

INFORMATION TO USERS

This dissertation copy was prepared from a negative microfilm created and inspected by the school granting the degree. We are using this film without further inspection or change. If there are any questions about the content, please write directly to the school. The quality of this reproduction is heavily dependent upon the quality of the original material.

The following explanation of techniques is provided to help clarify notations which may appear on this reproduction.

1. Manuscripts may not always be complete. When it is not possible to obtain missing pages, a note appears to indicate this.
2. When copyrighted materials are removed from the manuscript, a note appears to indicate this.
3. Oversize materials (maps, drawings and charts are photographed by sectioning the original, beginning at the upper left hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

PREVIEW

UMI[®]

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

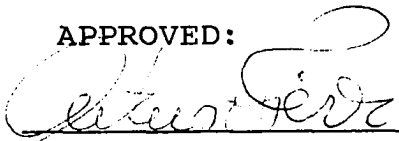
PREVIEW

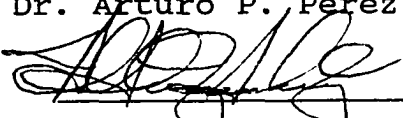
LA VIOLENCIA Y LO SAGRADO EN
TRES OBRAS DE RAFAEL ALBERTI

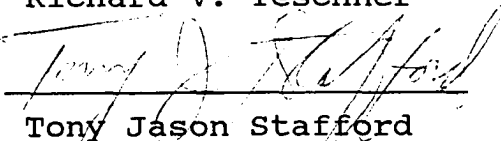
Luis Fernando Ramos

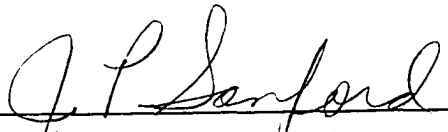
Department of Languages and Linguistics

APPROVED:


Dr. Arturo P. Pérez, chair


Dr. Richard V. Teschner


Dr. Tony Jason Stafford


Associate Vice President for
Research and Graduate Studies

PREVIEW

DEDICATORIA

A mi madre María Saldivar

PREVIEW

LA VIOLENCIA Y LO SAGRADO
EN TRES OBRAS DE RAFAEL ALBERTI

by

LUIS FERNANDO RAMOS, B.A.

THESIS

Presented to the Faculty of the Graduate School of
The University of Texas at El Paso
in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of
MASTER OF ARTS

Dept of Languages and Linguistics
THE UNIVERSITY OF TEXAS AT EL PASO
December 1993

AGRADECIMIENTOS

Al doctor Arturo P. Pérez, director de esta tesis, quien supo tenerme paciencia y me brindó su ayuda de manera incondicional.

Al doctor Richard V. Teschner, quien ha sido para mí un excelente consejero y un modelo a seguir.

Al doctor Tony Jason Stafford por el tiempo que le dedicó a este trabajo.

A todos los maestros del Departamento de Lenguas y Lingüística, deseo manifestarles mi agradecimiento por todas las atenciones que me brindaron durante mi estancia en esta universidad.

A mi espontáneo amigo, Luis Villalobos, quien me ahorró infinidad de esfuerzo en la realización de este trabajo.

A mi difunta madre, quien ha sido mi fuente de motivación. Sin su ejemplo nada habría yo intentado en la vida.

19 de noviembre de 1993.

INDICE

pág.

Introducción	1
Capítulo 1	24
Capítulo 11	54
Capítulo 111	73
Conclusión	86
Notas	97
Bibliografía	103
Vita	106

INTRODUCCION

ALBERTI Y EL TEATRO ESPAÑOL

Si de algún país europeo puede hablarse verdaderamente de haber tenido una crisis en su teatro, ese es España. Durante las tres primeras décadas del siglo veinte, se produjo un teatro débil en originalidad y carente de contenido social tanto en el género dramático como en el cómico. Salvo raras excepciones, la escena continuó la tradición prevalente del siglo anterior entreteniendo a un público interesado solamente en eludir su realidad. Hay que reconocer que en sí, no había nada criticable en que los dramaturgos pretendieran hacer reír o llorar a un auditorio que pagaba precisamente para eso. Esta tendencia escapista por parte del público español la definió acertadamente en su momento Torrente Ballester:

El espectador español no iba al teatro a analizar y quizá tampoco a dejarse invadir por el personaje, a ser objeto de una despersonalización progresiva y catártica, sino a que lo deslumbraran, a que lo zarandearan, a que le apretaran el corazón y se lo aflojaran inmediatamente, a que le cortaran la carcajada con lágrimas y los sollozos con regocijo. Iba a desternillarse de risa y a llorar como una Magdalena. Y siempre, siempre, a que le halagasen su orgullo nacional. No entendía el teatro francés, tan disciplinado, tan trabajado por dentro; ni la acción interna, ni la evolución espiritual, ni el matiz. No tenía tiempo para esas zarandajas. No quería sosegar, sino agitarse.¹

Prueba de este tipo de teatro fue José Echegaray (1832-1916), quien desde fines del siglo diecinueve mantuvo la

hegemonía como el dramaturgo más popular de España. Sus dramas estaban aderezados por la tradicional fórmula de argumentos melodramáticos, personajes apasionados, un lenguaje inflado, y mezclado todo esto con la moralidad propia de una burguesía conservadora. Es incuestionable la aceptación que tuvieron sus obras como O locura o santidad (1877), El loco Dios (1900), El hijo de Don Juan (1892), y la más importante de todas, El gran Galeoto (1881). Por esta razón en 1904 le fue otorgado el Premio Nóbel de Literatura. Sin embargo, aunque Echegaray influyó grandemente en los dramaturgos españoles de su época, su teatro carente de profundidad fue criticado por los intelectuales de su tiempo, principalmente los de la generación del 98.

A pesar del éxito económico de este tipo de dramas sentimentales puestos en boga por Echegaray, el teatro empezó a registrar pequeños cambios a fines del siglo XIX hacia un teatro con mayor carga de realismo. Una figura importante en el intento por mejorar la calidad de la escena española fue Benito Pérez Galdós (1843-1920), quien intentó adaptar algunas de sus novelas al teatro. Sin embargo, sus obras reflejaron siempre su oficio de novelista debido al exceso de diálogo en ellas. Los temas que trató en escena los sacó de la vida cotidiana, reflejando la influencia de ilustres dramaturgos noruegos como Henrik Johan Ibsen y Bjornstjerne Bjornson. Las obras dramáticas más conocidas de Galdós fueron La loca de la

casa (1893), y Realidad (1889). Podría decirse que la principal aportación de Galdós fue dar un matiz realista a la escena, lo que se llamó posteriormente "realismo", logrando con esto separarlo del tipo de teatro melodramático que escribía Echegaray.

Otro dramaturgo importante en el intento por mejorar el teatro español fue Jacinto Benavente (1866-1954), ganador del Premio Nóbel de Literatura en 1922. Ajeno al estilo neo-romántico de José Echegaray, Benavente utilizó una especie de fórmula teatral, donde el principal interés recaía en dar énfasis psicológico a sus personajes, al igual que caracterizarlos con la figura y el lenguaje natural de la gente de la calle. Esta técnica le dio a Benavente en poco tiempo éxito tras éxito. Su obra maestra fue Los intereses creados (1907), la cual fue traducida a varios idiomas. En ella Benavente expone su concepción dramática del mundo como un lugar donde los valores estéticos son meramente una ayuda para la humanidad en su peregrinar por la vida, y el amor sólo un destello de lo divino. Junto con esta pieza teatral se pueden mencionar Gente conocida (1896), Los malechores del bien (1905), y Más fuerte que el amor (1906), ya que también son obras que intentan explorar los vicios y desatinos de una sociedad contemporánea. Sin embargo, y a pesar de su fama adquirida en vida, su teatro fue sujeto de críticas adversas. Jean-Paul Borel, por ejemplo, dice al respecto:

Esta producción tiene a menudo más de novela o de ensayo que de teatro[...] Benavente recurre constantemente al relato, que es una técnica característica de la novela; más que mostrar, cuenta, hace alusión. El diálogo está a menudo formado por una serie de largas réplicas, de carácter puramente retórico, bien compuestas[...], sin ninguna tensión dramática[...] El diálogo les sirve (a los caracteres y sentimientos) de comentario, en lugar de ser su signo real y directo[...] La psicología es a menudo superficial y esquemática[...] Hay, en fin, en Benavente una actitud moralizante que es difícil de soportar.²

En efecto, Jacinto Benavente no logró elevar sus dramas a un nivel de primera línea europea. Es por eso que los críticos de la época no incluyeron sus obras junto a las de dramaturgos europeos que revolucionaron el teatro de su tiempo.

Existe un número considerable de dramaturgos españoles que crearon solamente teatro para consumo, escapista, sin más intención que divertir. Por ejemplo, los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (1871-1938 y 1873-1944), quienes por espacio de cuarenta años, y con más de 150 obras en su crédito, como Los galeotes y El patio (1900), Abanicos y panderetas (1902), llenaron la imaginación y mente de los espectadores con una España color de rosa; Manuel Linares Rivas (1867-1938), quien siguió la línea trazada por Benavente: teatro de diálogo más que de acción, como El abolengo (1904), María Victoria (1904) y La garra (1914), cuyos temas bebieron de la fuente moralista tradicional; Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), cuyas obras como Canción de cuna (1911), Madame Pepita (1912), y Mamá (1912),

provocaron lágrimas en los espectadores gracias a su sentimentalismo exagerado; Pedro Muñoz Seca (1881-1936), cuya exitosa carrera cómica se extendió por más de treinta años, y cuyas obras conocidas como 'astracanadas' presentaban situaciones absurdas que invitaban a la risa fácil.

En relación a este estancamiento teatral en España es importante mencionar la existencia del teatro poético, o mejor dicho el teatro en verso, y que se empezó a conocer al final de la primera década del siglo veinte. El propósito de este teatro fue, de acuerdo con Torrente Ballester, el redescubrir el pasado de una España idealizada. Para lograr dicho propósito, los dramaturgos llevaron a escena obras como Las hijas del Cid (1908), y En Flandes se ha puesto el sol (1910), pero lamentablemente dichas piezas dramáticas carecían de toda perspectiva histórica. Los nombres de Antonio y Manuel Machado (1875-1939 y 1874-1947) se relacionan con este "teatro poético"-- independientemente de su reconocida participación en la corriente de costumbrismo folklórico --, el cual no hizo nada por revitalizar el drama español.

Dentro de este depresivo panorama dramático de principios de siglo, resalta la figura de Carlos Arniches (1866-1943). Tradicionalmente se le clasificó como un dramaturgo oscuro dentro del 'género chico' o 'teatro por horas', aunque posteriormente los críticos revalorizaron su trabajo, obras llenas de broma y gallardía popular, que le dieron la

distinción de dramaturgo de primera línea como lo declara Francisco Ruiz Ramón:

El teatro de Arniches, considerado globalmente, significa un principio de separación de la fórmula dramática estrictamente realista o costumbrista de Benavente, los Quintero o de epígonos como Martínez Sierra o Linares Rivas, a la vez que el principio de una vía nueva superada después, pero asimilada primero, por dramaturgos distantes y distintos como Jardiel Poncela, Miguel Mihura o, en otro nivel de significación, por los jóvenes autores del teatro de protesta y denuncia actual.³

La favorable opinión de los críticos se debe a que Arniches, después de abandonar un agonizante 'género chico' a fines de 1910, supo desarrollar su talento dramático escribiendo sainetes como Las estrellas (1904), La flor del barrio (1919), Los milagros del jornal (1924), además de tragedias grotescas. Y es precisamente su énfasis en lo grotesco lo que permite separar a Arniches de los otros dramaturgos de su época y acercarlo al teatro innovador de Don Ramón del Valle-Inclán.

Resulta curioso observar que la decadencia de la escena española se debió principalmente a que ésta no quería escuchar voces nuevas, no a la carencia de talentos. Es evidente lo anterior, ya que sin lugar a dudas fue Ramón José Simón María del Valle-Inclán y Montenegro (1866-1936), el más original y radical de los dramaturgos españoles durante el primer tercio del siglo veinte. Su teatro puede ser considerado a la altura de los mejores en toda Europa. Las técnicas de vanguardia,

como el expresionismo, el simbolismo, el cubismo, y el teatro del absurdo, se combinan y se usan con el deseo de cuestionar los sistemas de valores establecidos. Según Ruiz Ramón, "desde La celestina y el Teatro del Siglo de Oro, no había vuelto a darse en España una creación teatral de tan poderosa fuerza ni de tan sustantiva novedad en forma y significado como la dramaturgia de Valle-Inclán." ⁴

Un dato curioso en la productividad de Valle-Inclán es que sus mejores obras fueron escritas a la edad de 54 años. Sus primeros trabajos estuvieron influidos por el modernismo y, a decir verdad, aún no se veía en ellos la genialidad que posteriormente se le reconocería al autor. De estos incipientes inicios podemos citar las novelas Sonata de otoño, publicada en 1902, al igual que Sonata de primavera y Flor de santidad, ambas de 1904.

No es sino hasta tres años después que Valle-Inclán escribe la trilogía teatral que le dará notoriedad definitiva: Comedias bárbaras, de las cuales Aguila de blasón y Romance de lobos fueron escritas en 1907, y Cara de plata, en 1922. Es aquí donde Valle-Inclán empieza a revelarse con un nuevo tipo de arte dramático, contagiado de una filosofía artística y de un enorme poder de síntesis que lo distingue del resto de los dramaturgos españoles. Sin embargo, estos dramas fueron considerados como obras para leer, dada su dificultad para llevarlos a escena. El problema surge por los frecuentes

cambios de escenografía, el número de actores requeridos, y la variedad de acciones que toman lugar en el escenario. Esta dificultad hizo pensar a los críticos si verdaderamente podían tomarse estas obras como verdadero teatro innovativo, o simplemente como novelas dialogadas. Pero independientemente de la dificultad para llevar a escena estas obras, lo importante era el nuevo concepto de teatro manejado por Valle-Inclán, un concepto lleno de imaginación e impacto emocional.

Durante la segunda década del siglo veinte, Valle-Inclán acusó drásticas transformaciones en su perspectiva del mundo. Después de haber visitado el frente occidental durante la Primera Guerra Mundial en 1916, regresó a una España empobrecida por la inflación, con problemas laborales y políticos, lo cual hizo que el dramaturgo sintiera la necesidad de exponer satíricamente el mal que aquejaba a su patria. Para lograrlo, utilizó un nuevo estilo que posteriormente lo inmortalizaría: el esperpento.

En 1920 aparece la obra Luces de bohemia donde el dramaturgo usa por vez primera la palabra esperpento, y explica por medio de su protagonista Max Estrella su significado:

MAX:[...]El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO: ¡estás completamente curda!

MAX: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética

sistemáticamente deformada.⁵

La intención del esperpentismo es, pues, el distorsionar sistemáticamente la realidad misma, ridiculizarla hasta el grado de hacerla risible. Dada la dificultad que había por definir claramente lo que significaba el esperpento, el propio Valle-Inclán tuvo que explicarla con sus propias palabras:

Comenzaré por decirle a usted que creo que hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie, o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas -y ésta es la posición más antigua en la literatura-, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana (Homero)[...] Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fueran nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más próspera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare[...] Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía.⁶

Con los esperpentos parece como si el autor tratara de robarle a dios el poder de manejar y divertirse con sus criaturas. Sus personajes son figuras grotescas con las que se trata de satirizar una realidad vacía, carente de sentido. Nada ni nadie se escapa de las parodias esperpénticas de Valle-Inclán: la burguesía, el honor, el militarismo, el patriotismo, la Iglesia, los valores morales, todos pasan por el juicio satírico del genial dramaturgo. Es por eso que su teatro es aún considerado como el de más radical originalidad

en España.

Otra persona que aparece durante el primer tercio del siglo veinte como una de las figuras más prometedoras en la renovación de la escena española es Federico García Lorca. Nacido el 5 de junio de 1898, Lorca adquirió un gran conocimiento del folklor andaluz, que posteriormente vertería en sus obras, mientras crecía y se educaba en el campo granadino de Fuente Vaqueros. A la edad de veintidós años ya era considerado como el más original de los poetas jóvenes, y sus versos eran recitados en la Residencia de Estudiantes donde entabló contacto con Rafael Alberti.

Mientras García Lorca escribía su obra poética, que por sí sola le daría un lugar prominente en las letras españolas, el poeta se transformaba también en dramaturgo. Pero al hacerlo, se daba cuenta de la dificultad de llevar a escena un teatro no comercial, ya que su primer intento teatral, El maleficio de la mariposa, fue un fracaso económico. Esto, sin embargo, no lo amilanó: "Yo he abrazado el teatro --dice el poeta-- porque siento la necesidad de la forma dramática." ⁷

Ajeno a la influencia de los dramaturgos españoles de su época --con la evidente excepción de Valle-Inclán--, Federico hurgó en la historia del teatro español hasta encontrar a Lope de Vega, y en él descubrió y afirmó el gusto por lo popular poético. Es muy tentador el pensar que el teatro poético de

Lorca lo haya sido por esta influencia lopesca, y no solamente por la natural tendencia de Federico a la poesía, como muchas veces lo enfatizó: "Creo sinceramente que el teatro no es ni puede ser otra cosa que emoción y poesía, en la palabra, en la acción y en el gesto." ⁸

De las aproximadamente doce obras de teatro que escribió García Lorca en diez y seis años, las más prominentes son Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba. Es interesante notar en estas tragedias rurales la tendencia de García Lorca por dar a los personajes femeninos el papel dominante, pero a la vez un papel donde las mujeres sufren dolorosas frustraciones.

Cabe añadir que la obra de Lorca adquiere un mayor sentido dentro del movimiento generacional del 27. Particularmente en lo que se refiere al estudio del folklore andaluz, tanto Lorca como su amigo Rafael Alberti son dos de las figuras que más recurrieron a este folklor que abarca tanto lo musical como lo poético y lo teatral.

Rafael Alberti Merello nació un martes 16 de diciembre de 1902 en El Puerto de Santa María, provincia de Cádiz. Fue el quinto de seis hermanos y su nombre completo es Rafael, Valentín, Ramón, Ignacio, Tomás, de Nuestra Señora de Belén, de los Sagrados Corazones y de la Santísima Trinidad. Para abreviar tan extenso nombre, sus parientes le llamaban Cuco.

Sus abuelos fueron propietarios de una próspera vinatera llamada "Merello Hermanos"; desafortunadamente, los herederos de esa fortuna no supieron manejarla con propiedad, y al nacer Rafael ya había desaparecido. El drástico empobrecimiento de los padres del futuro poeta tendrá en él repercusiones psicológicas que marcarán profundamente su personalidad adulta.

En su libro Arboleda perdida, Alberti recorre su infancia con suma nostalgia. Se ve a sí mismo en su casa blanca de la calle de Santo Domingo con sus hermanos y hermanas, su nana Paca Moy, y el sirviente Federico. Pero pone especial atención en su madre y su ferviente catolicismo, y en la constante ausencia de su padre, situación que dejó el gobierno de la familia en manos de los tíos. Refiriéndose a él, Rafael escribe: "me paso años enteros sin verle, ignorando su cara, no recordando ni su voz." 9

Alberti refiere con insistencia en su biografía el carácter social de su familia, esto es, los valores que más les preocupaban. De hecho, hay tres temas que sobresalen y, por lo mismo, son los que modificaron su personalidad: propiedad, tiranía y fanatismo.

La familia de Rafael alimentó una religiosidad tan extrema, que más tarde sería ése uno de los motivos que lo empujó a transformarse posteriormente en un antirreligioso. Escribe Alberti al respecto:

Lo que más preocupaba a toda mi familia era nuestra educación religiosa, nuestra formación en los principios más rígidos de la fe católica con todas sus molestísimas consecuencias. Preferían mis padres, tíos y demás parientes un buen recitado, sin tropiezo, de la Salve o el Señor mío Jesucristo a una mediana demostración de lectura o escritura. Así, mi tío Javier, por ejemplo, a sus veintitantos años de edad conocía a la perfección todas las obligaciones del cristianismo, mas durante la misa tomaba el devocionario del revés, frunciendo con recogido sufrimiento la frente analfabeta.¹⁰

La pérdida de la fortuna familiar atormentó a Alberti aún más que el fanatismo religioso. La humillación de provenir de una familia "venida a menos"--que en palabras llanas es "pobre"-- la vivió día a día, especialmente cuando miraba a sus primos ricos. Su ánimo se reveló ante esta incómoda situación, y no sería aventurado suponer que esto haya influido años después en su acercamiento a la ideología comunista.

El sentimiento de discriminación económica la continuó viviendo Rafael en sus años de estudiante, sentimiento que fue transformándose en odio, "un odio que hoy sólo encuentro comparable a ese que los obreros sienten por sus patronos: es decir, un odio de clase."¹¹ La Arboleda perdida está llena de recuerdos amargos y humillantes cuando menciona esta etapa de su vida: "humillaciones y amarguras que hoy todavía me escuecen."¹² Incluso, sus esporádicas escapadas del colegio fueron resultado de este sentimiento de inferioridad

económica, y no por falta de interés en los estudios.

Después de haber cursado sus primeros años escolares en el colegio de las Carmelitas, los padres de Rafael lo trasladaron a otro, donde una directora llamada Doña Concha marcó dolorosamente esta etapa, y a la cual rememora el autor:

Era molesta y seca conmigo en todo instante, proviniendo quizá esta conducta de su odio a las monjas o de una pequeña rebaja en la mensualidad establecida para todos los educandos, concedida a mi familia en honor a su descendente estado económico. Consecuencias de aquella atmósfera de inferioridad y antipatía: un verdadero pánico a la maestra, una agradable falta de interés por todo aquello que favoreciera mi cultura, y cierta triste rabia sorda, mezclada de admiración y envidia a mis primos hermanos, discípulos también de doña Concha, pero preferidos por ella por sus fincas y un magnífico coche de brillantes caballos, dispuesto a pasearla todas las tardes.¹³

La mayor obsesión de la familia de Rafael era el proporcionarle una sólida educación religiosa, educación que requería del rigorismo basado en los principios católicos. Siendo en el Puerto los jesuitas la mayor autoridad en este departamento, los padres de Alberti decidieron ingresarlo, en calidad de 'externo', en el colegio de San Luis Gonzaga a primeros de octubre de 1913, teniendo él cerca de once años de edad. "Allí --escribirá más tarde el propio poeta-- sufrí, rabié, odié, amé, me divertí y no aprendí casi nada durante cerca de cuatro años de externado."¹⁴

La marginación que sintió Alberti durante esta época en el

colegio no lo olvidó nunca. No fue solamente la discriminación social, cosa no nueva para él, sino el rigor fanático en los maestros. No importaba el que los alumnos aprendieran tanto las ciencias profanas, como que aprendieran las divinas: "se salía solamente con la cabeza loca de Padrenuestros [...], y con tal cúmulo de faltas ortográficas e ignorancias tan grandes, que yo, aún a los veinte años, después de cinco ya en Madrid, me sonrojaba de vergüenza ante el saber elemental de un chiquito de once, alumno del Instituto Escuela o cualquier otro centro docente."¹⁵ El mejor método que conocían los jesuitas para que los alumnos aprendieran lo debido era el castigo físico, y Rafael lo recuerda. Incluso ya estando en Madrid se acordaba del Padre Romero, profesor de historia de España, a quien Alberti, si lo volviera a ver, le regresaría gustoso la bofetada que una vez le plantó a él.

En 1917 la familia de Rafael Alberti se mudó a Madrid. La impresión de este suceso fue impactante para Rafael, ya que entonces tenía quince años de edad y nunca antes había tenido contacto con la gran urbe. Sólo accedió a vivir en la nueva ciudad si su familia le permitía practicar la pintura, primera vocación artística de Alberti. Durante los primeros meses en Madrid, el incipiente artista gastó sus días visitando los museos de la ciudad, pasando por el Museo de Reproducciones hasta llegar al del Prado. Fue un tiempo delicioso para él.

Años más tarde escribiría unos versos -"A la pintura"- que describirían estos momentos:

Mil novecientos diecisiete.
Mi adolescencia, la locura
ante una caja de pintura,
un lienzo en blanco, un caballete. ¹⁶

En 1919 Alberti sufrió los síntomas de una enfermedad pulmonar--tuberculosis-- que fue decisiva en su transición de la pintura a la poesía. Por órdenes del médico, Rafael guardó reposo durante varios meses en la serranía del Guadarrama en San Rafael. Ahí, el futuro poeta aprovechó el tiempo para llenar su vida de libros, entre ellos, Platero y yo, de Juan Ramón Jiménez, libro que modificó su vida artística.

El ingreso definitivo al mundo de la poesía lo ubica Rafael en una noche de marzo de 1920. Su padre acababa de expirar junto a él, y ante un impulso irrefrenado por expresar su dolor, Alberti tomó un lápiz, no para dibujar, sino para escribir su primer poema.

Entre 1923 y 1924, un recaimiento en su enfermedad lo obligó a confinarse en el departamento familiar de Madrid y en el sanatorio de San Rafael en la sierra. Estos largos meses le ayudaron a Alberti a nutrirse de aire puro y de libros, proporcionándole a la vez tiempo para escribir. Fue precisamente en esta época en que Alberti terminó de redactar

su primer libro de poesías: Mar y tierra, que luego terminó llamándose Marinero en tierra. Animado por Claudio de la Torre, presentó su libro al concurso del Premio Nacional de Literatura, el cual ganó en 1925.

Ya con el prestigio del Premio en su haber, Alberti empezó a visitar con frecuencia la Residencia de Estudiantes. Ahí conoció a Luis Buñuel, Salvador Dalí, Moreno Villa, y sobre todo a Federico García Lorca, a quien la historia uniría con él para siempre.

Repuesta su salud física, el poeta gaditano continuó escribiendo, y ya para 1927 tenía terminados tres libros más de poesía: La amante, Cales negras --el que posteriormente llamo El alba del alhelí-- y Cal y Canto.

La época vivida entre 1928 y 1931 fue para Alberti un tiempo de tremenda crisis espiritual. Su trabajo Sobre los ángeles (1929), con su mundo lleno de ciudades asediadas por multitud de ángeles rebeldes, simboliza su ruptura definitiva con la disciplina católica y con su pasado lejanamente aristocrático. Al mismo tiempo que escribía esta obra, Alberti empezó a trabajar en su primer drama completo, un auto sacramental sin sacramento titulado El hombre deshabitado, el cual terminó en 1931.

Otro aspecto importante en la vida de Rafael Alberti durante esta época, fue su ingreso con el naciente partido