borraban” (84), “se apaga y se enciende” (85), “Sol, luna” (95), etc. En la obra se encuentran dos facciones desigualmente representadas, por un lado están las exiguas fuerzas del bien, en franca inferioridad numérica en lo que a extensión del texto se refiere, pero que sirven para sostener la esperanza y están representadas por: “El ángel bueno” y “el ángel ángel.” Y por otro lado se encuentran las superiores fuerzas del mal que sirven como contrapunto para establecer la tensión que padece el poeta y entre las que se encuentran los ángeles bélicos, el ángel sin suerte, el ángel desengañado, el ángel mentiroso, los ángeles mohosos, el ángel ceniciento, el ángel rabioso, los ángeles de la prisa, los ángeles crueles, el ángel del carbón, el ángel de la

²⁰ Las referencias al tema de la oquedad son constantes y extensas a lo largo del texto y quizás merecerían un análisis específico con mayor atención en otro estudio. He aquí algunas de las menciones directas o indirectas al tema del vacío que aparecen en la obra: “pozos sin agua” (95), “Cuerpo que por alma,/ el vacío nada [. . .] por la nada rodó, muerto” (88), “Te buscan vivo./ Y no te encuentran” (97). “el desaparecido era su cuerpo./ Tócalo en la nada, yelo” (98), “¡Paradme todo, un momento?/ Nada” (100), “La tierra, nada” (103), “sin cuerpo, sin alma” (104), “Entre las ortigas, nada” (107).

ira, el ángel envidioso, los ángeles vengativos, el ángel tonto, los ángeles mudos, el ángel ávaro, el ángel falso, los ángeles de las ruinas, los ángeles muertos y los ángeles feos.

La presentación de elementos opuestos y el enfrentamiento que se establece entre ellos contribuye a comunicar un estado de aturdimiento. Sin embargo, la tirantez que genera esta comparecencia puede a la vez producir efectos favorables en el terreno de la creatividad expresiva al despertar una inestabilidad que genera una tensión vigorosa: “dynamic tension between order and disorder, between poetic tradition and artistic freedom of expression” (Rugg 261). En este sentido, *Sobre los ángeles* puede constituir “el libro español más expresivo de las luchas internas del hombre contemporáneo, de los impulsos contradictorios que destruyen la identidad humana en el siglo XX” (Salinas 10). Solita Salinas realiza una afirmación ambiciosa. Quizás esta propensión a la tensión responda a los cambios que experimenta la identidad del poeta español ante el reconocimiento de su posición de marginalidad en la literatura universal y su intento de escapar a esa situación creando un atractivo estilo que le permita acceder al canon moderno, pero como escritor español. Según Salinas, la razón por la que Alberti se empeña en expresar una lucha interna es para establecer una aproximación a los grandes poetas consagrados de esta era como Yeats y Eliot, por lo que realizaría, consciente o inconscientemente, una conexión con el canon europeo. Aunque como también indica Salinas, no se puede afirmar que *Sobre los ángeles* sólo sea utilizada por Alberti con esa motivación, sino también para conectar con la tradición española a través del establecimiento de un “vínculo entre el punto de vista pasado, rechazado y el porvenir, en el cual Alberti buscará un nuevo sistema de creencias” (10).

El sentimiento de alienación que agobia a Alberti es una de las emociones más prevalentes en *Sobre los ángeles*, y podría estar causado por sentirse miembro de una sociedad periférica como la española: “Gentes de las esquinas/ de pueblos y naciones que no están en el mapa,/ comentaban./ Ese hombre está muerto/ y no lo sabe” (119). Esta cita parece revelar su consciencia de los efectos producidos por la marginalidad cultural. ¿Por qué otra razón si no hablaría de naciones que no están en el mapa? ¿A quién se refiere cuando utiliza una expresión que posee una connotación de marginalidad como “gente de las esquinas”? La referencia a su muerte se produce a un nivel literario ya que se observa que él mismo desconoce su muerte, es decir, el desconocimiento de su obra. Es posible que para Alberti este proceso irremediable de inmersión en el anonimato involuntario por razones ajenas a su voluntad resulte altamente frustrante y doloroso: “No, no te conocieron/ las almas conocidas./ Sí la mía./ ¿Quién eres tú, dinos, que no te recordamos/ ni de la tierra ni del cielo?” (109) Por lo que se debe deducir que para un poeta con grandes aspiraciones como Alberti, ser un desconocido equivale literariamente a estar muerto: “Y por desconocida,/ las almas conocidas te mataron” (109).

La culminación de esta crisis estética, podría estar basada en la relación de su obra producida hasta este instante con su herencia literaria, y por lo tanto se desencadenaría como consecuencia de motivos fundamentalmente literarios. La

sensación de fracaso que invade al poeta gaditano, a pesar de su indiscutible éxito a nivel nacional, le hacen embarcarse en un proceso de búsqueda interna, de cuestionamiento y exploración: “¿Qué hacer, cómo hablar, cómo gritar, cómo dar forma a esa maraña que me debatía, cómo erguirme de nuevo de aquella sima de catástrofes en que estaba sumido?” (*Arboleda* 264) El propio Alberti proporciona la clave sobre la dirección que decide tomar al sugerir que va a continuar, aunque sea en una capacidad menor, ligado a su propia tradición. El apego a su herencia cultural es una opción realmente ineludible, pues debe ejercerse para cimentar su nuevo estilo en una identidad propia, a pesar de que esta configuración restringiera en cierta manera sus opciones expresivas y limitara su prestigio a nivel internacional. La crisis que exhibe Alberti en *Sobre los ángeles* es producto de una tensión producida por razones fundamentalmente literarias. Estas crisis no deben interpretarse necesariamente como nocivas para la creatividad del autor; es más, en general suelen arrojar un balance positivo, ya que motivan a los poetas a ampliar su campo de inspiración.²¹

Establecer una única conexión con la tradición propia no constituye una alternativa viable para un escritor perteneciente a una sociedad marginal. El escritor tiene que inscribirse a las corrientes de moda si piensa encontrar una mayor resonancia. En *La Arboleda perdida* afirma consternado Alberti que de su obra *El alba del alhelí*, por ejemplo, sólo se publicaron ciento cincuenta ejemplares y que “apenas si llegó a la crítica, pasando casi desapercibido” (*Arboleda* 273-74). La repercusión prácticamente nula de ese libro tendrá unas consecuencias muy significativas en la carrera de Alberti, ya que le impulsará a efectuar los cambios necesarios que permitan que esta situación no se vuelva a repetir. Resulta significativo que Alberti, paulatinamente, sin renunciar a sus influencias españolas, empiece a incluir en sus obras los elementos de su tradición de mayor compatibilidad con las corrientes de moda en Europa. Este procedimiento se lleva a cabo porque Alberti considera que puede facilitar una mejor sincronización de sus raíces culturales con los movimientos de vanguardia. Desde el momento de su aparición, el movimiento francés captura instantáneamente su atención y no va a tardar en seguir los pasos de poetas como Apollinaire. Su fascinación con las innovaciones tecnológicas y sus efectos en el hombre se incrementan paulatinamente desde *Cal y canto*. En este desarrollo de los acontecimientos va a desempeñar un papel crítico el descubrimiento por parte del poeta andaluz del surrealismo. Vittorio Bodini atestigua que la presencia de la literatura de vanguardia en España es evidente desde 1918 a través de las publicaciones de estudios y traducciones de Lautréamont y Rimbaud, el manifiesto de Tzara, el contacto de Gerardo Diego con el residente parisino Vicente Huidobro, la conferencia de André Bretón en el Ateneo de Barcelona, la poesía de Juan Larrea, los artículos en la Revista de Occidente sobre el surrealismo y la traducción del manifiesto surrealista de 1924

²¹ Este factor ha sido destacado por algunos críticos, quienes señalan que estas aflicciones son utilizadas por los poetas surrealistas españoles para recuperar la creatividad: “Un sentido de impotencia, de destrucción y de desilusión es precisamente lo que mueve a los surrealistas a ansiar una libertad de espíritu y de forma” (Bellver 84). En muchas fases de *Sobre los ángeles* parece evidente que ese deseo de libertad poética se produce en Alberti por las limitaciones que le provoca un deseo de ser reconocido como escritor: “Oídme, oídme por último” (148).

(XIX-XXIII). Por otro lado, Francisco García-Sarriá apunta que el surrealismo le llega al poeta andaluz de forma indirecta a través de su relación en la Residencia de estudiantes de Madrid con Luis Buñuel y Salvador Dalí (“Sobre” 23). Estas tomas de contacto con el surrealismo se habrían producido más bien a una escala visual, en su función de pintor; mientras que a nivel literario, el movimiento francés le sería introducido de forma mediatizada por el filtro de la poesía del chileno Pablo Neruda.

Sin embargo, como se aprecia en declaraciones como las recogidas en el epígrafe, la asociación con un movimiento extranjero le produce un estado de frustración ante el que reacciona nacionalísticamente. Este sentimiento fue compartido por sus contemporáneos, como Luis Cernuda, quienes niegan enfáticamente también cualquier tipo de influencia profunda y aluden a un influjo superficial de este movimiento: “buscábamos mayor libertad de expresión. Supusimos que podíamos hallar ésta a través del superrealismo, entonces en su boga inicial; [...] Pero el superrealismo acaso no representó para nosotros más de lo que el trampolín representa para el atleta; y lo importante, ya se sabe, es el atleta, no el trampolín” (1385).

Además de sus reconocidos contactos con el vanguardismo a través de la revista *Ultra* (*Arboleda* 143), otra de las influencias vanguardistas en su escritura es Baudelaire.²² La conexión con el poeta galo se fundamenta específicamente en un intento de incorporación a una tendencia de moda que le proporcione repercusión internacional, pero también plantean un problema de principios a un escritor que pretende mantenerse fiel a sus antepasados culturales: el feroz antitradicionalismo de este poeta.²³ Este inconveniente provoca un cierto malestar en Alberti que se advierte en las notorias contradicciones en las que incurre cuando trata de explicar las influencias de técnicas extranjeras observadas por la crítica en el pintor español Vázquez Díaz, uno de los más admirados por el escritor gaditano. Alberti adopta una actitud beligerante para admitir inicialmente, de forma reticente, la clara presencia de estos influjos foráneos en Vázquez Díaz. Sin embargo, a renglón seguido, va a sostener la utilidad de estos influjos por su refrescante innovación y origen ibérico: “pero de un fuerte espíritu español, fueron como una brecha abierta al aire, libertadora entrada para nuevos experimentos” (*Arboleda* 130). Es curioso que Alberti adoptara

²² Alberti ha reconocido la influencia del autor francés al menos en tres ocasiones (*Prosas encontradas* 27), (*Arboleda* 51) y en un artículo publicado en “El sol” el 19 de junio de 1936 titulado “Sobre *Destierro infinito* de Arturo Serrano Plaja.” En este ensayo afirma que “todos los que en algún momento de nuestra juventud hemos descubierto al inmenso poeta de *Les fleurs du mal*, siempre supimos encontrar en su libro el verso que pudiera ofrecer un apoyo, haciendo de hombro amigo, a nuestro desconsuelo o amargura (*Prosas encontradas* 151). Esta afirmación era compartida por otros contemporáneos de Alberti como Luis Cernuda, quien confirma que la atracción que ejerce sobre ellos este poeta se debe a su modernidad: “Baudelaire no es sólo un gran poeta, sino un gran poeta que además es el primer poeta moderno, el primer poeta que tuvo la vida moderna; y todos cuantos después de él hemos tratado de escribir versos, seamos del país que seamos, si tenemos conciencia de nuestra tarea, reconoceremos para con él una deuda considerable” (1037).

²³ Guillermo de Torre afirma que los postulados que caracterizan a la vanguardia son precisamente su internacionalismo y su antitradicionalismo (24).

una postura defensiva y tratara de disfrazar ese influjo.²⁴ Otros contemporáneos suyos que comparten esta actitud, como Dámaso Alonso, llegaron a negar el impacto de la presencia surrealista en España.²⁵ Estos escritores, obviamente reaccionan de esta manera virulenta por razones nacionalistas. Derek Harris considera que este factor nacionalista es innegable y que incluso adopta connotaciones galofóbicas a medida que crece la presencia del surrealismo en la literatura española, resultando significativo durante el periodo de finales de la década de los años veinte: “Anti-French chauvinism that becomes a recurring feature of the Spanish response to Surrealism” (*Metal* 25). La reacción defensiva que acompaña a cualquier asociación con un movimiento foráneo se inicia irremediamente con la negación de la influencia de tal movimiento. La búsqueda de elementos modernos que les proporcione notoriedad es, sin embargo, ineludible; por lo que una confrontación entre la tendencia a la imitación de los movimientos vanguardistas y el mantenimiento de elementos de la tradición propia resulta inevitable. El primer paso para solventar el conflicto suele consistir en buscar antecedentes españoles del movimiento de moda, para después poder alegar que están siguiendo su propia tradición.

Otro tipo de justificación defensiva ante la presencia francesa en la literatura española de los años veinte y treinta se articula a base de restar importancia a la influencia extranjera en la tradición española. Este estilo de argumentación se apoya en la afirmación de la presencia inmemorial de una clase similar de influencias: “no hay una única tradición en la historia de nuestra lírica, sino varias. Existe una, más o menos autóctona, frente a otra, importada, de Francia o de Italia principalmente” (Tejada 632). Paul Ilie parece intentar disfrazar también la innegable presencia del surrealismo francés en España tratando de situar ambas manifestaciones culturales al mismo nivel, aduciendo que ambos movimientos son nuevos y experimentales, pero igualmente localizan sus raíces en la tradición de sus respectivos países. Así menciona que muchos de los antecedentes de la corriente ya se podían encontrar en la tradición española: “in the tradition of the Spanish grotesque, and perhaps even in the dehumanizing techniques of Gongorism” (193). Esta afirmación intenta combatir la

²⁴ Esta actitud defensiva fue mantenida por Alberti en esta etapa, aunque en algunas ocasiones mostrara indicios de la influencia que ejerció en él dicho movimiento: “Esto que se llama surrealismo en España se refiere, en mi opinión, a una atmósfera surrealista. No es un surrealismo ortodoxo, como el que practicaron en Francia André Bretón y Louis Aragón, que lo habían lanzado allá por los años 1924 y 1925. Pero toda Europa se contagió de esta atmósfera surrealista que fue muy positiva y aún sigue siéndolo” (*Prosas* 10-11).

²⁵ Derek Harris recoge una afirmación de Dámaso Alonso en la que expone cómo este poeta niega rotundamente cualquier tipo de influencia del surrealismo en los miembros de la generación del 27: “[Dámaso Alonso] denied the importance of any Surrealist influence on the poets of the generation of 1927” (*Metal* 28). Luis Cernuda afirmó que la influencia de este movimiento fue muy limitada: “sólo Prados y Aleixandre conocían las publicaciones de los superrealistas franceses, mientras que los otros sospecho que no las leyeron nunca” (427). Esta misma reticencia se mantendrá tenazmente en Cernuda, quien incluso en 1945 llegó a afirmar sobre la influencia en España del dadaísmo y el surrealismo en una entrevista que “esos dos movimientos que menciona no creo que tuvieran influencia entre nosotros, y aun su existencia, sólo puede concebirse en Francia, donde son necesarios para lucha contra la perenne indigencia poética y el rígido academicismo. Mas en España, ¿para qué?” (1448)

evidencia de que el surrealismo español sea una reacción defensiva contra el movimiento francés, ignorando que los escritores españoles escriben de forma surrealista solamente después de que esta tendencia se haya puesto de moda en Francia.²⁶

Resulta comprensible esta reacción por parte de los escritores españoles pues tratan de defenderse de una acusación de falta de originalidad e incluso imitación. No obstante, si se juzga como inspiración que provoca una reacción encaminada a buscar la superación de la corriente francesa, los efectos de las relaciones de poder se podrían valorar en ciertas instancias como beneficiosos. Inicialmente, sin lugar a dudas, ante el aparente reconocimiento de su pertenencia a una sociedad periférica, Alberti reacciona de una forma depresiva, señalando de forma telegráfica cómo *Sobre los ángeles* es el último eslabón de una cadena de progresiva desilusión: “Amor. Ira. Cólera. Rabia. Fracaso. Desconcierto. Sobre los ángeles” (*Poesías* 26). La palabra clave en esta serie es “fracaso,” ya que pone de manifiesto el proceso de frustración por el que pasa un escritor marginal que comienza insertándose de manera gozosa en la propia tradición, para descubrir el fiasco de la pertenencia a una sociedad periférica. El poeta gaditano percibe que ya nunca podrá regresar al estado de alegre inconsciencia que demostró en sus primeras publicaciones. Al acercarse a la vanguardia, Alberti queda en cierta medida condenado a abandonar el sentimiento de orgullo hacia su tradición. La postración y abatimiento son productos de su sensación de postergación literaria tras haber evolucionado de experimentar una situación de inmensa satisfacción bajo el influjo de la tradición española, a sufrir una profunda falta de creatividad como poeta que trata de incorporarse a la vanguardia europea. Después de disfrutar de algunos años de estabilidad artística, Alberti experimenta una significativa “caída” emocional cuando se decide a afrontar de lleno el conflicto que le plantea su ansiedad de influencia. Esta depresión fue tan intensa que incluso llegó a manifestar síntomas somáticos: “Yo no podía dormir, me dolían las raíces del pelo y de las uñas, derramándome en bilis amarilla, mordiendo de punzantes dolores la almohada. ¡Cuántas cosas reales, en claroscuro, me habían ido empujando hasta caer, como un rayo crujiente, en aquel hondo precipicio!” (*Arboleda* 264) Tanto emocional como artísticamente, Alberti toca fondo y lo exterioriza con unas manifestaciones de dolor físico que le afectan incluso a sus sueños: “¿Quién sacude en mi almohada/ reinados de yel y sangre,/ cielos de azufre,/ mares de vinagre?/ ¿Qué voz difunta los manda?” (*Sobre* 75)

Algunos críticos, sin llegar a ejercer juicios de valor acerca de la supuesta superioridad del surrealismo español con respecto al francés, sí han percibido cómo la

²⁶ Otros escritores desde el XVIII ya habían llevado a cabo esta nacionalización de los movimientos extranjeros de moda. Algunos críticos ya se han pronunciado a este respecto. Rodgers, por ejemplo, centrándose en el siglo XIX apunta que: “La preponderancia cultural de Francia era enorme... Era muy natural, pues, que Galdós tratase de vez en cuando de sacudir el yugo de la influencia extranjera, encareciendo lo castizo y lo nativo” (“Galdós” 123). Otros críticos como Jesús Torrecilla han explicado la naturaleza de este proceso atribuyéndolo a la problemática que se plantea a los escritores marginales como Antonio Machado acerca de la originalidad de lo propio frente a la originalidad de lo moderno (*Imitación* 191-215).

hibridación de modelos interpretativos tradicionales con la forma de percibir imágenes del surrealismo han arrojado un balance más que favorable del lado hispano: “By uniting a familiar pattern with innovative images, the poem releases powerful reflections, ideas, and emotions in extremely concentrated form” (Heisel 865). Incluso críticos como C. B. Morris, que proponen una crisis emocional como la causa de *Sobre los ángeles*, han observado el gran poder creativo que produjo en el surrealismo hispano la combinación de las nuevas técnicas con los modelos tradicionales españoles: “a movement that managed to combine revolutionary fervor and new techniques with a knowledge of the past that was so acute and detailed as to generate frequent parody and revamping” (“Introduction” 15). Fruto de una considerable tensión creativa, el estilo producido por el escritor marginal en su hibridación de componentes tradicionales y vanguardistas puede resultar tan creativo y original como el movimiento que los inspira, al seleccionar ciertos aspectos de ambas tendencias y combinarlos originalmente para crear un nuevo lenguaje que le permita experimentar con dos aproximaciones literarias.

Pero este proceso nunca es fácil. Como afirmó Alberti, *Sobre los ángeles* resume la historia de un proceso de progresiva desilusión que comienza en amor y acaba en desconcierto. Esta desilusión se refleja especialmente en el poema titulado “El ángel desconocido,” donde Alberti parece hacer un breve repaso de las ilusiones y decepciones de los años previos a la composición de *Sobre los ángeles*: “Yo era.../ Miradme./ Vestido como en el mundo,/ ya no se me ven las alas./ Nadie sabe cómo fui./ No me conocen./ Por las calles, ¿quién se acuerda?/ Zapatos son mis sandalias./ Mi túnica, pantalones/ y chaqueta inglesa./ Dime quién soy./ Y, sin embargo, yo era.../ Miradme” (72). El poema comienza con el reconocimiento de una pérdida de status “Yo era,” y con la necesidad de acaparar mayor atención: “Miradme.” Estas expresiones revelan la preocupación del poeta gaditano ante un repentino sentimiento de anonimato involuntario propiciado por su falta de audiencia. A continuación Alberti parece sugerir que ahora que se ha alejado de la tradición española y se ha convertido en más internacional, anda “vestido como en el mundo,” y que al adoptar un estilo vanguardista ya no es tan “ángel” (asociación de la religión católica con la identidad ibérica); es decir, ya no es tan “español,” y por consiguiente “ya no se me ven las alas.” De este modo, Alberti podría estar invitando a interpretar que con el acercamiento al vanguardismo europeo, su forma de escribir ha variado sustancialmente. Su nuevo estilo es tan diferente que parece que sus contemporáneos ya no le reconozcan ni se acuerden de cuando se mantenía fiel a su tradición: “Nadie sabe como fui,/ no me conocen,” y ahora hasta dentro de su propio país: “Por las calles [de su ciudad], ¿quién se acuerda?” Alberti obviamente ha cambiado, su estilo ha evolucionado tomando una postura más moderna; se ha europeizado, alterando su imagen significativamente: “Zapatos son mis sandalias./ Mi túnica, pantalones/ y chaqueta inglesa.” Esta transformación es tan notoria que Alberti no se reconoce ni a sí mismo: “Dime quién soy.” No obstante parece recobrar finalmente la memoria²⁷ e invitar a ser reconocido por su antigua identidad: “Y, sin embargo, yo era.../ Miradme.” Este proceso de cambio identitario que explica la

²⁷ Randolph Pope ha investigado el tema de la “ansiedad de la memoria” en la obra de Alberti. Usando *La arboleda perdida*, caracteriza a Alberti como un poeta que realiza un “proceso de búsqueda y recuperación” (232).

sensación de pérdida de status literario, constituye uno de los temas más pertinentes de *Sobre los ángeles*.

Cuando el poeta gaditano cambia de estilo y comienza a aproximarse más directamente a las modas extranjeras, una sensación de traición le asedia, lamentando haberse convertido en un poeta desheredado de su tradición. Un estado de ánimo pesimista hacia su propia obra, que roza el desprecio, se apodera de él. El resultado de la lucha interna en la que se debate se aprecia en *Sobre los ángeles*, donde se observa el resurgimiento de un nuevo estilo caracterizado por una hibridez que busca compaginar elementos tradicionales españoles con vanguardistas europeos. Tras sufrir una crisis literaria estremecedora y padecer las más arduas pruebas en su deseo de originalidad, Rafael Alberti surge con un espíritu renovado e inquebrantable. *Sobre los ángeles* no se puede interpretar exclusivamente como la muestra de la “resurrección de un hombre a través de la poesía” (Morris, “Más” 314), sino más bien al revés, como la resurrección de un poeta gracias a la superación de una crisis emocional, motivada por causas literarias.

Sobre los ángeles es, efectivamente, la historia de una crisis, pero no se trata de una crisis exclusivamente emocional, sino la manifestación de un conflicto interno más profundo y de naturaleza estética más amplia que sirve para demostrar la desorientación artística por la que atraviesa el poeta gaditano en esa época de su carrera y que sin embargo le permite producir una obra tremendamente original. Este hito artístico se produce especialmente como consecuencia de una ansiedad literaria en Alberti, quien sensible a su vinculación a una sociedad marginal, intenta notoriamente crear ya desde *Cal y canto*, y especialmente en *Sobre los ángeles*, un nuevo estilo literario que, sin dejar de ser originalmente español, le permita incorporarse a los movimientos de vanguardia europeos. De esta forma, la renovación estilística que lleva a cabo se va a producir principalmente como consecuencia de una reacción nacionalista defensiva producida por un sentimiento de atraso literario en relación con la literatura europea, y especialmente con la francesa.

Usando un enfoque que tenga en cuenta los efectos que las relaciones de poder producen en los escritores pertenecientes a sociedades marginales, se puede interpretar que la primera parte de *Sobre los ángeles*, en líneas generales, relata el caos y la confusión en la que se encuentra un poeta perteneciente a una sociedad periférica tras confrontar su tradición con el surrealismo. En la segunda parte, sin embargo, ya se percibe una evolución en la narración que revela con desesperación el sentimiento de indeterminación que acosa a un poeta afectado por los límites de una tradición española a la que se siente obligado pero que le restringe. Finalmente, en la tercera parte se aprecia la evolución hacia una postura más reflexiva y serena propiciada por el alivio del hallazgo de una nueva forma de expresión que se adapta perfectamente tanto a la moda vanguardista europea como a la tradición española. Del sentimiento general de fracaso y culpabilidad que se percibe en los dos primeros tercios del libro se pasa progresivamente a explorar, con la cada vez más evidente presencia del surrealismo, un estado de ánimo capaz de canalizar los complejos sentimientos del poeta.

Con esta recién descubierta forma original y creadora de aproximarse a la poesía, Alberti va a emprender una renovación literaria que produce un efecto no solamente terapéutico, como se ha insistido en interpretar, sino pionero en su concepción de una poesía independiente y de gran capacidad creativa. Desde este punto de vista, el final de la obra con “el ángel superviviente” que consigue superar una crisis: “La última voz de un hombre ensangrentó el viento./ Todos los ángeles perdieron la vida./ Menos uno, herido, alicortado” (158), se puede interpretar desde una nueva perspectiva. El final de la obra, con un ángel superviviente, se revela como el punto de superación de una crisis poética. La última afirmación del texto muestra el alejamiento de sus preocupaciones al encontrar por fin un estilo con el que el poeta se encuentra cómodo para explorar sus sentimientos más íntimos y solventar definitivamente el conflicto que le provocó originalmente su tribulación. Esta nueva forma de expresión se caracterizará por mantener abiertos los canales de comunicación con las corrientes de moda en Europa sin renunciar al “paraíso” de su propia tradición. Por este motivo, no es de extrañar que no fuera hasta que pasaron los momentos más difíciles de su crisis cuando Alberti se decidiera a darle a su libro el título definitivo de *Sobre los ángeles* y titularle “El paraíso,” pregonando abiertamente la recuperación de su anteriormente perdida confianza. Esta fresca ráfaga de aliento se traduce en un cambio de actitud provocado por la confianza de haber encontrado un estilo actual y original, y de haber emprendido un camino inédito con el conseguir el reconocimiento de su arte. *Sobre los ángeles* constituye al mismo tiempo una celebración y un testimonio de la lucha interna de un poeta perteneciente a una sociedad periférica en busca de una voz propia que utiliza su poesía para expiar todas sus preocupaciones, pero especialmente las estéticas. Después de una escabrosa confrontación consigo mismo, Alberti acaba encontrando un estilo propio y moderno que le permite expresar, con mayor seguridad, de forma original y con un renovado orgullo, incluso los sentimientos identitarios y poéticos más enrevesados. *Sobre los ángeles* se convierte en una plataforma para Rafael Alberti donde rendirse al final un merecido homenaje a sí mismo por superar tan creativamente una de las etapas más arduas de su carrera poética.

Obras citadas

Alberti, Rafael. *La arboleda perdida: Libros I y II de memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1959. Impreso.

---. *Poesías completas*. Buenos Aires, Losada, 1961. Impreso.

---. *Rafael Alberti: Prosas encontradas (1924-1942)*. Madrid: Ayuso, 1970. Impreso.

---. *Rafael Alberti: Prosas*. Ed. Natalia Calamai. Madrid: Alianza, 1980. Impreso.

- . *Sobre los ángeles; Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Madrid: Cátedra, 1981. Impreso.
- . *Obras completas*. 3 Vols. Madrid: Aguilar, 1988. Impreso.
- Aleixandre, Vicente. "Dos lecturas de Rafael Alberti." *Ínsula*. 198 (1963): 1-2. Impreso.
- Bellver, C. G. "El infierno de ángeles de Rafael Alberti." *Hispanófila*. 55 (1975): 67-86. Impreso.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Influence*. New York: Oxford UP, 1973. Impreso.
- Bodini, Vittorio. *I poeti surrealisti spagnoli*. Torino: Einaudi, 1963. Impreso.
- Buckley, Ramón, y John Crispin. *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, 1973. Impreso.
- Busquets, Loreto. "El arte deshumanizado de Góngora y Alberti." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 485-486 (1990): 119-36. Impreso.
- Cernuda, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1957. Impreso.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna: De Baudelaire a nuestros días*. Barcelona: Seix Barral, 1959. Impreso.
- Gagen, Derek. "Rafael Alberti's "Muerte y juicio": Death, Judgement, and the Poetry of (Dis)Belief." *The Modern Language Review*. 99.4 (2004): 938-953. Impreso.
- Gala, Candelas. "Creative Entropy in Rafael Alberti's *Sobre los ángeles*." *Bulletin of Hispanic Studies*. 88.1 (2011): 59-77. Impreso.
- García-Sarriá, Francisco. "Sobre los ángeles de Rafael Alberti y el surrealismo." *Papeles de Son Armadans*. 91 (1978): 23-40. Impreso.
- . "¿Lenguaje surrealista?" *RR*. 72 (1981): 349-356. Impreso.
- Gullón, Ricardo. "Alegrías y sombras de Rafael Alberti (primer momento)." *Ínsula*. 198 (1963): 1-5. Impreso.
- Harris, Derek. "Spanish Surrealism: The Case of Vicente Aleixandre and Rafael Alberti." *FMLS*. XVII (1982): 159-171. Impreso.
- . *Metal Butterflies and Poisonous Lights: The Language of Surrealism in Lorca, Alberti, Cernuda and Aleixandre*. Scotland: La Sirena, 1998. Impreso.

- Harvard, Robert. "Christ, the Paranoiac, the Surrealist, the Communist, Rafael Alberti." *Changing Times in Hispanic Culture*. Ed. Derek Harris, Aberdeen: University of Aberdeen Press, 1996. Impreso.
- . "Rafael Alberti, Maruja Mallo, and Giménez Caballero: Materialist Imagery in "Sermones y Moradas" and the Issue of Surrealism." *The Modern Language Review* 93.4 (1998): 1007-1020. Impreso.
- Heisel, Margaret. "Imagery and Structure in Alberti's *Sobre los ángeles*." *Hispania* 58 (1975): 864-73. Impreso.
- Ilie, Paul. *The Surrealist Mode in Spanish Literature: An interpretation of Basic Trends from Post-Romanticism to the Spanish Vanguard*. Michigan: University of Michigan Press, 1968. Impreso.
- McMullan, Terence. "'Fallen Angels': Arthur Rimbaud and Rafael Alberti's *Sobre los ángeles*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 24.1 (1999): 5-23. Impreso.
- Morris, C. B. "Las imágenes claves de *Sobre los ángeles*." *Ínsula* 198 (1963): 12-14. Impreso.
- . "Introduction. The Surrealist Adventure in Spain." Ed. C. B. Morris. *The Surrealist Adventure in Spain*. Dovehouse Editions, 1991: 11-17. Impreso.
- . "Más allá de la autobiografía: El viaje de 'Sobre los ángeles'". *Alec* 24 (1999): 297-316. Impreso.
- Pope, Randolph D. "El recuerdo de la memoria en la autobiografía de Alberti". *Bulletin of Hispanic Studies* 85.2 (2008): 229-236. Impreso.
- Rimbaud, Jean Nicholas Arthur. *Complete Works. Selected Letters*. Chicago: University of Chicago Press, 1966. Impreso.
- Salinas de Marichal, Solita. "Los paraísos perdidos de Rafael Alberti". *Ínsula* 198 (1963): 4-10. Impreso.
- Siebenmann, Gustav. *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos, 1973. Impreso.
- Spang, Kurt. *Inquietud y Nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1973. Impreso.
- Tejada, José Luis. *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia (Poesía primera: 1920-1926)*. Madrid: Gredos, 1977. Impreso.

- Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965. Impreso.
- Torrecilla, Jesús. *La imitación colectiva: Modernidad vs. autenticidad en la literatura española*. Madrid: Gredos, 1996. Impreso.
- Unamuno, Miguel de. "Sobre la europeización". *Autodiálogos*. Madrid: Aguilar, 1959. Impreso.
- Vivanco, Luis Felipe. *Introducción a la poesía contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1957. Impreso.
- Vives, Pablo. "Entrevista". *Les Lettres Françaises* 901 (1961): 16-22. Impreso.
- Wesseling, Pieter. "La estructura temática de *Sobre los ángeles* de Alberti". *Explicación de Textos Literarios* 5.1 (1976): 65-73. Impreso.