

*SOBRE LOS ANGELES*  
(Interpretación)

Antonio Mora Zúñiga \*

“Fueron desatados los cuatro ángeles que estaban aparejados para la hora y día y mes y año, para matar la tercera parte de los hombres. Y el número de ejércitos de los de a caballo era de doscientos millones. Y oí el número de ellos”.

*Apocalipsis, IX-15-16*

A. Consideraciones preliminares

a. Reseña

Rafael Alberti inició su obra artística en 1925, con la publicación de su primer libro de poemas, *Marinero en Tierra*. A pesar de que el artista primerizo obtuvo con este conjunto de poemas el Premio Nacional de Literatura, y a pesar de la calidad y extensión de su producción posterior, a Rafael Alberti se le conoce, especialmente como el autor de *Sobre los Angeles*.

El público literario madrileño acogió la obra con inusitado entusiasmo. Entusiasmo mezclado con incredulidad y sorpresa: no se esperaba del poeta de versos gráciles y musicales, un libro cargado de tormento y angustia existencial. Poblado por ángeles feroces, crueles, y deformes que se debaten en un mundo poético turbulento. Angeles monstruosos, siempre volando de un extremo a otro del doble universo de este libro: infierno y cielo.

Angustia, soledad, ansia de salvación son los temas principales que conmueven el mundo de esta obra.

Esta creación no es, como suelen serlo las grandes obras de la literatura universal, producto

que deviene de la experiencia y disciplina artísticas. *Sobre los Angeles* es una de las primeras obras de Alberti. En la primavera de 1927, cuando la edad del artista frisaba apenas con los veinticuatro años, inició el poeta la composición de este libro, el cual se publicó en el año 1929.

La aparición deslumbrante de estos ángeles funestos relegó al olvido *Cal y canto*, libro de Alberti publicado pocos meses antes que *Sobre los Angeles*.

El mismo Alberti, sorprendido por éxito tan singular, y a la vez pesaroso por el desdén con que había sido tratado *Cal y canto*, declaró:

“...de pronto, las alas de los ángeles, escapados en vuelos por esos mismos días lo oscurecieron por completo, ahogándole en escombros su feliz ruta comenzada” (1).

Y el flemático Azorín:

“Con este libro (*Sobre los ángeles*), Alberti ha llegado a las más altas cumbres de la poesía lírica” (2).

b. Hipótesis y métodos

Dos hipótesis de trabajo fundamentan este estudio. Primera: la tragedia espiritual que refleja la primera parte del libro *Sobre los Angeles*, tiene como causa principal la pérdida de la fe ingenua y

\* Licenciado Antonio Mora Zúñiga. Instructor del Departamento de Filosofía, Artes y Letras del Centro Universitario de Occidente. Universidad de Costa Rica.

ferviente que profesa el pensamiento cristiano. Segunda: en los once poemas cortos que componen, esta primera parte se realiza una síntesis—extraordinariamente velada— de la religión cristiana.

Estos dos principios, lo prueba la lectura total del libro, irradian, furtivamente, la obra en su totalidad.

El hecho de que esta creación de Alberti oculte la fuente sagrada, y hasta, en muchos casos, por audaz metamorfosis artística, pase inadvertida, deriva de la esencia misma del arte, en cuanto a visión individual se refiere.

En el análisis principal de este trabajo, se sigue el método estructural, según lo expone Wolfgang Kayser en *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Se recurre, con el afán de aportar pruebas subsidiarias, al método estilístico y al histórico. Y los hallazgos son vertidos en el método comparativo, en el cual se demuestran las tesis que se sustentan.

#### c. Conceptos básicos

Por la importancia especial que tienen aquí los conceptos de “hablante lírico”, “discurso polivalente” y “actitudes y formas de lo lírico”, es necesario definirlos de antemano. Dichos conceptos corresponden, en el orden citado, a Félix Martínez Bonati, Tzvetan Todorov y Wolfgang Kayser:

“Es una entidad imaginaria, un estrato fenomenal, un término de una situación comunicativa inmanente que no tiene que ver nada con el autor real de la obra” (3).

“Es el discurso que hace referencia, en forma implícita o explícita a un discurso anterior” (4).

“...en la obra de arte lírica actúan, conjuntamente: una actitud en que se habla y una forma interior en que el discurso se redondea y llega a constituir una unidad, un todo” (5).

#### d. Disposición del trabajo

Cada uno de los poemas se estudia simétricamente en el siguiente orden: 1º) Espacio lírico. 2º) El “tú” enunciado. 3º) Actitud lírica.

4º) Forma lírica interior. 5º) Interpretación del hablante lírico.

### 1. “Entrada” “Paraíso”

#### 1.1 Espacio lírico

Dos títulos aparecen en este poema: “*Entrada*” y “*Paraíso Perdido*”. El primero de por sí denota el inicio de un recorrido que, el estudio completo de la obra permite afirmar, no terminará en este primer poema, sino que será el pórtico del libro completo. El segundo, forma parte de la actitud lírica que se estudiará.

Ya en los primeros versos se presenta el espacio. Es un espacio confuso, ilimitado y solo:

“A través de los siglos,  
por la nada del mundo,  
yo, sin sueño, buscándote.  
Tras de mí, imperceptible,  
sin rozarme los hombros,  
mi ángel muerto, vigía.  
A dónde el Paraíso,  
sombra, tú que has estado?  
Pregunta con silencio.  
Ciudades sin respuesta,  
ríos sin habla, cumbres  
sin ecos, mares mudos” (6).

(Desde los versos iniciales surge el doloroso desasosiego del hablante...)

Después la visión del espacio es más limitada: “Ciudades sin respuesta” / “ríos sin habla” / “cumbres sin ecos” / “mares mudos”/.

En todos los complementos preposicionales y adjetivos anteriores se expresa la incomunicación: no hay habla, ni siquiera ecos.

Cuando el paisaje no expresa ausencia de sonido, ausencia de voz, expresa ausencia de luz.

Y en los últimos versos se mezclan, en sinestesias, el mutismo, la inercia y la soledad:

“Sin sol, vientos antiguos,  
simas negras,  
boquete de sombra,  
tinieblas sin voces,  
inmóviles los pulsos  
del sínfin de la noche.  
Silencio. Más silencio” (7).



## 1.2 El "tú" enunciado

El "tú" enunciado en el poema aparece paulatinamente. Primero sin imagen: "Imperceptible". Luego sin movimiento: "sin rozarme los hombros". Finalmente, "muerto". Es un ángel muerto. El clímax que aparece en la presentación del "tú", es rematado con la aposición irónica del sustantivo "vigía": "Mi ángel muerto, vigía" (8).

Sigue inmediatamente el apóstrofe:

"A dónde el Paraíso,  
sombra, tú que has estado?  
Pregunta con silencio" (9).

Con el vocativo "sombra", y con el apóstrofe en sí, se reitera la ironía de la aposición: "Mi ángel muerto, vigía".

El pretérito perfecto "has estado" expresa negación y afirmación: ya no estás, pero estuviste. Además, denota que el abandono del Paraíso ha ocurrido recientemente.

El verso que cierra esta estrofa es sorpresivamente: "pregunta con silencio".

El "yo" tan firmemente enunciado en todo el poema: ("Yo, sin sueño", "tras de mí", "me ignoran", etc.) se diluye en un alguien. (Se anuncia, inesperadamente, el desdoblamiento del "yo", en "él", cuya importancia se hará evidente en los poemas 5<sup>o</sup>, 6<sup>o</sup> y 7<sup>o</sup>).

El segundo apóstrofe al "tú", aparece al final del poema:

"Ángel muerto, despierta.  
Dónde estás? Ilumina  
con tu rayo el retorno" (10).

Los verbos "despierta" e "ilumina" son los que ahora expresan la angustia. La ironía de la presentación inicial se ha convertido en sarcasmo.

Al principio el caso vocativo estaba colocado hacia el centro de la oración y representado por el sustantivo "sombra", ahora ocupa el primer plano y la apelación es directa y desgarradora: "Ángel muerto". La angustia se ha ido intensificando hasta llegar a la desesperación.

## 1.3 Actitud lírica

Se ha estudiado la objetividad del poema en sus dos componentes principales: el espacio y el "tú" configurado.

El yo lírico se ha enfrentado a esta objetivi-

dad, la ha enunciado y se ha revelado en ella, sin fundirse con ella. Este poema se expresa en la actitud de la "enunciación sentenciosa" (11).

Tanto el espacio como el tú se manifiestan impasibles a las inquisiciones del yo. Este sólo ha encontrado mutismo, silencio. El sonido como medio natural de la comunicación no existe. No existe ni en sus manifestaciones más elementales, ni en las cosas más llenas de vida y movimiento: "cumbres sin ecos", "mares mudos", "vientos, antiguos, inertes".

El hecho de que haya en el poema un yo explícito tan fuertemente enunciado ("Yo, sin sueño" "tras de mí", "Me ignoran", "Yo, sin luz para siempre...") hace que ese "yo" adquiera perfiles prominentes. Este fenómeno lingüístico coadyuva a que haya una actitud enunciativa. Asimismo, justifica, aquél rasgo estilístico, la fuerza inquisitoria, presente en todo el poema.

## 1.4 Forma interior

La forma interior es la "proclamación" (12).

El "yo" confiesa la pérdida de la fe, de su fe ingenua.

"Paraíso perdido!  
Perdido por buscarte,  
Yo, sin luz para siempre" (13).

## 1.5 Interpretación del hablante lírico:

Estos últimos versos aclaran muchos pasajes oscuros del poema. Se tenía un paraíso, se perdió por buscarlo. La búsqueda se realizó dentro del yo lírico, por esto reina en el poema un silencio imponente. La búsqueda tuvo su origen en la duda; es decir, el hablante rechazó la fe ingenua que proclama la Biblia:

"Luego dice a Tomás: Mete tu dedo  
aquí, y ve mis manos: y alarga acá tu  
mano,  
y métela en mi costado: y no seas  
incrédulo,  
sino fiel".

"Dícelo Jesús: Porque me has visto,  
Tomás,  
creíste, bienaventurados los que  
no vieron  
y creyeron" (14).

Al final, queda sin la fe antigua, la que se expresa en el verso: "Paraíso perdido", y sin la verdad racional que buscó en sí mismo. Al perderse la fe, se pierde la esperanza:

"Es pues la fe la sustancia de las cosas que se esperan, la demostración de las cosas que no se ven" (15).

## 2. "Huésped de las nieblas" "Desahucio"

### 2.1 Espacio lírico

Este es el segundo poema del libro. También consta de dos títulos, el primero es común al resto del libro; ambos evocan espacio. El de "Huésped de las nieblas" es vaporoso, oscuro e inconsistente. La niebla produce confusión y oscuridad. Dentro de ese ámbito tan extenso vaga un huésped, un alguien que se aloja en un lugar ajeno, en donde no se le quiere. Por eso, "Desahucio". Es necesario expulsar a ese inquilino indeseable.

De nuevo se observa el paso violento de un espacio muy amplio y confuso, a otro limitado y tangible. Desde "niebla" a "casa":

"Ángeles malos o buenos,  
que no sé,  
te arrojaron en mi alma.

Sola,  
sin muebles y sin alcobas,  
deshabitada" (16).

En estas estrofas el espacio se materializa y limita: todos los atributos corresponden a una casa, a una habitación. Se trata de una morada solitaria. La soledad se expresa primero con la ausencia de cosas ("sin muebles y sin alcobas..."), después con la ausencia de personas ("deshabitada").

El espacio, en este poema, ha pasado por tres planos: primero, informe e ilimitado: "niebla". Después, limitado e interior: "alma". Finalmente, se ha materializado en una casa que consta sólo de cuatro paredes ("sin alcobas"). El "yo" expresa su angustia en este último plano. Se ha establecido una igualdad: alma = casa. Los atributos de una alma atormentada han sido desplazados al objeto poetizado, "casa":

"De rondón, el viento hiere  
las paredes,  
las más finas, vítreas láminas.

Humedad. Cadenas. Gritos.  
Ráfagas.

Te pregunto:  
cuándo abandonas la casa,  
dime,  
qué ángeles malos, crueles,  
quieren de nuevo alquilarla?" (17)

### 2.2 El "tú" enunciado

Afirma Solita Salinas de Marichal:

"Una, entre varias, de las dificultades de este libro consiste en determinar quién es ese "tú" (18).

La autora citada salva esa dificultad por medio del método histórico-biográfico:

"Por la época en que escribió este libro, Rafael Alberti sufría una terrible crisis emocional. Producto de ésta son esos ángeles monstruosos..." (19).

Aceptada la dificultad, se continúa aquí con el estudio immanente de la obra albertiana.

En el tercer verso ("te arrojaron en mi alma") el "tú" está subrepticamente representado. Pero, en la última estrofa (se inicia con "Te pregunto") es fuertemente manifestado, lo que le confiere especial importancia.

Por el hecho de querer desahuciarlo, se infiere que se trata de un ser maligno, de un ángel malo: ha traído a su alma: "Humedad. Cadenas. Gritos. Ráfagas".

Pero nótese que el "yo", no tiene la suficiente valentía para sobreponerse a ese ángel maligno. No lo increpa con el imperativo "abandona", como era de esperarse por el título, "Desahucio", sino con una suave exhortación, con un ruego:

"Cuándo abandonas la casa,  
dime..." (20).

El discurso polivalente, "...el que hace referencia, en forma implícita o explícita a un discurso anterior" (21) aclarará quién es ese "tú".

En la *Divina Comedia*, canto tercero, en el vestíbulo del Infierno, aparecen los cobardes, cuyo tormento así describe Dante:



Llantos, suspiros, aúllo plañidero  
llenaban aquel aire sin estrellas,  
que me bañó de llanto lastimero.

“Lenguas diversas, hórridas querellas,  
voces altas y bajas en son de ira,  
con golpes de manos a par de ellas.

“Como un tumulto, en aire tinto gira  
siempre, por tiempo eterno, cual  
la arena  
que en el turbión remolinear,  
se mira” (22).

En estos tres tercetos aparecen implícitos los cuatro sustantivos aislados que aparecen en los versos 4<sup>o</sup> y 5<sup>o</sup> de la nota 17:

“Humedad. Cadenas. Gritos. Ráfagas”.

Además, estos versos de Dante evocan la angustia cruel y el ambiente sórdido del poema que se está analizando.

Ahora bien, el poema de Alberti está plasmado con tal economía de medios lingüísticos, que la polivalencia se torna extremadamente sutil. Tan tenue es, que ha pasado inadvertida para varios críticos.

Es “el ángel cobarde”, el que se ha alojado en el alma del “Yo”.

### 2.3 Actitud lírica

En el poema se presenta la actitud de la enunciación. El hablante lírico reconoce que en su espíritu se ha alojado un ser maligno, una fuerza malévola que le causa terribles padecimientos. Por esto decide, inicialmente, enfrentarse a su despiadado enemigo, con cierta firmeza, para desalojarlo del espacio poético en que está ubicado: el alma del hablante. Pero su contendiente ya lo ha contagiado...

### 2.4 Forma interior

La forma interior, que crea los ademanes lingüísticos del poema, es la “súplica” (23). Esta sirve de remate al poema, lo redondea, y lo constituye en una unidad, en un todo.

### 2.5 Interpretación del hablante lírico

Como ya se ha insinuado anteriormente el

hablante manifiesta su impotencia para desalojar de su espíritu al “ángel cobarde”. Su virtud: reconocer su cobardía. Pero aquélla no lo exime de los tormentos que el ilustre Florentino hace sufrir a los que en vida fueron cobardes: “No hablemos de ellos... mira y pasa” (24).

## 3. El ángel desconocido

### 3.1 Espacio lírico

El espacio evoca una urbe, una ciudad populosa, en movimiento, en donde, por medio de la segunda persona del plural, se siente la mirada de muchas personas:

“Nostalgia de los arcángeles!  
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” (25).

Por medio de este espacio abierto, el “yo” manifiesta un cambio de personalidad, un cambio íntimo, que las miradas del mundo exterior no pueden percibir.

Inicialmente, el desconocimiento de “los otros” lo justifica por el cambio violento de su indumentaria; pero, angustiosamente, se percata de que él mismo no recuerda con claridad quién es:

“Dime quién soy.  
Y, sin embargo, yo era...” (26)

### 3.2 El “tú” enunciado

El “tú” propiamente, como segunda persona del singular, solamente aparece una vez, y aparece elíptico: “Dime quién soy”. Este dato es sugerente.

El primer lugar, cuando el “yo” enunciado trata de evocar su pasado, la oración atributiva final, en que intenta hacerlo, se interrumpe doloro-

samente. Al principio del poema se nota mayor decisión, como si tuviese una idea, aunque vaga, de su ser anterior: "Yo era...". Pero al final, la vaguedad es mucho más fuerte, mucho más estilísticamente vaporosa: "Y, sin embargo, yo era..." La conjunción "y", seguida de "coma", retarda la actividad mental, difuminando aún más la idea que estaba por perfilarse. Esta idea, de por sí, ya vaga, se esfuma casi completamente con la locución adversativa, "sin embargo".

"Dime quién soy" constituye una apelación desesperada del "yo" por identificar los rescoldos de su ser.

De ese esfuerzo sólo logra obtener la forma exterior del ángel que fue:

"Ya no se me ven las alas"

.....

"Zapatos son mis sandalias.

Mi túnica, pantalones

y chaqueta inglesa" (27).

En este poema se inicia la pérdida de la identidad, del ser íntimo, la cual se consumará en el último poema de esta primera parte.

A un "tú" elíptico, se oponen doce signos lingüísticos que se refieren al "yo" enunciado en este poema, el cual consta de sólo catorce versos cortos.

Lo anterior evidencia que la fuerza que actúa en el lenguaje lírico de este poema, es la del "yo".

Por tanto, del "yo" se obtendrá la actitud lírica, la forma interior y la respectiva interpretación del hablante lírico.

### 3.3 Actitud lírica

El hablante lírico está enfrente de una objetividad compuesta especialmente, por el "yo" enunciado.

La mayoría de las situaciones revelan al yo que habla, juzgando al "yo" configurado; juzgándolo con firmeza por medio de oraciones aseverativas: "no me conocen, "Nadie sabe cómo fui". Este poema se expresa en el lenguaje de la enunciación; la actitud es enunciativa.

### 3.4 Forma interior del poema:

La forma interior del poema es la "confesión" (28). Esta forma justifica que los ademanes lingüísticos prevalecientes sean signos que designan la primera persona del singular.

### 3.5 Interpretación del hablante lírico

En ninguna obra literaria el contenido conceptual expresa todo el significado del mundo poético. Por esto, todas las interpretaciones de contenido, referidas al sujeto que habla, al sujeto que se expresa en la obra, aunque estén estrictamente sustentadas en el análisis inmanente de la obra, y aunque en este ensayo se hagan después de haber estudiado los elementos principales que constituyen la estructura del poema, sólo pueden ser interpretaciones sumarias: se trata de una personalidad poética intrínseca, que, en muy pocas palabras, ha dicho mucho.

El hablante lírico de este poema se encuentra ante la circunstancia cruel de no poder identificar su ser íntimo. En éste sólo quedan vagos recuerdos de su forma exterior de ayer.

## 4. El cuerpo deshabitado

### Aclaración

La primera parte del libro termina con una serie de poemas con un título común: *El cuerpo deshabitado*. Ocho poemas cortos componen esta serie. Los cinco primeros están enumerados con números arábigos. El sexto y el séptimo con números arábigos y romanos. (6-I, 7-II), y el último así: (8 "Visita") (29).

### 4.1 Espacio lírico

Está constituido por el título general: "*El cuerpo deshabitado*". Es un espacio cerrado e íntimo. Dentro de este espacio van a configurarse lugares más amplios, pero afectivamente, contenidos en aquel:

"Contra mí mundos enteros.  
Y se derrumban murallas,  
los fuertes de las ciudades  
que me velaban.  
Y se derrumban las torres,  
las empinadas  
centinelas de mi sueño" (30).

Las imágenes de los versos transcriptos evocan los *Libros proféticos y sapienciales*:

"Que tornaste la ciudad en montón, la ciudad fuerte en ruina: el alcázar de los extraños, que no sea ciudad, ni nunca jamás reedificada" (31).



“Y allanará la fortaleza de tus altos muros: la humillará y echará a tierra, hasta el polvo” (32).

La polivalencia prueba la semejanza entre el espacio lírico de este poema, y el descrito en el Libro del Profeta Isaías. Se trata de la destrucción de una ciudad que en un tiempo estuvo muy fortalecida. La causa de la destrucción fue el pecado:

“Oh gente pecadora, pueblo  
cargado de  
maldad, generación de malignos,  
hijos  
depravados! Dejaron a  
Jehová...” (33)

Por medio del espacio lírico el hablante proclama su pecado su “mea culpa”.

#### 4.2 El “tú” enunciado

El hecho de que se ha intuido que la incógnita de esta ecuación poética se halla en el “tú” configurado, es lo que ha dirigido el análisis hacia ese recurso estilístico, aunque, como ya se ha señalado, no es, en todos los poemas, el elemento predominante.

El “tú” aparece por primera vez en el verso inicial del primer poema:

“Yo te arrojé de mi cuerpo” (34).

Luego reaparece en el tercero y en el noveno, como enclítico de un imperativo: “vete”.

Después de reiterar el orden (“vete”), surgen inmediatamente los siguientes versos:

“quedó mi cuerpo vacío,  
negro saco, a la ventana.  
Se fue” (35).

Para establecer la polivalencia es necesario desprender dos fragmentos, escritos por el Marqués de Molins, en la introducción de la *Divina Comedia*:

“La Divina Comedia está escrita por el Dante; pero en realidad pertenece a diez siglos cristianos; y su esencia cristiana será eternamente verdadera” (36).

Y algunas páginas después:

“Dante establece la original y peregrina idea de que en cuanto una *traición* se comete, el alma baja inmediatamente al infierno, quedando el *cuerpo desocupado de ella* y entregado a un demonio, por decirlo así, usufructuario de él, mientras subsista la persona en el mundo de los vivos” (37).

Para ir rompiendo el hermetismo de esta obra, establézcase el correlato entre “cuerpo desocupado”, “Cuerpo deshabitado” y los versos: “Quedó mi cuero vacío”, “negro saco en la ventana”, para inferir que el “tú” expulsado simboliza la traición a las virtudes teologales, en este caso a la fe.

Una vez, “*El cuerpo deshabitado*” se introduce en él otro “tú” con los siguientes versos:

“Y entraste tú de pie,  
bella.  
Entraste tú y ahora,  
por los cielos peores,  
tendida,  
fea,  
sola”.

“Tú. Yo. (Luna). Al estanque  
brazos verdes y sombras  
te apretaban el talle” (38).

Los adjetivos femeninos: “bella”, primero, después “tendida”, “fea” y “sola”, evocan el entusiasmo y la repugnancia de la lascivia. Y los últimos versos expresan, con los pronombres íntimamente unidos una escena amorosa.

Los rasgos citados permiten asociar a ese “tú” con la lujuria y con el pecado en general.

Ahora bien, según la doctrina cristiana, la aparición del mal, del pecado, produce la desaparición del ser, la muerte. Esta es la razón por la cual en los poemas rotulados con los números: 5<sup>o</sup>, 6<sup>o</sup> y 7<sup>o</sup>, en vez de un “yo” aparece un “él”.

En estos poemas hay un cambio de perspectiva del hablante. Este ve en el “cuerpo deshabitado” desde una distancia tal que le permite captar los principales movimientos de ese espectro:

“Dándose contra los quicios,  
contra los árboles.  
La luz no le ve, ni el viento.

Ni los cristales.  
 Ya ni los cristales.  
 No conoce las ciudades.  
 No las recuerda.  
 Va muerto.  
 Muerto, de pie, por las calles" (39).

En el poema número 8, el que cierra la primera parte del libro, hay dos indicios que permiten redondear las hipótesis objeto de este trabajo. El primero es el subtítulo entre paréntesis ("Visita"). El segundo, la reaparición del "tú"; esta vez es un "tú" que simboliza el alma muerta, que va en busca del "Cuerpo deshabitado", éste configurado por medio de la sinécdoque "ventana":

#### ("VISITA"<sup>8</sup>)

Humo. Niebla. Sin forma,  
 saliste de mi cuerpo,  
 funda vacía, sola.

Sin herir los fanales  
 nocturnos de la alcoba,  
 por la ciudad del aire.

De la mano del yelo,  
 las deslumbradas calles,  
 humo, niebla, te vieron.

Y hundirte en la velada,  
 fría luz en silencio  
 de una oculta *ventana* (40).

El correlato bíblico, tanto de "Visita" ("La

visita final") como el de "tú" ("alma muerta") se establece con el Juicio Final:

"Y el mar dio los muertos que estaban en él; y la muerte y el infierno dieron los muertos que estaban en ellos; y fue hecho juicio de cada uno, según sus obras" (41).

#### 4.3 La actitud lírica

El hablante parte de la pérdida de la fe cristiana y llega hasta el Juicio Final. Este ordenamiento ha impuesto la actitud enunciativa al poema.

#### 4.4 Forma interior

En los ocho poemas cortos que tienen como título común, "Cuerpo deshabitado", se destaca como forma lírica, la confesión.

#### 4.5 Interpretación del hablante lírico

La entidad imaginaria sintetiza en éste, lo insinuado en los tres poemas anteriores; la cadena causal formada por tres eslabones: pérdida de la fe, pecado y muerte. Pero no se queda aquí, sino que en un acto cansado de fe, pero acto de fe al fin, se enciman por las vías de la tradición cristiana y pone broche a la primera parte de la obra con el Juicio Divino.

En una síntesis poética, extraordinariamente velada, que irradia furtivamente toda la obra, la primer parte de este libro contiene la substancia del cristianismo.

#### NOTAS

- (1) Rafael Alberti. *Poesías completas* —con un índice autobiográfico y bibliografía por Horacio Jorge Becco— (Buenos Aires: Losada, 1961) p. 18.
- (2) *Ibid.*, p. 20.
- (3) Félix Martínez Bonati. *La estructura de la obra literaria* —una investigación de filosofía del lenguaje y estética— (2a. ed. Barcelona: Seix Barral, 1972) p. 131.
- (4) Tzvetan Todorov. "¿Qué es el estructuralismo?" —*Poética*— (Buenos Aires: Losada, 1975) p. 49.
- (5) Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. — (4a. ed. Madrid: Gredos) p. 452.
- (6) Alberti, *op. cit.* p. 247
- (7) *Ibid.* p. 247
- (8) *Ibid.* p. 247
- (9) *Ibid.* p. 247
- (10) *Ibid.* p. 248



- (11) Kayser, *op. cit.*, p. 454
- (12) *Ibid.* p. 457
- (13) Alberti, *op. cit.*, p. 248
- (14) *La Santa Biblia* – Versión de Casiodoro Reina– (18 ed. Buenos Aires: Sociedades Bíblicas Unidas, 1966), San Juan XX-27-29.
- (15) *Ibid.* Hebreos XI-I.
- (16) Alberti, *op. cit.*, p. 248
- (17) *Ibid.*, p. 248
- (18) Solita Salinas de Marichal. *El mundo poético de Rafael Alberti*. (Madrid: Gredos, 1968), p. 210.
- (19) *Ibid.*, p. 211.
- (20) Alberti, *op. cit.*, p. 248.
- (21) Todorov, *op. cit.* p. 49
- (22) Dante Alighieri. *La divina comedia* –traducción directa del original, hecha en verso castellano, por Bartolomé Mitre, e introducción del Marqués de Molins – p. 92.
- (23) Kayser, *op. cit.*, p.p. 453-454.
- (24) Dante, *op. cit.* p. 93.
- (25) Alberti, *op. cit.* p. 250.
- (26) *Ibid.*, p. 250.
- (27) *Ibid.*, p. 250.
- (28) Kayser, *op. cit.*, p. 453.
- (29) Alberti, *op. cit.* p.p. 252-252.
- (30) *Ibid.*, p. 251
- (31) *La Santa Biblia*, *op. cit.* Isaías – XXV-2.
- (32) *Ibid.* XXV-12.
- (33) *Ibid.* I, 4.
- (34) Alberti, *op. cit.* p. 251.
- (35) *Ibid.*, p. 251
- (36) *Divina Comedia*, *op. cit.* (Introducción), p. 85
- (37) *Ibid.*, p. 88
- (38) Alberti, *op. cit.*, p. 250.
- (39) *Ibid.*, p. 250.
- (40) *Ibid.*, p. 251.
- (41) *Biblia*, *op. cit.* Apocalipsis, XX-13.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Rafael. *Poesías completas* (Con un índice autobiográfico y bibliografía por Horacio Jorge Becco). Buenos Aires: Losada, 1961.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. (Traducción directa del original, hecha en verso castellano, por Bartolomé Mitre) Buenos Aires: TOR, 1950.
- ALONSO, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. 3a. Ed. Buenos Aires: Revista de Occidente, 1967.
- GUIRAUD, Pierre. *La estilística*. 4a. Ed. Buenos Aires: Nova, 1970.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1970.
- MARTINEZ Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. (Una interpretación de filosofía del lenguaje y estética). 2a. Ed. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- SALINAS, Pedro. *Literatura española S. XX*. 2a. Ed. Madrid: Alianza, 1972.
- SALINAS de Marichal, Solita. *El mundo poético de Rafael Alberti*. Madrid: Gredos, 1968.
- SANTA BIBLIA (La). (Versión de Casiodoro de Reina) 18a. Ed. Buenos Aires, Sociedades Bíblicas Unidas, 1966.
- TODOROV, Tzvetan. *¿Qué es el estructuralismo? (POETICA)*. Buenos Aires: Losada, 1975.

VIVANCO, Luis Felipe. *Introducción a la poesía española contemporánea*. Vol. I, Madrid: Guadarrama, 1974.

ZUELETA, Emilia (de). *Cinco poetas españoles*. Madrid: Gredos, 1970.