

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI LETTERARI
(XXXII CICLO)



TESIS DOCTORAL

Lo perdido en la poesía del exilio de Rafael Alberti:
«objetos, cosas y fetiches» en
Pleamar, Retornos de lo vivo lejano, Ora maritima,
Baladas y Canciones del Paraná

Coordinador del Doctorado:
Prof. Carmine Pinto

Presentada por:
Francesca Coppola

Director:
Prof. Daniele Crivellari

Curso Académico 2018 - 2019

Introducción	1
Capítulo 1. <i>Rêverie</i> pendulares del yo lírico	3
1.1. ¿Es posible una “poesía de objetos”?.....	7
1.2. Una definición de “lo perdido”	16
1.3. Rumbo de la investigación.....	23
Capítulo 2. Camino de Orán: antes y después	26
2.1. Alberti poeta <i>engagé</i>	35
2.2. El arribo a Argentina.....	40
2.3. La vuelta a Europa	43
Capítulo 3. Rafael Alberti ante sus vivencias pasadas.....	49
3.1. <i>Pleamar</i> : una mirada hacia atrás que sabe a desconsuelo.....	52
3.2. <i>Retornos de lo vivo lejano</i> : evocaciones en forma de ensueños	63
3.3. <i>Ora maritima</i> : canto a los muros de la patria hundida.....	74
3.4. <i>Baladas y canciones del Paraná</i> : el mapa de España tras una ventana.....	80
Capítulo 4. El espacio poemático del objeto-cosa: productos de la naturaleza, productos manufacturados, entidades fluidas	87
4.1. Entre un piano y un pupitre: la búsqueda de la infancia paraíso	87
4.2. « <i>Sobre tantas preciosas ruinas sin remedio</i> »: los años de soldado en Madrid.....	98
4.3. Las casas de antaño: remembranzas con los ojos cerrados.....	107
4.4. En el soplo del viento: alas turbadas de un yo-paloma.....	118
4.5. El río Paraná y sus barcos: mensajeros quiméricos	122
4.6. « <i>Desde un balcón mira un hombre</i> » una existencia inestable.....	129
Capítulo 5. El espacio poemático de la patria ídolo: mar material, litorales, pueblos de blanca cal	135
5.1. La esencia de otros paisajes retratada en los ojos	135
5.1.1. El canto salvífico de las raíces rotas	138
5.1.2. El canto infructuoso de las raíces rotas.....	150
5.2. La otra orilla: « <i>es dulce no ofrecer resistencia a tu verde llamada</i> ».....	162
5.2.1. Doble ribera: doble recuerdo histórico	203

5.3. Por los « <i>pórticos azules</i> » de un toro-mapa interior	211
Capítulo 6. El espacio poemático de los objetos del alma	226
6.1. Tres calas en la faceta emocional de lo perdido	226
6.1.1. « <i>Poblado estoy de muchas azoteas</i> »: múltiples pasos de un recuerdo amoroso.....	228
6.1.2. « <i>Yo me volqué en tu espuma en aquel tiempo</i> »: el recuerdo amoroso en la isla de Ibiza.....	254
6.2. Una paternidad inesperada: « <i>rubia Aitana de América</i> »	268
6.3. « <i>Mas me encontré de pronto a vuestro lado</i> »: el consuelo y el ánimo de las amistades albertianas	279
6.3.1. Personalidades contemporáneas: de Lorca a los poetas uruguayos	281
6.3.2. Personalidades antiguas: Halevi, Almotamid, Tirteo.....	325
Conclusiones	332
Apéndice: Conferencia mecanografiada de <i>Ora maritima</i>	335
Agradecimientos	357
Bibliografía	358

*Dedico esta tesis a mis padres, por su
bondad y su valor. Por ser artífices en la
culminación de mis estudios.*

*A mi hermana: por su apoyo
incondicional.
Por darme, a cada instante, palabras de
aliento y amor.*

Introducción

Releyendo estos días de primavera bonaerense la atolondrada, violenta, apasionante y con seguridad a veces muy mentirosa vida de Benvenuto Cellini, me han sacudido unos incontenibles deseos de reanudar mi olvidada *Arboleda perdida*, cuyo primer librito, el de mis blancos y azulados años de infancia andaluza, acaba con la visión de unos áureos naranjos, vistos como un relámpago desde la ventanilla del tren que me llevaba con toda mi familia camino de Madrid. Y ahora, esta afiebrada tarde de 18 de noviembre de 1954, en mi cercado jardinillo de la calle de Las Heras, bajo dos florecientes estrellas federales, el mareante aroma de un magnolio vecino, cuatro pobres rosales, martirizados por las hormigas, y el apretado verde de una enamorada del muro, doy comienzo a este segundo libro de mis memorias. ¡Arboleda lejana, perdida, sí, o dormida más bien, que nuevamente hoy, despierta, se apresura a mi encuentro, a la llamada fresca de mi madura sangre! Salgo de mis presentes cincuenta y un años y, atravesando tantos de horrores y desdichas, vuelo hacia aquellos otros en que la desgracia, la alegría, la transparente fe y el entusiasmo apenas si corrieron empañados por esas puras lágrimas primeras que en lugar de velarnos nos aclaran aún más lo bello, grande y hondo de la vida.

(Rafael Alberti, *La arboleda perdida*¹)

Los Alberti llegaron a Argentina el 2 de marzo de 1940. Aquí, abandonada la idea inicial de quedarse pocos días para luego dirigirse hacia Chile, permanecieron durante veintitrés años. Después del breve paréntesis transcurrido en Francia, fue en la ciudad de Buenos Aires donde, lejos de su patria, el matrimonio encontró una nueva oportunidad sobre la tierra ya que se realizó, finalmente, la vuelta a un clima literario y artístico hecho de un idioma familiar que ayudaría al poeta y a su pareja, María Teresa León, a sentar las bases para una experiencia americana profunda. Sin embargo, no se ha de pasar por alto que en Argentina los Alberti nunca gozaron de una atmósfera política cómoda, siendo este, en aquella época, un país dividido por el peronismo. La dificultad para conseguir permiso de inmigración y, más tarde, un pasaporte para entrar y salir con normalidad –junto a experiencias límites como los reiterados allanamientos de su casa tras subir Frondizi al poder– causó en la pareja y en Alberti en particular un sentido de inadaptación respecto a este nuevo lugar. Un escenario de ineludible tensión, pues, que no solo se debió a la desgarradora nostalgia de

¹ R. Alberti, *Obra completa. Prosa II. Memorias*, ed. Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 85.

España, sino también a la incompatibilidad ideológica con los gobiernos argentinos bajo los que le tocó vivir al poeta. Por todo ello, a partir de los años del exilio en su poesía se produce una irrefrenable contemplación del pasado, de lo que había dejado en la España sometida al yugo franquista. De ahí que el interés principal de este trabajo sea investigar –aunque no se presume hacerlo de forma definitiva, siendo tan abundante y multiforme la obra de Alberti– el sentimiento de pérdida abismal que, en estos años, impregna su obra literaria y de manera particular los versos de *Pleamar*, *Retornos de lo vivo lejano*, *Ora marítima* y *Baladas y canciones del Paraná*. Nuestro objetivo, pues, es reconstruir y al mismo tiempo decodificar la densidad de nudos líricos a través de los cuales esta carencia se manifiesta, dando lugar a una condición descentralizadora del yo, a una situación de dislocación y desplazamiento no solo de su propia persona, sino también de su mirada poética. En este sentido, el arte versificador de Rafael Alberti bien se presta a flujos imaginarios por medio de los cuales cobran vida panoramas retrospectivos a los que el yo lírico solo puede acceder a través del riel de su poesía, y que en este trabajo se intenta analizar tomando como punto de partida el anhelo, tan peculiar de este autor, de contrarrestar con sus versos el sufrimiento debido a la desvinculación de la patria, y a todo lo que esta despedida conlleva.

Capítulo 1

Rêverie pendulares del yo lírico

Se murió el mar, se murió el mar, murieron
con él las cosas que llegaron.

(Rafael Alberti, *Retornos de lo vivo lejano*)

En su ensayo *Múltiples moradas*, Claudio Guillén dedica el primer capítulo, “El sol de los desterrados”, al tema del exilio en literatura. Tomando como referencia un eje temporal que desde la edad clásica alcanza hasta los años de la “España peregrina”, el autor argumenta que de la condición del expatrio forzoso pueden darse dos paradigmas opuestos, o mejor, dos valoraciones esenciales. La primera, que coincide con una actitud de tipo cínico-estoico, remite a un célebre pasaje del *De exilio* de Plutarco², en el que el destierro se convierte en una oportunidad nueva, universal, ya que provoca un «impulso solidario de alcance siempre más amplio: filosófico, o religioso, o político, o poético³». Al mudarse, el hombre cambia sus costumbres, el ambiente social del que estaba rodeado, y adquiere la posibilidad de entrar en contacto con la diversidad, con lo ajeno, y vivir bajo el signo de una perspectiva cosmopolita, como ciudadano del mundo, libre de los límites del concepto de patria.

La segunda valoración, caracterizada por un matiz más elegíaco, se atribuye a la experiencia que Ovidio relata en los *Tristia*: la de su exilio en un lugar remoto en los litorales del Mar Negro, una de las zonas más alejadas del Imperio romano y en donde el poeta piensa con nostalgia en Roma y en todo lo que echa

² C. Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 30-33.

³ *Ibid.*

terriblemente en falta de la vida en la capital. Este tipo de actitud genera una tendencia de índole negativa, una sensibilidad afligida «centrada en la protesta, la nostalgia y la lamentación⁴». De ahí que en este mismo paradigma, Claudio Guillén coloque la figura de Rafael Alberti (1902-1999) al que define “poeta ovidiano⁵” en alusión a la producción lírica del destierro argentino y, en particular, el poemario *Baladas y canciones del Paraná* (1954). En este último, de hecho, muy pocas son las huellas del paisaje de acogida con respecto a las numerosas superposiciones imaginarias de la tierra de origen, la tierra española y, aún más, el mar gaditano.

Por otra parte, Antonio Gargano⁶ precisa la definición de “poeta ovidiano” elaborada por Claudio Guillén circunscribiéndola a un nuevo poemario publicado en la primera mitad de los años cincuenta: *Retornos de lo vivo lejano* (1952). En este diario –que anota las amargas consecuencias de una lejanía percibida como próxima, si bien en los límites de la imaginación– no cabe verso, estrofa o ímpetu lírico que no esté inspirado en el inconmensurable proceso del recuerdo. *Retornos* es, en efecto, «un tratado sobre la misteriosa forma vital que es la nostalgia⁷», un envase que acoge el infatigable deseo de regreso a la patria y las frustraciones que de este mismo deseo resultan. Pero hay más. Como especial esqueje, capítulo o extensión de *Retornos*, destaca también *Ora maritima* (1952): primer canto de exilio que Rafael Alberti dedica enteramente a la tierra perdida mediante un

⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁵ Resulta llamativa, a tal propósito, una carta manuscrita que Rafael Alberti envía a Eugenio Luraghi desde Rumanía, después de haber dejado Buenos Aires para mudarse a Roma y fechada, precisamente, en Sinaia, el 23 de julio de 1963: «Estamos en la montaña. Aire puro y frío por las mañanas y las noches. ¿Adónde vas a pasar las vacaciones? ¿Al lago? ¿Al mar? Te escribí desde el Mar Negro, desde las playas del destierro de Ovidio. Me doy cuenta de que no recibiste nada. Esto de que las cartas no lleguen o se pierdan o las quiten da mucha rabia» (*Eugenio Luraghi-Rafael Alberti. Corrispondenza inedita (1947-1983)*, ed. Gabriele Morelli, Milano, Vienneperre, 2005, p. 180).

⁶ Véase, al respecto, el estudio de A. Gargano, “Rafael Alberti, poeta dell’esilio: Retornos de un día de retornos fra ‘pellegrinaggio sentimentale’ e ‘rimembranza a occhi chiusi’”, *Ripensando a Rafael Alberti. Atti del convegno internazionale*, eds. Otello Lottini, Ignazio Delogu, Antonio Gargano, Gaeta, Bibliotheca 1999.

⁷ M. F. Salgado, *Retornos de lo vivo lejano*, eds. Basilio Rodríguez Cañada y José Ramón Trujillo, Actas Poesía Última, Fundación Rafael Alberti, Madrid, 2003, p. 19.

quehacer poético que se mueve de lo particular a lo general en su homenaje a la ciudad de Cádiz que se convierte, a su vez, en proyección de toda España. No se olviden tampoco, en fin, los versos de *Pleamar*, poemario que ya a partir del título anuncia la oleada nostálgica de la memoria que embistió al yo lírico albertiano entre las dos orillas del Río de la Plata.

A raíz de lo expuesto, la experiencia física, moral y existencial del exiliado es comparable a la oscilación de un péndulo entre tensiones, deseos, estados de movilidad y de quietud. El desterrado vive como en una «sorta di sospensione totale⁸» cuyo sosiego y posterior reactivación son el único modo de sentir el fluir del tiempo. Un semejante vaivén, en el momento de reflejarse en el comportamiento humano, presenta al expatriado en vilo «tra gli estremi del lamento e del gemito da una parte, dall'altra dell'invocazione e della speranza⁹», aunque no solo así. Como escribe María Zambrano, con tal de refugiarse en algo, la razón poética encuentra el vehículo ideal para su búsqueda expresiva en el enfoque de una visión:

Y es que anda fuera de sí al andar sin patria ni casa. Al salir de ellas se quedó para siempre fuera, librado a la visión, proponiendo el ver para verse; porque aquel que lo vea acaba viéndose, lo que tan imposible resulta, en su casa, en su propia casa, en su propia geografía e historia, verse en sus raíces sin haberse desprendido de ellas, sin haber sido de ellas arrancado¹⁰.

Asimismo, dominado por un impulso del ego, el yo lírico albertiano intenta restablecer constantemente una conexión con su propio pasado, con la tierra natal dejada atrás a pesar de que, físicamente, permanece anclado en el puerto de atraque, Argentina y, por lo tanto, en el tiempo presente. Dos fuerzas contrarias, pues, la de la libertad y la de la necesidad, rivalizan en el quehacer poético del gaditano que, al igual que una cometa de viento, se levanta con el soplo de la corriente y, sin embargo, sigue cautiva de una cuerda, de una mano: «Y el hombre

⁸ «especie de suspensión total». F. Rigotti, *Il pensiero delle cose*, Milano, Apogeo, 2007, p. 28.

⁹ «entre los extremos del gemido y del llanto por un lado; por el otro entre los de la invocación y de la esperanza». *Ibid.*

¹⁰ M. Zambrano, *Los bienaventurados*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, p. 33

del balcón vuelve, / mientras, de un largo viaje, / sin moverse¹¹» (PCIII: 493-494, vv. 13-15).

La mirada poética, dirigida hacia todo lo que la rodea, fija su atención en objetos y cosas, los contempla, los transfigura con el poder de la imaginación hasta cambiar el aspecto bajo el que normalmente se conocen, y acaba cargándolos de sentido, de energía afectiva. Con –y a través de– ellos, el yo lírico emprende viajes ideales en los lugares del alma, remembranzas con los ojos cerrados, peregrinajes ilusorios durante los cuales se desdobra para luego volver en sí mismo con el fin de recuperar –en cada una de sus *rêveries*– todo lo que la dolorida vivencia del exilio le ha quitado: el tiempo perdido de la patria, su propio tiempo, su propia señal interior.

Los referidos *corpora* textuales –*Retornos de lo vivo lejano* (1952), *Ora marítima* (1952), *Baladas y canciones de Paraná* (1954) y *Pleamar* (1942-1944)– representan un ejemplo *ad hoc* de este proceso de transustanciación, o sea, la conversión de elementos materiales en simbólicos. De hecho, en la mayoría de las composiciones de estos poemarios se insinúa la especial conexión que interactúa entre el yo poético y todo lo que le pertenece o le rodea, o que este mantiene con los diferentes lugares en los que ha vivido a lo largo de los años. A través de una lectura y un atento análisis de dichos poemas es posible evidenciar, una y otra vez, la transformación en “cosa” del “mero objeto” que los va poblando: su paso de la pura materialidad a signo, símbolo, fetiche. Un fetichismo, además, que se dirige especialmente hacia la patria en cuanto motivo de culto, de adoración; a causa de su condición de “cosa perdida” detrás de la cual se esconde una estratificación de significados y pulsiones latentes –es decir aparentemente inactivas– que, si se sondean, desvelan un equilibrio en crisis –el

¹¹ Todo el análisis hace referencia al tercero (PCIII) de los cuatro volúmenes de poesía que componen la obra completa de Alberti, editada en 2003 por Seix Barral y dirigida por Gonzalo Santonja. A partir de ahora, el número del tomo, de los versos y de las páginas de la obra se indicarán en el texto entre paréntesis. A lo largo de este trabajo, también se hará referencia a un volumen de la prosa (PRCII).

del yo del poeta– desgarrado entre el mito involutivo del pasado, y un nostálgico presente de separación.

1.1. ¿Es posible una “poesía de objetos”?

El estudio de las “cosas” por su valor simbólico, metafórico, y no como simples productos manufacturados, es decir fabricados por el hombre, es una propuesta hermenéutica que remite al final de los años setenta del siglo pasado. Anteriormente, a los objetos no se les atribuía un papel activo, sino el de «meri spettatori passivi dell’azione che va in scena sul palcoscenico della storia, là dove appunto dominano i soggetti¹²». En el contexto de la investigación sobre la cultura material¹³, esta visión antropocéntrica ha ido cambiando poco a poco en favor de una postura, por parte de los estudiosos de la sociedad, que da mucha más importancia a la función social de los objetos, puesto que se considera que estos pasan a tener una biografía¹⁴, una historia, una vida por relatar para así convertirse en los «soggetti di percorsi biografici¹⁵» o, dicho de otro modo, en los «portavoce delle persone¹⁶».

¹² «meros espectadores, pasivos, de la acción que se desarrolla en el palco de teatro de la historia, allí donde, pues, mandan los sujetos». P. Volonté, “Oggetti di personalità”, *Biografie di oggetti-Storie di cose*, eds. Alvisè Mattozzi, Paolo Volonté, Angelika Burtscher, Daniele Lupo, Milano, Mondadori, 2009, p. 11.

¹³ Con la expresión “cultura material” no se hace referencia a los objetos en sí mismos, sino a la relación entre objetos materiales, y personas y los significados que estas les atribuyen. Para profundizar el tema véase A. Petrizzo, C. Sorba, “Storia e cultura materiale: recenti traiettorie di ricerca”, *Contemporanea: Rivista di storia dell’800 e del 900*, XIX, n. 3, 2016, pp. 439-482.

¹⁴ Sobre la teoría de la biografía de los objetos, fundamental es el volumen al cuidado de Arjun Appadurai: *The social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. Resultado de un ciclo de conferencias entre historiadores y antropólogos culturales en la Pennsylvania University, este libro se considera un trabajo pionero en este campo de estudios. Véase también M. Douglas, B. Isherwood, *The World of Goods. Towards an Anthropology of Consumption*, London, Allen Lane, 1979 (trad. it. *Il mondo delle cose*, Milano, Il Mulino, 2013); D. Miller, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Blackwell, 1987.

¹⁵ «sujetos de recorridos biográficos». P. Volonté, *Oggetti di personalità*, cit., p. 12.

¹⁶ «portavoces de las personas». *Ibidem*, p. 13.

Antes de que se realizase este cambio de rumbo, entre los modelos teóricos acerca del papel de los objetos había el del marxismo¹⁷ que se centraba, como se presenta en *El capital* (1867), en la distinción y contraposición entre el valor de uso y el valor de cambio; dicho de otra manera, en la relación existente entre el objeto y el trabajo necesario para su creación. El objeto se consideraba, básicamente, el fruto de la mano de obra humana, y su destino al entrar en el mundo era relevante solo en términos de demanda de uso: es decir solo si se utilizaba para satisfacer el fin para el que se construía, o si el azar acababa por atribuirle un futuro diverso, como, por ejemplo, el de transformarlo en una mercancía. Esta transformación, de simple objeto en mercancía, y por lo tanto en un bien disponible para el intercambio económico, se asentaba en el hecho de que en la sociedad de la primera industrialización el obrero tenía que vender sus prestaciones de trabajo para obtener un salario, para sobrevivir y cuidar a la familia. Debido, pues, a una dependencia de tipo económico, el obrero no tenía acceso al valor de uso, o sea al consumo de esos mismos bienes en los que había trabajado para los empresarios. Es precisamente esta disparidad que convertía la mercancía en un instrumento del que algunas clases sociales se servían para prevalecer sobre otras, causando la explotación de los trabajadores y la hegemonía de unos pocos –los que poseían los medios de sustento– sobre el proletariado.

Más allá en el tiempo, también la semiótica ha arrojado nueva luz sobre los estudios de cultura material. Lo demuestran las reflexiones que Roland Barthes propuso en torno a una paradoja semiológica propia de la sociedad de masas: esta, según la visión del estudioso, sería víctima de una contradicción ya que transforma los objetos en símbolos de sí mismos. Es notorio, por poner un ejemplo, que el uso de una gabardina comunica la posible presencia de la lluvia. Como consecuencia, la función espontánea de esta prenda de abrigo acaba por

¹⁷ *Ibid.*

vehicular un significado más amplio, el de una precisa situación atmosférica¹⁸. Esto implica, de acuerdo con la hipótesis barthesiana, que hay siempre un sentido oculto que traspasa el uso del objeto¹⁹ y que es necesario investigarlo para determinar, a pesar del engañoso carácter instrumental, la significación profunda de la función de un objeto y los efectos que esta produce en la colectividad que disfruta de sus beneficios.

También Jean Baudrillard profundizó este último aspecto. Con *Le système des objets* (1968), el sociólogo puso en evidencia la importancia de la materialidad de la que uno está rodeado y del valor especial que esta adquiere, el de valor-signo, debido al hecho de que el individuo de la sociedad contemporánea –la sociedad de los consumos– usa los objetos como símbolos de estatus. Resulta evidente que estos transmiten un valor de clase y, al mismo tiempo, circunscriben y regulan conductas e ideologías para así adquirir un papel en las interacciones sociales²⁰. Una ulterior encuesta sobre los objetos ha sido llevada a cabo por antropólogos y arqueólogos que, durante mucho tiempo, han considerado los productos de la cultura material igual a sobrevivientes, identificándolos con testimonios de estructuras sociales y procedimientos culturales desaparecidos, ya no visibles, o todavía por descifrar. Los antropólogos, en particular, son los que tenían ante los ojos «un erial de ruinas, a cuyo desorden contribuían al pretender reconstruir el plan de trabajo que las inspiró y la tarea de construcción de la que no comprendían gran cosa²¹».

A finales del siglo pasado hubo una proliferación de estudios sobre la función de los objetos también en otras disciplinas como la historiografía y, especialmente vinculado a nuestro interés, la literatura. En Italia, entre los

¹⁸ Cfr. R. Barthes, *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cfr. J. Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968 (trad. sp. *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1969).

²¹ M. Augé, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 17. Véase también L. Turgeon (en particular el párrafo sobre “L’objet témoin”): “La culture matérielle de la mémoire et la mémoire de la culture matérielle”, *Objects et mémoire*, O. Debary, L. Turgeon eds., Paris, Éditions de la Maison de la Science de l’Homme-Québec, Les Presses de l’Université Laval, 2007, pp. 13-36.

trabajos de mayor envergadura figura el de Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993). Esta obra, mediante una sutil atención dedicada a la fortuna literaria de las cosas «inútiles o invecchiare o insolite²²», constituye una contribución *ante litteram* con respecto al debate actual en torno a la cultura material. Resulta paradigmático, en este sentido, también el título del primer libro de Georges Perec, *Les choses. Une histoire des années soixante* (1965). En la novela del escritor francés, una joven pareja de París cae víctima de la abundancia consumista y, poco a poco, pasa a ser englobada en los objetos de su alrededor hasta retroceder a segundo plano, dejando a las cosas el papel de protagonistas del escenario. Queda claro, a estas alturas, que la reflexión sobre los objetos ha caracterizado la cultura del siglo XX, y ha continuado siéndolo también en el nuevo milenio con la publicación de estudios significativos por parte de historiadores del arte, geógrafos, sociólogos, arquitectos e incluso psicólogos y filósofos. De acuerdo con Laura Turgeon, este interés por la corporeidad material no es más que el reflejo de su progresiva importancia en el entorno social contemporáneo. De hecho, a partir del colonialismo, del capitalismo y de la industrialización se han ido produciendo, intercambiando y consumiendo un

²² «inútiles o envejecidas o inusuales». En su ensayo *Gli oggetti desueti*, Francesco Orlando realiza un estudio temático sobre la función de los objetos que aparecen en la invención literaria, clasificándolos por medio de un “árbol semántico” –un verdadero andamiaje categorial– y estableciendo una diferencia fundamental entre una corporeidad funcional y una corporeidad no-funcional. Su estudio, por lo tanto, a través de un centenar de ejemplos tomados de tres mil años de historia y alrededor de veinte literaturas diferentes, está dedicado a los objetos olvidados, gastados por el uso, degradados por el tiempo, aparentemente inútiles. Es decir que, a partir de ellos, el autor avanza una propuesta: construye –justo en el centro de la obra y cual hilo de Ariadna– unas categorías de las emociones vinculadas a una teoría freudiana de la literatura como retorno de lo reprimido no funcional. Entre ellas, por ejemplo, figura la categoría del “monitorio solenne” (monitorio-solemne) dedicada al tema de la caducidad, de las ruinas, de lo que es perecedero o fugaz. Publicado por primera vez en 1993, *Gli oggetti desueti* se amplió ya al año siguiente aunque, en poco tiempo, acabó siendo descatalogado. Considerado, unánimemente, una obra cumbre de la crítica temática, el libro ha vuelto a publicarse en una nueva edición, potenciada con ejemplos e integraciones con las que Orlando ya había mejorado la edición americana (2006) y la francesa (2010, 2013). La edición a la que se hace referencia aquí es, pues, F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 2015, p. 3.

número cada vez mayor de objetos físicos²³. Célebres escritores de la segunda mitad del siglo XIX y de comienzos del XX como Balzac, Flaubert y Proust²⁴ han relatado, en sus novelas, la invasión masiva y el gran espacio que los objetos han ocupado en la vida social. Además, durante los últimos veinte años esta propensión ha ido creciendo aún más con el fenómeno de la globalización de las redes comerciales²⁵. El consumo de masas sería, por tanto, la muestra más evidente del intenso atractivo que los objetos ejercen en el mundo moderno²⁶. Por otra parte, añade Turgeon, el deseo hacia los objetos se debe a la acción y al efecto del consumo cultural. En este sentido, la estudiosa trae a colación el ejemplo de la expansión patrimonial, la cual implicaría un anhelo de cultura material en términos de artefactos, edificios, sitios que presentan y representan el pasado. Piénsese en el éxito actual de los museos: lugares que permiten el acceso concreto a la historia a través de entidades físicas más que a través de la lectura de libros²⁷.

A pesar de todo ello, es cierto también que el estudio de los objetos es, básicamente, reciente, y que no existe una visión de conjunto acerca de la evolución que ha habido en este campo, menos aún en las letras hispánicas y, específicamente, en su poesía. De ahí que el presente trabajo busque reconstruir o, mejor dicho, explorar el vínculo profundo y dilatado que se establece entre la lírica albertiana y el tiempo perdido que en ella repercute, y cuya recuperación compete a la materialidad. A tal propósito, significativo para esta investigación es también el libro *Feticci* (2012) de Massimo Fusillo: un ensayo centrado en

²³ Cfr. L. Turgeon, “La culture matérielle de la mémoire et la mémoire de la culture matérielle”, cit., p. 13.

²⁴ Véase J. Frølich, *Des homes, des femmes et des choses. Langages de l’Objet dans le roman de Balzac à Proust*, Saint-Denis, Presses Universitaire de Vincennes, 1997; T. Baldwin, *The Material Object in the Work of Marcel Proust*, Oxford, New York, 2005.

²⁵ Cfr. A. Semprini, “Objets sans frontières”, *Protée*, 29, 1, 2001, pp. 9-16.

²⁶ Cfr. D. Miller, *Material Culture and Mass Consumption*, cit., p. 7.

²⁷ Cfr. L. Turgeon, “La culture matérielle de la mémoire et la mémoire de la culture matérielle”, cit., p. 14. Véase también T. Bennet, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London, Routledge, 1995; D. Poulot, *Patrimoine et musées: l’institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001.

cómo y cuánto ha evolucionado el concepto de “fetichismo” con respecto a su origen antropológico y a su refundición marxiana y freudiana, hasta considerar los objetos no ya como un conjunto de materia inauténtica, sino como partes integrantes de los seres humanos. En cambio, por lo que atañe al ámbito de la reflexión filosófica, es imprescindible *La vita delle cose* (2009)²⁸ de Remo Bodei, en cuyas páginas la clara distinción que el autor establece entre “objeto” y “cosa” tiene una importancia fundamental para el diseño metodológico aplicado en este trabajo. En el lenguaje cotidiano, de hecho, se suele interpretar a los dos vocablos como sinónimos, pero, en realidad, “objeto” no significa “cosa”, ni al revés. Como señala Bodei: «El término italiano “cosa” (y sus correlativos en las lenguas romances) es la contracción del latín “causa”, o sea, aquello que consideramos tan importante y atrayente como para movilizarnos en su defensa (así lo demuestra la expresión “combatir por la causa”)²⁹». Por si fuera poco, el término “cosa” es:

el equivalente conceptual del griego “pragma”, del latín “res” o del alemán “Sache” (del verbo “suchen”, “buscar”), palabras que nada tienen que ver con el objeto físico en cuanto tal, y ni siquiera con el uso corriente del alemán “Ding” o del inglés “thing” (en contraste con su etimología, que remite al acto de reunirse para negociar, para tratar determinado asunto o para enfrentar una cuestión decisiva); todas ellas tienen un nexo imprescindible no solo con las personas, sino también con la dimensión colectiva del debatir y deliberar³⁰.

Por otro lado, “objeto” es:

un término más reciente, que corresponde a la escolástica medieval y parece recalcar teóricamente el griego “problema”, “problema” entendido, ante todo, como el obstáculo que se antepone para la defensa, un impedimento que, al interponerse y obstruir el camino, lo cierra y provoca una detención. En latín, más exactamente, el término “obicere” quiere decir “arrojar hacia”, “poner por delante”. La noción de *objectum* (o, en alemán, de *Gegenstand*, aquello que está delante de mí o en contra de mí) implica por lo tanto un desafío, una contraposición con todo cuanto le impide al sujeto su inmediata afirmación, con cuanto, precisamente, “ojeta” sus pretensiones de dominio³¹.

²⁸ R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009. La traducción española, *La vida de las cosas* (Buenos Aires-Madrid, Amorrortu editores), es del año 2013.

²⁹ R. Bodei, *La vida de las cosas*, cit., p. 23.

³⁰ *Ibidem*, p. 24.

³¹ *Ibidem*, pp. 32-33.

Por esta razón, Bodei añade: «el significado de “cosa” es más amplio que el de “objeto”, ya que comprende también a personas o ideales y, más en general, a todo lo que importa o a aquello por lo que se tiene mucho interés³²». Para decirlo con las palabras del antropólogo Igor Kopytoff, el objeto físico, material, se puede “singularizar”, puede llegar a distinguirse de lo ordinario, a connotarse, pues, por su “singularidad”, sobre todo cuando este no resulta vendible sino único gracias a una especial «aura of apartness from the mundane and the common³³». En definitiva, si por un lado se considera al objeto como algo concreto, elaborado por el hombre y se le mira con indiferencia para usarlo, comercializarlo, comprarlo; por el otro, como argumenta Bill Brown:

You could imagine things as what is excessive in objects, as what exceeds their mere materialization as objects or their mere utilization as objects –their force as a sensuous presence or as a metaphysical presence, the magic by which objects become values, fetishes, idols, and totems³⁴.

Dentro del diseño metodológico de esta investigación, el estudio de los cuatro poemarios que Rafael Alberti compuso en Argentina después del gran exilio iniciado en 1939, *Pleamar*, *Retornos de lo vivo lejano*, *Ora marítima* y *Baladas y canciones del Paraná*, brinda la oportunidad de colmar el escaso interés demostrado hasta hoy hacia un arte –el arte poético– que por ser profundamente evocador representa una vía maestra a través de la cual medirse con la materialidad. Esta peculiar atención está motivada por el hecho de que nunca se ha explorado el campo multidisciplinario de los *material studies* en el contexto de la lírica española: una poesía capaz de proporcionar estados de ánimo, intenciones, relaciones, y sobre todo el deseo de reconciliación del hombre con el mundo a su alrededor, el deseo de preservar, como transparentan los versos de Rafael Alberti, lo perdido. Es una forma desatendida, la de la “poesía de objetos”, según afirma Francesca Rigotti:

³² *Ibidem*, pp. 35-36.

³³ I. Kopytoff, “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process”, *The Social Life of Things*, cit. p. 69.

³⁴ B. Brown, “Thing Theory”, *Critical Inquiry*, 28, I, 2001, p. 5.

spesso la filosofia ha guardato all'arte come modello di restituzione di significato, facendo appello alle cose/oggetti delle nature morte del Seicento olandese o alle tovaglie e alle mele di Paul Cézanne. Un'altra forma d'arte non figurativa, la poesia, ha però anch'essa riempito di significato le cose: sarebbe il caso che la lettura filosofica si aprisse maggiormente al suo contributo, se vogliamo strappare gli oggetti al loro aspetto di utilità e restituir loro valore simbolico³⁵.

El paso, en los últimos cuarenta años, del papel pasivo, de testimonio del objeto físico al activo de agente de la vida social y, en última instancia, de la memoria, encuentra en el arte versificador una forma de acreditación. El espacio poético es, indudablemente, un lugar en el que objetos y cosas se rescatan de la condena de la mercancía; un envase en el que hallan tierra fértil gracias a la simiente de la palabra, convirtiéndose en portavoces de historias, ideas, depositarios de sentimientos hasta sobrepasar la forma física para desembocar en símbolos rebosantes de alusiones densas, polisémicas. Valgan como ejemplo, por citar solo algunos casos de nexo ineludible entre vivencias y lírica de objetos, los “huesos de sepia” de Eugenio Montale o, como apunta Francesco Orlando, el listado de “cosas” de Jorge Luis Borges³⁶ y la “[...] *a crowd of twisted things*”³⁷

³⁵ «a menudo la filosofía ha considerado el arte como un medio del que traspasan significados, y lo ha hecho tomando en cuenta las cosas/objetos de las naturalezas muertas del Seiscientos holandés u a los manteles u a las manzanas de Paul Cézanne. Sin embargo, otra forma de arte, un arte no figurativo, la poesía, ha colmado de sentido a las cosas: sería oportuno que la lectura filosófica se abriera mayormente a esta contribución, para arrancar de los objetos su aspecto de utilidad y devolverles un valor simbólico». F. Rigotti, “La decosificación del mundo”, *Biografie di oggetti-Storie di cose*, eds. Alvise Mattozzi, Paolo Volonté, Angelika Burtscher, Daniele Lupo, Milano, Mondadori, 2009, p. 40.

³⁶ Borges escribió cuatro poemas cuyos versos son el equivalente de listados de objetos. Dos de estos se titulan *Las cosas* y *Cosas*. A continuación, puede leerse el primero, incluido en el poemario *Elogio de la sombra* del año 1969: «El bastón, las monedas, el llavero, / La dócil cerradura, las tardías / Notas que no leerán los pocos días / Que me quedan, los naipes y el tablero, / Un libro y en sus páginas la ajada / Violeta, monumento de una tarde / Sin duda inolvidable y ya olvidada, / El rojo espejo occidental en que arde / Una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas, / Limas, umbrales, atlas, copas, clavos, / Nos sirven como tácitos esclavos, / Ciegas y extrañamente sigilosas! / Durarán más allá de nuestro olvido; / No sabrán nunca que nos hemos ido.» (*Obra poética*, Buenos Aires, Alianza-Emecé, 1981, p. 335, citado por F. Orlando, *Gli oggetti desueti*, cit., p. 24).

³⁷ «una multitud de cosas retorcidas». El verso pertenece al poemario “Rhapsody on a windy night”, de los que se mencionan los fragmentos más representativos para esta investigación. A lo largo del tercer fragmento se cierran unas comillas que se abren once versos antes: «Twelve o’ clock. / Along the reaches of the street / held in a lunar synthesis, / whispering lunar incantations / dissolve the floors of memory / and all its clear relations, / its divisions and precisions, / every

de Thomas Stearns Eliot. Al igual que «chiavi ora esplicative ora inquietanti e ambigue ora analogiche³⁸» del sendero poético, los objetos adquieren rasgos de sujetos dotados de vida propia. Llegan a ser miembros de recorridos biográficos capaces de contribuir, pieza tras pieza, a la construcción de mapas emocionales que muestran a las personas en su envés, en su lado más oculto o apenas manifiesto. No en balde, el filósofo Bruno Latour, a propósito de la relación entre el mundo de los objetos y el de los sujetos, declaraba: «Consider things, and you will have humans. Consider humans, and you are by that very act interested in things. [...] Things do not exist without being full of people³⁹». A su vez, Bill Brown en *A Sense of Things* escribe: «the belief that there are ideas in things amounts to granting them an interiority and, thus, something like the structure of subjectivity⁴⁰». Por lo tanto, se estima necesario cuestionar la que Brown define «the narrativity of the material object⁴¹», es decir su “legibilidad”, la capacidad intrínseca de un objeto de evocar la historia de su posesión mediante los valores que el sujeto le asigna. Es a través de dichos valores que el objeto pasa, de simple artefacto, a ser un puente de memorias, y luego una cosa, y luego un entero texto,

street lamp that I pass / beats like a fatalistic drum, / and through the spaces of the dark / midnight shakes the memory / as a madman shakes a dead geranium. / [...] / The memory throws up high and dry / a crowd of twisted things; / a twisted branch upon the beach / eaten smooth, and polished / as if the world gave up / the secret of its skeleton, / stiff and white. / A broken spring in a factory yard, / rust that clings to the form that the strenght has left / hard and curled and ready to snap. / [...] / The moon has lost her memory. / A washed-out smallpox cracks her face, / her hand twists a paper rose, / that smells of dust and eau de Cologne, / she is alone / with all the old nocturnal smells / that cross and cross across her brain». / The reminiscence comes / of sunless dry geraniums / and dust in crevices, / smells of chestnuts in the streets, / and female smells in shuttered rooms, / and cigarettes in corridors / and cocktail in bars. / [...]» (T. S. Eliot, *Collected Poems*, London, Faber&Faber, 1936, pp. 24-26, citado por F. Orlando, *Gli oggetti desueti*, cit., pp. 141-142).

³⁸ «claves ahora explicativas, ahora inquietantes y ambiguas, ahora de analogía». Introducción a *Oggetti della letteratura italiana*, eds. G. M. Anselmi e G. Ruoizzi, Roma, Carocci, 2008, p. 10.

³⁹ B. Latour, “The Berlin Key or How to Do Words with Things”, *Matter, Materiality, and Modern Culture*, ed. P.M. Graves-Brown, London, Routledge, 2000, pp. 10-20.

⁴⁰ B. Brown, *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*, London, The University of Chicago Press, 2003, pp. 7-8.

⁴¹ *Ibidem*, p. 104.

puesto que, al mostrar lo que se esconde dentro de él, y gracias al don de la elocuencia⁴², acaba por remitir a la esfera interior de quien lo posee.

1.2. Una definición de “lo perdido”

Pero ¿qué pasa si el objeto desaparece? ¿La pérdida de este en cuanto vínculo del deseo no implica en sí misma el desarraigo del recuerdo? Al contrario, a través de él puede que aflore la memoria del lugar, de la persona o de la vivencia al que está ligado. Debido a lo perdido, la función mnemónica puede ponerse nuevamente en marcha de forma intensa, obstaculizando el olvido, transformando el objeto-cosa en fetiche. Así ocurre en la poesía de Alberti que, a partir del momento en el que se ve obligado a dejar su tierra para huir del régimen franquista, nunca logra aclimatarse a los sitios que, una y otra vez, le van ofreciendo acogida. Las composiciones de *Pleamar*, *Retornos*, *Ora marítima*, *Baladas* y, en general, de toda la producción lírica albertiana del exilio, cantan un pasado perdido hecho de tierra y mar, de moradas que, si bien distintas, coinciden, una a una, con el mismo marco espacial: España y, en concreto, la ciudad natal de Cádiz, por un lado, y las cristalinas aguas de la cuna del poeta, Puerto de Santa María, por otro. La poesía de Alberti es, en este sentido, una forma de consuelo que devuelve al autor un elemento de placer, de serenidad, el mismo sustento que Franco Moretti vislumbra en la condición de Robinson Crusoe que sobrevive, cual náufrago, en una isla⁴³. La diferencia entre los dos reside en el hecho de que el marino de York transforma, con su trabajo, la realidad que hay a su alrededor, tomando del barco naufragado todas las provisiones que necesita. La lírica del gaditano, en cambio, extrae de cuanto lo rodea –por ejemplo, del río Paraná– una forma de «*comfort*»⁴⁴ a través de la transfiguración

⁴² Cfr., *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*, ed. L. Daston, New York, Zone Books, 2008. En la introducción la estudiosa detecta en las cosas, al menos a nivel de hipótesis, el don de la elocuencia.

⁴³ F. Moretti, *The Bourgeois: Between History and Literature*, London, Verso Books, 2013 (trad. it. F. Moretti, *Il borghese: tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017, p. 38).

⁴⁴ *Ibidem*, p. 39.

poética: «Las vacas de luz pacían / pastizales de fulgor. // Del río brotaron barcas / de sol. // De mi corazón, ardiendo, / otro corazón» (PCIII: 519, vv. 5-10). La de Alberti es una voz lírica que capta, en la patria, la que Baudrillard define una «virtud [...] en fiado de ancestralidad. [...] Una imagen del Padre [en el caso albertiano de la Madre] como nacimiento y valor⁴⁵». Un mito involutivo o también de origen ya que «siempre, lo que le falta al hombre, es significado en el objeto⁴⁶». Con el autor gaditano «el nacimiento y la autenticidad [...] se fetichizan en el objeto mitológico⁴⁷» Cádiz, mediación de un marco no solo temporal, sino también espacial: el pasado percibido como ausencia. El poeta se recoge, se retira en ella, se aparta en sus raíces hasta dejarse dominar, hasta sublimar en la tierra su neurosis, sus tensiones, una condición de duelo que convierte el suelo de origen en “propio” (es decir sintiéndolo más cerca), pero también en ornamento ideal de un equilibrio vital en vilo entre el “aquí” del presente y el “allí” del tiempo que fue. En relación con esta actitud, vale la pena traer a colación lo que Remo Bodei escribe en su ensayo:

(circula entre los antropólogos la anécdota del indígena al cual, llevado a una gran ciudad, no le llaman la atención los palacios, los autobuses ni los automóviles, sino un cacho de bananas transportado sobre un carrito, porque tan solo este episodio se inserta coherentemente en la trama de su experiencia)⁴⁸.

Esta anécdota, si bien no de forma directa, llama la atención sobre el autor en el que se centra este trabajo: también Rafael Alberti, de hecho, a través de muchas de las composiciones de los poemarios que serán objeto de análisis, parece totalmente proyectado –para decirlo con los ojos del indígena– en su propio cacho de bananas, o sea la madre patria. Su actitud podría interpretarse, además, como una especie de melancolía freudiana, la que el padre del psicoanálisis

⁴⁵ Cfr., J. Baudrillard, *El sistema de los objetos*, cit., p. 93.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 93.

⁴⁷ Cfr., *Ibid.*

⁴⁸ R. Bodei, *La vida de las cosas*, cit., p. 19.

define como «esencia de la melancolía, comparándola con el duelo, afecto normal paralelo a ella⁴⁹», y añadiendo que

el duelo es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal etc. Bajo estas mismas influencias surge, en algunas personas, a las que por lo mismo atribuimos una predisposición morbosa, la melancolía en lugar del duelo. [...] La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior [...]»⁵⁰.

La redacción de versos sombríos como los de “Retornos de una sombra maldita” parece favorecer esta hipótesis: «¿Será difícil, madre, volver a ti?/ Feroces somos tus hijos [...]» (PCIII: 348-349, vv. 1-2). Se trata de una lírica-queja dedicada a la tierra de origen, cuyo recuerdo se impone en la memoria del sujeto poético como una sombra maldita que flota sobre el hijo separado de la madre patria. Después de largos años de lejanía, el yo no logra olvidar la masacre de la guerra civil al encontrarse su exigencia de regreso entre los dos polos del deseo y del desengaño. La mirada albertiana está, repetidamente, dirigida a un capítulo de su vida –el pasado– que se inserta en la trama de sus vivencias actuales y que, a pesar de los esfuerzos, no le otorga una plena voluntad de integración en el país de acogida. En contra de sus intentos para adaptarse al entorno bonaerense, vuelven a la memoria los lejanos pero vivos objetos-ambiente: la patria en primera instancia, la conocida *arboleda perdida*⁵¹, como en los versos de “Retornos de una tarde de lluvia”; Madrid devastada por la contienda en “Retornos de una mañana de otoño”; las ruinas de Pompeya

⁴⁹ S. Freud, *Tótem y tabú; Los instintos y sus destinos; Duelo y melancolía y otros ensayos*, Barcelona, RBA, 2004, p. 417.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 418.

⁵¹ Así la recuerda el poeta en su libro de memorias: «En la ciudad gaditana de El Puerto de Santa María, a la derecha de un camino, bordeado de chumberas, que caminaba hasta salir al mar, llevando a cuestras el nombre de un viejo matador de toros –Mazzantini–, había un melancólico lugar de retamas blancas y amarillas llamado *La arboleda perdida*. Todo era allí como un recuerdo: los pájaros rondando alrededor de árboles ya idos, furiosos por cantar sobre ramas pretéritas; el viento, trajinando de una retama a otra, pidiendo largamente copas verdes y altas que agitar para sentirse sonoro; las bocas, las manos y las frentes, buscando dónde sombreadarse de frescura, de amoroso descanso. Todo sonaba allí a pasado, a viejo bosque sucedido. Hasta la luz caía como una memoria de la luz, y nuestros juegos infantiles, durante las rabonas escolares, también sonaban a perdidos en aquella arboleda» (PRCII: 9).

visitadas junto a su mujer, María Teresa León, en 1934, como se deduce de “Retornos de las ruinas ilustres”; el Museo del Prado despojado de sus cuadros para protegerlos de los bombardeos en “Retornos de un museo deshabitado”; el mar en “Retornos de una mañana de primavera” y demás. Son todos lugares de memorias, siniestros o melancólicos, cofres de nostalgia que pueden contener tanto secretos guardados con recelo como verdades perturbadoras, pruebas de abusos, injusticias⁵². Cada uno de estos elementos, inevitablemente, vuelve de los años anteriores a la separación forzosa de la patria, porque hay una predisposición en el exiliado a hacerse presa de remembranzas y nostalgias. Es como si el presente le fuera desconocido, por eso es momentáneamente renegado, para dar cabida a la única vida que considera posible: la pasada. Es un dilema, el del exiliado, así resumido por Biruté Ciplijauskaité:

Ninguno de ellos puede participar plenamente en las actividades del mundo. El destierro ha producido un vacío entorno a ellos y la vida exterior de cada día que ven alrededor les es ajena. Se produce en todos una reversión a lo anterior, buscando allí el hilo que les permita, reanudando las dos vidas, la continuación de su existencia⁵³.

Por otra parte, Catherine G. Bellver dice:

Como no acepta el presente, el poeta intenta evadirse de él, viviendo constantemente en el pasado. Se da plena cuenta, sin embargo, de que no vive ni aquí ni allí, ni en España ni en América, que su escape del presente es imposible, y que su retorno al pasado queda incompleto. Frustrado y solo, el poeta siente el peso de una melancolía agobiante que no puede menos de manifestarse en su poesía⁵⁴.

Y a propósito de la melancolía, volviendo a cuanto escribe Freud, esta genera una condición de sufrimiento debida a la

⁵² M. Scotti, “Oggetti e feticci”, *Letteratura Europea*, ed. Piero Boitani y Massimo Fusillo, Torino, UTET, 2015, vol. III, p. 343.

⁵³ B. Ciplijauskaité, *La soledad en la poesía española contemporánea*, Madrid, Ínsula, 1962, p. 25.

⁵⁴ C. G Bellver, *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, Salamanca, Publicaciones del Colegio de España, 1989, p. 13.

pérdida de la capacidad de elegir un nuevo objeto amoroso –lo que equivaldría a sustituir al desaparecido, [...] esta inhibición y restricción del *yo* es la expresión de su entrega total al duelo que no deja nada para otros propósitos e intereses⁵⁵.

Con el comienzo del exilio, de hecho, la inversión afectiva de Alberti, la libido anclada a personas, ideales, objetos y residencias de un tiempo, está obligada a desengancharse de cuanto la detenía a causa del disolverse del pasado. Esta, pues, vaga sin destino alguno, en busca de una nueva colocación y, generalmente, no la encuentra a causa de una rebelión interna del sujeto, un desagrado a separarse de los lazos del ayer:

el hombre no abandona gustoso ninguna de las posiciones de su libido, aun cuando les haya encontrado ya una sustitución. Esta oposición puede ser tan intensa que surjan el apartamiento de la realidad y la conservación del objeto por medio de una psicosis desiderativa alucinatoria⁵⁶.

El retorno albertiano parece producirse siguiendo un procedimiento análogo: la inversión en el ideal republicano, la lucha contra una dictadura que, al final, ganó la contienda, marcan un fracaso que condena al autor a la renuncia de muchos afectos, a la identidad de hombre activo política y culturalmente. La conservación de esta realidad, pues, encuentra su razón de ser en la remembranza visionaria que pone en marcha un flujo imaginario a través del que toma vida una poesía íntima, proustiana en los versos de *Pleamar*, *Retornos de lo vivo lejano*, *Ora marítima* e *Baladas y canciones del Paraná*. La pérdida albertiana es, además, una pérdida de tipo ideal ya que el objeto amoroso –la tierra española– no ha desaparecido realmente, sino que se ha ido alejando, bajo la forma de una abstracción, a causa del destierro. Al respecto, invita a reflexionar Freud, el enfermo es incapaz de comprender conscientemente lo que le falta. El melancólico sabe “quién” o “qué”, pero no “lo que” ha cesado de existir dentro de sí mismo. Por lo tanto, el intento albertiano de plasmar el deseo nostálgico (impulso metafísico) a través de la forma física de la tierra desvela su urgencia

⁵⁵ S. Freud, *Tótem y tabú*, cit., p. 419.

⁵⁶ *Ibid.*

de encontrar alivio, una compensación emocional a una carencia ulterior de la que no es consciente: la de la infancia-paraíso en la bahía gaditana, de los años juveniles como soldado en Madrid y, en el fondo, la carencia de sí mismo. En resumidas cuentas, se dota a la materialidad de la tierra de una fuerte significación que va más allá de los límites de la forma para hacerse cargo de hondas reminiscencias hasta que el sujeto nostálgico queda esclavizado «by the way that material possession comes to substitute for human relation⁵⁷». Una sustitución que, en composiciones como “Retornos frente a los litorales españoles”, actúa por medio de un suelo sometido a una antropomorfización, en el que «animate and inanimate seem to have exchanged register⁵⁸»: la madre España, cuyo olvido es imposible y cuya añoranza es cada vez más presente, acaba siendo, como se detallará más adelante, personificada en sus litorales. Los elementos del paisaje se convierten, irremediamente, en un objeto fetiche en el que proyectar una carga de libido que, de otro modo, estaría condenada a circular eternamente, sin pararse, sin la posibilidad para el poeta de seguir entretejiendo una conexión con su pasado.

Con respecto a este último punto, cabe subrayar que el fetichismo es un concepto clave de la modernidad: surgido de la experiencia colonial en África, en principio tenía una acepción negativa. El término se utilizaba para describir prácticas religiosas como la veneración de objetos de piedra o de madera, y para juzgar como salvajes hábitos politeístas o paganos. Más adelante, cuando el término se difundió en Occidente, siguió quedando ligado a la esfera religiosa: piénsese en las reliquias de los santos, sin duda alguna objetos fetiches del cristianismo. Posteriormente, con Marx y Freud, se pasó primero al fetichismo de la mercancía, que constituyó uno de los mecanismos clave de la economía capitalista; luego, al psicoanálisis, donde la conocida perversión fetichista va adquiriendo un papel cada vez más central. Lo que comparten estas tres

⁵⁷ Brown, *A Sense of Things*, cit., p. 50.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 113.

perspectivas es la idea de lo inauténtico: el fetiche, de hecho, es algo que se venera aunque no se debería, es el sustituto simbólico de una plenitud originaria, perdida para siempre, de una realidad de la que el fetiche no es más que una falsificación. Es más, el fetichismo representaría la fascinación excesiva por la materia inanimada⁵⁹. Por otra parte, este mantiene un nexo profundo con la creatividad artística: muchos son los textos literarios en los que el objeto no es ya solo un componente del trasfondo, sino también un interlocutor del cuerpo, un heraldo de la emoción, lo cual viene a decir que el objeto no es un simple referente, sino mucho más, puesto que custodia en sí un fuerte espesor antropológico, filosófico y psicológico. Gracias a estas características puede llegar a ser una puerta que garantiza múltiples recorridos a través de épocas, culturas y lenguajes artísticos distintos, revelando a menudo algunas obsesiones cruciales del imaginario humano y algunos de sus mecanismos expresivos fundamentales. En literatura, por ejemplo, el objeto posee con frecuencia una función narrativa (piénsese en las fábulas) y en poesía, como ya se ha dicho, puede ascender a elemento simbólico, o incluso a dispositivo textual polivalente⁶⁰.

Desde esta óptica, la lejanía de la patria –tierra anhelada, que atesora en sí misma los rasgos de un fetiche y, básicamente, un dolor pendiente debido al exilio– es el equivalente de una fuerza impulsora sin la cual la poesía albertiana no se hubiera teñido de una problematicidad tan fuerte. Se trata, en este caso específico, de una densidad de nudos líricos que podría encontrar una descodificación en lo que en neurología se conoce como “síndrome del miembro fantasma”: una amputación ha acaecido, pero el sujeto sigue comportándose como si el órgano mutilado aún formara parte de su cuerpo. Asimismo, el objeto en la construcción literaria, moldeado por el hombre, difícilmente se considera inhumano, y la mente le atribuye, una y otra vez, una vitalidad que se opone a la

⁵⁹ Cfr. M. Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 7-8.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 15.

lógica racional: una visión eficaz como la concepción del inframundo en el intento de alejar o anular la idea de la muerte⁶¹. Igualmente, Alberti centra su atención en el objeto-fetich-patria como si no hubiera habido ninguna amputación, ningún desarraigo, ni «la gran soledad que el destierro precipita⁶²». La patria se encuentra sublimada, alabada, entregada al lector rebosante de emoción y con un detenimiento casi obsesivo en los paisajes de un tiempo, los amigos, los familiares: todas ellas entidades mistificadas, que tiñen la poesía del gaditano de una fuerza *mitopoietica*⁶³. Sea cual sea el contenido semántico del valor de un objeto en ella mencionado, dicho valor nunca es una calidad innata del mismo, sino una creencia que el yo lírico proyecta en sus versos y sirve a su propia realización existencial. La poesía, en el caso de Alberti, llega a ser un medio expresivo a través del cual alcanzar este logro; un instrumento de lucha, de combate, un continuo reclamo del derecho del exiliado a recordar, a mantener vivo el deseo de recuperar lo que le han quitado y a hacerlo en el ámbito de una dimensión temporal ya no cronológica, sino soñada.

1.3. Rumbo de la investigación

Siguiendo las observaciones anteriormente indicadas, se han estructurado los capítulos del presente trabajo de investigación que pretende examinar la función de los objetos a lo largo de cuatro *corpora* textuales precisos, inscritos en el código estético de la poesía del exilio. El análisis que aquí se ha desarrollado, además de una lectura en vertical de los poemarios, también realiza otra en horizontal para detectar transversalmente coincidencias temáticas y estilístico-retóricas que adquieren, en dichos textos, el valor de constantes. Por todo ello, a

⁶¹ Scotti, *Oggetti e feticci*, cit., p. 350.

⁶² C. G. Bellver, *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, cit., p. 16.

⁶³ Con la expresión fuerza *mitopoietica* de los objetos y, en este caso, del objeto-fetich-patria, nos referimos a su capacidad de engendrar ilusiones, nuevos mundos posibles, de producir una suspensión en el transcurso natural del tiempo para introducir el hablante poético en una dimensión fantasmática intensa y profunda, hecha de sueños, visiones, fantasías. El objeto, por tanto, se convierte en un interlocutor a través del cual pasan historias, imágenes, representaciones mentales del temor y del deseo.

partir de la categoría emocional de “lo perdido” –*conditio sine qua non* esta investigación no tendría razón de ser– se ha dividido esta tesis, además del primero que aquí va tocando su fin, en otros cinco capítulos. El segundo se centra en un recorrido sobre la vida del poeta Rafael Alberti, dando particular relieve a aquellos momentos que marcaron la huida de España camino de Orán y, por lo tanto, la consecuente y significativa nostalgia que perfila toda su poesía del exilio. El tercer capítulo, en cambio, trata la historia editorial de los cuatro *corpora* elegidos, *Pleamar*, *Retornos de lo vivo lejano*, *Ora maritima* y *Baladas y canciones del Paraná* para luego centrarse en sus temas, adelantando ya algunos de los aspectos relacionados con el diseño metodológico propuesto. Los demás capítulos, así pues, están dedicados a un análisis profundo de las composiciones pertenecientes a los susodichos poemarios, con el objetivo de arrojar nueva luz sobre las imágenes de deseo nostálgico de lo perdido perceptibles bajo la forma de “objetos” que, cargados de valores, se convierten en “cosas” o en “fetiches” y que, en el plano compositivo, desempeñan activas funciones estéticas; mientras, en el plano del contenido, determinan un proceso creativo que facilita, caso a caso, una aportación relevante adecuada para comprender la génesis y la evolución de las composiciones.

Por último, esta tesis se cierra con un capítulo, el sexto, cuyo propósito es el de finalizar la investigación ya que, para proporcionarle un carácter exhaustivo, sus páginas conclusivas se han dedicado también al estudio de los “objetos del alma”, es decir a esas composiciones en las que la categoría emocional de lo perdido toma vida en la personificación de individuos que acompañaron a Alberti a lo largo de su vida: su mujer, María Teresa León; su hija Aitana; sus amigos poetas, dramaturgos, músicos y más. Se trata, pues, de un análisis que examina el hilo temático de los objetos dejando momentáneamente al margen su perfil material para sondear, únicamente, su faceta sentimental.

Al final del trabajo figura un apéndice que consta de un documento inédito, que aporta nueva información sobre el libro escrito con motivo de los tres mil años de la fundación de Cádiz, *Ora maritima*. Dicho documento procede del

Centro Cultural de la Generación del 27 y se trata, en concreto, de un mecanografiado realizado por el propio Alberti, con correcciones manuscritas, que muy probablemente el poeta utilizó a modo de bosquejo para una hipotética conferencia, o presentación de la obra *Ora maritima*.

Capítulo 2

Camino de Orán: antes y después

Bruma y llovizna en el Sena.
¿Pero por qué estos caballos
mirándolo?

Puentes de París y orillas
de álamos.

Por un Paraná de bruma
hoy vuelvo a Francia a caballo.

Rafael Alberti, *Baladas y canciones de Paraná*

«Negli ultimi giorni del febbraio 1939, dopo la caduta della Catalogna, la situazione di Madrid era disperata. Non c'erano alimenti né medicine, né materiale chirurgico. Senza dubbio Madrid, capitale politica, resisteva più eroicamente che mai, malgrado i continui bombardamenti.

Maria Teresa e io appartenevamo all'Alleanza degli Intellettuali, io ero soldato d'aviazione. Si presentò d'improvviso in casa nostra il mio capo – per così dire – il generale Hidalgo de Cisneros, che comandava tutta l'aviazione repubblicana, e ci disse: “Che cosa fate ancora a Madrid? Dovete venire con me verso il Levante. Negrín è in procinto di tornare dalla Francia per continuare la guerra. Gran parte della penisola è tuttora in nostro potere e vogliamo continuare la lotta. Resterà a Madrid il colonnello Casado con altri comandanti, per difendere la città. Perciò dovete venire con noi”. Ci dirigemmo verso il Levante, stabilendoci ad Elda, una cittadina presso Alicante. Non tardarono a raggiungerci molti capi del nostro esercito, il primo ministro Negrín e numerose figure politiche del suo governo. E ci incontrammo ancora una volta col generale Modesto, col quale avevo trascorso i primi anni del baccellierato nel collegio dei gesuiti di Puerto de Santa María, nostra città natale. C'erano anche Lister, Dolores Ibarruri, Antonio Cerdón, Paco Galán, e molte altre prestigiose figure della nostra guerra. E qui cominciarono a giungere i comandanti dei diversi fronti per ricevere ordini e per continuare in modo organizzato la lotta.

Dopo due giorni, ci giunse la notizia che Casado si era ribellato al governo di Negrín. Aveva formato una sorta di giunta indipendente per consegnare la capitale alle truppe di Franco. Si sollevò anche la base di Cartagena e Negrín ordinò a Paco Galán di prendere il comando della squadra navale.

A Madrid, il colonnello Casado commetteva atti di repressione inqualificabili. I comandanti dell'eroica difesa di Madrid non volevano arrendersi e meno ancora consegnare la capitale. Casado giunse al punto di fucilare il colonnello Barceló e

di incarcerare comandanti come Ascanio, Morillo ed altri. Negrín comprese che continuare a combattere in quelle condizioni era praticamente impossibile. Il capo del governo decise quindi di porre fine alla guerra, per non continuare quell'inutile spargimento di sangue.

Eravamo al principio di Marzo. Ci si presentava il problema di lasciare la Spagna. María Teresa ed io pensammo che la cosa era quasi impossibile. I pochi aerei esistenti erano militari, ed era quindi logico pensare che, essendoci tanta gente compromessa, era naturale che li utilizzassero coloro che avevano occupato cariche importanti nel governo. Pensammo anche di dirigerci verso la zona franchista, dove eravamo poco conosciuti. Ma per fortuna non lo facemmo: dopo un certo tempo avrebbero finito per riconoscerci e avremmo fatto la stessa fine degli altri mille e mille soldati e civili fucilati dai franchisti. Al colmo del disorientamento, ci incamminammo lungo una strada e ci incontrammo con Hidalgo de Cisneros.

“Dove andate?”, ci chiese.

“Da qualche parte andremo”, gli risposi.

“No, *hombre*, no. Verrà a prenderci un'automobile; l'autista ha ordini precisi. Vi consiglio, questo sì, di non parlare davanti a lui. Non si sa mai...”.

Avemmo appena il tempo di mettere le poche cose che avevamo in un piccolo sacco: alcuni miei scritti, qualche indumento e un vestito da contadino... L'automobile ci portò fino a un aeroporto di emergenza, nascosto tra gli ulivi. Vi incontrammo Núñez Maza, ministro dell'Aviazione e il generale Antonio Cerdón. Sulla pista c'era un aereo piccolissimo – un Dragón – sul quale salimmo in sei: noi quattro, il pilota, e un altro di cui ho dimenticato il nome. Núñez Maza o Cerdón disse al pilota di dirigersi verso Orano, e l'apparecchio prese il volo. Non erano trascorsi cinque minuti, che l'aereo cominciò a perdere quota, cosa che non poté non allarmarci. Ci passò per la mente che il pilota potesse essere un “quintacolonnista” che cercava di portarci in territorio nemico. Núñez Maza – aviatore anch'egli –, impugnò, senza che l'altro se ne accorgesse, la pistola e gli chiese che cosa stesse facendo.

“Perdonatemi”, disse il pilota, “ma ho il presentimento che non ritornerò più in Spagna e laggiù, in quella casa che si vede nella pianura, ai piedi della collina, vive la mia famiglia: perciò vorrei vederla, anche se dall'alto, per l'ultima volta”.

Eravamo sopra Murcia. Dalla base di Cartagena, che era in mano ai *casadistas* ci spararono. Ma per fortuna ci salvammo, perché l'aereo era molto piccolo e volavamo molto in alto... Mentre volavamo sopra il Mediterraneo, dove erano molte navi di Mussolini, ci spararono ancora, ma anche questa volta mancarono il bersaglio. Dopo un poco, il pilota ci disse che avevamo ormai pochissimo carburante e che non era ben certo di essere sulla giusta rotta per Orano o per l'Africa spagnola.

“Se è così”, disse, “dovremo atterrare a Melilla, o in qualche altro posto...”.

La situazione non poteva essere più critica. La sollevazione di Franco aveva avuto luogo proprio nel Marocco spagnolo. Non poteva quindi esserci per noi, in quel paese, possibilità di salvezza. Ma quando il pilota si apprestava ormai ad

atterrare sulla spiaggia ci apparve l'insegna dell'aeroporto che desideravamo raggiungere. Eravamo ad Orano.

Appena giunti a terra, un ufficiale francese, secco e antipatico, ci chiese se avessimo armi. Naturalmente, venendo da dove venivamo, eravamo tutti armati. Senza perdere un istante, egli ce le tolse, e non certo con gentilezza. Poi, in un camion chiuso, ci portarono verso un hangar dell'aeroporto. Eravamo là rinchiusi da mezz'ora, quando vedemmo aprirsi la porta ed apparire Dolores Ibarruri. La Pasionaria era con Irene Falcón – sua segretaria – e con un delegato francese, un certo Catelas, che era venuto in Ispagna negli ultimi giorni della guerra. Erano appena giunti con un Dragón simile al nostro.

Non sapevamo bene cosa avessero intenzione di fare di noi i francesi. Certo, non restammo a lungo a meditare sulla nostra sorte. Si avvicinò un camion con dei soldati, sul quale ci caricarono chiudendoci ermeticamente. Riuscimmo soltanto a guardare la città, attraverso qualche piccolo foro. Dopo un certo tempo, cominciammo a scorgere, invece di edifici, alberi di navi, carichi in attesa e ciminiere. Ci fecero salire su una nave e ci ordinarono di non affacciarci in coperta finché la nave non fosse salpata. Sapemmo in seguito che il governo francese aveva dato disposizioni affinché fossimo trasferiti a Marsiglia. Avremmo potuto restare nella città solo per dodici ore, dopodiché la polizia francese ci avrebbe spedito verso uno dei campi per rifugiati, nel sud della Francia, dove già soffrivano 500.000 spagnoli.

Frattanto laggiù, nel ventre della nave, avveniva un fatto straordinario: tutto l'equipaggio, tutto il proletariato della nave, ordinatamente, ci sfilò dinnanzi. Ci diedero la mano ad uno ad uno, visibilmente commossi. Essi salutavano in noi il popolo spagnolo che aveva saputo resistere eroicamente, per 32 mesi, alle oscure forze del fascismo internazionale⁶⁴».

⁶⁴ «En los últimos días de febrero de 1939, después de la caída de Cataluña, la situación en Madrid era desesperada. No había alimentos ni medicinas, ni material quirúrgico. Sin duda alguna Madrid, capital política, a pesar de los continuos bombardeos, resistía más heroicamente que nunca.

María Teresa y yo pertenecíamos a la Alianza de los Intelectuales, yo era soldado de aviación. De repente, se presentó en nuestra casa mi jefe –por así decir– el general Hidalgo de Cisneros, que estaba al mando de toda la aviación republicana, y nos dijo: “¿Qué hacéis todavía en Madrid? Tenéis que venir conmigo hacia el Levante. Negrín está a punto de volver de Francia para seguir con la guerra. La mayor parte de la Península está todavía en nuestro poder y queremos continuar la lucha. En Madrid se quedará el coronel Casado y otros comandantes, para defender la ciudad. O sea que debéis venir con nosotros”. Nos dirigimos hacia el Levante, instalándonos en Elda, una pequeña ciudad cerca de Alicante. No tardaron en llegar otros jefes de nuestro ejército, el primer ministro Negrín y numerosos miembros políticos de su gobierno. Nos vimos una vez más con el general Modesto, con el que había pasado los primeros años de bachillerato en el Colegio de los Jesuitas en nuestra ciudad natal, Puerto de Santa María. Estaban también Lister, Dolores Ibarruri, Antonio Cerdón, Paco Galán, y muchas otras figuras de prestigio de nuestra Guerra. Aquí empezaron a llegar los comandantes de los diversos frentes para recibir órdenes y para seguir organizando la batalla.

Después de dos días, conocimos la noticia de que Casado se había rebelado contra el gobierno de Negrín. Había formado una especie de junta independiente para entregar la capital a las tropas de

Franco. Se sublevó también la base de Cartagena y Negrín ordenó a Paco Galán asumir el control de la escuadra naval.

En Madrid, el coronel Casado cometía actos de represión incalificables. Los comandantes de la heroica defensa de Madrid no querían rendirse y menos aún entregar la capital. Casado llegó hasta el punto de fusilar al coronel Barceló y encarcelar a comandantes como Ascanio, Morillo y otros. Negrín se dio cuenta de que seguir luchando en esas condiciones era prácticamente imposible. El jefe del gobierno decidió entonces poner fin a la contienda, para no prolongar ese inútil baño de sangre.

Estábamos a comienzos de marzo. Se nos presentaba el problema de dejar España. María Teresa y yo pensamos que era casi imposible. Los pocos aviones existentes eran militares, y era por lo tanto lógico pensar que, habiendo tanta gente comprometida, era natural que los utilizaran aquellos que habían ocupado cargos importantes en el gobierno. Incluso pensamos ir hacia la zona franquista, donde apenas se nos conocía. Por suerte no lo hicimos: después de un tiempo seguro que nos habrían reconocido y habríamos tenido el mismo final que los miles y miles de soldados y civiles fusilados por los franquistas. En el colmo de la desorientación, echamos a andar por un camino y nos tropezamos con Hidalgo de Cisneros. “¿Adónde vais?, nos preguntó.

“A algún sitio iremos”, contesté.

“No, hombre, no. Vendrá a recogerlos un coche; el chófer tiene órdenes precisas. Os recomiendo, eso sí, que no habléis delante de él. Nunca se sabe...”.

Tuvimos el tiempo justo para meter las pocas cosas que llevábamos en un pequeño saco: algunos trabajos míos, alguna prenda y un vestido de campesino... El coche nos condujo hasta un aeropuerto de emergencia, escondido entre olivos. Allí encontramos a Núñez Maza, ministro de la Aviación y al general Antonio Cerdán. En la pista había un avión pequeñísimo –un Dragón– al que subimos seis: nosotros cuatro, el piloto, y otro otra persona cuyo nombre he olvidado. Núñez Maza o Cerdán dijo al piloto que se dirigiera hacia Orán, y el aparato empezó a volar. No habían pasado ni cinco minutos cuando el Dragón comenzó a perder altura, lo que nos alarmó mucho. Comenzamos a pensar que el piloto podía ser un quintacolumnista que intentaba llevarnos a territorio enemigo. Núñez Maza –a su vez aviador– empuñó, sin que el otro se diera cuenta, la pistola y le preguntó qué estaba haciendo.

“Perdónenme”, dijo el piloto, “pero tengo la sensación de que nunca más volveré a España y allí abajo, en esa casa que se ve en la llanura, a los pies de la colina, vive mi familia: es que querría verla, aunque desde arriba, por última vez”.

Estábamos sobre Murcia. Desde la base naval de Cartagena, en poder de los casadistas, nos dispararon. Afortunadamente nos salvamos, porque el avión era muy pequeño y volábamos muy alto. Mientras planeábamos sobre el Mediterráneo, donde había muchos barcos de Mussolini, nos dispararon nuevamente, pero también esta vez fallaron el tiro. Al cabo de un rato, el piloto nos comunicó que nos quedaba poquísimo carburante y que no sabía con certeza si iba en la ruta para Orán o para el África española.

“Si es así”, dijo, “tendremos que aterrizar en Melilla, o en algún otro sitio”.

La situación no podía ser más crítica. La sublevación de Franco había tenido lugar justo en el Marruecos español. Por ello, en aquel país, no había ninguna posibilidad de salvación para nosotros. Pero cuando el piloto se disponía a aterrizar en la playa apareció la señal del aeropuerto que deseábamos alcanzar. Estábamos en Orán.

Nada más aterrizar, un oficial francés, seco y antipático, nos preguntó si teníamos armas. Naturalmente, viniendo de donde veníamos, sí que íbamos armados. Él, sin perder un instante y con muy poca delicadeza, nos las quitó. Luego, en una camioneta cerrada, nos llevaron hacia un hangar del aeropuerto. Quedamos allí detenidos durante media hora cuando, de repente, vimos abrirse la puerta y aparecer a Dolores Ibarruri. La Pasionaria estaba con Irene Falcón –su secretaria– y con un delegado francés, un tal Catelas, que había viajado a España durante los últimos días de la guerra. Acababan de llegar con un Dragón como el nuestro.

Nada sabíamos de lo que los franceses querían hacer con nosotros. Lo cierto es que no nos quedamos pensando mucho tiempo en nuestro destino: se acercó una camioneta con unos

Después de veinticinco años, con este artículo titulado “Passaggio ad Orano”, fechado el 21 de mayo de 1964 y, por ello, escrito cuando vivía ya en Italia, Rafael Alberti entrega su recuerdo sobre los últimos días de la guerra de España a las páginas de la revista *Vie Nuove*⁶⁵. Entre sus múltiples y llamativos detalles, uno de los datos que impacta de este relato es la referencia a los 500.000 españoles obligados a sobrevivir en un campo para refugiados. Como es bien sabido, a lo largo de la historia de España los fenómenos del exilio masivo son recurrentes. Estos se han repetido varias veces –con distintas dimensiones y en circunstancias bien diversas– a partir de 1492, año en el que los Reyes Católicos emiten un decreto de expulsión contra los judíos que pone fin a la convivencia pacífica entre estos últimos, los moros y los cristianos. Poco más de cien años después, les toca el mismo destino a los moriscos con un primer decreto de expulsión del reino de Valencia fechado el 22 de septiembre de 1609 y, un segundo, definitivo, emitido el 19 de octubre del 1613. A ellos se añaden los Jesuitas en 1767, y un movimiento de ida y vuelta entre afrancesados y liberales durante los años que van de 1813 a 1820. Sigue el exilio carlista (1839-40), el de

soldados en la que nos metieron y nos encerraron, herméticamente. Lo único que pudimos hacer fue mirar a la ciudad a través de algún pequeño agujero. Después de cierto tiempo, empezamos a distinguir en lugar de edificios, mástiles de barcos, carga pendiente y chimeneas. Nos hicieron subir a un buque y ordenaron que nadie se asomase a la cubierta hasta que no hubiera zarpado. Solo más tarde supimos que el gobierno francés había dispuesto que nos trasladasen a Marsella. En esta ciudad, podíamos quedarnos por un máximo de doce horas después de las cuales, la policía francesa nos trasladaría a uno de los campos para refugiados, en el sur de Francia, donde ya estaban sufriendo 500.000 españoles.

Mientras tanto allí abajo, en el vientre del barco, ocurría un hecho extraordinario: toda la tripulación, todo el proletariado del buque, en orden, desfiló delante de nosotros. Nos dieron la mano uno a uno, visiblemente conmovidos. Ellos saludaban en nosotros al pueblo español que había sabido resistir, heroicamente, durante 32 meses, las oscuras fuerzas del fascismo internacional». (De no indicarse lo contrario, la traducción es mía).

⁶⁵ Ligada al Partido Comunista Italiano, la revista *Vie Nuove* fue fundada por Luigi Longo (a su vez presidente del Partido Comunista Italiano) en 1948 y se publicó hasta 1978. La copia que hemos consultado se conserva en la Fundación Rafael Alberti. El artículo, que se ha reproducido aquí por su rareza y traducido al castellano en la nota 1, se encuentra en la página 7 de la revista. El poeta relata la misma experiencia, si bien de forma distinta y sin algunos de los detalles que aparecen aquí, en su libro de memorias *La arboleda perdida* (Cfr. PRCII: 276-280). También lo cuenta María Teresa León en su *Memoria de la melancolía*, ed. Gregorio Torres Nebera, Madrid, Castalia, 1998, p. 363.

los progresistas y de los democráticos (1866-68), el republicano de 1874 con la restauración de Alfonso XII⁶⁶. Sin embargo, ninguno de estos flujos es comparable al gigantesco éxodo⁶⁷ de 1939 a consecuencia del cual España pierde muchos de sus más grandes escritores e intelectuales: entre ellos, como se ha visto más arriba, Rafael Alberti acompañado de su mujer, María Teresa León. Esta emigración colectiva⁶⁸ infligió una herida en el país afectando también a la clase obrera y a científicos, o sea a la vida de miles de españoles⁶⁹ así como, en

⁶⁶ Cfr. V. Llorens Castillo, “La emigración republicana de 1939”, *El exilio español de 1939*, ed. J. L. Abellán, Madrid, Taurus, 1976, vol. I. Para una bibliografía esencial sobre el tema del exilio véase, entre otros: C. Soldevilla Oria, *El exilio español (1808-1975)*, Madrid, Arco Libros, 2001; J. L. Abellán, *El exilio como constante y como categoría*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

⁶⁷ Para comprender adecuadamente lo específico del exilio de 1939, es muy útil el estudio sobre los republicanos españoles en Francia de Geneviève Dreyfus-Armand. En el primer capítulo, “Un éxodo sin precedentes”, Dreyfus escribe: «España nunca había conocido, durante su larga historia de migraciones, una oleada de emigración tan considerable, por su duración y su importancia, como la de la guerra civil. Tampoco Francia había acogido en su territorio un éxodo tan masivo y repentino como el de los republicanos españoles de 1939». Más adelante, con referencia a la misma oleada de refugiados que protagonizó Rafael Alberti, añade: «La más importante oleada de refugiados fue la cuarta: era la que correspondía a la retirada, que se produjo después de la caída de Cataluña, a finales de enero de 1939. [...] Su recuerdo late, todavía hoy, en la memoria de los supervivientes, pero ha estado envuelto en un prolongado silencio y ha permanecido largo tiempo olvidado en los repliegues de la historia. Era un éxodo que llegó después de más de dos años y medio de guerra encarnizada, durante los cuales la ayuda proporcionada a los franquistas por la Italia fascista y por la Alemania nazi había sido decisiva para conseguir la victoria. Se trataba, además de un éxodo que obligó a refugiarse en Francia tanto a los soldados derrotados del ejército regular como a los civiles amenazados por la venganza de los vencedores. Pero en el país vecino no había nada previsto para acoger a los refugiados con excepción de las medidas destinadas a garantizar el orden y la seguridad. Los temores expresados desde 1936 por el embajador de Francia en España, a propósito de los riesgos de una llegada masiva de refugiados después de la caída de Cataluña, se revelaron como ciertos y muy por debajo de la realidad». (G. D. Armand, *El exilio de los republicanos españoles en Francia*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 21, 42-44).

⁶⁸ A tal propósito, ha escrito Dora Schwarzstein: «El cruce del Atlántico y la convivencia en los barcos con gente muy variada fueron experiencias que obligaron a los republicanos españoles a construir su identidad de refugiados y tomar al mismo tiempo conciencia de su nueva condición. El cruce fue un verdadero pasaje: pasaje entre continentes, entre existencias, que puso en juego una compleja gama de sensaciones. Definieron su condición de exiliados en torno de dos polos: por un lado, la relación con el origen y la tierra familiar forzosamente abandonada, dejada atrás, arrancada y para muchos inexorablemente perdida; por otro, el vínculo con la nueva tierra de refugio, extraña, desconocida, decididamente otra». (D. Schwarzstein, “Entre la tierra perdida y la tierra prestada: refugiados judíos y españoles en la Argentina”, *Historia de la vida privada en la Argentina*, vol. III, *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, eds. Fernando Devoto e Marta Malero, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 110-139).

⁶⁹ Como ya ha adelantado el relato albertiano, muchos de los que huyeron a Francia acabaron en campos de concentración: «La ruta hacia los campos a partir de la frontera era tan caótica como la llegada. Como no había nada previsto, no se tomaba ninguna medida y lo único constante era

el campo literario, acabó truncando la carrera de autores obstaculizados por una censura prolongada, que prohibió la publicación de sus obras⁷⁰. Muchos de ellos, de hecho, prefirieron el exilio a la represión, y asumieron por tanto la pérdida de sus lectores en territorio español⁷¹.

la vigilancia a los refugiados por parte de las fuerzas del orden público. [...] Los campos de concentración de Argelès-sur-Mer y de Saint-Cyprien, en los Pirineos orientales, agrupaban, durante las primeras semanas, a casi los dos tercios de los internados, en unas condiciones extremadamente precarias. [...] El número de refugiados que sucumbieron durante los primeros meses de internamiento todavía es difícil de calcular debido a la falta de investigaciones monográficas suficientes para cuantificar las muertes ocurridas en los distintos campos, pero, sin duda, la cifra se sitúa en varios miles. [...] La mayoría de los refugiados españoles conservan en la memoria la misma imagen del internamiento y coinciden en recordar la tristeza y la monotonía de los días, la desesperación y la inquietud que les destruían física y moralmente. [...] Las reacciones de la opinión pública francesa frente al internamiento de los refugiados españoles eran tan divergentes como lo fueron durante el éxodo. Por una parte, los campos eran para algunos habitantes de localidades vecinas lugares de paseo dominical para constatar si los “rojos” tenían una apariencia tan terrible como afirmaba cierta prensa. El presidente del Sindicato de Iniciativa de Argelès se lamentaba, al ministro del Interior, de los “sacrificios” impuestos a los habitantes de la zona por la presencia del campo. En nombre de los “habitantes de la playa de Argèles, buenos franceses, buenos contribuyentes, buenos servidores de la Humanidad mientras no se sientan explotados”, dicho presidente preguntaba: “¿Se nos va a privar del aire puro para satisfacer a los españoles venidos de no se sabe dónde y no se sabe por qué?”. Paralelamente se multiplicaban los gestos de solidaridad: diversos comités de ayuda a los refugiados trataban de hacerles llegar ropa, comida y objetos necesarios para la vida cotidiana. La prensa reflejaba esta diversidad de opinión. La de izquierda denunció rápidamente la superpoblación, la falta de condiciones, la vida y la muerte en los campos. *Le Populaire* del 14 de febrero habla del “presidio de Argelès” en los siguientes términos: “¿Habrà que esperar que las pleuresías y las congestiones pulmonares hayan asesinado entre 10.000 y 20.000 soldados de la libertad diezmados por las bombas italianas y los obuses alemanes para tomar, por fin, las decisiones indispensables?”. En su primer artículo sobre los campos, el 12 de febrero, *Ce Soir* incluía el siguiente titular: “En Argelès-sur-Mer no mata la metralla, sino el hambre, la fiebre y el frío”. *L’Humanité* denunciaba, el 16 de febrero, el “odioso escándalo de los campos de concentración”» (G. D. Armand, *El exilio de los republicanos españoles en Francia*, cit., pp. 60-61, 64, 67, 69-70).

⁷⁰ Cfr. el capítulo “El dilema del destierro” por C. G. Bellver en su libro *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, cit., pp. 11-22.

⁷¹ De todas formas, cabe destacar que –aunque no en la patria– sí, en cambio, entre los refugiados en Francia siguió siendo viva la lectura y la admiración por los poetas que habían apoyado la República: «Durante el año 1939 la mayoría de los refugiados permaneció internada en los campos, que, paradójicamente, se convirtieron en sede de una significativa expresión cultural. La actividad cultural, única ocupación colectiva tolerada por la censura ejercida por las autoridades de los campos, se convirtió en un arma para combatir el desarraigo de los internados y para contrarrestar su inactividad. Constituyó también, y sobre todo, la continuación de la experiencia educativa y cultural iniciada en España por la República. [...] Los profesores, los estudiantes y los artistas que estaban en los campos, junto a decenas de miles de soldados del ejército republicano, fueron los principales iniciadores de esa vasta labor de educación y de difusión de la cultura. [...] En Argelès se editaron algunos “libros”, como, por ejemplo, colecciones de caricaturas y de poemas, o una edición manuscrita, en un ejemplar, del *Romancero gitano* de Lorca. Los refugiados tenían la certeza de que la República había sido apoyada por los mejores poetas, Machado, Lorca, Jiménez, Alberti, Hernández y tantos otros. Además, frente al

Señalando los casos más conocidos es útil recordar que, además de Rafael Alberti, dejaron una España sumida en el odio fratricida también Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado (que muere en Colliure, pocos días después de atravesar la frontera francesa, en 1939), Pedro Salinas, Jorge Guillén y Luis Cernuda. Merece la pena detenerse también sobre el hecho de que el fallecimiento de dos grandes voces líricas –la de Lorca primero, fusilado en 1936 en los alrededores de Víznar y la de Machado después, justo al acabar la contienda– abren y cierran una temporada violenta, durante la cual se habían desplegado en dos frentes opuestos los partidarios de un régimen autocrático y militar y los portavoces del ideal republicano. A muchos de estos poetas –entre los que figura también Miguel Hernández que morirá unos años más tarde del final de la guerra, en 1942, en una cárcel franquista de Alicante– Alberti, como se apunta en los capítulos sucesivos, dedicará conmovedores homenajes en forma de verso. En algunos casos, debido al exilio, para algunos autores incluso se produjo un divorcio con la lengua de origen⁷² –esta última indispensable para la expresión artística e intelectual– y el acercamiento forzoso a un idioma extranjero.

De esta errante España literaria⁷³, el más versátil y prolífico entre los poetas de la extraordinaria generación del 27, Rafael Alberti, parece destinado a un

oscurantismo reaccionario del franquismo, los republicanos exiliados, incluso en su actual situación de internamiento, se sentían herederos de la brillante tradición cultural de la Segunda República» (G. D. Armand, *El exilio de los republicanos españoles en Francia*, cit., pp. 95-97).

⁷² Célebre es el caso de Luis Cernuda que dejó España camino de Inglaterra en 1938. Allí vivió hasta 1947, año en el que se mudó a Estados Unidos. Pudo volver a su lengua nativa solo en 1949, cuando viajó hacia México para pasar el verano, y donde se trasladará definitivamente en 1952.

⁷³ En su estudio sobre el exilio español en Argentina, Dora Schwarzstein ha escrito: «La población exiliada en América estuvo formada en su mayoría por intelectuales y sectores privilegiados de la sociedad. [...] Cuando decimos intelectuales estamos incluyendo a una amplia variedad de hombres y mujeres. La categoría, sin embargo, implica un privilegio, ya que los campesinos u obreros industriales no tenían recursos para escapar a menos que fueran líderes destacados o miembros del aparato político, lo que les permitía usar canales de estas organizaciones para dejar Francia. La mayor parte de los que llegaron a México a partir de abril de 1939, [...] eran trabajadores del sector terciario y profesionales, con una muy baja presencia de analfabetos. [...] Lo mismo ocurrió en otros países de América latina, [...] La única excepción la constituyó Chile, donde la expedición del *Winnipeg* incluyó una proporción muy alta de artesanos. Entre los que se exiliaron en Argentina también encontramos una alta proporción de intelectuales, profesores universitarios, hombres de letras, médicos, periodistas y artistas, así como ex autoridades del

eterno peregrinar ya a partir de su juventud. Al fin de remarcar las etapas más significativas de la existencia del poeta –y sin la pretensión de hacerlo de forma exhaustiva, siendo la trayectoria vital del gaditano densa de acontecimientos relevantes– destacamos que con solo quince años Alberti se muda, junto con su familia, a Madrid: un cambio radical por el que se ve obligado a separarse de los blancos arenales del Puerto de Santa María y acostumbrarse, con no poca resistencia⁷⁴, a las mañanas grises de la capital. De orígenes italianos por parte de padre y madre (los Alberti-Merello), la familia del poeta había gozado de un cierto bienestar económico gracias a los ingresos de una bodega de vinos y licores que dirigía junto con unos empresarios ingleses. Sin embargo, a comienzos del siglo XX los medios económicos de los Alberti sufrieron un importante retroceso, de tal manera que el padre del poeta, Vicente, vendió la bodega y decidió mudarse a la capital⁷⁵. Esta separación de la tierra natal dejará para siempre, en la tierna memoria del poeta andaluz, una cicatriz cuyo resultado, poco más de diez años

gobierno republicano y altos dirigentes políticos. En menor medida llegaron a Argentina, sobre todo desde otros países hispanoamericanos, militantes políticos de base pertenecientes a sectores medios y bajos de la población. Todas las regiones españolas estuvieron representadas entre estos exiliados, con una alta preponderancia de vascos, catalanes y de provincias castellanas, en especial Madrid» (D. Schwarzstein, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 82-83).

⁷⁴ La honda tristeza que se apodera de un Alberti aún adolescente está evocada en su libro de memorias *La arboleda perdida*: «...Y me veo, todavía en los ojos mal dormidos el deslumbre fugaz de la Giralda sevillana, en la plaza de Atocha, de Madrid. Mayo de 1917. ¡Desilusión y tristeza! Mañana gris, sin sol, de ese finísimo plata madrileño, que supe querer luego, pero que en aquel día de la llegada me pareció del negro más desesperante. ¡Dios mío! Yo traía las pupilas mareadas de cal, llenas de la sal blanca de los esteros de la Isla, traspasadas de azules y claros amarillos, violetas y verdes de mi río, mi mar, mis playas y pinares. Y aquel rojo ladrillo de chatos balconajes oscuros, colgado de goteantes y sucias ropas que me recibía, era la ciudad –¡la capital de España!– que osaba mi familia cambiar por El Puerto. ¡Traernos a vivir a esta carbonera!» (PRCII: 85-86).

⁷⁵ «Los abuelos habían sido cosecheros de vinos, grandes burgueses, propietarios de viñas y bodegas [...]. Ellos y otras cuantas familias poderosas eran, aún a principios de este siglo, los verdaderos amos de El Puerto. En casa de mis padres o los tíos, a todo lo largo de mi infancia, siempre escuché pesados y vanos comentarios sobre “aquellos tiempos, aquella buena época” de lujo, de largos y anecdóticos viajes a Rusia, Suecia y Dinamarca, países a los que mis abuelos exportaban sus vinos. [...] Pero los “buenos tiempos” [...] fueron cayendo lentamente en los libros, quedándose sin pulso, arrastrándose fijos, como una rama muerta prolongada hasta hoy en una interminable pesadilla de tíos, tías, primos, primas, tías y tíos segundos, beatos, maniáticos, borrachines, ricos, pobres, terribles». (PRCII: 12).

después, serán las canciones de *Marinero en tierra*⁷⁶ (1925): primer poemario de Alberti, con el que ganó el Premio Nacional de Literatura *ex aequo* con los *Versos humanos* (1925) de Gerardo Diego. Pero es en el quehacer lírico albertiano posterior a la Guerra Civil cuando se abrirá paso al sentimiento –hijo de un desgarrón afectivo⁷⁷ irreparable– típico de ese proceso de flujo y reflujo que converge en la atracción gravitacional por su propia tierra. Un proceso que acaba plasmando la labor poética del sujeto lírico en el deseo de rescatar el pasado a través de sus versos: los de *Pleamar*, *Retornos*, *Ora marítima* y *Baladas*. El hecho de que el pasado vuelva con tanta insistencia, hasta representar el corazón de la poesía de posguerra albertiana, ha llevado a Vicente Lloréns a considerarlo, entre todos los expatriados, «el poeta del destierro por excelencia⁷⁸». La Guerra Civil –que lo sorprendió en la isla de Ibiza donde se había retirado en el verano de 1936 para trabajar en la obra teatral *El trébol florido*⁷⁹– complicará la vida de Alberti con diversas peripecias que, como se ha visto, acabarán con la huida hacia Orán: circunstancia que marca un hito entre los días de lucha contra el régimen y la huida de este con la ayuda de medios improvisados.

2.1. Alberti poeta *engagé*

Hacia el final de la década de los años veinte del siglo pasado, aunque bajo una forma todavía indefinida, para nuestro autor empieza el estatus de poeta *engagé* con la implicación en las contiendas estudiantiles que se oponían a la dictadura de Primo de Rivera. A ello seguirá un primer intento de poesía

⁷⁶ Redactado entre 1923-1924 y titulado, al principio, *Mar y tierra*, el poemario consta de tres secciones hasta sumar un total de 116 composiciones. Fue publicado al año siguiente, en 1925 y, como se ha dicho, le valió al autor, con apenas veintidós años, el Premio Nacional de Literatura que lo consagró definitivamente a la poesía a pesar de que su primera vocación fuera la pintura. Entre los miembros del jurado estaban Antonio Machado, Carlos Arniches, Gabriel Miró, José Moreno Villa, Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez.

⁷⁷ La expresión se utilizó por primera vez en el clásico y citado estudio de D. Alonso, “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1959, pp. 531-618.

⁷⁸ V. Lloréns, *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, p. 199.

⁷⁹ «Nadie salió a recibirnos entonces. Era un viaje casi secreto para escribir yo mi obra de teatro *El trébol florido*» (PRCII: 373).

comprometida a través de la publicación de la elegía cívica *Con los zapatos puestos tengo que morir*, fechada el 1 de enero de 1930⁸⁰. Estamos, con este texto, ante un violento manifiesto político en forma de composición rebelde, cuyos versos agresivos denotan el desprecio hacia las mentiras de la sociedad de la época y marcan, para el autor gaditano, el comienzo de una activa militancia política, de la condición de poeta en la calle cuya voz está directamente ligada a la actitud revolucionaria de las masas. La elegía impresionó mucho a Azorín que, en un artículo aparecido en *ABC* el 16 de enero de 1930, entre grandes elogios, dijo: «Rafael Alberti se vuelve, con los brazos abiertos, hacia el pueblo⁸¹». Al año siguiente, en 1931, el poeta se afilia al Partido Comunista y, en 1934, junto a su mujer María Teresa León funda la revista revolucionaria *Octubre*⁸². En 1936 el poeta llega a ser secretario de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y coordinador de su revista, *El Mono Azul*, que tuvo mucho éxito en el frente de guerra, sobre todo por la publicación, en sus páginas centrales, del *Romancero de la guerra civil*⁸³. El 18 de julio del mismo año estalla la contienda. Lorca muere

⁸⁰ El sentido principal de esta nueva identidad albertiana, la de poeta *engagé*, se deduce también de posteriores composiciones escritas en aquellos años y de corte decididamente revolucionario que se recogerán en *El poeta en la calle*, publicado por primera vez en *Poesía (1934-1937)*: edición que apareció en Madrid en 1938, por la editorial Signo. A este siguieron, solo por citar los más famosos: *Consignas* (1933), *Un fantasma recorre europa* (1933-1934), *De un momento a otro (Poesía e historia. 1934-1938)*, la obra teatral impregnada de fervor republicano *Fermín Galán*. Para un recuento detallado sobre la poesía comprometida de Alberti véase el párrafo número 4 “El compromiso político en algunos poetas de la Generación del 27” de A. J. Millán, “Los años treinta. La II República y la Guerra Civil”, *Rumor renacentista. El Veintisiete*, eds. Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010, pp. 239-246.

⁸¹ El artículo, titulado “Rafael Alberti” y publicado en las páginas 5-7 de la sección “Literatura y arte”, se conserva en la hemeroteca de *ABC*.

⁸² Antonio Jiménez Millán ha aclarado el contexto en el que nació y se desarrolló la revista: «Entre 1931 y 1933, muchos intelectuales de izquierda se aproximan al movimiento comunista. Surge entonces un compromiso más específico, el de la llamada literatura proletaria-revolucionaria, que se expresa a través de publicaciones como *Octubre. Escritores y Artistas Revolucionarios*, fundada por Rafael Alberti y María Teresa León (1933-1944), o *Nuestro Cinema*, dirigida en las mismas fechas por Juan Piqueras. En las páginas de *Octubre* dan constancia de su postura militante no solo Alberti, sino también Emilio Prados, Luis Cernuda y Arturo Serrano Plaja; también colabora Antonio Machado con un texto en prosa, “Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia” [...]. A. J. Millán, “Los años treinta. La II República y la Guerra Civil”, *Rumor renacentista. El Veintisiete*, cit., p. 222.

⁸³ Según Jiménez Millán: «La Alianza de Intelectuales Antifascistas desarrolló una importante actividad que comenzó con la publicación de la revista *El Mono Azul* (1936-1939), cuyas páginas

fusilado cerca de Víznar; a Alberti y María Teresa les sorprendió, en Ibiza, el desembarque de las tropas sublevadas que los obligó a refugiarse en uno de los bosques de la isla, el del Corb Marí, durante días. La pareja había llegado a Ibiza el domingo 28 de junio de 1936, de Alicante, a bordo del barco *Jaime II*⁸⁴. A pesar de que en las primeras dos semanas de estancia «los protagonistas fueron el calor y el mar⁸⁵», la noticia del alzamiento militar del 18 de julio no tardó en difundirse y, al día siguiente, mientras desde su casa del Molino de Socarrat se dirigían hacia el centro, Alberti y María Teresa divisaron, desde lejos, «un pelotón de soldados al mando del teniente Marí Juan⁸⁶». Al principio, y no obstante la declaración de guerra en el archipiélago de las Baleares, el matrimonio hizo todo lo posible para seguir con una vida normal, tranquila en su conexión con la naturaleza y, sin embargo, pocos días después

Vieron subir, entre las piedras y los matorrales, a una pareja de guardias. No cabía ninguna duda: se dirigían hacia su casa. Al fin se dieron cuenta de que habían dejado de ser dos turistas

dieron cabida a parte del Romancero de la Guerra Civil; cuando los poetas españoles recurren sistemáticamente al romance, sobre todo en los primeros meses de la contienda, también intentan recuperar uno de los aspectos de la tradición que se suponía más próximo al pueblo: Alberti, Prados, Altolaguirre, Alexandre, Moreno Villa, Gil-Albert y Miguel Hernández, entre otros muchos nombres, contribuyeron a la formación del *Romancero General de la Guerra de España*, publicado en Valencia (Ediciones Españolas, 1937) con un prólogo de Rodríguez Moñino. Existía, entonces, la conciencia de que la literatura (en especial generos como la poesía y el teatro) podía alcanzar cierta efectividad ideológica, no solo en el ámbito de la propaganda, sino dentro de un proyecto de mayor alcance, como era la afirmación de una *nueva cultura*. Así es como debe entenderse el concepto de “literatura de urgencia”, una expresión de Rafael Alberti que condensa el signo militante –y, al mismo tiempo, circunstancial– de muchos textos escritos en el transcurso de la guerra». A. J. Millán, “Los años treinta. La II República y la Guerra Civil”, *Rumor renacentista. El Veintisiete*, cit., pp. 227-228.

⁸⁴ Sobre las seis semanas que Alberti y María Teresa pasaron en Ibiza y sobre las razones que les empujaron a escoger como destino la isla balear ha investigado Antonio Colinas que, en su libro *Rafael Alberti en Ibiza. Seis semanas del verano de 1936*, reconstruye de forma pormenorizada la historia privada de aquellos días que acabaron entrelazándose, inevitablemente, con la más amplia y colectiva historia de España: «De viva voz hemos sabido, y también gracias a algunos testimonios escritos, que, en un principio, Rafael y María Teresa, pensaban dirigirse precisamente en sentido contrario, hacia el norte, concretamente hacia tierras de Galicia. Un accidente de trenes acaecido en aquellos momentos en tierras del noroeste hacen que el poeta escoja –sin duda por simples razones de superstición– una ruta en el sentido geográfico opuesto» (Barcelona, Tusquets, 1995, p. 18).

⁸⁵ *Ibidem*, p. 47.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 78.

anónimos y felices. Conteniendo el aliento, recogieron sus piernas, que colgaban de la higuera, para replegarse hacia la frondosidad del árbol y esconderse⁸⁷.

Protegidos, en un primer momento, por la sombra impenetrable de una higuera centenaria y, después de haber cruzado rápidamente la playa de En Bossa, por el bosque del monte Corb Marí, Alberti y su mujer permanecieron escondidos durante tres semanas, hasta que en la mañana del 9 de agosto las tropas republicanas, desembarcadas a su vez en la isla, entraron en la ciudad: «Comenzó el recorrido de la playa de En Bossa –recorrido que tenía ahora un carácter bien distinto del de veinte días antes–, en dirección contraria e ilusionada⁸⁸». El 11 de agosto, finalmente, rodeada de amigos que para despedirlos habían alcanzado el muelle, la pareja volvió a España a bordo del buque *Almirante Antequera*⁸⁹. Nuevamente instalado en Madrid, el matrimonio deja la querida casa de la calle Marqués de Urquijo, ya que se ha vuelto un lugar peligroso:

Y nuestra casa era la de la amistad, la casa donde todos tenían asiento. Era grande la casa de la calle Marqués de Urquijo. Una terraza que miraba a las montañas y, a sus pies, el templete de la música y un puesto de horchata. Aquel paseo era como el de cualquier ciudad. Se llamaba Rosales⁹⁰.

Se trata de una morada que condensa momentos clave de la vida de los Alberti: aquí, en un día de invierno, les visitó Pablo Neruda llevando de regalo la perra Niebla, la misma de “Retornos de Niebla en un día de sol” que, con hondo remordimiento, Alberti y María Teresa abandonarán en el desorden de la huida hacia Orán. Destaca, entre las múltiples actividades de la pareja, también su conocida participación en el desalojo de las obras del Museo del Prado en los días de noviembre de 1936, ya que los bombardeos sobre Madrid ponían en serio peligro las pinturas expuestas en el edificio⁹¹. En definitiva, Alberti no fue solo

⁸⁷ *Ibidem*, p. 85.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 201.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 231.

⁹⁰ Así la recuerda M. T. León, *Memoria de la melancolía*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Castalia, 1998, p. 99.

⁹¹ El intertexto más directo de esta experiencia es, sin duda, el artículo “Mi última visita al Museo del Prado” que se publicó en el número 18 de *El Mono Azul*, el 5 de mayo de 1937.

poeta, sino también un impulsor infatigable de una campaña cultural y política que lo vio también entre los organizadores del Congreso Internacional de Escritores celebrado en 1938. Además, escribió y trabajó con constancia en favor de la causa republicana desarrollando una frenética actividad literaria, periodística y civil hasta la victoria de Franco, que lo condenó al exilio el 6 de marzo de 1939. Como resultado, junto a su mujer se mudó a París, a una casa situada en el Sena, en el número 31, cerca del Quai de l'Horloge y compartida con Pablo Neruda y Delia del Carril. Luego, otro gran amigo del gaditano, Pablo Picasso, les facilitó un trabajo como locutores para los países de América del Sur en la emisora *Paris Mondial*. Un empleo nocturno, duro, que les permitió, sin embargo, sobrevivir en los primeros meses de este drástico cambio, durante el cual la situación de los exiliados españoles en Francia fue extremadamente difícil. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, incluso París se convirtió en un lugar inseguro⁹². Las presiones del régimen franquista hicieron que el director de la radio nacional francesa prescindiera de los servicios de ambos:

Según me comunica, reservada y condolidamente, M. Fraisse, joven director de Paris-Mondial, es el propio mariscal Pétain, recién llegado de hacer cola, como un simple sargento, ante la puerta del generalísimo Franco, quien plantea al gobierno de la “France éternelle” nuestra salida fulminante de la Radio, ya que es urgente contentar de algún modo a la España Una del Caudillo. ¿Cómo podía tolerarse que dos temibles rojos, dos peligrosos escritores recibidos un día por Stalin en las salas del Kremlin, dos enemigos –¿quién se atreve a dudarlo?– de Francia, esa que acababa de celebrar el 150 aniversario de la Revolución, se desojaran a razón de cuarenta y ocho francos por noche, lanzando al mundo a través de las espirituales ondas galas los “heroicos” partes de guerra, fraguados en las astas vencidas del Alto Mando francés? (PRCII: 62).

⁹² Por lo que atañe a los refugiados españoles, «el conflicto acentuó todavía más la precariedad de sus condiciones y provocó en primer lugar una gran movilidad geográfica». Muchas fueron las «situaciones de erratismo, de precariedad [...] trabajo obligatorio [...] privación de la libertad [...] o deportación». Además, los «refugiados políticos considerados “rojos”, estaban en el centro de la política de exclusión del régimen de Vichy que, en un primer momento, intentó desembarazarse de ellos. Fueron también objeto de la vindicta del nuevo régimen español, que dispuso de apoyos y de complicidades en territorio francés, tanto con el régimen del mariscal Pétain como con las autoridades de ocupación. Es decir, los republicanos españoles estaban especialmente vigilados y eran muy vulnerables y la represión era, para ellos, una amenaza constantemente presente» (G. D. Armand, *El exilio de los republicanos españoles en Francia*, cit., pp. 102, 139).

Fue necesario marcharse una vez más, si bien, ahora, hacia un destino desconocido, al otro lado del Atlántico. El 10 de febrero de 1940, pues, a bordo del *Mendoza*, el matrimonio Alberti-León abandonó Francia camino del estrecho de Gibraltar: una despedida de los litorales españoles que «supuso un fuerte desgarrón⁹³».

2.2. El arribo a Argentina

En el muelle de Buenos Aires, el 2 de marzo, Alberti y María Teresa reciben una acogida que los llevará a quedarse, entre Uruguay e Argentina, veinticuatro años⁹⁴. En el puerto los esperan unos cuantos amigos para darles la bienvenida

⁹³ C. A. del Castillo Ocaña, *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Ediciones de la Universidad de Granada, 1986, p. 12.

⁹⁴ La prensa argentina difundió la noticia enseguida. En un artículo de *El Sol* de Buenos Aires, fechado 2 de marzo de 1940 y titulado “Llegará hoy el poeta ibérico Rafael Alberti”, se lee: «Hoy a mediodía entrará en el dique número 4, de la sección tercera de nuestro puerto, el vapor Mendoza, procedente de Francia. Viene a su bordo un número escaso de pasajeros. Apenas treinta y cinco. Pero entre ellos figuran el poeta español Rafael Alberti y su compañera, la escritora María Teresa León. Para los que han seguido con cierta atención las actividades literarias desarrolladas en la península desde un tiempo a esta parte, y para los que han prestado alguna consideración a los acontecimientos dramáticos producidos en ella desde algo después de la caída de la dictadura de Primo de Rivera, los nombres de Rafael Alberti y María Teresa León no pueden ser desconocidos. Personajes de primera fila en las letras de su país y también en su vida políticsocial, han gravitado de manera importante sobre los escritores y los artistas de su generación, a tal punto que no es posible referencia alguna a este periodo de la literatura joven de su patria sin mencionar, por un motivo u otro, los nombres de esta admirable pareja de artistas. La llegada de Rafael Alberti y María Teresa León a nuestro país, donde probablemente permanecerán unos pocos días, ya que su destino inmediato es Chile, país en el que se radicarán, es esperada con explicable expectativa por nuestros artistas y escritores jóvenes y por el amplio sector de sus admiradores, ya que la bella y noble obra realizada por ellos y su vida, aplicada siempre a la labor y a la lucha por los más altos ideales, es conocida y valorada entre nosotros». De *La Nación* de Buenos Aires del 3 de marzo de 1940, en cambio, en un artículo titulado “Rafael Alberti”, se dice: «Figura literaria española de gran relieve durante los últimos 15 años, don Rafael Alberti ha venido a radicarse entre nosotros. Llegó ayer en el buque Mendoza [...]». *La Capital* de Rosario, a su vez, en un artículo publicado en el mismo día, “Arribó ayer el poeta español Rafael Alberti” relata: «Procedente de Marsella llegó esta mañana a bordo del vapor Mendoza, el celebrado poeta español Rafael Alberti a quien acompaña su esposa María Teresa León [...]». Llamativo, finalmente, es un título del que no ha sido posible localizar la sede de publicación: “Llega Rafael Alberti, gran poeta de la España traicionada y mártir”. En este último se lee lo siguiente: «Hoy llegará al país, en tránsito para Chile, el primer poeta de la actualidad española, Rafael Alberti, que durante el periodo de la guerra concretó en una activa militancia de poeta y soldado la fe republicana y su emoción española [...]». Todos los recortes de prensa aquí mencionados se conservan en la Fundación Rafael Alberti. Cada uno de ellos, en orden de reproducción, corresponde a los números 626, 619, 620, 622.

aunque falta, entre ellos, Amparo Mom: mujer muy cercana a la pareja, que había fallecido apenas una semana antes⁹⁵. Abandonada la idea inicial de transcurrir allí pocos días para luego dirigirse hacia Chile, es en tierra bonaerense⁹⁶ donde se produce, al fin, el regreso a un clima literario y artístico hecho de un idioma familiar, propio, que ayudará al poeta a sentar las bases para una vivencia americana profunda. Antonio Colinas cree que

⁹⁵ Amparo Mom fue la esposa del escritor Rafael González Tuñón. La desolación por la muerte de la mujer hizo que el poeta le dedicase la composición “Amparo”, que abre la última sección de *Entre el clavel y la espada*. Más tarde, Alberti dirá: «Mi primer poema en Argentina fue para ella» (R. Alberti, *Un poeta español en el Río de la Plata. Conferencia*, Roma, Instituto Italo-Americano, 1969, p. 10).

⁹⁶ Con respecto a la política de asilo bonaerense, Dora Schwarzstein afirma: «En el plano internacional la Argentina jugó un activo rol en la defensa de la doctrina del derecho de asilo, lo que le permitió construir en esos años una imagen hacia el exterior del país como una especie de reserva moral en el campo de la diplomacia». En particular, en el capítulo titulado “La llegada de los republicanos a Argentina”, añade: «Ese grupo [los españoles que querían dejar Francia], aun sin disponer de ninguna de las ventajas de las salidas organizadas, se sentía atraído por la Argentina. Entre los posibles sitios en América, la Argentina tenía la ventaja de la presencia de una vasta comunidad española, producto de la inmigración masiva de las décadas precedentes, así como de sólidos lazos culturales establecidos desde las primeras décadas del siglo XX. [...] Contar con familiares ya establecidos en el país era frecuente y eso facilitaba la instalación. Muchos republicanos españoles consiguieron por medio de familiares “cartas de llamada” por las cuales aquellos se comprometían a darles habitación y comida mientras conseguían trabajo. [...] Por razones de excepción también otros pequeños grupos lograron ser admitidos, gracias a gestiones de particulares, como fue el caso de la familia de Ricardo Baeza, quien a fines de 1939 se dirigía con destino a Chile. También Rafael Alberti y María Teresa León se dirigían a Chile cuando el *Mendoza* ancló en el puerto de Buenos Aires, a comienzos de marzo de 1940. Gran cantidad de amigos esperaban, entre ellos la cónsul de Chile, Marta Brunet. Con el permiso precario que tenían podían quedarse unos días en Buenos Aires y partir luego hacia Santiago. Pero [...] se quedaron en Buenos Aires en un pequeño departamento en la calle Tucumán, propiedad de Victoria Ocampo [...]. En síntesis, por medio de variadas estrategias, pero sobre todo a partir de la reconstrucción de una compleja trama de relaciones personales tanto familiares como institucionales [...] los republicanos españoles entraron en la Argentina, aunque indudablemente en pequeños contingentes en comparación con los grupos que ingresaron en otros países de América latina. Mientras que para los intelectuales fue posible, en algunos casos, conseguir contratos de trabajo para lograr el ingreso, para la mayoría de los exiliados esta fue una posibilidad remota y debieron apelar a las redes familiares o a vías ilegales para entrar en la Argentina. Las dificultades para el ingreso determinaron que, superando infinidad de obstáculos, lograra reunirse un grupo significativo de exiliados» (D. Schwarzstein, *Entre Franco y Perón*, cit., pp. 51-52, 85, 94, 99-101). Sobre el exilio español en Argentina y el lugar de Alberti y María Teresa León en el mismo, pueden consultarse los trabajos de E. de Zuleta, “Letras españolas en la revista *Sur*”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Buenos Aires, enero-marzo 1977, pp. 113-145 y *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica/ I. C. I., 1983; R. M. Grillo, “La literatura del exilio”, *El último exilio español en América*, ed. Luis de Llera Esteban, Madrid, Mapfre, 1996, pp. 315-515.

el mejor y más intenso latido lírico de la obra de Alberti se expande y consolida durante los años que el poeta residió en Argentina [...] La acogida por parte de los escritores y editores de este país fue muy calurosa y decisiva para que el matrimonio Alberti consolidara su situación. Muy especial fue la relación con el editor Gonzalo Losada, que editará enseguida su *Poesía (1924-1939)*⁹⁷.

Aquí, los lugares que visita, incluso aquellos donde reside brevemente, adquieren un intenso significado no solo en la vida diaria del autor, sino también en su obra. Un ejemplo de este correlato entre poética y experiencias vividas es la Quinta del Mayor Loco, la finca donde pasa los veranos de 1953 y 1954 y redacta *Baladas y canciones del Paraná*, cuya primera sección lleva el título de “Baladas y canciones de la Quinta del Mayor Loco”. Durante los primeros meses de la estancia argentina, sin embargo, y gracias a la generosidad del abogado comunista Rodolfo Aráoz Alfaro, los Alberti se refugian en una casona de este: una quinta de madera situada en la villa General Mitre de la provincia de Córdoba⁹⁸ donde viven, a la espera de una cédula de identificación, de forma clandestina durante casi un año. Argentina tiene, además, el rostro y el nombre de Aitana: la única hija de Alberti y María Teresa nacida en 1941, a diez años de la celebración de la boda. Siendo el del comienzo del doloroso exilio uno de los momentos más tristes de la existencia de la pareja, la llegada de una nueva criatura, que Alberti definió «[...] hija de los desastres» (PCIII: 5, v. 4), se consideró siempre como la reafirmación del propio ser, la vuelta a los orígenes y, por lo tanto, un significativo milagro. Aitana representaba el símbolo de la fuerza española que se revertía nuevamente en sus venas, la esperanza de un futuro lleno de promesas, de posibilidades:

¿Cómo vas a montar ese caballo si esperas un hijo? ¿Yo? ¿Sería cierto? ¿No estarían todos equivocados? Me dijeron que aquello de tener hijos no se repetiría en mí jamás. Pero...el

⁹⁷ A. Colinas, “La etapa argentina: recuperación del lirismo pleno”, *El color de la poesía: Rafael Alberti en su siglo*, eds. Gonzalo Santoja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, I, p. 387. Véase también, del mismo libro, J. Martínez Gómez, “Alberti y la amistad de los escritores argentinos”, I, pp. 431-447.

⁹⁸ J. C. Fogo Vila, *Los espacios habitados de Rafael Alberti*, La Habana, Colección sur, 2017, p. 226.

milagro americano se había producido. Sus entrañas eran otra vez suaves y fecundas y felices⁹⁹.

Cuando, junto a la recién nacida, la pareja dejó Córdoba para mudarse a Buenos Aires, cambió de piso varias veces hasta establecerse, durante más de diez años, en una casa situada en el número 3738 de la avenida Las Heras. En 1956, los Alberti se trasladaron nuevamente, esta vez a la novena planta de un edificio alto de la avenida Pueyrredón, número 247¹⁰⁰. A lo largo de este periodo, el matrimonio también buscó lugares más tranquilos donde descansar, lejos del ritmo intenso de la gran ciudad. Uno de estos fue la vivienda situada junto al mar en Punta del Este (Uruguay) que Alberti encargó, en 1945, al amigo y arquitecto catalán Antoni Bonet, y a la que dio el nombre de La Gallarda. El otro lugar donde también pasaban los veranos fue la casa de madera situada en los bosques de Castelar, a una hora de tren de Buenos Aires, que el poeta bautizó «mi nueva Arboleda perdida: un hermoso terreno rectangular, ornado solamente de cipreses y álamos carolinios, un sereno jardín, escueto, clásico, como de *villa romana*» (PRCII: 267). Este inédito paraíso en el que pudo instalarse se reveló propicio para la actividad literaria del autor: de hecho, aquí empezó a escribir el segundo libro de sus memorias. Sin embargo, la inestable situación política argentina pronto complicaría la situación de la familia, hasta tal punto que, después de una estancia tan prolongada, se vieron obligados a salir del país con destino hacia el viejo continente.

2.3. La vuelta a Europa

Cuando, en 1963, los Alberti regresan a Europa, eligen Roma como nuevo destino. La vuelta fue ocasionada por la imposibilidad de seguir viviendo bajo el

⁹⁹ León, *Memorias de la melancolía*, cit., p. 34.

¹⁰⁰ J. C. Fogo Vila, *Los espacios habitados de Rafael Alberti*, cit., pp. 232 y 241.

régimen peronista, durante el cual más de una vez la casa de la pareja fue allanada¹⁰¹:

Yo nunca creí que volvería a Europa, después de diecinueve años sin pasaporte, durante los cuales solo pude viajar de Argentina a Uruguay [...] ¡Qué maravilla poder salir a respirar, después de tantos años forzosamente prisionero, paralizado en el Río de la Plata, en la República Argentina, amada de verdad pero cada vez más estrecha y preocupante después del peronismo, de aquellos cohibidos gobiernos democráticos, amenazados hasta su extinción por las “engalonadas panteras” militares! Después de allanada mi casa, varias veces y de noche, por la policía; [...] Y fue el día 28 de mayo de 1963 cuando, por fin, con mucho más pesar que alegría en el corazón, dejamos Argentina después de haber permanecido en ella casi más de veinticuatro años, [...] ¡Adiós, Buenos Aires, en donde publiqué más de veinte volúmenes de poesía, estrené obras teatrales, volví a ser pintor, celebrando innumerables exposiciones, recorrí toda la República recitando mis versos, dictando conferencias! ¡Adiós, Uruguay, casa luminosa de Punta del Este, playas de Cantegril, espejeantes de lobos marinos! ¡Bañados de Paraná, pampas inmensas de trigos y caballos! ¡Cielos de pájaros floridos, de cóndores y negros caranchos acechadores de la muerte! Era muy triste e inquietante partir de Argentina, perdidos ya la tranquilidad y el gusto entusiasta por el trabajo, tantos años de creación literaria, de nostalgia española, de luchar por aquellos que aún continuaban en las cárceles del régimen, de ilusionada incorporación al proceso democrático argentino, después de los últimos años de descalabro peronista, de corrupción de un régimen, desaparecida la esperanzada estrella de Evita Perón, que supo establecerse dentro de los pantalones de su nada valiente general, dejándose los vacíos con su temprana muerte». (PRCII: 425-426).

En Roma, en un primer momento, residen en una casa situada en Via Monserrato 20¹⁰², en el barrio de Campo dei Fiori y luego, gracias a los ingresos debidos a la victoria del Premio Lenin por la Paz, comprarán un nuevo piso en Via Garibaldi 88, en el Trastevere. Los veranos, en cambio, los pasarán en el pueblo de Anticoli Corrado, en la hermosa Reserva natural del Valle del Aniene. En la capital, la familia Alberti sigue abriendo su casa a los muchos amigos italianos (Pier Paolo Pasolini¹⁰³, Vittorio Bodini, Federico Fellini, Giuseppe Ungaretti, Renato Guttuso, Alfonso Gatto); a los españoles con los que, pese a la

¹⁰¹ Ese allanamiento los impresionó a tal punto que se quedó como impreso en el recuerdo familiar. De hecho, además de María Teresa en *Memoria de la melancolía*, también la hija de la pareja, Aitana Alberti, vuelve a relatarlo muchos años después en su artículo “Concierto de Hammett”, *La arboleda compartida*, Suplemento cultural del diario ABC, Madrid, 8-7-1994, p. 22.

¹⁰² A la casa de Via Monserrato 20 está dedicado el poema homónimo de *Roma, peligro para caminantes*.

¹⁰³ Para una profundización sobre la relación de amistad y mutua estimación entre Pier Paolo Pasolini y Rafael Alberti, véase mi trabajo “Su Rafael Alberti: un dattiloscritto autografo (e inedito) di Pier Paolo Pasolini”, *SigMa-Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo*, 2, 2018, pp. 341-392.

distancia, nunca interrumpen las relaciones y también a los argentinos, a los estadounidenses y a muchos otros. A este propósito, cuenta Walter Mauro:

Rafael aveva una capacità di aggregazione unica. Dal momento dell'arrivo, la sua casa divenne il centro dell'intelligenza internazionale. Sotto casa, passavano schiamazzando i ragazzi di Trastevere; all'interno, si ritrovavano tra gli altri, Sartre, Miguel Ángel Asturias, Philip Roth, Saul Bellow, James Baldwin. E ancora, uno dei più grandi poeti brasiliani (e ambasciatore del Brasile a Roma), Murilo Mendes, Pablo Neruda, Pablo Picasso (Rafael era molto amante del gioco di parole e "i due Pablo" rappresentavano per lui un incrocio linguistico e sentimentale). Lì avrei incontrato, inoltre, diversi scrittori italiani: Moravia e Pasolini per esempio, o l'orgoglioso, superbo Carlo Levi sul quale Rafael aveva inventato tutta una serie di battute: "Sei troppo felice di essere Carlo Levi per poter pensare che avresti potuto essere un'altra persona", gli diceva spesso»¹⁰⁴.

Con Roma, además, empieza el segundo y último exilio de Rafael Alberti destinado, finalmente, a concluirse con el deseado retorno a España el 27 de abril de 1977. El destierro, iniciado con el espejismo de un pronto regreso, se transformó en un paréntesis de treinta y ocho años durante los cuales un Alberti que todavía no había cumplido sus cuarenta se aleja, junto a su compañera, de la tierra nativa, y envejece sin dejar de cultivar el anhelo cada vez más angustioso de pisar nuevamente el suelo de origen. Después de aterrizar en Madrid a bordo de un Boeing 707 de Alitalia¹⁰⁵ (Imagen 1), con setenta y cinco años emprende

¹⁰⁴ «Rafael tenía una capacidad de convocatoria única. Desde que llegó, su casa se convirtió en el centro de la intelectualidad internacional. Debajo de su casa pasaban, gritando, los muchachos del Trastevere; en el interior se encontraban, entre otros, Sartre, Miguel Ángel Asturias, Philip Roth, Saul Bellow, James Baldwin. Y también uno de los más grandes poetas brasileños (y embajador de Brasil en Roma), Murilo Mendes, Pablo Neruda, Pablo Picasso (a Rafael le gustaban mucho los juegos de palabras y "los dos Pablo" representaban para él un cruce lingüístico y sentimental). Allí se encontraría, además, con diversos escritores italianos: Moravia y Pasolini, por ejemplo, o el orgulloso, soberbio Carlo Levi sobre el que Rafael había inventado toda una serie de bromas: "Eres demasiado feliz de ser Carlo Levi para pensar que hubieras podido ser otra persona» W. Mauro, *La letteratura è un cortile*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2014, pp. 96-97.

¹⁰⁵ También en este caso, y ya a partir del 9 de abril, la noticia de la vuelta de Alberti no tardó en difundirse. Así que además de periodistas y fotógrafos, de doscientas a trescientas personas aguardaban fuera del aeropuerto para acogerle. En el archivo del Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga, en la carpeta número 007 que custodia los recortes de prensa recogidos por Francisco Giner de los Ríos, se cuentan un centenar de artículos sobre el episodio del regreso del gaditano. Entre los más interesantes, destacan los siguientes títulos: "Me fui con el puño cerrado y vuelvo con la mano abierta. Regresa Alberti", *el Sol de España*, 9 de abril de 1977; "Alberti regresó a su tierra", *El País*, jueves 28 de abril de 1977; "Con el regreso de Alberti la poesía española está completa", *ABC*, 28 de abril de 1977, por Florencio Martínez Ruiz; "Retorno de un poeta exiliado", *Informaciones*, 2 de abril de 1977, p. 7, por Antonio Hernández; "Alberti: esto

otra vez una fuerte actividad política llegando a ser poeta diputado. Al respecto, en una entrevista hecha por Julio Algañaraz, se lee:

-¿Aceptaré la candidatura a diputado?

-Claro, ¿cómo no? Es hermoso ser un poeta diputado o un diputado poeta. Pienso hacer una campaña electoral distinta, fabulosa, con cantaores andaluces, con murgas de Cádiz, con el color y la alegría de ese lugar en que nací¹⁰⁶.

Poco tiempo después, de acuerdo con su trayectoria vital, Alberti se dedicará a una actividad apaciblemente intelectual con la que viajará por la Península dando recitales y nuevamente al extranjero, esta vez sin la compañía de María Teresa ya que desde hacía tiempo había contraído la enfermedad de Alzheimer. La dolencia, que durará ocho años, obligará a la escritora transcurrir la última parte de su vida en un sanatorio, la clínica geriátrica Ballesol¹⁰⁷, hasta su muerte acaecida el 13 de diciembre de 1988¹⁰⁸.

parece recibimiento a Joselito”, *Informaciones*, 28 de abril de 1977, por Javier Goñi: «A las 11,35, con un cierto adelanto sobre el horario previsto, un “Boeing 727” (Città di Verona)” de la compañía Alitalia, dejaba en tierra española, por vez primera desde que, acabada la guerra civil, se exilió, al poeta Rafael Alberti. Sonriente, sin aparentar emoción Alberti bajó el primero las escalerillas del avión. Tras de él, su compañera, María Teresa León, escritora como él, y Aitana, la hija de ambos, nacida en el exilio argentino del poeta. [...] Antes los fotógrafos que le asediaban y los periodistas que le acosaban a preguntas, el poeta, de buen humor, comentó: “Parece un recibimiento a Joselito”. Dentro de la carpeta, los recortes corresponden a los numeros 27, 43, 53, 68, 52 (donde no se indica, no aparece fecha ni firma).

¹⁰⁶ La entrevista, titulada “Alberti: es hermoso ser un poeta diputado”, salió en *Diario 16* el 15 de abril de 1977, y fue escrita por Julio Algañaraz.

¹⁰⁷ En su libro homenaje *A la sombra del ángel, 13 años con Alberti*, Benjamín Prado cuenta que el autor gaditano siempre, con excepción de una sola vez, rechazó visitar a su mujer y que, en cambio, del cuidado de María Teresa estaban encargadas además del propio Prado, la sobrina del poeta, Teresa Alberti y Luisa Martí: «La veías allí, consumida por los años y sin memoria de sí misma [...] Era una mujer dulce que hablaba en español y en francés, a menudo de cosas incomprensibles, y que se refería con frecuencia a su madre y a su casa de la calle de Rosales, en Madrid, pero que no mencionaba jamás, al menos en mi presencia, a Rafael Alberti, el hombre con el que estaba casada desde hacía más de cincuenta años y al que había supeditado casi toda su vida. [...] –Rafael, ¿no te apetece venir un día a verla tú mismo? Yo creo que sería importante. –¡No, no, eso no puede ser! Ahora no, al menos, quizá más adelante.

-Pero ella tampoco está muy bien, cualquier día puede ser tarde.

-Yo no quiero verla, ¿no lo entiendes? No quiero verla de ese modo. ¡Sería tan triste verla así!» (Madrid, Aguilar, 2002, pp. 150-151).

¹⁰⁸ «Todo ese día lo pasó Tere buscando un lugar donde enterrar a su tía, porque resultaba que al día siguiente estaba convocada una huelga general de los sindicatos contra el Gobierno del Partido Socialista Obrero Español, y la mayoría de los servicios funerarios estaban colapsados o funcionaban bajo mínimos. Al final, se decidió que se enterraría a María Teresa en el cementerio



Imagen 1 – Rafael Alberti y María Teresa León en el aeropuerto de Madrid Barajas.
(La foto, sacada por Rafael Blanco, encabeza el artículo “Rafael Alberti de nuevo en España” publicado en *Informaciones de las artes y las letras* del 28 de abril de 1977, escrito por Pablo Corbalán).
© Recorte de prensa n. 56, carpeta 007, archivo Francisco Giner de los Ríos, Centro Cultural de la Generación del 27, diputación de Málaga.

Algunos años antes, en 1982, durante un homenaje a Antonio Machado, Alberti conoce a María Asunción Mateo¹⁰⁹, una joven profesora de literatura, traductora y escritora. Los dos mantendrán una relación clandestina hasta casarse en 1990. Juntos pasarán dos décadas, hasta el 28 de octubre de 1999, día en el que el poeta fallece, allí donde había nacido, en el Puerto de Santa María. Una muerte descrita como serena en una entrevista hecha a su segunda mujer poco tiempo después: «Murió casi sin darse cuenta, como se merecía: en su casa, muy

de Majadahonda, el más cercano al lugar de su muerte, en un pequeño nicho situado en el extremo del camposanto» (*Ibidem*, p. 161).

¹⁰⁹ «Muchas cosas le debo en mi vida a don Antonio Machado, pero quizá la más sorprendente y luminosa sea el haber conocido en el pueblo jinense de Baeza, durante un homenaje dedicado a él, a una joven escritora y profesora de literatura, María Asunción Mateo, de la que desde entonces ya no me he separado». (PRCII: 704).

cerca del mar, en nuestra cama, junto a mí y a los 97 años. Por muy doloroso que sea para mí, creo que no se le puede pedir más a la vida¹¹⁰».

¹¹⁰ La entrevista, titulada “Los recuerdos de María Asunción Mateo”, puede leerse en la página del Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/actcult/alberti/biografia/recuerdos.htm> (consultada el 18 de noviembre de 2018).

Capítulo 3

Rafael Alberti ante sus vivencias pasadas

Una vez más al cielo y de la mano
demos el corazón hecho mirada,
en tanto que la luz llora aquí en grano
lo que allí en cabellera deshelada.

(Rafael Alberti, *Pleamar*)

«La memoria es un artefacto complicado que se nos da sin manual de instrucciones¹¹¹». Sus mecanismos son inescrutables, imprevisibles, porque el orden con el que se mueven no es fijo ni coherente. Los recuerdos que la habitan y que, a menudo, acaban por confundirse entre los engranajes descontrolados del cerebro, relucen desde la hondura de un yo subterráneo, muchas veces por medio de una nostalgia que, espontáneamente, surge ante la vista de lugares, personas, objetos, o la esencia de un perfume. Esta nostalgia puede ser también voluntaria, porque «es algo más que el dolor por los acontecimientos pasados¹¹²», y puede encontrar una justa, válida explicación en poesía. En este cuadro, de acuerdo con la constante propensión al sentimiento de la añoranza que impregna la producción del exilio de Alberti, sin duda alguna los poemarios *Pleamar*, *Retornos de lo vivo lejano*, *Ora marítima* y *Baladas y canciones del Paraná* corresponden a un conjunto unitario, cuyo tema esencial es la recuperación de lo perdido, el anhelo memorial del retorno –por parte del sujeto poético– a las vivencias del pasado. Por si fuera poco, estos poemarios no solo presentan puntos en común de tipo temático y tonos e invocaciones que se retomarán con frecuencia en cada uno de ellos, sino que también coinciden en los tiempos de composición, ya que mientras Alberti estaba redactando uno, también trabajaba en otro, lo cual permitió que se

¹¹¹ M. F. Salgado, “Retornos de lo vivo lejano”, ed. de Basilio Rodríguez Cañada y José Ramón Trujillo, *Actas Poesía Última*, Fundación Rafael Alberti, Madrid, 2003, p. 19.

¹¹² *Ibid.*

publicaran en fechas muy próximas. Como resultado de este procedimiento, estos libros se pueden considerar, en cierta medida, un grupo a parte, una unidad paradigmática dentro de la amplia obra americana del autor. Al respecto, cabe destacar que también *Poemas de Punta del este*¹¹³ se escribe por las mismas fechas y transparenta, de alguna manera, el sentimiento de desarraigo debido a la condición de exiliado. Sin embargo, este «es el diario íntimo que no tuvo cabida en *La arboleda perdida*: una postal viva, inmediata, de un Alberti que por primera vez en el exilio parece poder recuperar una dimensión artística –y humana– integral, a la cual aspiraba¹¹⁴». Por esta razón *Poemas de Punta del Este* representa, al fin y al cabo, «un paréntesis, una excepción en aquel largo recorrido entre pasado y presente, entre España y América, patria y exilio¹¹⁵» puesto que «el *hic et nunc* americano impone una suspensión a la nostalgia¹¹⁶».

Sin la pretensión de ofrecer un cuadro exhaustivo, ya que son muchos los estudios a tal propósito¹¹⁷, para cada uno de los primeros cuatro poemarios mencionados nos centraremos en los datos que consideramos más significativos para nuestra investigación y que, conjuntamente, dan una idea exacta de los motivos que hicieron de la poesía albertiana de posguerra un profundo canto a la añoranza; un canto que se manifiesta, alternadamente, a través de objetos, cosas y fetiches. De hecho, son muchos, como se verá en detalle en los capítulos siguientes, los poemas en los que el recuerdo de las vivencias pasadas toma vida,

¹¹³ El poemario se redacta entre 1945 y 1956, pero se publica por primera vez en las *Obras completas* de la editorial Losada en 1961.

¹¹⁴ R. M. Grillo, “Los pinares perdidos del Uruguay”, *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, Madrid, ed. Gonzalo Santoja, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002, I, p. 425.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 427.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Entre los estudios más destacados sobre la poesía del exilio de Rafael Alberti señalamos: C. Argente del Castillo Ocaña, *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Granada, Universidad de Granada, 1986; C. G. Bellver, *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, cit.; R. Alberti, “La obra americana de Rafael Alberti”, Introducción a *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, ed. G. Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 1999; L. García Montero, “Símbolos y paraísos artificiales en la poesía del exilio de Rafael Alberti”, *Historia y crítica de la literatura española, 7/1, Época contemporánea: 1914-1939, primer suplemento*, A. Sánchez Vidal, F. Javier Blasco [et al.] (ed.), Barcelona, Crítica, 2003, pp. 278-282.

en primera instancia, gracias a la abundante y variada presencia de una corporeidad material que, cargándose de sentido, acaba por convertirse en algo más: en un símbolo, en un fetiche cuya función es la de llenar un vacío, satisfacer las necesidades íntimas del sujeto poemático y que salen a flote de sus memorias. Recorren, por tanto, los versos albertianos, “productos de naturaleza” (hojas, flores, plantas) y “productos manufacturados” (barcos, ventanas, balcones, muebles, cuadros). Abundan, además, formas líricas en las que figura la fuerza destructora, renovadora o creadora de fenómenos naturales como las nubes, el viento, o de elementos líquidos como el río y el mar. Estamos, con estos últimos ejemplos, más en el campo de las cosas que en el de los objetos y, por encima de todo, ante su capacidad *mitopoietica*, o sea, ante su poder de generar visiones, mundos imaginarios, regresos geográficos que se desarrollan en el espacio poemático. Se trata, en definitiva, de un ambiente exclusivo de la voz lírica, único en su vaivén de ida y vuelta por las calles del recuerdo, que encuentra su máxima expresión en la categoría de la “patria-ídolo” en el sentido de espacio consolador para el sujeto desterrado y que se estructura, simbólicamente y a lo largo de sus poemas, a través de tres ramificaciones distintas: la del “toro (mapa)”, la de la “orilla (movilidad-inmovilidad)” y la de las “raíces-rotas”. Es más. Los efectos de este último ramo producen una doble consecuencia: por un lado, la del canto lírico presentado como recurso salvífico en términos de “consuelo-esperanza”; por el otro, la del canto lírico presentado como recurso infructuoso, estéril, en términos de “tristeza-desánimo”.

El proceso de reviviscencia, de búsqueda de “lo perdido” –nuestra categoría primigenia o mínimo común denominador, es decir la condición imprescindible para esta investigación– se realiza también, como ya se adelantaba en el primer capítulo, por medio de los que pueden definirse como “objetos del alma”, o sea, las personas, los amores, los amigos que jugaron un papel significativo en la vida del poeta andaluz. Aparecen, por lo tanto, su hija Aitana, fruto de una “paternidad” inesperada; su mujer María Teresa, protagonista de todos los “recuerdos de amor” del sujeto poético, y, finalmente, los demás poetas, pintores,

dramaturgos: los “contemporáneos” (Lorca, Machado, Cernuda), y los “antiguos” (Yehuda Halevi, Mutamid), que pueblan los “recuerdos de amistad” de Alberti. Todos ellos trazan, cual hilo de Ariadna, el flujo memorial nostálgico de la voz lírica: producto de un yo desgarrado, cuya añoranza es constantemente propensa a reconstruir –desde la lejanía espacial a la que está obligado– su propia identidad. Es, precisamente, este flujo que dota a las composiciones de *Pleamar*, *Retornos*, *Ora marítima* y *Baladas* de una unidad de fondo, de una cohesión que les permite dialogar entre ellas, entretejer una relación de mutua comunicación e intercambio. De ahí que la lírica albertiana del destierro se tiña de evocaciones, inquietudes, y desemboque en una versificación visionaria, profundamente conmovedora hasta reflejar su propio mapa emocional y, en última instancia, la exigencia de reintegrar lo perdido, de recobrar el mundo dejado atrás, de volver en sí de la enajenación del ánimo.

3.1. *Pleamar*: una mirada hacia atrás que sabe a desconsuelo

Caracterizada por una considerable variedad temática y estilística, *Pleamar* (1942-1944) es la primera colección de poemas que Alberti escribe enteramente en el exilio. Si *Entre el clavel y la espada* había sido el resultado de tres marcos espaciales distintos –el autor empezó a trabajar en este cuando aún vivía en París y lo acabó, después de una larga travesía marítima, en Argentina donde se publicó en 1941– *Pleamar* anuncia, a partir del título, la oleada nostálgica de la memoria que embiste al yo lírico entre las dos orillas del Río de la Plata. Es, además, como ha señalado Concha Argente del Castillo, el libro de los cuarenta años de Alberti, en cuyas páginas su nueva condición de desterrado asume una clara profundidad existencial. Para el poeta gaditano se trata, en definitiva, del «momento de los grandes interrogantes y de la búsqueda dramática¹¹⁸».

¹¹⁸ C. Argente del Castillo Ocaña, “*Pleamar* (1942-1944)”, *Rafael Alberti libro a libro: el poeta en su centenario (1902-2002)*, eds. José Jurado Morales, Manuel J. Ramos Ortega, Universidad de Cádiz, Servicio de publicaciones, 2003, p. 277.

La *editio princeps* de *Pleamar* vio la luz en 1944, en Buenos Aires, en la colección “Poetas de España y América” de la editorial Losada. Posteriormente y con la misma editorial, esta primera edición pasa íntegra a las *Poesías Completas* del autor fechadas en 1961, mientras que unos años después, en 1967, estas fueron editadas por Aguilar. En esta ocasión se suprimió el poema “España” que volvió a incorporarse en el segundo tomo de las *Obras Completas* de Aguilar en 1988. Actualmente, de las *opera omnia*¹¹⁹ de Alberti publicada por Seix Barral, se desprende que la arquitectura del poemario no ha sufrido cambios ulteriores. Los nueve apartados que componen *Pleamar* son muy heterogéneos entre sí aunque, el trasfondo sentimental que determina el poemario –orientado a la preservación simbólica de las raíces del yo– lo dota de una unidad inmediatamente reconocible. La sección que abre el libro lleva el significativo título de “Aitana”, y está dedicada a la única hija de la pareja Alberti-León. Con sus cinco poemas, en “Aitana” se pone en evidencia, una vez más, el deseo albertiano de guardar la conservación de sus orígenes. A tal propósito, notando en la paternidad albertiana un firme anclaje con su pasado, Luis Felipe Vivanco ha afirmado: «Su amor a la Patria lejana [es patente] en “Toro en el mar” y, sobre todo, en “Aitana”, a través de la hija, a la que ha bautizado con nombre de montaña alicantina¹²⁰». De hecho, la sierra de Aitana es el último fragmento de paisaje español que Alberti y su mujer ven en 1939, desde el avión que los llevó a Orán.

A la reflexión de Vivanco se aproxima la de Emilia de Zuleta. Según la estudiosa, *Pleamar* «es sin duda un libro de crisis. El dolor del destierro alterna con la esperanza fundada de renacer en la hija nacida en América, Aitana¹²¹». Y, por si fuera poco,

¹¹⁹ Se hace referencia, en particular, al tomo *Poesía III*, ed. Jaime Siles, Barcelona, Seix Barral, 2006. El poema “España”, perteneciente a la sección “Invitación a un viaje sonoro”, figura en la página 80.

¹²⁰ F. L. Vivanco, “El amor interrumpido”, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, 1974², vol. 1, p. 255.

¹²¹ E. de Zuleta, *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, Gredos, p. 350, 1971.

La conciencia de la vida acabada, presente en el libro, no excluye, pues, la mirada hacia el futuro, la búsqueda de un nuevo equilibrio vital en las imágenes de la tierra lejana, en la voz de sus escritores. El mar reaparece como motivo dominante, asiduamente definido, desde diversos ángulos y en variadas formas. La creación poética también es sometida a una revisión dubitativa, interrogante, que culmina en una experiencia formal por aproximación a la pintura y a la música. Tales, las multiplicadas direcciones de este libro nuevo¹²².

Así como adelanta de Zuleta, el segundo apartado del libro titulado “Arión” y subtulado “(Versos sueltos del mar)”, tiene como motivo dominante el mar: elemento al que el poeta mira con especial cariño y elige entre sus favoritos ya a partir de su primer poemario, *Marinero en tierra*, y que luego protagonizará también *Ora maritima*. “Arión” tiene un número bastante extenso de composiciones en versos sueltos, o sea 111 y muy breves (en la mayoría de los casos se trata de uno o dos versos). A modo de aforismos, estos son, por un lado, el resultado de observaciones, consideraciones, experiencias que entretejen una rica sucesión de metáforas. Por el otro, a través de juegos lingüísticos o asociaciones de distintos planos de la realidad, producen un efecto de absurdo, muy parecido al de las grueguerías. El mar es, además, personificado; el poeta dialoga con él desde la otra orilla para confesarle su sufrimiento, el temor a la caducidad de la vida, la añoranza de la patria perdida:

57

A veces, sabe el mar a desconsuelo.
A desesperanzadas nostalgias, a infinita
certidumbre de no poder dejarlo.
(PCIII: 24, vv.1-3)

El mar se convierte en su íntimo amigo, llegando a establecerse entre los dos una comunión de espacios y objetos:

101

Siéntate, mar, y vamos
a contarnos la vida a la luz de la lámpara.
(PCIII: 31, vv. 1-2)

¹²² *Ibid.*

En concreto, el título de la sección puede hacer referencia a dos seres mitológicos que, como en *Ora martima*, Alberti escoge por el valor simbólico que aportan a su quehacer lírico. Uno es Arión,

el caballo de Adrasto en la primera expedición contra Tebas. A él debió Adrasto su salvación, el único de cuantos héroes participaron en aquella campaña. Después de la derrota del ejército argivo, Arión llevó rápidamente a su amo lejos del campo de batalla, y lo depositó en lugar seguro, en Ática, cerca Colono¹²³.

El otro, en cambio, es el músico de Lesbos Arión que obtuvo de su amo Periandro, el tirano de Corinto, la autorización para viajar por la Magna Grecia y Sicilia y ganar dinero con el don de su canto. Sin embargo,

al cabo de un tiempo quiso regresar a Corinto; pero algunos esclavos y marineros del barco que lo transportaba urdieron una conjura para asesinarlo y apoderarse de su dinero. Entonces se le apareció Apolo en sueños, vestido de citaredo, y le aconsejó que se previniese contra sus enemigos, prometiéndole su ayuda. Cuando Arión fue atacado por los conjurados, les pidió la gracia de que lo dejaron cantar por última vez, a lo cual accedieron ellos. A su voz acudieron los delfines, que son los favoritos de Apolo, y entonces Arión, confiando en el dios, se arrojó al mar. Un delfín lo recogió y lo condujo, montado en su lomo, hasta el cabo Ténaro¹²⁴.

Para Concha Argente del Castillo,

el título del libro podría hacer alusión al mar, como el caballo Arión que conduce al poeta a la salvación física y psicológica, después de la derrota trágica de la Guerra Civil; pero por otra parte, tendríamos también al propio Alberti que como el músico Arión se confía al mar, como camino, para huir de una Europa en guerra y salvar su vida¹²⁵.

Cabe destacar que la visión ambivalente de Alberti –sobre todo por lo que atañe al músico Arión– genera una doble identificación debida al arte del canto presentado como recurso salvífico. En los siguientes capítulos de este trabajo, se pondrá en evidencia cómo el poeta encomienda a la fuerza de su voz lírica la idéntica esperanza que Arión ha puesto en la melodía de la suya. En ambos códigos expresivos radica la expectativa de un añorado regreso que, en el caso de

¹²³ Cfr. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1951, p. 51.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 52.

¹²⁵ C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar (1942-1944)”, cit., p. 280.

Arión se realiza y, en el de Alberti, se queda simplemente como deseo en vilo. Conviene subrayar, además, que a partir de esta sección, Alberti revela su interés por la mitología antigua, que luego profundizará en *Ora maritima*:

4

Cantan en mí, maestro mar, metiéndose
por los largos canales de mis huesos,
olas tuyas que son olas maestras,
vueltas a ti otra vez en un unido,
mezclado y solo mar de mi garganta:
Gil Vicente, Machado, Garcilaso,
Baudelaire, Juan Ramón, Rubén Darío,
Pedro Espinosa, Góngora...y las fuentes
que dan voz a las plazas de mi pueblo¹²⁶.
(PCIII: 15, vv. 1-9)

Como es sabido, los versos de Góngora, Garcilaso, Espinosa no son ajenos a la mitología clásica, y ciertamente han influido en el quehacer lírico del gaditano que conocía de sobra a estos autores. No hay que olvidar tampoco que la mayoría de los poetas del 27 llevaron a cabo una relectura de los clásicos, aunque con actitudes distintas puesto que algunos lo hicieron bajo el signo de un cierto respeto a la tradición y otros, en cambio, prefiriendo una «lectura vanguardista¹²⁷» de la misma.

El tercer apartado de *Pleamar*, “Égloga funebre”, seguido de la acotación “a tres voces y un toro para la muerte lenta de un poeta (1942)”, está dedicado a la memoria de Miguel Hernández¹²⁸. La composición es una elegía cuya estructura toma la forma de la representación escénica por medio del uso de tres voces –las de Antonio Machado, Federico García Lorca y el propio Hernández– que, alternadamente, van articulando su progresión como si estuvieran en un escenario

¹²⁶ Todas las composiciones que no llevan título, algunas muy breves, se indicarán con el número correspondiente que figura en PCIII.

¹²⁷ M. J. Ramos Ortega, “La poética del 27 a través de cuatro rasgos generacionales”, *En torno a 1927*, ed. M. J. Ramos Ortega, Universidad de Cádiz, 1998, p. 28.

¹²⁸ Como ya se ha dicho, el poeta Miguel Hernández muere en una cárcel franquista de Alicante, en 1942.

de teatro¹²⁹. Un cuarto intérprete, el toro, metáfora de la que Alberti se sirve a partir de la guerra civil, «sigue siendo el símbolo colectivo y ambivalente del pueblo y la patria¹³⁰». A través de este, por tanto, se rememora a España –así como requiere el tópico– bajo la forma de la piel del animal herido y agonizante¹³¹:

Gire ese toro, gire, abierto, desollado,
fijo sobre una mar de sangre navegable.
(PCIII: 39, vv. 102-103)

Queda claro cómo «el símbolo del toro sustenta aquí todo el dolor, la rebeldía y el patetismo de estos poemas del destierro¹³²». Junto a él, los tres poetas reafirman el tema de la muerte injusta que les ha tocado: reflejo esta de un destino colectivo, al que todo el pueblo se ve condenado. Finalmente, completan el diseño estructural de la sección una serie de acotaciones entre paréntesis, en cursiva, cuyo fin es situar las intervenciones de todas las voces en el espacio y en el tiempo de la escena.

El tema central de la cuarta sección, “Cármenes”, es el de la creación poética. Los textos que la componen, 35 en total, son de la misma tipología de los que figuran en “Arion”: «breves, pues predominan los formados por dos versos, a veces con un cierto carácter aforístico¹³³». En “Cármenes” Alberti explora, o

¹²⁹ Al contextualizar las fases de la obra albertiana, C. Argente del Castillo ha notado que: «es en esta década de los cuarenta, cuando Alberti se entrega a una serie de proyectos y realizaciones escénicas, que van desde su actividad como autor dramático, a su colaboración como actor teatral y a la adaptación de autores clásicos y, sobre todo, con respecto a esta sección, a la realización de espectáculos poético-musicales [...] que inciden para que Alberti estructure así su elegía y presente un adelanto de lo que a lo largo del tiempo se plasmará en lo que él llama “Poemas escénicos”». C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar (1942-1944)”, cit., p. 282.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Como es sabido, el tratamiento del tema taurino por Alberti e incluso por Lorca ha jugado un papel importante en la poesía española del siglo XX, hasta influir en autores como Hernández y Rafael Morales. A propósito de la imagen del toro en el gaditano, véase mi trabajo “Mis ventanas ya no dan a los álamos y a los ríos de España: radici spezzate in *Entre el clavel y la espada* (1941) di Rafael Alberti”, *Orillas. Rivista d’ispanistica*, 6, 2017, pp. 277-292; D. Carmona Gómez, “La poesía taurina en Alberti, Villalón y Gerardo Diego”, *Revista I+E*, 25/2, agosto 2006, pp. 1-21; L. García Montero, “Símbolos y paraísos artificiales en la poesía del exilio de Rafael Alberti”, cit.

¹³² E. de Zuleta, *Cinco poetas españoles*, cit., p. 353.

¹³³ C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar (1942-1944)”, cit., p. 284.

mejor dicho, define su concepto de poesía, la esencia que de esta trasluce acercándola a la idea de ligereza y de gracia:

10

Creyeron que con armas,
unos tristes disparos una aurora,
iban -¡oh Poesía, oh Gracia!- asesinar-te.
(PCIII: 48, VV. 1-3)

El bloque que sigue, en cambio, sin título, recoge 11 poemas que «obedecen a distintas motivaciones, aunque todas ellas enfocadas desde la perspectiva del destierro¹³⁴». Entre ellos, figura la elegía “Cuando se nos va alguien” dedicada a la muerte de una hermana del poeta que, en cierto sentido, remite al tema del pasado irrecuperable. Otros poemas son reflexiones sobre la incompatibilidad entre el presente y el tiempo que fue, o incluso sobre el olvido:

Baja el hombre a la calle, desventrado
el corazón de pena y sin olvido.
[...]
Los libros, ¡ah, los libros! Mudamente,
afligidos quizás de tanto orden,
de otras quemadas, cenicientas horas
le ofrecen ya en pavesas las palabras.
(PCIII: 56, vv. 1-2/6-9).

A pesar de la atmósfera de lacerante ruptura que no garantiza –en el horizonte vital y próximo del yo lírico– una cicatrización de sus heridas, aún así sigue siendo posible estrechar lazos duraderos, amistades que en el encuentro con otras voces –como en el soneto “A mis amigos los poetas uruguayos”– devuelve a Alberti un marco emocional en el que situarse: «Mas me encontré de pronto a vuestro lado» (PCIII: 62, v. 14). De este modo, la soledad se tiñe de un sentido nuevo, de una plenitud que halla su razón de ser incluso en la «tradición literaria española, que, como una patria posible, por histórica, y consoladora, por la

¹³⁴ *Ibidem*, p. 286.

A la bala, portadora de muerte, le acompañan dos metros de tierra para acoger el sueño eterno de una vida. En lugar del trigo brotan una pluralidad de cruces: pues una pluralidad de víctimas se deduce no solo de la desinencia gramatical de número del objeto, sino también por el peso de su simbología.

En este espacio de defunción, muerte, desapariciones, Alberti no descuida la importancia de la *Musa*, de la inspiración creadora que se ve personificada, apostrofada, y que le llega al poeta gracias a la mediación de lo que, en el recuerdo, le rodea:

2

¿Qué tienes, dime, Musa de mis cuarenta años?
-Nostalgias de la guerra, de la mar y el colegio.
(PCIII: 69).

La última sección del poemario, “Invitación a un viaje sonoro” (subtitulada “Cantata a dos voces para verso y laúd con acompañamiento de piano”), tiene una cierta autonomía con respecto a las demás del libro. Esta lleva el mismo título del concierto que Alberti preparó con el laudista Paco Aguilar, y que recorrió pueblos y ciudades de Chile y Uruguay, y pudo contar, en Alta Gracia, con la presencia de don Manuel de Falla entre el público. El contenido de la sección esboza un viaje en el tiempo –desde el siglo XVI al XX– y en la música de diversos países. El trayecto, según un diseño circular, lo «abre España en los primeros tres siglos y también lo cierra, al ser la música de distintas regiones españolas la que representa al siglo XX¹³⁹».

Al final de *Pleamar*, aparecen los que el editor del tercer tomo de la *opera omnia* albertiana, Jaime Siles, ha llamado “Poemas del ciclo de Pleamar”. No se trata de una sección, sino de un par de textos – “Casida de Almotamid de Sevilla” y “Cataluña”– que no se incluyen en ninguna de las ediciones anteriores: ni en la de *Poesías Completas*, ni en la edición al cuidado de Luis García Montero.

¹³⁹ C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar (1942-1944)”, cit., p. 291.

Ambos poemas, explica Siles, se copian y recuperan del artículo de Aitana Alberti “Viaje sonoro¹⁴⁰”. El experto señala, además, que la fuente directa del primer texto es “Cuando Mutamid nombró gobernador de Silves a su amigo Ben Ammar, le escribió recordando días juveniles pasados en aquella villa portuguesa¹⁴¹” del rey y poeta Mutamid de Sevilla. Siles informa también que es por esta precisa razón que Alberti decidió no incluir la composición en *Pleamar*. El gaditano, en efecto –en virtud de la identificación que siente con Mutamid y en el intento de recalcar el sentimiento de nostalgia hacia la juventud tal como se desprende de la casida– retoma literalmente el poema del soberano y mecenas andaluz a partir de los versos 16 al 30, razón por la cual, al final, Alberti acabó descartándolo de las páginas del poemario.

A continuación, se ofrece el listado de las composiciones de *Pleamar* que se examinarán en los sucesivos capítulos de este trabajo. Las que no aparecen –no solo en este caso sino también en el de *Retornos*, *Ora maritima* y *Baladas*– no serán objeto de análisis, ya que el enfoque concreto que aborda la presente tesis tiene como objetivo el estudio de la función de la corporeidad material en cada uno de los textos líricos seleccionados. No en todos ellos, sin embargo, ha sido posible detectar la presencia de objetos, cosas o fetiches puesto que una minoría de este *corpus* poético –en particular por lo que atañe a las *Baladas*– remite a impresiones instantáneas, a simples descripciones en *praesentia* del paisaje que

¹⁴⁰ El artículo se publicó el 21 de Marzo de 1997, en *ABC Literario*, n. 281, p. 22.

¹⁴¹ La casida, en metro tawil, se recoge en el libro traducido por E. García Gómez, *Árabe en endecasílabos. Casidas de Andalucía. Poesías de Ben al-Zaqqaq*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1976, pp. 71-72. Este pequeño ejemplar incluye dos antologías de poesía arábigo-andaluz que vieron la luz, respectivamente, en 1940 y 1956. Por lo que se refiere a las *Casidas* García Gómez informa, en el prólogo a la edición de 1976, que su primera publicación fue posible gracias al generoso interés de dos editores y hermanos andaluces: Luis y José Ignacio Alberti, tíos del poeta Rafael Alberti (Cfr. p. 15). Es posible que, a través de ellos, el poeta gaditano hubiera conseguido el texto y conocido la historia de Mutamid. Este último nació en 1040 y subió al trono en 1069, año en el que nombra a su amigo Ben Ammar gobernador de Silves. La salida de este despierta sus recuerdos juveniles, de cuando a su vez había reinado en la misma ciudad en lugar de su padre Mutadid: «Tu que partes a Silves, a mis lares / llévalas, Abu Bakr, mi amor ardiente; / preguntales si aún guardan mi recuerdo /». (Cfr. pp. 67-69).

rodea al sujeto lírico. Así que nuestra atención se centrará únicamente en aquellos poemas que presentan, entre sus versos, rasgos de materialidad, cosificación y fetichismo.

Sección primera, “Aitana”:

“Ofrecimiento dulce a las aguas amargas”.

“Remontando los ríos”.

“Donde florece el limonero”.

“Un-hilo-azul-de-la-virgen”.

“Hemisferio austral”.

Sección segunda, “Arión”: números 12, 25, 27, 28, 41, 42, 43, 44, 45, 58, 59, 61, 68, 76, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 111.

Sección tercera: “Égloga fúnebre a tres voces y un toro para la muerte lenta de un poeta”.

Sección cuarta, “Cármenes”: números 10, 15, 16, 17, 25, 27, 28, 31, 33, 34.

Sección quinta (sin título):

“Púrpura nevada”.

“Puertas cerradas”.

“Un sin olvido”

“Cuando se nos va alguien”

“Elegía a una vida clara y hermosa”.

“A mis amigos los poetas uruguayos”.

“A Luis Cernuda, aire del sur buscado en Inglaterra”.

“Para Pepita y don Juan. Homenaje a Juan Valera”.

Sección sexta: “Versos sueltos para una exposición”.

Sección séptima: “Tirteo”.

Poemas del ciclo de *Pleamar*:

“Casida del Almotamid de Sevilla”.

“Cataluña”.

3.2. *Retornos de lo vivo lejano*: evocaciones en forma de ensueños

La primera edición de *Retornos de lo vivo lejano*, ese libro que González Lanuza definió como una «una verdadera orgía de la añoranza¹⁴²», se publicó en la editorial Losada de Buenos Aires, en 1952. Rafael Alberti había empezado a trabajar en ella cuatro años antes, en 1948, eje temporal en el que escribe treinta composiciones colocadas en tres distintas secciones. En la *princeps* se lee que el poemario se presenta con un retrato y tres puertas abiertas, es decir con una foto sacada por Ilse Meyer titulada “Rafael Alberti y su hija Aitana”, y dibujos del propio poeta que sirven de pórtico a las tres partes del libro. La primera, la “Puerta del vino”, reunía 11 composiciones. En la segunda, cuyo dibujo es el de la “Puerta del cielo”, había 8; la tercera y última, la “Puerta del mar”, así como la primera, incluía 11 líricas.

Con la segunda y definitiva edición, en cambio, que pasó íntegra al volumen *Poesías Completas*, las tres puertas desaparecen y los tiempos de composición se amplían hasta el año 1956. De este modo, el número de los poemas aumenta de 30 a 45 hasta sumar un total de 15 nuevos textos que, sin embargo se insertan solo en las dos últimas secciones de *Retornos de lo vivo lejano*: la segunda y central, única del tríptico con título propio –el de “Retornos de amor”– experimenta la variación más significativa ya que sus composiciones pasan de 8 a 20. En la tercera, finalmente, se incorporan solo tres textos nuevos, relacionados con circunstancias ocurridas posteriormente a 1952, o sea el año de publicación de la *princeps*.

No es de extrañar, por otra parte, que *Retornos de lo vivo lejano* mantenga una continuidad con otros libros, es decir, con composiciones que si bien no

¹⁴² En el mismo artículo, siendo amigo de Alberti en aquellos años argentinos, Lanuza escribe: «cada paisaje que se le pone delante de los ojos no se le presenta como tal paisaje sino como eco y añoranza de otros antes vistos y ahora inalcanzables. El poeta que se siente desterrado da en comportarse frente a la realidad poetizable a la manera de esos viudos vueltos a casar y que insisten en no ver en su segunda mujer sino una imagen casi siempre insatisfactoria de la primera que, por olvido de sus naturales limitaciones, asciende a transformarse en paradigma». G. Lanuza, “Homenaje a Rafael Alberti”, *Sur*, 281, 1963, respectivamente pp. 59 y 50.

pertenecen a su conjunto hubieran podido ser parte de ello puesto que comparten elementos estilísticos y temáticos análogos. Un ejemplo de este recurrente intercambio es “Retornos de lo que no fue”, lírica incluida por Alberti en su tercer tomo de *La arboleda perdida*¹⁴³. Asimismo: “Retorno de Antonio Machado”, “Retorno de Salvatore Quasimodo”, “Balada con retorno de Gabriel Miró” y “Retornos del cometa Halley” proceden de cuatro poemarios distintos, aunque, a pesar de eso, Gregorio Torres Nebrera los recoge en apéndice a la edición de *Retornos* que editó en 1999¹⁴⁴.

A continuación, indicando con letra redonda las composiciones de la primera edición y en cursiva las que se añadieron en la segunda, se detallan los textos que componen *Retornos de lo vivo lejano*¹⁴⁵ y que serán objeto de análisis en los capítulos siguientes de esta tesis:

¹⁴³ La lírica aparece en la página 392 de PRCII. Al respecto, cuenta Alberti: «En la playa de Cantegril, del Uruguay, conocí a una hermosísima mujer, morena, con aire delgado de gitana, de ojos mansos melancólicos. Siempre iba sola, y si llegué alguna vez a hablar con ella, puedo decir que fue tan solo soledad y silencio lo que emergía de sus labios. Con el título de “Retornos de lo que no fue” la recordé en este poema». En cambio, Benjamín Prado, en el capítulo “Las cien novias de Alberti” de su libro *A la sombra del ángel*, escribe: «Y también Alberti quiso que estuviese Beatriz [Amposta] presente, a través de sus fotografías, en su libro antológico *Todo el mar*, publicado por el Círculo de Lectores en diciembre de 1985. [...] *Todo el mar* se abre, además, con un poema de amor, manuscrito e inédito, de Alberti, presumiblemente creado en esas fechas, titulado “Retornos de lo que no fue” y que más tarde se incorporaría a *Los hijos del drago y otros poemas*. Situado estratégicamente junto a una de las más románticas fotografías de Beatriz Amposta, este texto parece un claro mensaje a ella y un cruce de caminos donde se unen las dos grandes elegías amorosas de Alberti, *Retornos de lo vivo lejano* y *Amor en vilo*, como si el poeta quisiera situarlas casi en un mismo plano» (*A la sombra del ángel. Trece años con Alberti*, Madrid, Aguilar, 2002, pp. 120-121). En realidad, el poema no podía dedicarse a Beatriz Amposta –la joven bióloga catalana que Alberti conoció durante su exilio italiano empezado en 1963 y que fue una de sus últimas musas– ya que le inspiró el todavía inédito *Amor en vilo*. Como el propio poeta relata en sus memorias, la composición recuerda a una mujer encontrada en la playa de Cantegril, donde veraneó a partir de 1947. Muchos años después, “Retornos de lo que no fue” sí que se incluyó en el libro *Los hijos del drago y otros poemas* (1976-1986), pero con un título distinto: “Tú esplendías muy sola”.

¹⁴⁴ Se hace referencia a R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 1999.

¹⁴⁵ Esta repartición corresponde a la de I. Paraíso, “Retornos de lo vivo lejano: Elegía, sublimación y mito”, *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, eds. José Jurado Morales y Manuel J. Ramos Ortega, Universidad de Cádiz, Servicio de publicaciones, 2003, p. 323.

I

“Retornos de una tarde de lluvia”
“Retornos de los días colegiales”
“Retornos de una mañana de primavera”
“Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas”
“Retornos de un día de cumpleaños (J. R. J.)”
“Retornos de una mañana de otoño”
“Retornos de un día de retornos”
“Retornos de una isla dichosa”
“Retornos a través de los colores”
“Retornos de un museo deshabitado”
“Nuevos retornos del otoño”

II: “Retornos de amor”

“Retornos del amor recién aparecido”
“Retornos del amor en un palco de teatro”
“Retornos de amor en los balcones”
“Retornos del amor tal como era”
“Retornos del amor en una azotea”
“Retornos del amor ante las antiguas deidades”
“Retornos del amor en las dunas radiantes”
“Retornos del amor en los bosques nocturnos”
“Retornos del amor en una noche de verano”
“Retornos del amor en los vívidos paisajes”
“Retornos del amor fugitivo en los montes”
“Retornos del amor en la noche triste”
“Retornos del amor en medio del mar”
“Retornos del amor en los antiguos callejones”
“Retornos del ángel de sombra”
“Retornos del amor en las arenas”
“Retornos del amor entre las ruinas ilustres”
“Retornos del amor con la luna”
“Retornos del amor en las cumbres del viento”
“Retornos del amor adonde nunca estuvo”

III

“Retornos de un poniente en Ravello”
“Retornos de Yehuda Halevi, el castellano”
“Retornos de una sombra maldita”
“Retornos de la dulce libertad”
“Retornos de una dura obsesión”
“Retornos de una antigua tristeza”
“Retornos de Niebla en un día de sol”

“Retornos frente a los litorales españoles”
 “Retornos de un poeta asesinado”
 “Retornos de la invariable poesía”
 “Retornos del pueblo español”
 “*Retornos de Bertold Brecht*”
 “*Retornos de Paul Éluard*”
 “*Retornos de Vicente Aleixandre*”

Como se puede intuir por la distribución de los textos, la fórmula de la *princeps* 11 + 8 + 11 aumenta a 11 + 20 + 14 en la segunda edición. Esto viene a decir, como se adelantaba en los párrafos anteriores, que la primera sección se mantiene inalterada; la tercera acoge tres poemas inéditos y la central de los “Retornos de amor” se convierte en la parte más representativa del poemario dado que el sustancial incremento al que se ve sometida la convierte en un verdadero «cancionero amoroso¹⁴⁶». En cuanto a las composiciones que Nebrera inserta a modo de complemento en la edición de *Retornos* de 1999, corresponden a los siguientes poemarios:

“Retorno de Antonio Machado” [de *Signos del día*, 1945-63]
 “Retorno de Salvatore Quasimodo” [de *Canciones del alto valle del Aniene*, 1967-72]
 “Balada con retorno de Gabriel Miró” [de *Baladas y Canciones del Paraná*, 1953]
 “Retornos del cometa Halley” [de *Los hijos del drago y otros poemas*, 1976-1986]¹⁴⁷

¹⁴⁶ Según informa G. Torres Nebrera, esta tabla central del tríptico que es *Retornos* se inspiró, probablemente, en el modelo de los *Veinte poemas de amor* de Pablo Neruda, con el que Alberti tuvo una gran amistad (R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 74).

¹⁴⁷ Sobre *Signos del día* ha dicho Rafael Alberti: «señales duras, crueles, tristes o luminosas de nuestro tiempo. El poeta vive su largo destierro en la Argentina. Allí le llegan, alerta el corazón, las agonías lentas de su patria, la entrega de su suelo, las penas de las cárceles, los estampidos de los fusilamientos, las victorias de las armas aliadas, la sangre de los héroes, el recuerdo de los amigos muertos, de los perseguidos, de los galardonados; la inquietante paz, rasgados los espacios por los vuelos radiantes de los hombres hacia los planetas desconocidos» (Nota preliminar a *Signos del día (1945-1963)*, fechada en 1968). Por lo que atañe a *Canciones del alto valle del Aniene* el poeta informa: «Aquellos estíos en Anticoli están fijos en mí como los más felices y fecundos de mi larguísimo exilio. Era maravilloso el valle del Aniene. El me hizo volver –tantas veces lo he hecho– a la canción. Desde mi pequeña terraza, defendida por unas altas malvas reales, una higuera y un olivo achacoso, me fue creciendo un libro, que titulé *Canciones del alto valle del Aniene*» (PRCII: 444). Por último, el título de la obra *Los hijos del drago y otros poemas*, alude al drago milenario que se yergue en la localidad canaria de Icod de los Vinos, en Tenerife,

Dichos textos, sin embargo, con excepción de “Balada con retorno de Gabriel Miró” de *Baladas*, no se examinan en este trabajo ya que si bien presentan el uso de una forma de composición –el retorno– representativa de la poética albertiana, su redacción se sitúa en ocasiones dentro de un marco temporal y, en otras, dentro de un diseño temático no suficientemente afín a los cuatro *corpora* textuales objeto de nuestra investigación. Es decir que se alejan de ese sentido de lo humano, de lo profundo y de lo emotivo que hace de *Pleamar*, *Retornos*, *Ora marítima* y *Baladas* una elegía de la pérdida.

El metro que Alberti escogió para dar expresión al vaivén del recuerdo es el verso alejandrino. Este se ve mezclado –libremente y en función de la tensión emocional que se advierte en cada una de las composiciones– con endecasílabos y heptasílabos. Con respecto al alejandrino, en una época próxima a la redacción de *Retornos*, el poeta afirmó haberlo siempre detestado:

Pero ahora, de un tiempo a esta parte, he descubierto en ellos ciertas no desechables posibilidades, llegándolos a considerar menos muertos de lo que para mí ya estaban. Y los escribo... aunque los siga detestando¹⁴⁸.

De acuerdo con Isabel Paraíso, la elección de Alberti no sería debida a una preferencia inmotivada; al contrario, mediante la «silva semilibre de versos sueltos¹⁴⁹» Alberti mantendría vivo el vínculo con algunos de los poetas que más influyeron en su poética durante los años juveniles (Luis de Góngora, Juan Ramón Jiménez) y los que, después del exilio, transcurrió en América (Francisco de Quevedo, Pablo Neruda)¹⁵⁰. Por otro lado, el uso del alejandrino se ajusta bien

que Alberti visitó según relata en sus memorias «Al drago ya lo había visto yo hacía bastante tiempo, cuando mi primera visita a Icod de los Vinos, con Nuria Espert, durante nuestros recitales en Santa Cruz de Tenerife y otras ciudades de tan sorprendente y cálida isla canaria. Ahora me encontraba con el drago por segunda vez. El recuerdo que su imponente y mágica presencia me había dejado era alucinante. Pensé en él casi constantemente. Y comencé a escribir unos poemas, algo que llegará –lo espero– a ser un libro, que titulo: Los hijos del drago (*Retorno de lo que no fue*)» (PRCII: 835).

¹⁴⁸ El poeta expresa esta opinión en uno de sus “Diario de un día” en prosa de *Poemas de Punta del Este*. Cfr. PCIII: 284-285.

¹⁴⁹ I. Paraíso, “Retornos de lo vivo lejano: elegía, sublimación y mito”, cit., p. 325.

¹⁵⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 326.

al deseo de remembranza elegíaca de la voz lírica que es, al fin y al cabo, la esencia de *Retornos*. En sus páginas, la combinación de endecasílabos y heptasílabos (con alguna ocurrencia de pentasílabos) produce una gran variedad del metro, que se ve intensificada por la presencia de encabalgamientos e hipérbatos¹⁵¹. Cada uno de estos recursos y la habilidad con que el autor los maneja, pone en evidencia la agitación sentimental que subyace en los poemas, su tensión emotiva que toma forma mediante una arquitectura textual rítmica y sin rimas. Los metros largos, en particular –endecasílabos y alejandrinos– facilitan al autor un profundo regodearse en las imágenes del recuerdo; mientras que los breves, los heptasílabos, «marcan la vivacidad del verso, el cambio brusco en el hilo de sus reflexiones o en el amplio curso de sus imágenes¹⁵²». La única composición escrita enteramente en heptasílabos es “Retornos de un día de cumpleaños (J. R. J.)”, puesto que en ella Alberti rememora la visita hecha a Juan Ramón Jiménez, en Madrid, para entregarle su primer libro de poemas, *Marinero en tierra*. “Retornos de un día de cumpleaños (J. R. J.)”, pues, se compone con el verso que más se acerca a las múltiples «canciones marinas y playeras¹⁵³» de la primera obra del poeta, la de su juventud. Otras excepciones a esta pauta métrica son “Retornos del pueblo español”: también en silva, el texto «se interrumpe hasta cuatro veces para dar cabida a cuatro poemillas en formas litánicas¹⁵⁴»: todas ellas, de hecho, «están ligadas al canto y contienen repeticiones de estribillos y de versos¹⁵⁵». En “Retornos del amor en los bosques nocturnos”, en cambio, se sustituye la silva por cuartetos de alejandrinos sueltos. En “Retornos del amor con la luna” catorce versos repartidos con el siguiente esquema 4 + 4 + 4 + 2, constituyen un perfecto ejemplo de soneto shakesperiano blanco. Por

¹⁵¹ Cfr. R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 80.

¹⁵² I. Paraíso, “Retornos de lo vivo lejano: elegía, sublimación y mito”, cit., p. 326.

¹⁵³ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 80.

¹⁵⁴ I. Paraíso, “Retornos de lo vivo lejano: elegía, sublimación y mito”, cit., p. 326.

¹⁵⁵ *Ibid.*

último, “Retornos de Bertolt Brecht” consta de treinta y cuatro endecasílabos sueltos¹⁵⁶.

Respecto a la arquitectura textual de *Retornos*, esta destaca por la circularidad de algunos de sus poemas. Al comienzo y al final de “Retornos de los días colegiales”, por ejemplo, se repiten los mismos elementos lexicales y rítmicos¹⁵⁷. Lo mismo ocurre en “Retornos de un día de cumpleaños (J. R. J.)” y en “Retornos del amor recién aparecido”. Un diseño circular, además, se establece también entre el título y el verso final de un poema, como en “Retornos de un día de retornos”. Significativa es también la figura retórica de la antítesis, con la que el final de un texto se opone a su principio, hasta reforzarlo por contraste¹⁵⁸. Así es como en “Retornos de una tarde de lluvia” un penoso presente, que ofrece solo la vista de la muerte, se sitúa en un plano de desacuerdo con el tiempo feliz de la infancia.

Más allá de la métrica, cabe subrayar que *Retornos de lo vivo lejano* es, por encima de todo, el equivalente de una galería de recuerdos. Sus poemas nacen de circunstancias variadas, hechos concretos, experiencias intensamente vividas, que la memoria selecciona para renovarlas. No se trata, pues, mera y únicamente del placer del recuerdo, sino de un proceso abismal, de un salto en el tiempo proustiano puesto que el poeta no se limita a recordar, sino también a reproducir, a recrear la dimensión de su tiempo pasado. De ahí que desde ese lejano exilio se proyecte a sí mismo, desdoblándose, viéndose en la casa que ocupó en Madrid frente a la sierra del Guadarrama, antes del estallido de la Guerra Civil, realizando una visita imaginaria dentro del espacio poemático de “Retornos de un día de retornos”. Es como si el tiempo y la distancia se anulasen, «superponiéndose el ayer en el hoy¹⁵⁹»:

Asómate un instante. Tus alegres cocinas
aún guardan el rescoldo de aquel último fuego.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Para más detalles véase el capítulo IV, donde dicha composición se examina.

¹⁵⁸ Cfr. I. Paraíso, “Retornos de lo vivo lejano: elegía, sublimación y mito”, cit., p. 327.

¹⁵⁹ C. Argente del Castillo Ocaña, *Rafael Alberti. Poesía del destierro* cit., p. 103.

Los platos te contemplan desde los anaqueles
y en el vasar los finos cristales de colores.
(PCIII: 322, vv. 31-37)

Igualmente, el sonido de la lluvia argentina le trae a la memoria el de la bahía de Cádiz en “Retornos de una tarde de lluvia”, así como de las olas del mar del Plata renacen –rompiendo en la orilla– las de otro mar, el de la infancia que Alberti pasó junto a la hermana Pepita, evocado en “Retornos de una mañana de primavera”. Ahora bien, para seguir con orden en nuestro análisis es útil destacar que el proceso de reviviscencia típico de las páginas de *Retornos* empieza por los recuerdos más íntimos y personales del sujeto poético hasta llegar a la evocación de momentos compartidos con terceros. Por ello, la primera parte del poemario se centra en el yo lírico, dando mucha relevancia a la estación de la infancia, a la esfera familiar, a los años del colegio y a los que se caracterizaron por la afición juvenil por la pintura. La segunda parte se orienta exclusivamente hacia el tú de la amada, ofreciendo al lector los rasgos de la poderosa y benéfica esposa del poeta: María Teresa León. La tercera, finalmente, se ve poblada por personas que ocuparon momentos clave en la vida de Alberti, es decir que se abre al otro. Se trata de figuras que volverán en etapas fundamentales de su recuerdo y con las que en algunos casos el poeta se identificará hasta resucitar un pasado hecho de lengua y literatura a través de Yehuda Halevi, Federico García Lorca, Paul Éluard, Bertolt Brecht y muchos más. Por otra parte, si las primeras dos secciones del libro destacan por la atmósfera contemplativa, lírica, en la tercera lo que prevalece es el sentimiento del compromiso, la actitud de poeta en la calle a pesar de la lejanía del exilio. Ha de tenerse en cuenta también que, si bien la estructura del libro es la de un tríptico cuyos bloques tratan distintos temas, puede que entre el uno y el otro se produzcan –por medio de composiciones precisas– puntos de contacto. Por esta razón, y gracias a la nostalgia de la que está enteramente impregnado, *Retornos* resulta ser un texto profundamente unitario.

Como ya se ha dicho, el bloque de los “Retornos de amor” es el que sufre la variación más significativa debido a la incorporación de doce poemas nuevos. Al

margen de las facetas ya consideradas, esta ampliación exige unas puntualizaciones para que su andamiaje se entienda mejor. En primer lugar, la evocación de la mujer amada por parte del yo lírico se desarrolla en múltiples lugares, a veces reales y otras simbólicos, pisados en el pasado (el mar, la playa, las ruinas de Pompeya, las cadenas montañosas) y en diferentes ventanas temporales (la noche, generalmente, pero también a la luz del mediodía):

¡Oh claridad antigua, oh luz lejana,
desnuda luz, amor, cúbrenos siempre!
Mas cuando ya ruinas, piedras solas
lleguemos, amor mío, a ser un día,
seamos como éstas que al sol cantan
y que al amor conducen por calles que se fueron.
(PCIII: 341, vv. 22-27)

En segundo lugar, los primeros tres “Retornos de amor” de la *editio princeps* rememoran una experiencia indeleble para Alberti y su pareja María Teresa León: las ya mencionadas seis semanas pasadas en Ibiza durante el verano de 1936. Aquellos días de amor y peligro marcaron la memoria del poeta tan hondamente que los doce poemas que se añadieron luego, o sea cinco por un total de ocho si se suman a los tres de la *princeps*, cantan los días de Ibiza. Alberti proporciona, de tal forma, un «subtema dominante¹⁶⁰», una suite dentro de los “Retornos de amor” cuyos motivos se anuncian, en realidad, a partir ya de “Retornos de una isla dichosa” de la sección primera. La suite de Ibiza abarca, en concreto, los siguientes títulos: “Retornos del amor en los balcones”, “Retornos del amor tal como era”, “Retornos del amor en las dunas radiantes”, “Retornos del amor en una noche de verano”, “Retornos del amor en los vividos paisajes”, “Retornos del amor fugitivo en los montes”, “Retornos del amor ante las antiguas deidades”. Una pequeña suite adicional es la de los «nocturnos¹⁶¹»: composiciones empapadas de un intenso erotismo en las que el sujeto poético rememora las noches pasadas junto a la amada. Estos son: “Retornos del amor en los bosques

¹⁶⁰ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 84.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 176.

nocturnos”, “Retornos del amor con la luna” o nuevamente, “Retornos del amor en una noche de verano”.

El tercer apartado del poemario, dedicado a la poesía comprometida, se caracteriza por el tono político y la amargura de una derrota que el poeta considera injusta, que no logra aceptar y que lo obliga a vivir lejos de su patria. Mediante estos versos, Alberti se dirige a España como a una madre cuyos hijos se definen feroces en “Retornos de una sombra maldita”; o bien es la madre que era bella, alegre en el ayer, mientras que se presenta triste en el tiempo presente de la redacción de “Retornos frente a los litorales españoles”. En “Retornos de la dulce libertad”, el poeta se dirige incluso a sí mismo añorando el tiempo de la despreocupación de la infancia. Sin embargo, el punto culminante de su poesía política se alcanza con “Retornos del pueblo español”. En este poema, el yo lírico declara ser parte integrante de su gente, un *unicum* humano con y a través de ella puesto que su poesía nace enteramente del pueblo, el cual, de tal forma, se convierte en una fuente inspiradora:

No sólo fue mi mano la tuya desde entonces,
sino que todo yo fui ya tú: tu garganta,
la cuna, desde entonces, de mi lengua [...].
(PCIII: 359, vv. 20-22)

Queda patente que –no obstante la momentánea serenidad, el deleite fugaz del recuerdo, el alivio efímero de la reviviscencia– de la poesía albertiana nunca desaparecen por completo las atrocidades de la Guerra Civil. El dolor se aquieta en el tiempo concedido a la remembranza, pero en el alma del poeta perdura una cicatriz ensangrentada. Una prueba de ello es la nota preliminar que en 1967, en Roma, Alberti redactó para la edición de *Retornos de lo vivo lejano* incluida en *Poesía (1924-1967)*:

En aquellos años de destierro argentino, mi lejana vida española se me perfila hasta los mínimos detalles, y son ahora los recuerdos –lugares, personas, deseos, amores, tristezas, alegría...– los que me invaden hora a hora, haciendo del poema, no una elegía por las cosas ya muertas, sino, por el contrario, una presencia viva, regresada, de las cosas que en el pasado no murieron y siguen existiendo, aun a pesar de su aparente lejanía. Libro sin fin, pues es

como la crónica de los momentos mejores o peores de mi vida, de esos que espero siempre su retorno¹⁶².

Es, por tanto, un libro inagotable, llevado a cabo a lo largo de los años para reunir como en un *collage* las escenas de una vida española –el pasado– recortadas e insertadas en el marco de la nueva vida americana –el presente– creando un homenaje a la memoria y a la nostalgia que todo lo acoge y todo lo añora, y que de cada instante saca una reminiscencia latente para sublimarla en la consolación poética¹⁶³. No en vano el desarrollo de este «memorial versificado¹⁶⁴» sigue paralelamente a la redacción de los primeros dos libros de *La arboleda perdida*: obra destinada a recopilar las memorias del poeta hasta el año 1996, y cuya primera edición vio la luz en 1959, poco antes de la completa de *Retornos*, en 1961. El propósito albertiano fue, por lo tanto, el de rescatar, en medio del exilio desgarrador, sus propias raíces puesto que sus recuerdos están efectivamente vivos aunque lejanos de las coordenadas reales, fuera del espacio y del tiempo. En definitiva, *Retornos de lo vivo lejano* es la búsqueda incesante de lo que el poeta siente como perdido, dejado atrás en la otra orilla del Atlántico y, «un continuo retorno a aquel país, a aquel momento, una y otra vez. Se vive en una continua improvisación porque la meta más cercana es siempre la vuelta, por eso aunque se busca el echar raíces, al par se rehúye¹⁶⁵». El pasado se apodera del libro, se convierte en su tema predominante por medio de una poesía «íntima, subjetiva, que marcha al ritmo del sentimiento¹⁶⁶».

¹⁶² R. Alberti, *Poesía (1924-1967)*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 899.

¹⁶³ Cfr. R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 48.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 75.

¹⁶⁵ C. Argente del Castillo Ocaña, *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, cit., p. 11.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 100.

3.3. *Ora marítima*: canto a los muros de la patria hundida

Ora marítima corresponde a un especial «esqueje¹⁶⁷», capítulo, prolongación de *Retornos de lo vivo lejano*. Es más: este poemario representa «el primer canto del exilio que Alberti dirige enteramente a la tierra perdida, Cádiz, en primera instancia, España, en última¹⁶⁸». Mito, poesía, historia y pintura son los cuatro pilares del libro al que se presenta como una palingenesis¹⁶⁹ repetidamente alimentada por la esperanza. Mientras que en *Retornos* el poeta es primero un espectador pasivo y, después, el actor de una reviviscencia producida por la mediación de un tercer elemento (un objeto, un lugar, un perfume), en *Ora marítima* «pasa a sentirse totalmente identificado con la materia del libro¹⁷⁰».

Una muestra de la obra apareció en el número 22 de la revista poética andaluza *Platero*, en diciembre de 1953. Por primera vez en España, es decir, desde el lejano 1939, se daba un lugar de honor a los versos del transterrado Alberti que acababan de publicarse por el sello argentino Losada. Los títulos de *Ora marítima* que se dieron a conocer en la revista –además de la célebre “Canción octava” procedente de *Baladas y canciones del Paraná*– son: “Por encima del mar, desde la orilla americana del Atlántico”, “Huida del profeta Jonás a Tartesos”, “Bahía del ritmo y de la gracia¹⁷¹”, “Canción de los pescadores pobres de Cádiz”. Como se puede intuir, el libro se editó en el otoño de 1953, a la par que se celebraba una exposición de pintura y versos de Alberti en la Sala Van Riel de Buenos Aires titulada *Homenaje lírico plástico al trimilenario de la fundación de Cádiz*. En ese mismo año, en efecto, la ciudad natal del poeta cumplía los tres mil años de

¹⁶⁷ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano*. *Ora marítima*, cit., p. 93.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 94.

¹⁶⁹ Así lo define Enrique Ángel Ramos Jurado en su “Análisis de *Ora marítima* de Rafael Alberti. Una palingenesis de la tradición clásica”, *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario (1902-2002)*, eds. José Jurado Morales e Manuel J. Ramos Ortega, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2003, p. 335.

¹⁷⁰ C. Argente del Castillo Ocaña, *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, cit., p. 126.

¹⁷¹ Enrique Ángel Ramos Jurado informa que este poema figuró –bajo el título distinto de “A Telethusa, bailarina de Cádiz”– también en *El Nacional* de Caracas y en el catálogo de la exposición conmemorativa celebrada en la Sala Van Riel de Buenos Aires. “Análisis de *Ora marítima* de Rafael Alberti. Una palingenesis de la tradición clásica”, cit., p. 336.

su fundación: nacimiento al que Alberti acude, si bien virtualmente, en cuanto hijo fiel de su tierra, a la que echa profundamente en falta y quiere, por eso, homenajear con este poemario que, a manera de exergo, está encabezado por la dedicatoria «A Cádiz, la ciudad más antigua de Occidente, que abrió los ojos a la luz del Atlántico en el año 1100 a.C., al celebrar ahora su tercer milenario, le ofrece desde lejos este poema, un hijo fiel de su bahía¹⁷²». El término “poema”, para indicar la obra entera, ayuda a marcar el carácter unitario de la misma ya que, como veremos más adelante, de ella surgen temas que para el autor son altamente significativos.

Junto con pinturas y versos, el catálogo de la exposición incluía también un breve recuento acerca de los mitos que habían motivado las pinturas y las líricas de Alberti. Del contenido del texto, sobre todo en sus partes iniciales y finales (parecidas, entre otras cosas, a la dedicatoria antes mencionada), se desprende aún más la intensidad de la conexión madre-hijo forzados a vivir separados:

La ciudad más antigua de Occidente –Gádir para los fenicios, Gádeira para los griegos, Gades para los romanos, Cádiz, en fin, para árabes y españoles– celebra en el curso de este 1953 los tres mil años de su fundación. [...] Desde estas orillas argentinas del Atlántico, forzosamente distanciado de Cádiz, a Cádiz, madre antigua de libertades, rostro abierto en el mar mirando a América, ofrezco hoy este homenaje¹⁷³.

Homenaje que culmina en el mecanografiado que se reproduce en el Apéndice de este trabajo y que, como se ha adelantado en el primer capítulo, representa un bosquejo realizado para dictar una conferencia o presentar la obra. El título de esta procede, junto con dos citas que abren y cierran el conjunto poemático, de *Ora marítima*¹⁷⁴ de Rufus Festus Avienus. Según explica Gregorio Torres Nebrera,

¹⁷² R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 269.

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 92-93. El texto se reproduce en la antología *Rafael Alberti. Solo la mar*, ed. María Asunción Mateo, Madrid, Espasa Calpe, 1994, pp. 122-123, de donde G. Torres Nebrera lo retoma.

¹⁷⁴ Gregorio Torres Nebrera nos informa que «en cuanto a la autoría del texto –algo dudosa– se ha venido considerando que Avieno es simplemente el traductor al latín de un original griego muy anterior». *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 90.

Avienus fue un poeta latino de finales del siglo IV d. C., el más moderno de los geógrafos en latín y el que nos ha transmitido los documentos más antiguos sobre la Europa Occidental, según se puede comprobar en este texto –*Ora maritima*– que nos ha llegado incompleto (solo 713 trimembres yámbicos del primer libro). Se trata de una obra de contenido geográfico, del género periegético, compuesta hacia el año 350 d. C. aunque no se editó por primera vez hasta 1448, en Venecia, a cargo de Victor Pisanus. Contiene una detallada descripción de la costa de la península Ibérica, desde las gaditana hasta el sur de Francia, aproximadamente. Y su objetivo –como se declara en los versos 51 a 67– es el de describir, a lo largo de ese periplo costero, las islas, los golfos, los cabos, las ciudades, los ríos, los puertos, los pantanos, los lagos, la sierras, los bosques, el mar y los vientos¹⁷⁵.

De ahí que Alberti aprovechara el texto clásico hasta escogerlo no solo como fuente directa, sino también como título del poemario. Tres son sus ejes predominantes: la autobiografía (como en la lírica “Cádiz, sueño de mi infancia”), el mundo clásico (“Bahía de los mitos”) y la poesía comprometida (“Destrucción del templo gaditano de Hércules”). El pasado mitológico, en particular, se funde con el presente, provocando una ruptura temporal que permite a las dos esferas existenciales unirse, dotando a la de la actualidad de trascendencia y magnitud. Una fusión, esta, apuntada por Catherine G. Bellver:

El sentido de unidad temporal que el poeta percibe a través de los mitos sirve para amalgamar los fragmentos de su vida rota y dispersa y, por lo tanto, para aliviar el agobio del exilio [...] [de manera que] el pasado particular del poeta y el pasado histórico-mitológico confluyen en un mismo momento dentro de las posibilidades sintéticas del tiempo psíquico que la poesía permite manifestar¹⁷⁶.

En síntesis, «el presente y el pasado, ciudad concreta y figuras mitológicas viven un mismo momento eterno¹⁷⁷». Por otro lado, como afirma Enrique Ramos Jurado,

Rafael Alberti, a pesar de sus años de exilio tanto interior como exterior, siempre se encontró enraizado en su Puerto Menesteo, en su Puerto de Santa María, en el extremo de Occidente, en el jardín de las Hespérides y de los Atlantes. Su mar, su luminosidad, sus casas encaladas formaban parte de él mismo. Sin su entorno vital creía haber retrocedido a la Edad de hierro, a esa edad que le tocó vivir fundamentalmente a partir de nuestra guerra civil y que le llevó al otro lado del Atlántico. Su exilio, la pérdida de su paraíso, le condujo a la mitificación de

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp. 90-91.

¹⁷⁶ C.G. Bellver, *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, cit., pp. 67 e 74.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 78.

su Gades y a recurrir a toda la mitología que los clásicos situaban en los extremos de Occidente¹⁷⁸.

Los poemas que forman parte de *Ora marítima* son doce. Todos ellos serán objeto de análisis en los capítulos siguientes de este trabajo:

- “Por encima del mar desde la orilla americana del Atlántico”
- “Cádiz, sueño de mi infancia”
- “Bahía de los mitos”
- “La Atlántida gaditana”
- “Ríotinto, lago del infierno”
- “Los Fenicios de Tiro fundan Cádiz”
- “Huida del profeta Jonás a Tartesos”
- “Bahía del ritmo y de la gracia”
- “Canción de los pescadores pobres de Cádiz”
- “Menesteos, fundador y adivino”
- “Destrucción del templo gaditano de Hércules”
- “La fuerza heracleana”

Cada uno de ellos –con excepción del primero que es un poema-prólogo en donde el yo lírico «define su situación de alejamiento del objeto del canto¹⁷⁹»– está precedido por una cita libresca a modo de exergo, extraída de un texto clásico: así se encontrarán, a lo largo de las páginas de libro, fragmentos de la *Teogonía* de Hesíodo y de Estesícoro, de la *Geografía* de Estrabón, de los *Epigramas* de Marcial¹⁸⁰.

Además, como señala Torres Nebrera, es «interesante notar que los poemas en los que dominan los versos de arte mayor aportan los momentos positivos, triunfantes de ese pasado mítico [...]»¹⁸¹ en cuya palíngenesia poeta y pueblo

¹⁷⁸ E. Ramos Jurado, *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española. Lope, Blasco, Alberti y M. Teresa León, y la novela histórica*, Cádiz, Servicio de Publicación de la Universidad de Cádiz, 2001, p. 59.

¹⁷⁹ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 271. El objeto del canto es, obviamente, la lejana ciudad de Cádiz.

¹⁸⁰ Los que se acaban de mencionar no son los únicos textos clásicos que Alberti escoge como referentes de sus poemas. Los autores utilizados son, en total, diez: ocho de la tradición grecolatina, uno de la tradición bíblica y otro de la tradición árabe. Sobre ellos nos fijaremos detenidamente en los capítulos siguientes de este trabajo, a la hora de comentar cada uno de los poemas objeto de nuestro análisis.

¹⁸¹ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 102.

confían para recuperar el sueño de la libertad: la Edad de Oro de la fundación de Cádiz por parte de los fenicios (“Los Fenicios de Tiro fundan Cádiz”), o el tiempo en el que Hércules triunfa en la décima de sus pruebas apoderándose de los toros del espantoso Gerión (“Cádiz, sueño de mi infancia”); o, también, se recrea en la bahía gaditana la presencia del héroe Menesteo, a quien se debe la fundación del antiguo Puerto de Menesteo, actual Puerto de Santa María (“Menesteos, fundador y adivino”) en donde, no lo olvidemos, el poeta nació y se crio hasta los quince años para luego regresar, con casi cien, a vivir en la casa gaditana que llamó, simbólicamente, “Ora maritima”.

Por otro lado, se utiliza el verso corto en los poemas cuyo contenido evoca los actos violentos, los desórdenes históricos que borran los días míticos de la victoria: el poder amenazador de las gorgonas (“Bahía de los mitos”); el naufragio del profeta Jonás y en cuyo destino de exiliado Alberti se identifica (“Huida del profeta Jonás a Tartesos”); la denuncia social acerca de las condiciones de pobreza en las que sobreviven los pescadores de la bahía gaditana (“Canción de los pescadores pobres de Cádiz”)¹⁸².

Este contraste métrico mantenido a lo largo de todo el poemario, que genera seis composiciones en versos largos y sueltos y seis en romance en octosílabo,

sugiere un ritmo binario en su lectura que se alinea con las dualidades básicas que lo inspiran: el poeta y Cádiz, separados en el espacio real y aproximados en el espacio poemático por una parte, y el ayer glorioso de la milenaria ciudad y bahía puesto ante el espejo de su actualidad degradada, manipulada, atacada [...] ¹⁸³.

Se trata, pues, de una clara referencia al régimen franquista a través de la cual el «libro transita desde la nostalgia y el mito a la historia y la conciencia colectiva¹⁸⁴». Una estructura tan finamente pensada bien se conforma al mensaje que el autor quiere lanzar: la Cádiz de hoy, sometida al Caudillo, debe liberarse

¹⁸² Sobre la presencia de la mitología en cada poema de *Ora maritima*, véase J. M. Balcells, “El viaje mítico en *Ora maritima* de Rafael Alberti”, *Estudios humanísticos. Filología*, 27, 2005, pp. 25-42.

¹⁸³ *Ibidem*, pp. 103-104.

¹⁸⁴ *Ibid.*

del yugo de la dictadura y recuperar «como un mito más, los inmortales mitos que ornan su bahía¹⁸⁵». Lo cual viene a decir que es fundamental, para el autor, que surja otra vez el esplendor de aquel pasado legendario, que se recupere tal y como floreció en sus litorales para poderse enraizar en él al igual que en los versos de “Por encima del mar, desde la orilla americana del Atlántico”:

Siénteme cerca, escúchame
igual que si mi nombre, si todo yo tangible,
proyectado en la cal hirviente de tus muros,
sobre tus farallones hundidos o en los huecos
de tus antiguas tumbas o en las olas te hablara.
(PCIII: 461, 11-15)

El sujeto poético le ruega a los muros de su tierra un abrazo imaginado, pero auténticamente sentido, y luego a las tumbas, y luego a los farallones: todos objetos de una época antigua, como en un *monitorio-solenne orlandiano*¹⁸⁶. Con ello, o sea con la voluntad de reafirmarse en sus raíces, la tierra se tiñe de un fetichismo simbólico a través del cual el poeta le asigna cargas de energía emocional a pesar de encontrarse en la otra orilla. Esta última, junto al mito, actúa con valor figurativo en cuanto responde a las urgencias subjetivas de un yo que reivindica sus vínculos, su irrenunciable camino de ida y vuelta hacia el paraíso perdido. Es paradigmático, a tal propósito, y como se ha podido notar hasta ahora, que el conocimiento mitológico albertiano encuentre una fértil aplicación en estas obras del destierro¹⁸⁷ a partir de la sección “Arión” de *Pleamar* y pasando, como se verá más detenidamente por *Retornos de lo vivo lejano*, hasta insertarse en *Ora maritima* y en la última colección de poemas en la que se centra esta investigación, *Baladas y canciones del Paraná*. Todas ellas, de hecho, además

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Sobre la categoría del “monitorio solenne” (monitorio-solemne) véase la nota número 22 del capítulo 1.

¹⁸⁷ Ecos clásicos, en cuanto a la producción albertiana del exilio, resuenan también en *Entre el clavel y la espada* que, no formando parte de nuestro análisis, no se menciona aquí.

de formar parte de la producción lírica del destierro, son obras comprendidas en el periodo «de la pérdida de su paraíso, de su Edad de Oro vital¹⁸⁸».

3.4. *Baladas y canciones del Paraná: el mapa de España tras una ventana*

Una de las facetas más llamativas de la poesía albertiana es su musicalidad, esa tendencia al canto¹⁸⁹ que con *Baladas y canciones del Paraná* –así como el título destaca– se tiñe de un matiz rítmico y vital. El poemario se publicó por primera vez junto a *Ora marítima* en 1953, en una edición al cuidado de Losada. Al año siguiente, en cambio, vio la luz como edición independiente. En sus páginas, el paisaje que se asoma al Paraná –río que, a su vez, desemboca en el océano Atlántico– sustituye al mar de la bahía de Cádiz. Este río, profundo y ancho, no solo le recuerda al poeta el mar de su patria, sino que también se convierte en símbolo de la vida que fluye: la de un hombre exiliado que se sitúa en un lugar nuevo sin perder el recuerdo de sus raíces. De hecho, la vuelta al pasado que flota en el poemario justifica totalmente la declaración-prólogo que en el volumen *Poesía (1924-1967)* calificaba *Retornos de lo vivo lejano* de libro sin fin, o sea caracterizado por rasgos que se reiteran en los sucesivos. Así ocurre en la obra *Baladas y canciones del Paraná* con respecto a la cual, por medio del deseo del regreso que irrumpe en sus versos, Concha Argente del Castillo ha afirmado: «este retornar albertiano es de las características más peculiares de toda su obra y concretamente uno de los rasgos más importantes de este libro por cuyo aspecto resulta a veces continuación del otro¹⁹⁰». Igualmente, el propio Alberti aclara la génesis de *Baladas* de la manera que sigue:

Estas Baladas y canciones del Paraná surgieron frente a los bañados del inmenso río argentino, llenos de vacas y caballos, sobre unas altas barrancas de naranjos y loros, [...] Como por transparencia, entrelazados el río y raro paisaje que la provocan, se ven latir en ellas todos los años de dolor y nostalgia que andan dentro de mí, al mismo ritmo de la sangre; porque yo no podré cantar ya nunca dividiendo en dos partes el correr de mi vida aquí, de este lado, lo

¹⁸⁸ E. Ramos Jurado, *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española*, cit., p. 65.

¹⁸⁹ Cfr. C. Argente del Castillo Ocaña, *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, cit., p. 135

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 136.

sereno, luminoso, optimista y de este otro, lo dramático, oscuro, triste, todo lo señalado por los signos crueles de mi tiempo. Por esta causa son así, no de otro modo¹⁹¹.

El poemario consta de cuatro secciones hasta sumar un total de 136 textos cuya estructura externa tiene una «base predominantemente octosilábica [sobre la que] Alberti agrupa sus versos en pareados, en estrofas de número diferente de versos, en series indefinidas, o bien los combina con tetrasílabos y trisílabos¹⁹²». La primera sección, “Baladas y Canciones de la Quinta del Mayor loco”, incluye 17 baladas y 17 canciones. El adjetivo “loco” que acompaña el nombre de “Quinta del Mayor”, según lo que cuenta la hija del poeta, lo dio el propio Alberti a la finca después de haber oído que «El mayor loco era un militar, mayor del ejército argentino, que, según contaban los del lugar, perdió la razón y tenía a su mujer encarcelada en la casa¹⁹³». Los dos apartados centrales, “Canciones I” e “Canciones II”, recogen respectivamente 56 y 39 poemas. El último, titulado “Otras baladas y canciones”, cuenta con 6 líricas.

De acuerdo con la estudiosa Argente del Castillo, la estructuración del libro en cuatro apartados se debe a que cada uno de ellos se ha realizado en momentos diversos. Corresponden, además, a múltiples temas: introducción al paisaje americano y contacto con este, con sus leyendas y sus habitantes en la primera sección¹⁹⁴:

¡Bañado del Paraná!
Desde un balcón mira un hombre
el viento que viene y va.
[...]

¹⁹¹ R. Alberti, *Poesía (1924-1967)*, cit., p. 997.

¹⁹² E. Zuleta, *Cinco poetas españoles*, cit., p. 388.

¹⁹³ El dato se recoge en calidad de información personal facilitada por la poetisa en A. Alberti, *Abitare la solitudine*, prólogo, traducción y notas al cuidado de Carla Perugini, Pisa, Edizioni Ets, 2012, pp. 104, nota n. 39. Rafael Alberti, en cambio, en su libro de memorias, relata: «[...] Llegué por vez primera, todavía en la República Argentina, a los bañados y movidas barrancas de San Pedro frente al solemne Paraná de las Palmas. Avanzaba yo buscando una pequeña casa que me dejaba un amigo para escribir mis *Baladas y canciones* dedicadas al gran río [...] La casa se llamaba la *Quinta del Mayor* [...]. Ante la inmensa banda azul del Paraná y los bañados de vacas y caballos solitarios me fue dictando el viento, durante varios años y veranos, mis *Baladas y canciones*, creo que mi penúltimo libro de poemas escrito en Argentina» (PRCII: 386-387).

¹⁹⁴ C. Argente del Castillo Ocaña, *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, cit., p. 137.

Los barcos, como caminos
del viento que viene y va.
(PCIII: 485, vv. 1-3/12-13).

En las dos centrales, en cambio, las baladas desaparecen para dejar espacio a las canciones, donde se describen detalles de la vida cotidiana, impresiones con respecto a la naturaleza y sus colores, el paso de las estaciones: el verano en “Canciones I”, el otoño en “Canciones II”¹⁹⁵:

Lívido el bañado y lívida
la luz sobre los caballos.
Un rayo se hinca en el río.
Corren chispas por el campo.
(PCIII: 530, vv. 1-4).

Es el otoño, y la tierra
me nace desconocida.
No sé si es verdad o invento
de mis ojos lo que miran.
(PCIII: 540, vv. 13-16).

Finalmente, la última sección consta de textos dedicados a sujetos precisos como el inolvidable y fraternal amigo Federico García Lorca (“Balada del que nunca fue a Granada”), los hijos de Luis Peralta Ramos (“Balada de la bicicleta con alas”), los poetas contemporáneos a los que Alberti quiere ofrecer su propia voz para que el canto de libertad siempre se cumpla (“Balada para los poetas andaluces de hoy”).

De todas formas, el tema predominante del libro sigue siendo el del regreso acentuado por el sentimiento de soledad. Es decir que, no obstante *Baladas y Canciones* sea el primer libro en el que un nuevo paisaje —el rioplatense— protagoniza la poesía albertiana, «en él, entrelazada a mis nuevas raíces americanas, la presencia de España está más clara y viva que en ningún otro¹⁹⁶». Por consiguiente, la imagen del perdido entorno español acaba superponiéndose al entorno argentino y logra, en muchas ocasiones, el efecto de una perspectiva

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 138.

¹⁹⁶ R. Alberti, *Un poeta español en Río de la Plata. Conferencia*, cit., p. 26.

variable: «Esta ventana me lleva, / la mire abierta o cerrada, a Jerez de la Frontera /» (PCIII: 514, vv. 1-3). O sea que «este espacio presente se proyecta sobre otros no presentes, el pasado próximo, la guerra y, en sucesivos planos temporales, cada vez más alejados, la adolescencia, la infancia, el pasado histórico¹⁹⁷». Este acervo de soledad, nostalgia e incluso, a veces, de miedo, hacen que mirando al inmenso horizonte americano el yo lírico tome conciencia de la dificultad de empezar un nuevo camino, de producir un canto que celebre también la humanidad, cuanto le rodea, y no solo el amor por la patria:

De todos modos, mi canto
puede ser de cualquier parte.
Pero estas rotas raíces!,
a veces no me lo dejan
ser del mundo [...].
(PCIII: 557, vv. 1-6)

Reveladores, en este sentido, son también los versos de “Balada de la nostalgia inseparable”:

Siempre esta nostalgia, esta inseparable
nostalgia que todo lo aleja y lo cambia.
Dímelo tú, árbol.
(PCIII: 509, vv. 1-3)

El del poeta es, por lo tanto, un corrosivo desaliento. Sin embargo, este puede convertirse en sueño gracias a la irreductible esperanza de la vuelta, una esperanza que alimenta visiones, y la evocación de un pasado que llega a ser tangible como en la célebre “Canción 8”: «Hoy las nubes me trajeron, / volando, el mapa de España» (PCIII: 495, vv. 1-2). En definitiva, a través de objetos, hombres y el entorno del Cono Sur, este libro desarrolla un módulo tonal que «aparece atravesado por un sentimiento de desarraigo y desposesión que se

¹⁹⁷ E. de Zuleta, *Cinco poetas españoles*, cit., p. 388.

comunica al paisaje del Paraná allí descrito o aludido, cuando no a otros pasajes recordados¹⁹⁸».

Los poemas de *Baladas y canciones del Paraná* que serán objeto de análisis en los capítulos siguientes de este trabajo, son:

Baladas y Canciones de la Quinta del Mayor loco

- “Canción 1”
- “Canción 2”
- “Balada de lo que el viento dijo”
- “Canción 3”
- “Balada de don Amarillo”
- “Canción 4”
- “Canción 5”
- “Balada que trajo un barco”
- “Canción 6”
- “Canción 7”
- “Canción 8”
- “Canción 9”
- “Balada del que se creía dormir solo”
- “Canción 10”
- “Balada del Uno y del Otro”
- “Canción 11”
- “Canción 12”
- “Canción 13”
- “Balada de la sinceridad al toque de las Animas
- “Canción 14”
- “Balada del silencio temeroso”
- “Canción 15”
- “Balada del andaluz perdido”
- “Canción 16”
- “Balada de la nostalgia inseparable”
- “Canción 17”
- “Balada del posible regreso”

¹⁹⁸ M. Hernández Sánchez, “Viejo y nuevo mundo en Rafael Alberti”, *Actas XV Congreso AIH. Las dos orillas*, Monterrey, México, 19-24 de julio de 2004, coord. por Beatriz Mariscal, María Teresa Miaja de la Peña, vol. III, 2007, p. 11.

Canciones I

“Canción 1”	“Canción 30”
“Canción 2”	“Canción 31”
“Canción 3”	“Canción 32”
“Canción 4”	“Canción 33”
“Canción 5”	“Canción 34”
“Canción 6”	“Canción 35”
“Canción 7”	“Canción 36”
“Canción 9”	“Canción 37”
“Canción 10”	“Canción 38”
“Canción 11”	“Canción 39”
“Canción 12”	“Canción 40”
“Canción 14”	“Canción 41”
“Canción 15”	“Canción 43”
“Canción 16”	“Canción 44”
“Canción 17”	“Canción 45”
“Canción 18”	“Canción 46”
“Canción 19”	“Canción 47”
“Canción 20”	“Canción 49”
“Canción 21”	“Canción 50”
“Canción 22”	“Canción 51”
“Canción 23”	“Canción 52”
“Canción 24”	“Canción 53”
“Canción 25”	“Canción 55”
“Canción 26”	“Canción 56”
“Canción 27”	“Canción 57”
“Canción 28”	
“Canción 29”	

Canciones II

“Canción 1”	“Canción 21”
“Canción 2”	“Canción 22”
“Canción 3”	“Canción 23”
“Canción 6”	“Canción 24”
“Canción 7”	“Canción 25”
“Canción 8”	“Canción 26”
“Canción 12”	“Canción 27”
“Canción 14”	“Canción 28”
“Canción 15”	“Canción 30”
“Canción 17”	“Canción 31”
“Canción 20”	“Canción 32”

“Canción 34”
“Canción 36”
“Canción 37”
“Canción 38”
“Canción 39”

Otras Baladas y Canciones

“Balada del que nunca fue a Granada”
“Canción del que creía ser libre”
“Balada de la bicicleta con alas”
“Canción del poeta que no quiere desesperarse”
“Balada con retorno de Gabriel Miró”
“Balada para los poetas andaluces de hoy”

Capítulo 4

El espacio poemático del objeto-cosa: productos manufacturados, productos de la naturaleza, entidades fluidas

Deliberadamente he venido a soñarte,
sorda sombra encendida
tras el mínimo blanco corpóreo y fugitivo
de un travieso jazmín, desnudo en los salones.

(Rafael Alberti, *Retornos de lo vivo lejano*)

4.1. Entre un piano y un pupitre: la búsqueda de la infancia paraíso

En su trabajo “Los ojos de la memoria: recuerdos, sueños y ensueños en la obra poética del primer Alberti¹⁹⁹”, Loretta Frattale recuerda cómo el gaditano se definió autor de «poemas radiográficos²⁰⁰», es decir, poemas,

de las mismas transparencias y opacidades que tenían las radiografías pulmonares que le hacían entonces. A través del lenguaje figurado e interno de la poesía, Alberti radiografiaba en sus poemas el mundo como era dentro; se autorepresentaba a sí mismo con líneas, luces y sombras conformes a su nebulosa geometría interior²⁰¹.

El recuerdo, añade la estudiosa, es «la frontera desde la cual Alberti abarca, en una misma mirada, lo real y lo irreal, lo vivido y lo soñado, lo visible y lo invisible²⁰²». Este es, así pues, «el elemento lírico nuclear que da origen a muchas de [sus] construcciones poético-oníricas²⁰³» a partir, como se ha dicho más de una

¹⁹⁹ L. Frattale, “Los ojos de la memoria: recuerdos, sueños y ensueños en la obra poética del primer Alberti”, *Actas del Congreso AISPI*, coord. por D. A. Cusato, G. Morelli, L. Frattale, P. Taravacci, B. Tejerina, Salamanca, 12-14 de septiembre de 2002, pp. 163-174.

²⁰⁰ Cfr. M. L. Borrás, “La plástica poética de Rafael Alberti” (Entrevista), *Quimera*, núms. 39-40, Barcelona, 1984, p. 60 (citado por L. Frattale, *ibidem*).

²⁰¹ L. Frattale, “Los ojos de la memoria”, cit., p. 169.

²⁰² *Ibidem*, p. 171.

²⁰³ *Ibidem*.

vez a lo largo de estas páginas, de un deseo nostálgico de recuperación de lo perdido. Un deseo que se realiza gracias a la especial actuación de una memoria proustiana y, en concreto, de una memoria involuntaria como consecuencia del olvido. Con respecto a esta cuestión, ha razonado Harald Weinrich:

[...] en todo lo que se ha dicho hasta ahora sobre la memoria involuntaria de Proust el olvido siempre está al fondo del escenario. Porque en contraposición a los fines a corto plazo a los que obedece la memoria voluntaria, la involuntaria, que se sirve de los sentidos menores, es una memoria de larga duración, referida al espacio de la vida de una persona. Pueden haber pasado años y décadas entre la percepción sensorial que ha desencadenado el recuerdo y la vivencia evocada por ella. Con frecuencia se trata de retrotraerse a un recuerdo de la primera (¡pero no de la primerísima!) infancia, que de este modo se abre paso, con un gran salto temporal, hasta el mundo de un adulto que recuerda. Entre estos dos momentos hay, pues, un largo intervalo que [...] no se percibe como duración sino que se mantiene inconsciente en su extensión temporal. En otras palabras, la memoria involuntaria excava un largo y profundo túnel de olvido. Mucho de lo que finalmente llega a la memoria, a través de una constelación más o menos casual de acontecimientos en sí mismos insignificantes, ha estado quizá media vida oculto en las profundidades de un insondable olvido. Ahora sale a la luz desde estos “estratos” y “depósitos” inferiores²⁰⁴.

De ahí, la «poética del recuerdo surgida de las profundidades del olvido²⁰⁵» en los versos de Alberti. Y, continúa Weinrich:

Solo cuando el olvido ha durado lo bastante y se ha hecho lo bastante profundo puede actuar la memoria involuntaria, y sacar a la luz sin control de la razón y la voluntad, desde ese abismo del olvido, cosas insospechadas que, depuradas de toda contingencia por la larga duración del olvido, son esencialmente humanas y radicalmente poéticas. Expresada de forma resumida y simplificada, Proust sigue la máxima: de la memoria voluntaria y banal, a través de un olvido profundo y duradero, a la memoria involuntaria y poética²⁰⁶.

Después de llevar más de diez años desterrado, la evocación que hace Alberti de su historia familiar en “Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas”, centrada en la figura de la madre, tiene lugar gracias a un procedimiento análogo,

²⁰⁴ El capítulo al que nos referimos es “Poesía del recuerdo desde las profundidades del olvido (Proust)”, H. Weinrich, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, trad. de Carlos Fortea, Madrid, Siruela, 1999, pp. 250-251. Del tema han dado cuenta numerosos trabajos, como el de Walter Benjamin dedicado a Baudelaire y París: *Sobre algunos temas en Baudelaire*, trad. de H. A. Murena, Buenos Aires, Leviatán, 1999. Se señala también el de I. Gómez Liaño, *El idioma de la imaginación: ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*, Madrid, Tecnos, 1999.

²⁰⁵ H. Weinrich, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, cit., p. 252.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 253.

que remite a la memoria poética del autor. La elección de este preciso poema como punto de partida para nuestro *excursus* a lo largo de su producción del exilio se debe a que, después de muchísimos años, en él se rememora la edad de la infancia a través de la imagen de la madre del poeta ante el piano –así como se lee en el epígrafe que encabeza el texto: «A mi madre, que nos unía a todos en la música de su viejo piano» (PCIII: 317) –y que, en las siguientes composiciones se torna en otra madre, la tierra española. El texto se convierte, de esta forma, en una especie de poema-prólogo, como avance de los demás, en un adelanto de ese sentimiento de vuelta melancólica ocasionada por objetos y personas: fenómeno, este, sobre el que poco o nada se ha investigado.

En los versos de “Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas” un conjunto de sonidos –el del agua, el de las ramas movidas por el aire– se combina para reproducir tres secuencias temporales, revividas mediante el recuerdo de la melodía del instrumento con el que la madre de Alberti improvisaba pequeños conciertos:

Era, por todo esto, una mujer rara y delicada, que tanto como a sus santos y a sus vírgenes amaba las plantas y las fuentes, las canciones de Schubert, que tocaba al piano, las coplas y romances del sur, que a mí solo me transmitía quizá por ser el único de la casa que le atrayeran sus cultos y aficiones (PRCII: 18).

Cada una de las tres estrofas que componen el poema se abre con un verso que marca –tal como un reloj de la infancia, de la adolescencia y de la madurez del poeta– los momentos clave de la relación que tuvo con su familia: una relación que va poco a poco estropeándose a causa del diverso credo político y también por la asfixiante presencia de la religión católica²⁰⁷: «Era en el comedor, primero»; «Era, luego, en la sala del rincón en penumbra»; «Y es, ahora, distante [...] / desterrado» (PCIII: 317-317, vv. 1/13/23). Es decir, mientras que en la primera estrofa el sujeto lírico se encuentra en un momento pasado y junto a sus

²⁰⁷ Estos fantasmas del pasado vuelven en la obra teatral del poeta *De un momento a otro. Drama de una familia española, en un prólogo y tres actos* (1938-1939) y en el apartado “La familia (poema dramático)” de un libro de versos de igual título fechado en 1932-38.

hermanos, totalidad a la que el poeta alude «en el dulce / comedor de los seis» (vv. 1-2) y que se realiza con el alejandrino «a través de unas manos dichosas que se fueron» (v. 12); en la segunda estrofa, en cambio, se advierte un distanciamiento emotivo y físico ya que el sujeto lírico ocupa un espacio aislado, y está solo, lejos de los demás:

Era en el comedor, primero, era en el dulce
comedor de los seis: Agustín y María,
Milagritos, Vicente, Rafael y Josefa.
De allí me viene ahora, invierno aquí, distantes,
casi perdidos ya, desvanecidos míos,
hermanos que no pude llevar a mi estatura;
de allí me viene ahora este acorde de agua,
de allí también, ahora,
esta nocturna rama de arboleda movida,
esta orilla de mar, este amor, esta pena
que hoy, velados en lágrimas, me juntan a vosotros,
a través de unas manos dichosas que se fueron.

Era, luego, en la sala del rincón en penumbra,
lejos del comedor primero de los seis,
y aunque cerca también de vosotros, perdido,
casi infinitamente perdido me sentíais,
muy tarde, ya muy tarde,
cuando empieza a agrandarse la llegada del sueño,
un acorde de agua, una rama nocturna,
una orilla, un amor, una pena a vosotros
dulcemente me unían
a través de unas manos cansadas que se fueron.
(PCIII: 317-318, vv. 1-22)

Las manos, figura metonímica apta para designar a la madre del poeta –que unía a todos los miembros de la familia– de «dichosas» pasan a ser «cansadas». De «allí», de aquel lugar lejano en el tiempo y en el espacio situado en la otra orilla del Atlántico, le llega nuevamente al sujeto lírico –que ahora se califica como «perdido»–, «un acorde de agua, una rama nocturna», la nostalgia de quien es ya, en la tercera estrofa del tiempo presente, un «desterrado» que, a pesar de la distancia, vuelve a unirse a sus hermanos «a través de unas manos llorosas que se fueron», a través de la variante del llanto, la ausencia, la música de un viejo piano que en la dimensión del sueño desencadena memorias, el anhelo de un regreso que se sabe imposible:

Y es ahora, distante,
más infinitamente que entonces, desterrado
del comedor primero, del rincón en penumbra
de la sala, es ahora,
cuando aquí, tembloroso,
traspasado de invierno el corazón, María,
Vicente, Milagritos, Agustín y Josefa,
uno, el seis, Rafael, vuelve a unirse a vosotros,
por la rama, el amor, por el mar y la pena,
a través de unas manos lloradas que se fueron.
(PCIII: 318, vv. 23-32).

En síntesis, de la atmósfera de melancólica armonía de la primera estrofa se pasa a un alejamiento perturbador en la segunda para, al final, llegar a una separación definitiva, tajante, que puede remediarse solo en el recuerdo de un objeto: el piano que se transforma en “cosa” ya que representa el emblema de las manos maternas, símbolos de una edad inexorablemente acabada.

Los años de la niñez cobran nuevamente vida en “Retornos de los días colegiales” aunque, esta vez, el recuerdo del poeta se centra en su experiencia como alumno del colegio²⁰⁸ jesuita San Luis Gonzaga de El Puerto de Santa María. El poema presenta un diseño circular. En el comienzo y en el cierre se repiten la mayoría de sus elementos léxicos²⁰⁹, como demuestran los primeros cuatro versos y los últimos tres:

Por jazmines caídos recientes y corolas
de dondiegos de noche vencidas por el día,
me escapo esta mañana inaugural de octubre,
hacia los lejanísimos años de mi colegio.
(PCIII: 315, vv. 1-4)

Estas cosas me trajo la mañana de octubre,
entre rojos dondiegos de corolas vencidas
y jazmines caídos.
(PCIII: 316, vv. 35-37)

²⁰⁸ Ya en “Elegía del niño marinero” de *Marinero en tierra* y luego en “Los ángeles colegiales” y “Colegio (S. J.)” de *Sobre los ángeles* Alberti había hecho referencia a su experiencia escolar. Más adelante, esta volverá en *Baladas y canciones del Paraná* y *Ora marítima* y en los *Sonetos de la Diputación*. Para profundizar el espacio del colegio y su reviviscencia en Alberti, véase A. Castro Merello, *Alberti colegial y marinero (Historia y poesía)*, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

²⁰⁹ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 123.

La vista de unas flores ocasiona el paso del presente al pasado²¹⁰: en declive, casi mustias, parecen remitir al estado de ánimo del sujeto lírico afligido por la «postración, madurez, nostalgia, dolor [...] cuando escribe el poema²¹¹». En una mañana de inicio de octubre, que se precisa con el deíctico «esta», se pone en marcha la reviviscencia del ayer por medio del emblema de unos jazmines cortados: tal es el tiempo vital de la voz poética. En palabras de Javier Gamonal,

el uso de la memoria hace que el poeta descubra en su presente inmediato una puerta [las flores] aparecida por sorpresa, pero en vez de dejarse asaltar por una visión de otro tiempo, viaja a través de esa puerta para realizar esa reconstrucción minuciosa del tiempo perdido²¹².

Se vuelve, por lo tanto, a «las horas prisioneras en un duro pupitre» (v. 31), al aburrimiento de la geometría, a las ganas de huir hacia la libertad del mundo exterior, puesto que al colegial Alberti las clases

lo amarran como un pobre remero castigado
que entre las paralelas rejas de los renglones
mira su barca y llora por asirse del aire.
(PCIII: vv. 32-34)

Los renglones horizontales de las hojas, que sirven para escribir sin torceduras, se transfiguran en rejas, en barrotes metálicos, en un recinto que le impide salir al aire libre, dar rienda suelta a su espíritu marinero. Allí le esperan los árboles, los «araucarios agudos / y la plaza de toros / con su redonda arena mirándose en el cielo» (vv. 16-18). En fin, criaturas y lugares que no se agotan en las páginas de un «libro de texto²¹³». De hecho, el colegio San Luis Gonzaga se hallaba limitado

por la vieja plaza de San Francisco, con sus magnolios y araucarios, próxima a la de toros, [...] y por el primoroso mar de Cádiz, cuyo movimiento de gaviotas y barcos seguíamos, a través de eucaliptos y palmeras, desde las ventanas occidentales del edificio, en las horas de

²¹⁰ Cfr. G. Chiappini, *Antinomie Novecentesche II*, Firenze, Alinea, 2002, p. 140.

²¹¹ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 124.

²¹² J. Gamonal, “Iluminación o memoria. Retornos de lo vivo lejano”, *Actas Poesía última*, eds. B. Rodríguez Cañada y J. Ramón Trujillo, El Puerto de Santa María, Fundación Rafael Alberti, 2003, p. 38.

²¹³ Cfr. G. Chiappini, *Antinomie Novecentesche II*, cit., pp. 181-182.

estudio. La primera mañana de mi ingreso en aquel palacio de los jesuitas se me ha extraviado; pero, como todas fueron más o menos iguales, puedo decir que llegaba siempre casi dormido, pues las seis y media, noche cerrada en el invierno, no es una hora muy agradable de oír misa, comulgar y abrir luego, todavía en ayunas, un libro de aritmética (PRCII: 31).

El yo lírico del tercer verso, «me escapo», desdoblándose en un tú en el verso 5, regresa al primer día de curso de hacía muchos años y le pregunta, a ese tú, quién es, quién «por los puentes del río vecino al mar, andando?» (v. 8). Se trata del puente sobre el Guadalete, elevado, según Torres Nebrera, a «binomio tan antiguo del río y del mar, de la vida y de la muerte²¹⁴». Acto seguido, este ser desdoblado sigue caminando por las calles de El Puerto, hasta verse encerrado en el aula:

¿Qué le canta la cumbre de la sola pirámide,
qué la circunferencia que se aburre en la página?
[...]
(PCIII: vv. 14-15)

Como un látigo, el 1 lo sube en el pescante
del coche que el domingo lo lleva a las salinas
y se le fuga el 0 rodando a las bodegas,
aro de los profundos barriles en penumbra.
(PCIII: vv. 19-22)

La pirámide dibujada en la pizarra y la circunferencia en la página del cuaderno nada comparten con los elementos que hay fuera del colegio: la real verticalidad de los araucarios o la arena de la plaza de toros. Se establece, de tal forma, una oposición temática entre «certeza de lo natural / falsedad de lo artificial, de lo fingido²¹⁵», una antítesis entre los productos de la naturaleza y los manufacturados²¹⁶. Los segundos, de hecho, no son capaces de otorgar al niño Rafael ninguno de esos íntimos momentos que, en cambio, distrayéndose, vuelve a encontrar en las salinas y en las bodegas del pueblo: dos escenarios –el del mar

²¹⁴ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 124.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 125.

²¹⁶ Al respecto, significativos son los versos de la composición número 68 de *Pleamar*, colocada en el apartado “Arión”: «¡Con qué pasión hoy complicaba el mar, / a las doce, la tabla / de multiplicar!» (PCIII: 26).

y el de la producción del vino– típicos de la vida portuense y que enmarcaron la niñez del autor, puesto que sus abuelos habían sido propietarios de viñas²¹⁷. Igualmente, el mar reproducido en el mapa geográfico nada puede contra el mar verdadero que con el sonido de sus olas, a lo lejos, invade el espacio rígido del alumnado:

El mar reproducido que se expande en el muro
con las delineadas islas en breve rosa,
no adivina que el mar verdadero golpea
con su aldabón azul los patios del recreo.
(PCIII: v. 23-26)

En suma, «el colegio representa horas incesantes de cansancio, aburrimiento y encarcelamiento para el niño que sueña con escaparse del mundo de cosas muertas y artificiales al reino de la naturaleza vital²¹⁸». Este texto, además, guarda íntima relación con la “Canción 53” de la sección “Canciones I” de *Baladas y canciones del Paraná*, y con los poemas de *Ora maritima* “Cádiz, sueño de mi infancia” y “Ríotinto, lago del infierno”. En el caso de la “Canción 53” hay una fuerte sintonización de motivos gracias al empleo de los mismos sustantivos que se reiteran según un diseño circular, lo cual proporciona tonalidades expresivas similares:

Un barco al pasar me trajo
las ventanas de mi colegio.

Era una plaza redonda
con dos araucarias en medio.

A las seis se abría una puerta
y ya el sol se quedaba adentro.

Afuera, vacía, la plaza,
con las ventanas del colegio.
(PCIII: 537, vv. 1-8)

²¹⁷ Véase la nota 75 del capítulo 2.

²¹⁸ C. G. Bellver, *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, cit., p. 51.

La vista de un barco trae, en su navegar por el río Paraná, el recuerdo de las ventanas del colegio San Luis Gonzaga: las mencionadas ventanas occidentales de las memorias del poeta, y a través de las cuales el Alberti niño miraba el paisaje en el exterior del edificio, poblado de araucarias y gaviotas, limitado por arenales. Queda patente, llegados a este punto, que en la lejanía del exilio la dialéctica percepción sensorial / expresión artística de lo real²¹⁹ se manifiesta con una intensidad tal que la irrupción del pasado es sistemática y suscitada, muchas veces, por un objeto, fuera cual fuera su entidad. Otras, como en “Cádiz, sueño de mi infancia”, es la memoria voluntaria²²⁰, o memoria de la inteligencia –esa que Marcel Proust considera de superficie– que desde el presente viaja hacia atrás para volver a los lugares del pasado, centrarse en aquellos mismos elementos naturales o manufacturados y dar lugar a una reflexión que una los dos marcos temporales:

Te miraba, distante, desde un libro de texto,
a través de las palmas datileras, los nísperos,
las finas transparentes araucarias
del jardín colegial en donde un día
supe de las fenicias naves y la Columnas
que tú, naciente Gádir, consagrabas al héroe.
(PCIII: 462, vv. 8-13)

Pese a la teoría proustiana, pues, cabe subrayar que en el caso del quehacer lírico albertiano también la memoria consciente favorece una imagen del pasado que pueda considerarse relevante, indicativa de la resistencia al olvido. Los años del colegio se encuentran aquí moldeados en clave mítica, «desde la memoria del aprendizaje infantil²²¹». El reencuentro con la ciudad natal, Cádiz, se realiza a través de un anafórico «te miraba» que abre cada una de las cinco estrofas de este texto, salvo la sexta y última:

²¹⁹ Cfr. L. Frattale, “Los ojos de la memoria”, cit., p. 166.

²²⁰ Al respecto, cabe destacar también el trabajo de Aurora de Albornoz “Por los caminos de Rafael Alberti”, *Anthropos: boletín de información y documentación*, Barcelona, n. 39-40, 1984, pp. 80-84. En sus páginas, la estudiosa se centra en las diferencias debidas, en la poesía del gaditano, a la acción de una memoria voluntaria y una memoria inconsciente.

²²¹ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 275.

Canas de antigüedad, tus estelares fábulas,
tus solares historias,
¡oh gaditano mar de los perdidos
Atlantes, vesperales jardines de la espuma,
islas desvanecidas del Ocaso!,
ya oscuro en tus orillas, me acunaban, cantándome.
(PCIII: 463, vv. 33-38)

Cádiz se revive a través de sus mitos, sus historias fundacionales, «evocadas tal como le fueron llegando al alumno-poeta en los libros de texto de aquel colegio jesuita de El Puerto²²²». Alberti se entera ahora, gracias a la madurez de su visión pensativa, que su mar y el de los dioses griegos de antaño son un único mar. Asimismo, se rememoran los juegos de la niñez en la arena de la playa, la búsqueda de moluscos, las algas submarinas acarreadas por las olas:

Oh, sí, yo te miraba, cuántas veces volcado
u orante, de rodillas, sobre las resbaladas
blanduras de mis médanos, desnudo, abriendo hoyos
de los que el mar salía, pequeñito, ofreciéndome,
con los secretos nácares de las valvas hundidas,
las hojas de tus frescos verdores submarinos.
(PCIII: 463: vv. 21-26)

Son olas nunca olvidadas y en cuyo canto el protagonista poemático quiere sentirse, en el tiempo presente y a pesar de su madurez, apadrinado, protegido, ya que sabe bien que en el exilio, tal como un nuevo Ulises lejos de su añorada Ítaca, le espera una larga travesía. Sin embargo, el espacio del colegio se torna también un lugar espantoso. Paradigmático, a tal propósito, es el ejemplo de “Ríotinto, lago del infierno”, en donde

A un chico niño le cuentan
con labios de sombra cosas
que le amedrentan el sueño.
(PCIII: 467, vv. 7-9)

²²² *Ibid.*

En este poema, más allá del trasfondo mítico-literario, Alberti recuerda las minas de cobre cercanas al parque Ríotinto, en la provincia de Huelva. Se trata de una localidad cuyos paisajes consisten en cráteres bermejos que comparten una increíble semejanza con el planeta Marte: un escenario de explotación minera a cielo abierto atravesado por el río omónimo, el Tinto, así llamado por ser el curso de sus aguas rojizo y, en ocasiones, anaranjado a causa de la presencia de una alta cantidad de metales como el cobre y el hierro. De ahí que el poeta lo denomine «lago del infierno». Esta imagen infantil, así pues, se mezcla con otras dando la idea de un mundo en desorden, de una catástrofe donde las algas se pudren, el agua se llena de esqueletos, el faro de Chipiona se apaga, ráfagas de viento soplan llevando consigo la más honda oscuridad:

Me traen los vientos ráfagas
del palacio de la Noche.
[...]

Se andan pudriendo las algas
en el mar y hay esqueletos
de peces grandes que empujan
los barcos hacia el Estrecho.
Al faro de Chipiona
se le ha perdido el destello.
(PCIII: 467-468, vv. 1-2/ 14-15)

En medio de este cataclismo, «el niño cierra los ojos, / muerto.» (vv. 30-31). El hecho de que estos episodios se asocien entre ellos, causando el fallecimiento simbólico del sujeto, una crisis que lo convierte en «niño ya de piedra, / muerto.» (v. 33), enlaza con «las aterradoras predicaciones colegiales acerca de las postrimerías²²³» que escuchó en ese período de su vida. Después de muchos años el hombre Alberti aún rememora y sufre por los malos momentos que pasó en el San Luis Gonzaga,

que fue adonde me llevó mi madre y donde tuve que soportar, junto a ocios y rabonas reveladores, humillaciones y amarguras que hoy todavía me escuecen. [...]. De lo que sí manché mucho mi alma en el colegio San Luis Gonzaga fue, como ya dije, con ejemplos, del

²²³ *Ibidem*, 286.

pecado contra la castidad, mezclado necesariamente con el de la mentira. Mi segundo guía espiritual era el padre Lambertini, italiano. ¡Cuántas veces, al sonsacarme, en la confesión, los pecados, me reprendió dura y retóricamente.

-Si te pudiera ver el alma, morirías de horror. La tienes sucia. Lo mismo que un cendal manchado de barro. Porque, si al alma le ennegrece la lujuria, es el mentir quien la pone más negra todavía. Pecas, y niegas la falta. Es decir, que pecas doblemente... (PRCII: 30, 45-46).

Así pues, las cosas que desfilan a lo largo de estos versos suscitan no solo revelaciones que las convierten en tema del poema, sino también en una especie de lado visible del espíritu del hablante lírico.

4.2. «Sobre tantas preciosas ruinas sin remedio»: los años de soldado en Madrid

El impulso de la memoria voluntaria, el anhelo del yo lírico de reafirmarse en sus raíces, se canaliza en los poemas incluso a través de una historia que no es solo personal, sino también colectiva, la historia de España. De ahí que los versos de “Retornos de una mañana de otoño” sean el resultado de un lento marchar por senderos de hojas caídas, que se desprenden de los árboles y sobrecargan los hombros del poeta, simbolizando la anímica aflicción que le acongoja el recuerdo de otro otoño: el del noviembre de 1936, cuando el asedio de Madrid dio lugar a un escenario dramático, que estremeció el subsuelo de la ciudad.

Me voy de aquí, me alejo, llorando, sí, llorando
[...]
por esta interminable desgracia desoída,
con los hombros doblados de abandonadas hojas
y la frente ya dentro del otoño.
(PCIII: 320, v. 1, 5-7)

Como señala Torres Nebrera, la «interminable desgracia desoída» del quinto verso «suena al reproche por la incomprensión e insolidaridad que la guerra española sufrió de otros países occidentales, que se mantuvieron expectantes,

callados o irresolutos ante la razón republicana²²⁴». Alberti evoca, desde lejos y «sin moverse» (v. 8), las «alamedas queridas» (v. 9). Lo hace sin dificultad ya que «Me basta el amarillo que me cubre y dispone, / difunto, acompañarme adherido a mis pasos.» (vv. 10-11). Este amarillo –que hace pensar en la teoría humoral elaborada por Hipócrates en el siglo V antes de Cristo y, en concreto, en la “bilis amarilla” cuya condición principal es la colérica– denota cuánto la vuelta a la memoria de aquel otoño triste es advertida incluso físicamente por el poeta. Se trata, de hecho, de un retorno que ofrece fragmentos de un paisaje hermoso pero periclitado, en ruinas, acabado en un tiempo que ya no existe²²⁵, y al que el poeta saluda conmovido:

Río locuaz, mozuelo valiente de los montes,
pardos, nevados aires, oh azules, buenos días.
Aquí vengo, aquí ya me tenéis. Es justo
que primero pongamos el collar más lúcido,
la carlanca más grácil en el cuello de Niebla,
y que luego, ya exhaustos de tanta luz los chopos,
le diga a Arturo: Es hora de hablar en los jardines.
(PCIII: 320-321, vv. 15-21)

El recuerdo del collar de la perra Niebla, de la carlanca que el poeta le ponía y luego, el del amigo Arturo²²⁶, hace que estos versos se pueblen de seres un tiempo vivos o cercanos y, en la actualidad del presente, irremediamente desvanecidos o distantes. Niebla, en particular, que aquí se nombra de forma pasajera, protagoniza otro poema enteramente dedicado a ella, “Retornos de

²²⁴ *Ibidem*, p. 139. Sobre la posición internacional respecto al régimen franquista ha escrito, entre otros, Dora Schwarzstein. Véase, a tal propósito, el párrafo “La coyuntura internacional” de *Entre Franco y Perón*, cit.

²²⁵ Cfr. G. Chiappini, *Antinomie Novecentesche II*, cit., p. 204.

²²⁶ Alberti se refiere, probablemente, al compañero de armas y de letras Arturo Serrano Plaja que, en 1939 se exilió en Francia, y luego en Argentina y Chile, para volver a París en 1946. Falleció en California en 1979, donde trabajaba como catedrático de literatura. A continuación, el recuerdo de Alberti en su *La arboleda perdida*: «Yo quiero recordar aquí el de un poeta y algo más, citado hoy bastante poco, que llevó siempre a su Virginia por todos los campos de batalla: Arturo Serrano Plaja. De la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Miliciano del Quinto Regimiento. Dificil persona apasionada. Soldado en la defensa de Madrid. Herido en el frente de Teruel. [...] “Virginia”, el gran poema de Serrano Plaja, es lento y fluido como un cauce de agua que cantase con el mismo sonido casi siempre» (PRCII: 353).

Niebla en un día de sol” en el que aparecerá «herida [...] de escombros y de hambre» (PCIII: 353, v. 21)²²⁷. También en “Retornos de Niebla en un día de sol”, por tanto, se rememoran los difíciles días de la contienda, las «bahías y pueblos desventrados» (v. 35) en donde la perra queda abandonada durante la huida de la pareja Alberti-León después del fracaso republicano. Antes de eso, el gaditano había sido soldado del Quinto Regimiento, asiduo miembro de la Alianza de los Intelectuales Antifascistas cuya sede era el palacete de los Heredia Spínola en la calle Marqués del Duero 7²²⁸, el mismo «palacio recogido» del verso 27 que

²²⁷ La presencia de Niebla en el recuerdo albertiano puede apreciarse también en la composición 104 del apartado “Arión” de Pleamar: «Niebla llegó a aquel mar. Y a sus ladridos / se le llenó de espigas y amapolas» (PCIII: 32). La perra –junto a los demás que acompañaron a Alberti a lo largo de su vida– se asoma también de los versos de la “Canción 35” del apartado “Canciones I” de *Baladas* (PCIII: 528), y, finalmente, de los versos del poema “A Niebla, mi perro” de *Capital de la gloria* (PCII: 194). Esta amiga fiel de Alberti, que se convirtió en su “camarada” en los años de la guerra, la recuerda también Pablo Neruda en su mensaje lírico-narrativo “Un perro para Rafael Alberti en sus sesenta años”, leído durante los festejos por el sexagésimo aniversario del gaditano que se celebraron en Montevideo, en 1962. En aquella época, se le ofreció al poeta de Cádiz un enorme homenaje al que acudieron escritores y artistas de diferentes países protagonizando múltiples actos de celebración: tantos que ocuparon una semana entera. Entre ellos, también participó Pablo Neruda enviando un texto en el que relataba cómo encontró Niebla en una noche de invierno, en Madrid, quien lo siguió hasta la casa del matrimonio Alberti-León, en la calle Marqués de Urquijo. Una copia de este texto nerudiano se conserva en la Fundación Rafael Alberti. En 2017, el mismo ha sido publicado con el título “El regalo de Niebla” en la edición de *Confieso que he vivido* al cuidado de Darío Oses (Barcelona, Seix Barral, pp. 162-164). La noticia del envío del mensaje lírico-narrativo por parte de Neruda puede leerse en un recorte de prensa del diario uruguayo “El Popular” que lleva el título “Culminación magnífica de los homenajes a R. Alberti”, del día 18 de diciembre de 1962. Para más detalles sobre el homenaje celebrado en Montevideo, véase también *Rafael Alberti en Uruguay. Correspondencia, testimonios, crítica*, prólogo, investigación y notas de Pablo Rocca y María de los Ángeles González Briz, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002; A. Cagnasso, R. Martínez, *Rafael Alberti, María Teresa León y Aitana Alberti en Uruguay*, prólogo de Aitana Alberti, Buenos Aires, Schapire Editor-Editorial Losada, 2014, pp. 283-302.

²²⁸ Aquí vivió la pareja Alberti-León durante casi todo el transcurso de la Guerra Civil por estar su casa de Calle Marqués de Urquijo 47 demasiado cercana a la línea del frente, donde los bombardeos eran cada vez más frecuentes. J. Carles Foga Vila, en su impresionante trabajo sobre los espacios habitados por Rafael Alberti desde la infancia hasta los años de la vejez, da una descripción muy precisa de la sede de la Alianza de Intelectuales Antifascistas: «Se trata de una casa-palacio construida en 1872, según el proyecto del arquitecto José Segundo de Lema, reformada posteriormente en dos ocasiones, con un semisótano y tres plantas superiores, fachadas de ladrillo rojo visto y pabellones acristalados en el patio. [...] El edificio se convirtió en uno de los focos culturales de la ciudad. La biblioteca de los marqueses tenía más de veinte mil volúmenes con manuscritos de Lope de Vega y Quevedo –entre otros autores clásicos– y en un despacho del último piso se hallaba la sección de teatro de la Alianza». *Los espacios habitados de Rafael Alberti*, La Habana, Colección sur, 2017, pp. 171-172.

figura en la ya mencionada “Retornos de una mañana de otoño”, y de la que retomamos nuestro análisis:

Llego hasta ti, pequeño palacio recogido,
blandos muros de hiladas flores atardecidas,
tácitos muebles, íntimas, silenciosas esteras
por donde las pisadas conducen a un secreto.
Deliberadamente he venido a soñarte,
sorda sombra encendida
tras el mínimo blanco corpóreo y fugitivo
de un travieso jazmín, desnudo en los salones.
(PCIII: 320-321, vv. 27-34)

Las paredes del edificio se describen como blandas, como a punto de desmoronarse; los muebles y las esteras son silenciosas ya que nadie más los utiliza. Intencionadamente, confiesa el poeta, ha vuelto para pisar otra vez esos lugares, para contemplar –aunque en la dimensión del ensueño– el doble oxímoron de una «sorda sombra encendida» (v. 12) originada por un jazmín despojado: metonimia, quizás, del propio sujeto lírico, de su condición de hombre vencido en cuyas espaldas las hojas siguen cayendo hasta tal punto que «me pesan de llevarlas a cuestas todo el día» (v. 36). Al dejar el salón, este yo peregrino se ve como «muerto de cedros y de fuentes ocultas» (v. 37), es decir «asumiendo tantas muertes de combatientes fuertes y aguerridos como de seres débiles²²⁹», descendiendo por una «mordida escalinata» (v. 38) y contemplándose, allí, desorientado por unas plantas trepadoras: «las enredaderas» del verso 39. Se pierde, pues, para luego buscarse «en el tiemblo del agua» (v. 40) que solo puede devolverle un reflejo confuso de sí mismo. En la última estrofa, no le queda nada más que el llanto traído desde lejos por la estación otoñal, por las hojas caídas «sobre tantas preciosas ruinas sin remedio» (v. 45)²³⁰. El poema, en definitiva, «seems almost an admission of defeat in that

²²⁹ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 140.

²³⁰ El *topos* de las ruinas, tan importante en los siglos XVI-XIX, se reactiva significativamente en la poesía española contemporánea. Al tratamiento innovador del tema, con calas en algunos autores, ha dedicado un estudio y antología M. D. Martos Pérez, *Las ruinas en la poesía española contemporánea*, Málaga, Textos mínimos, Servicio de publicación de la Universidad de Málaga,

the effort to recapture particular past moments in their full vigor appears impossible, or at least, what *can* be recuperated is not sufficient to lift the pall from the present²³¹».

Asimismo, en “Canción 1” de la sección “Canciones II” de las *Baladas*, la aparición de «un pulmón de sangre tibia» (PCIII: 540, v. 6) encuentra su razón de ser en el hecho de que

Es el otoño, y la tierra
me nace desconocida.
No sé si es verdad o invento
de mis ojos lo que miran.
(PCIII: 540, vv. 13-16).

Y, en la composición siguiente, la “Canción 2”: «Lejos de ti, tan lejos yo, / en el otoño, amor. /» (PCIII: 540, vv. 3-4). La estación de las hojas caídas, pues, se confirma representativa de la cesura entre la voz poética y su tierra natal:

Levántame, inflámame,
patria encendida –¡viva el sol!–,

2008. En lo que a Alberti se refiere, útil es el trabajo de G. Chiappini, “Il mare come simbolo totale, memoria, amore e poesia oltre le rovine e la morte in *Retornos de lo vivo lejano* di Rafael Alberti”, *Signoria di parole. Studi offerti a Mario Pinto*, ed. Giovanna Calabrò, Napoli, Liguori, 1999; y el de C. Enjuto Rangel, “Madrid en ruinas: la poética transatlántica en Neruda y Alberti”, *Revista de literatura hispánica*, 71-72, 1985, pp. 345-356. En este último, la estudiosa se centra en el poema “Madrid-Otoño” de *Capital de la gloria*, subrayando cómo en los versos del gaditano las ruinas «no apuntan al pasado histórico, pero están conscientes de su trascendencia temporal, e impiden la indiferencia y el olvido» (pp. 346-347). Cabe añadir que ya a partir de *Sobre los ángeles* el *topos* de las ruinas goza de vitalidad y que este vuelve, recodificado, en varias composiciones de *Retornos de lo vivo lejano*. Por lo que atañe al poemario del 29, llamativo es el caso de “Los ángeles de las ruinas” en donde –con acentos intimistas y transidos de espiritualidad religiosa– la luna, antes muy tierna y viva, «ahora fallece impura» (PCI: 573, v. 26), y los hombres se olvidan de cuanto les rodea puesto que sus buques y trenes «son ya en medio del mundo una mancha de aceite, / limitada de cruces por todas partes.» (vv. 32-33). En *Retornos*, en cambio, el motivo de las ruinas aparece asociado al tema de España y a las secuelas de la guerra en algunos poemas; en otros, la voz lírica se detiene en la evocación nostálgica de la belleza pasada y el efímero goce del presente. A continuación se recogen, simplemente, los títulos de dichos textos –cuyo conjunto inaugura una verdadera *suite* de ruinas a lo largo de las páginas de *Retornos*– y que se analizarán, salvo el ya visto “Retornos de una mañana de otoño”, en los siguientes capítulos, a saber: “Retornos de una tarde de lluvia”, “Retornos de una mañana de Primavera”, “Retornos del amor en las antiguas deidades”, “Retornos del amor en los antiguos callejones”, “Retornos del amor entre las ruinas ilustres”, “Retornos del amor en las cumbres del viento”, “Retornos de un poniente en Ravello”.

²³¹ S. Jiménez-Fajardo, *Multiple Space: The Poetry of Rafael Alberti*, London, Tamesis Books, 1985, p. 112.

en el otoño, amor.
(PCIII: 541, v. 5-7).

Igualmente, en la “Canción 23” las hojas –en el sentido de vivencias, reminiscencias del poeta– se ven apostrofadas por este ahora que son hojas «caídas», que ya no tienen posibilidad alguna de volver a su antiguo, natural esplendor. Son el equivalente de «secas hermanas» que en otros tiempos fueron «tenaces», resistentes a las sacudidas de la vida:

Hojas caídas, ¿puedo hablaros,
desear algo de vosotras?

Secas hermanas, otros tiempos,
tenaces en mis suelas rotas.

De noche, siempre en mis zapatos
Persistíais mojadas, solas.

¿Puedo encontrar, hojas de hoy,
una de ayer entre vosotras?
(PCIII: 550-551, vv. 1-8)

Para Concha Argente

ahora es el yo del poeta el que se apodera del objeto y lo subjetiviza, hasta el punto de que en muchos poemas podemos ver cómo la superposición de dos realidades se funde y se separa en la visión del poeta, una realidad cercana –la que suscita el poema– otra, la lejana, la evocada, que es la que le da profundidad²³².

En este cuadro de productos naturales que actúan como propulsores de la memoria, se insertan también las flores del cardón de la “Canción 19” de “Canciones I” y los azahares de “Canción 11” del apartado “Baladas y canciones de la Quinta del Mayor loco”. En el primer caso se lee:

Abrió la flor del cardón
y el campo se iluminó.
[...]
Del río brotaron barcas
de sol.
De mi corazón, ardiendo,

²³² C. Argente del Castillo Ocaña, *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, cit., p. 27.

otro corazón.
(PCIII: 519, vv. 1-2 / 7-10)

El «otro corazón» es, evidentemente y en sentido figurado, todo cuanto el sujeto poético ha dejado atrás, en España, que hasta en un perfume vegetal se puede recuperar, así como en el ejemplo de la “Canción 11”:

Hoy el Paraná respira
con aliento de azahares.
Con el azahar me voy.
No me detengáis.

Llego a costas que me llaman.
Me aposento en litorales
que me conocen de antiguo.
Me voy.
No me detengáis.
[...]
(PCIII: 500-501, vv. 1-9)

No se olviden tampoco los versos de “Retornos a través de los colores”. En este poema, en el espacio de su «jardín murado» (v. 18), el poeta se deja transportar por las sensaciones cromáticas que la vista de plantas y flores le provoca:

Te hacen viajar el blanco tembloroso y erguido
que abren las margaritas contra la enredadera,
el marfil de los senos nacientes del magnolio
el albo de las calas de pie sobre el estanque.

[...]

Aquí están. Son los mismos colores
que en tu corazón viven ya un poco despintados.
(PCIII: 324, vv. 5-8/19-20)

Los días de la guerra, de la sangrienta defensa de Madrid cantados en “Retornos de una mañana de otoño”, vuelven a revivir en la primera estrofa de otro poema, “Retornos de un museo deshabitado²³³”. Aquí el poeta confiesa,

²³³ A partir de este poema y de otros seis que serán objeto de análisis en las siguientes páginas – a saber: “Retornos de un día de retornos”, “Retornos del ángel de sombra”, “Retornos de una

nuevamente, «su inevitable tendencia a dejarse llevar por la nostalgia recreada en su memoria²³⁴», hasta realizar un recorrido dentro de su pinacoteca favorita, el Museo del Prado:

Algo me queda siempre cuando estoy solo, cuando
emprendiendo el camino del corazón, subiendo
las empinadas cuestas de la memoria, elijo
de un prado lateral borroso, de una triste
sauceda, una vertiente perdida, un separado
río de solitarios rumores o una playa,
elijo lo que más me revive llamándome.
(PCIII: 325, vv. 1-7)

De un prado, de una saucedá, de una ladera del paisaje que le rodea o de un río silencioso o de una playa –sea cual sea el objeto o el lugar en y con el que se encuentra el poeta– escoge aquello que con más ímpetu bulle dentro de él para vivificarlo en el espacio de sus versos:

Pero esta noche, ahora,
esta noche de australes ventanas sacudidas,
tuerzo en el viento malo de primavera, doblo
sus sopladas esquinas y entumecido caigo
en medio de un agónico noviembre.
(PCIII: 325, vv. 8-12)

Allí, lejos, en el hemisferio austral, cuando Alberti compone el poema es primavera y el viento –un viento de guerra²³⁵, se podría decir– sopla con su fuerza agresiva, sacudiendo las ventanas de la casa. El viaje alucinatorio empieza en este preciso instante, doblando las esquinas de las calles argentinas que, de repente, lo precipitan en el agónico otoño de la guerra del 36:

He aquí la capital mordida, la acechada

dura obsesión”, “Retornos de una antigua tristeza”, “Balada del que se creía dormir solo”, “Canción 32”– se retoman algunas de las observaciones de mi trabajo “¿Qué cuerpo deshabitado, piel de desértica vida!: Quevedo en la poesía del exilio de Rafael Alberti”, *Amor constante: Quevedo más allá de la muerte*, eds. Manuel Ángel Candelas Colodrón y Flavia Gherardi, *Studia Aurea Monográfica*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2019, pp. 245-257.

²³⁴ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 152.

²³⁵ Torres Nebrera señala el parentesco con el «mal viento de la guerra» del poema “El otoño y el Ebro” del libro *Capital de la gloria. Ibidem*, p. 153.

de las veinte mil puertas por donde no entró nadie.
Me es dulce al mismo tiempo que me hace arder en llanto
saber que por la tarde puedo siempre abrir una.
(PCIII: 325, vv. 13-15)

Junto con el poeta penetramos en las salas del museo donde un joven Alberti, así como él mismo recuerda en *La arboleda perdida*²³⁶, había pasado muchas horas pintando, hasta llegar a mitificarlo. Del «agónico noviembre» del verso 12 se deduce una clara alusión al desalojo²³⁷ del Prado, cuando ya los bombardeos sobre Madrid ponían en serio peligro las pinturas expuestas en el edificio. Las salas del Museo, por lo tanto, se recrean rememorando el traslado de la totalidad de sus obras y el yo lírico, especialmente en los versos 17 al 20, se hace presente en él:

Ésta es la dilatada galería, el querido
salón para los ojos de la infancia del sueño.
Oigo mis pasos, miro como nunca mis huellas
retratarse en el polvo de los ecos vacíos.
(PCIII: 325, vv. 17-20)

La desolación²³⁸ que transparentan estos versos se intensifica en los sucesivos con la serie descriptiva de «los desiertos muros que tantos sostuvieron» (v. 22), los «caballos solos» (v. 24), las «cabezas cortadas» (v. 25), las «armaduras / por donde puede el aire salir y entrar al aire» (vv. 25-26): una enumeración *in crescendo* que encuentra su clímax en el alejandrino bimembre que cierra la

²³⁶ El descubrimiento del Museo del Prado ha sido contado por Alberti en el segundo libro de *La arboleda perdida* y luego resumido en las páginas 341-342 de la misma: «Desde 1917 hasta la insurrección militar de julio de 1936, el Museo del Prado había sido mi casa juvenil, la cita con las novias, con los amigos pintores y poetas, ya en esos años poeta yo, a partir de 1924, pero siempre apasionadísimo de la pintura» (PRCII: 89).

²³⁷ Los intertextos más directos del poema, en los que se vuelve sobre la evacuación de las pinturas del Prado, además del artículo “Mi última visita al Museo del Prado” cit., son la obra teatral *Noche de guerra en el Museo del Prado*, así como el folleto de María Teresa León *La historia tiene la palabra* y lo que esta narra en su *Memoria de la melancolía*.

²³⁸ Al respecto, escribe J. C. Foga Vila: «Se conservan en la Biblioteca Nacional varias fotografías con los efectos de los bombardeos sobre el Museo del Prado. En estas fotografías pueden verse la sala central con sacos terreros, salas vacías con vidrieras y lucernarios rotos, el suelo lleno de escombros, y una bomba incendiaria incrustada en la cubierta de la sala de pintura española de los siglos XV-XVII, entre otros destrozos». *Los espacios habitados de Rafael Alberti*, cit., p. 174.

estrofa con «yelmos desfallecidos, guanteletes sin manos» y que dota a la sugerencia del vacío de un sentido aún más profundo. Las galerías a las que vamos accediendo, progresivamente, «de silencio en silencio» (v. 35) y cuyas obras no son más que «inertes cuadros ciegos» (v. 36) a los que, escribe Alberti, «le pregunto / a la luz por la vida que los habitó» (vv. 36-37), tienen como única compañía «una larga soledad en penumbra» (v. 40) y en el cierre de la composición, unas «denunciadoras paredes despobladas» (v. 44). Proyección de Alberti mismo y de su íntimo abismo, el Prado y sus piezas en ruina son, en términos de coincidencia sentimental, una modulación de su dolor debido al desarraigo, y causa de un inmenso vacío interior. Así connotada, la función del museo, y de todos los productos naturales y manufacturados recopilados hasta ahora, conlleva un significado que va más allá del propio o específico de un objeto y expresa una valoración que los distingue de lo ordinario y se inserta, perfectamente, en las ya comentadas teorías de Remo Bodei, Igor Kopytoff y Bill Brown.

4.3. Las casas de antaño: remembranzas con los ojos cerrados

Con el fin de colmar su vacío interior –y a través de la idéntica naturaleza del viaje alucinatorio– el sujeto poético albertiano de otra composición, “Retornos de un día de retornos”, recrea una visita imaginaria –haciéndola increíblemente vívida– en una de las amadas casas madrileñas donde residió antes del exilio. En este texto, único del *corpus* en reiterar dos veces en el título la palabra clave de todo el poemario, “retorno”, generando así una epanadiplosis, mediante el recurso del desdoblamiento del yo –un proceso que permite verse en otro reactualizando la presencia en los espacios del pasado²³⁹– el sujeto lírico recorre

²³⁹ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 143. Para una profundización sobre el concepto de “desdoblamiento” en Alberti véase también I. Moreno, “La memoria y la

los lugares de la casa a través de un movimiento que desde el exterior lo lleva, paso a paso, al interior del hogar y, al final, nuevamente al exterior. Es decir, Alberti, sale de sí mismo y observa la realidad vigente dentro de unas paredes familiares, que se podrían interpretar como su íntimo panorama:

Algún día, quizás, seguramente, alguien
(alguien a quien siquiera pueda ofrecer tal nombre)
se acordará de mí pensándome tan lejos
y dirá lo que yo, si hubiese retornado.

Aquí estás, ya has venido, con más noche en la frente.
Llegas de caminante, de romero en tu patria.
Los lugares que hiciste, las horas que creaste,
pasados todavía de tu luz y tu sombra,
salen a recibirte.
(PCIII: 321-322, vv. 1-4/5-9)

Su visita empieza por la azotea donde, escribe el poeta dirigiéndose a sí mismo,

miraste tantas veces morirte
con la noche las piedras del Escorial, las cumbres
rodadas de otros nombres,
otras nieves y ocultas ramas que te habitaron.
(PCIII: 322, vv. 10-14).

La carencia afectiva producida por el desgarramiento del exilio vuelve –aunque momentáneamente– a llenarse de nieves y ramas: metonimias del tiempo que fue. Estas nieves, precedidas por el artículo «otras», indican que fueron más de una las casas a las que el poeta se mudó, mientras que se definen «ocultas» a las ramas a fin de subrayar lo que ya no se deja ver ni sentir en la lejanía de la separación. Más adelante, entre los versos 19 y 21, este yo desdoblado sigue su recorrido hasta adentrarse en el corazón de la casa:

Entra, sé el visitante de tus propias alcobas,
el viajero lejano de tus mismos salones,
el huésped melancólico, errabundo en tu casa.

esperanza (El desdoblamiento de la persona poética en Retornos de un día de retornos)”, *Actas Poesía última*, cit., pp. 53-59.

(PCIII: 322, vv. 19-21)

El sustantivo «huésped» denota la situación de precariedad del viaje alucinatorio, la condición de hombre sin raíces del sujeto poético, de nómada en su propio hogar: una realidad fuera del tiempo y del espacio, fruto de la añoranza. El hecho de que el yo se prepare a visitar sus propias alcobas y sus salones evidencia, una vez más, que esta mirada hacia adentro es un paréntesis muy breve en el contexto de una casa soñada, símbolo de un cuerpo desembarazado de su propia alma. En ella, junto a la chimenea el yo se ve escuchado por sus amigos mientras lee un libro y, sin embargo, «En los ojos / de algunos ya es su muerte la que te está atendiendo» (vv. 24-25). La idea de la muerte pone el acento sobre la imposibilidad de eliminar el paso del tiempo que se manifiesta, implacable, a través de la imagen del traje vacío apoyado en la cama a la altura de los versos 29 y 30:

Mira tu lecho. Es ése.
Dormido, en él estás, en él, aunque no hay nadie,
aunque de la almohada se haya escapado el sueño.
Todavía un vestido sin esperanza espera
llenarse de tus pulsos para seguir andando.
(PCIII: 322, vv. 26-30)

Al contrario, las «alegres cocinas / aún guardan el rescoldo de aquel último fuego. / Los platos te contemplan desde los anaqueles / y en el vasar los finos cristales de colores» (vv. 31-34). Proyectada en la pared, «la minúscula sombra del precioso canario» (v. 37) tal como una «flauta azul, se desvive» (v. 36): suspira, conmovida, su anhelante canto de amor que es, al fin y al cabo, el canto de amor a la patria de la voz poética.

Al dejar el portal, lo único que le queda a este yo desdoblado es la ilusión de una reviviscencia cuyo efecto consolatorio toma la forma literaria de una

*rimembranza a occhi chiusi*²⁴⁰, *rimembranza* que al acabar el poema se disuelve y con ella, la eterna esperanza del regreso a la patria. En suma, «it is better to accept the condition of stranger²⁴¹»:

Al dejar el vestíbulo,
ya no tienes más ámbito que el de los escalones
que uno a uno descienden a las viejas aceras,
ni más dulce consuelo que perderte invisible
peregrino en tu patria, por tus vivos retornos.
(PCIII: 322, v. 38-43)

Es precisamente en esta alteridad, en el verso bimembre «peregrino en tu patria, por tus vivos retornos²⁴²» cuya estructura perfectamente bipartida subraya aún más la condición de ser otro dentro de un escenario ajeno, solitario –poblado de objetos que se convierten en cosas gracias a la simbología que el yo lírico les atribuye– donde reside la vinculación con el pasado y la recuperación de lo perdido.

Debido al bucear por los vericuetos de su memoria, Alberti cumple muchos de estos viajes alucinatorios y, en ellos, la recurrencia de objetos-imágenes, como la del traje vacío, vuelve acompañada de entidades que

No son ángeles ya, no son aquellos
de los siete relámpagos asidos
entre las siete albas plumadas velas.
Son velados de historia, pedregosos
de corazón, sin lagrimal ni fuente
que le susurre el ala de un recuerdo.
No son ángeles ya, son pobres hombres.
(PCIII: 55, vv. 1-7)

Los «pobres hombres» de este poema, titulado “Puertas cerradas” y perteneciente a la quinta sección de *Pleamar*, se presentan tal como una

²⁴⁰ Véase, al respecto, el esclarecedor estudio de A. Gargano, *Rafael Alberti, poeta dell'esilio: Retornos de un día de retornos fra “pellegrinaggio sentimentale” e “rimembranza a occhi chiusi”*, cit.

²⁴¹ S. Jiménez-Fajardo, *Multiple Space: The Poetry of Rafael Alberti*, cit., p. 113.

²⁴² *El peregrino en su patria* es, además, el título de una obra de Lope de Vega. Este último verso, por lo tanto, parecería ser una clara alusión al Fénix.

evolución, una mutación –en el nuevo contexto argentino– de esos seres que protagonizaron la etapa superrealista del autor en los versos de *Sobre los ángeles*.

A este respecto, cabe citar el análisis de Concha Argente del Castillo:

En ese desorden le vuelve a aparecer la imagen de sus ángeles pero no son ellos, con su dimensión subjetiva y psicológica, con su valor simbólico y mítico, sino hombres reales, es decir históricos, los que le han obligado, le obligan todavía, a palpar este acontecer bajo el aspecto cruel e irracional de la violencia, por ello necesita recuperar su lenguaje de ruptura vanguardista, le imagen surrealista y denunciadora²⁴³.

El poeta, por tanto, se adentra una vez más en una casa donde, como demuestra la estrofa que sigue, todo está reducido a la nada:

Este es el escabel, el seco filo
inicial de la entrada, la cuchilla
para los pies, que tienden los umbrales.
Cuida no se te enrede un cabo triste
de sangre muda, que penosamente,
mientras tú subes, baja la escalera.
Aquí van a llamarte por tu nombre,
van a reconocerte inviernos labios,
nieves gargantas, amarillos lenguas,
paralizados yelos paladares.
Van a nombrarte entumecidas sílabas.
(PCIII: 55, v. 8-18).

Los primeros tres versos parecen casi delinear una trampa: como si cada uno de los dos umbrales del hogar, el de la entrada y el de la salida, fuera ocupado por un escabel que no sirve para sentarse, para acoger al yo visitante, sino para engañarle en cuanto lo que el objeto verdaderamente representa es un peligro, una «cuchilla / para los pies». Desde luego, sigue una impactante advertencia: se le recomienda a este yo que tenga cuidado con el «cabo triste / de sangre muda» que corre escaleras abajo mientras él sube por los peldaños. El cabo, cuya función es paralela a la del «seco filo» del primer verso, toma la forma de una maquinación, como si la casa conspirara contra el hombre que ha sido, en pasado, su habitante. De ahí que el título del poema sea “puertas cerradas”: puertas que

²⁴³ C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar (1942-1944)”, *Rafael Alberti libro a libro: el poeta en su centenario (1902–2002)*, cit., pp. 286-287.

aunque le dejen entrar no le acogen, ni le ofrecen el dulce consuelo de la vuelta. Le reciben, en cambio, «inviernos labios, / nieves gargantas, amarillos lenguas / paralizados yelos paladares»: pedazos de cuerpos humanos tiesos, de los que perdieron la vida durante la guerra y cuyas voces no pronuncian palabras sino sílabas paralizadas. El sentido de fragmentación que traslucen estos versos se agudiza en los siguientes a través de sus «lechos volcados, ay, con ese hoyo» (v. 19), las «alacenas del robo [...] desprevenidos trajes» (vv. 23-24), los «vestidos huecos, / esas mangas sin brazos, esas prendas / ausentes del respiro de una casa» (vv. 26-28) y, por último, «ese desescombrado aullar difunto / por las aristoloquias moribundas» (vv. 29-30): nueva referencia al recuerdo de uno o de todos los perros que vivieron junto al poeta. Se trata, por tanto, de un entorno aniquilado, cuya vida es hermosa pero «desmantelada» (v. 34) y cuya única salida está representada por el mar:

¿Quién más que el mar, quién más que la mar alta
puede poner caballo a la desdicha
y una daga de sal entre tus dientes?
(PCIII: 56, vv. 38-40)

La estrofa final, idéntica a la segunda, salvo por el hecho de que se corta con puntos suspensivos en «Cuida...», cierra el poema dotándole de un diseño circular no solo por la reiteración de sus elementos léxicos, sino también por la advertencia respecto al riesgo de un retorno que, aunque imaginado, conlleva sufrimiento y agonía. De la misma manera, en la composición que sigue, “Un sin olvido”, el viaje del yo lírico se configura como un recorrido interior que esta vez, sin embargo, no se desarrolla dentro de las paredes familiares, sino por una calle de la que no se conoce el nombre y que abre –de forma anafórica y en su topografía urbana indefinida– las dos primeras y la última estrofa del poema. A continuación, se transcriben los once versos iniciales:

Baja el hombre a la calle, desventrado
el corazón de pena y sin olvido.
Huye de los cristales de la alcoba,

tras de los que no vale ya siquiera
el consuelo de un álamo en neblina.
Los libros, ¡ah, los libros! Mudamente,
afligidos quizás de tanto orden,
de otras quemadas, cenicientas horas
le ofrecen ya en pavesas las palabras.
No hay dolor más dolor que un pulso muerto
entre dos hojas no correlativas.
(PCIII: 56-57, vv. 1-11)

La presencia de la naturaleza, del álamo observado a través del cristal, no es suficiente para que el poeta pueda alcanzar el alivio que su corazón desventrado necesita; por eso el título del poema hace referencia a la imposibilidad de un *ars oblivionalis*²⁴⁴. Asimismo los libros, guardados allí desde hacía muchos años, «cenicientas horas» que han deteriorado el contenido de sus páginas, no devuelven otra cosa que polvo, la tortura de un pulso afantasmado, pendiente entre las «dos hojas no correlativas» de un pasado y un presente que nunca más volverán a juntarse. Baja, por tanto, el hombre a la calle, al aire libre en busca de «esos propios espacios que antes pudo, / llenos, besar, henchir, cambiar de sitio. /» (vv. 17-18) y mientras tanto su corazón

Son diez pisos
[...] desamueblados, rotos,
donde en los arrabales de una mesa
busca a tientas tal vez tres o más huecos.
(PCIII: 57, vv. 12-15).

²⁴⁴ La expresión fue inventada por Umberto Eco y comentada durante una ponencia que leyó en 1966. En ella, esencialmente, el autor intenta demostrar, como bien ha sintetizado Harold Weinrich, que «no puede haber un arte del olvido como contrapartida al arte de la memoria desde el momento mismo en que todos los signos constituyen presencias, y no ausencias» (*Leteo. Arte y crítica del olvido*, cit., pp. 34-35). Es interesante notar –más allá de cuanto anteriormente dicho con respecto a Proust, al olvido y a su posible función de túnel por el que pasaría la memoria– que también el discurso teórico-semiótico de Eco se ajusta al quehacer lírico albertiano. De hecho, la mayoría de los signos –en el sentido de indicios, objetos, fenómenos materiales– que recorren sus versos, se remontan muy atrás en el tiempo. En síntesis estas presencias, aunque, a veces, imaginadas –ya que no siempre, como se verá más adelante, se poetizan cosas concretas– favorecen un sin olvido sempiterno. Hoy, las reflexiones de Eco se pueden leer en forma de ensayo científico: “Ars oblivionalis. Sulla difficoltà di costruire un “Ars oblivionalis”, *Kos*, 3, 1987, pp. 40-53; en inglés “An Ars oblivionalis? Forget it!”, *Publications of the Modern Language Association*, 103, 1988, pp. 254-261.

Esta oposición “plenitud / vacío” desemboca en las «abiertas zanjas tristes» (v. 23), en las «turbias, netas descargas buscadoras»: todas imágenes-cosas que indican la desesperanza, una oscuridad que acaba apoderándose de los árboles, de los balcones, de las persianas de la casa de la que el yo poético ha huido:

De tan negros están claros los árboles,
y de tan ciego horror, desencajados
esos balcones que sintieran, verdes,
cuajárseles la sangre en las persianas.
(PCIII: 57, vv. 27-30)

A pesar de ello, en esta atmósfera de tinieblas que no son más que encarnaciones de sus estados emocionales, el poeta logra «el desvelo / de no haberse olvidado que está vivo» (v. 32) y que también «lo que ya no alienta», no respira, en realidad perdura «y quisiera, pasado, detenerse / en cualquier piedra dulce a no olvidarse» (vv. 35-36): es decir contemplarse en cuanto le rodea para reconocerse cada vez más. Sin embargo, en el verso de cierre «sube a la casa, huyendo, el hombre» (v. 37) ya que el acto de bajar a la calle en un tiempo presente de indicativo, perturbador, en el que el yo-hombre protagoniza un descenso dentro de su sufrimiento, lo sitúa frente a una realidad tristemente reveladora: cuanto ha vivido –la espantosa experiencia del exilio– sigue amargando sus días. Por lo tanto, este viaje por los vestigios de lo que ha pasado se vuelve en la dirección contraria, hacia la superficie de los balcones, de los cristales, el recogimiento de un hogar desde el que, atreverse es solo una opción más –y que rehúye– en medio de la elocuente imposibilidad del olvido.

La añoranza por la patria española persiste, de forma intensa, también en “Balada del que se creía dormir solo” (PCIII: 497-498), situada en la sección que abre *Baladas y canciones del Paraná*. El texto presenta, otra vez, un viaje interior del sujeto poético que, de manera gradual, penetra dentro de sí hasta llegar al nivel más hondo de su propio ser. Al entrar en «la casa deshabitada» del verso 2 –símbolo del alma desolada– la describe como «sin puerta» en el verso 5, remitiendo a la falta de amparo a la que está sometida. En el interior del hogar

figura una «cama vacía,/ deshabitada» (vv. 7-8): una pareja de adjetivos clave, cuyo efecto es el de recalcar la atmósfera de vacuidad del poema. Echado en la cama, y apoyada la cabeza en la almohada, el yo cae dormido hasta cuando la salida del sol lo despierta mostrando una culebra: metaforización de la pesadilla que está viviendo, de un espanto invasor y emblema, quizás, de sus miedos, de ese pasado venenoso que siempre reaparece subiendo por los canales infernales de los recuerdos.

En dirección contraria a la de “Puertas cerradas”, “Un sin olvido” y “Balada del que se creía dormir solo”, andan los versos de la célebre “Canción 8” del apartado “Baladas y canciones de la Quinta del Mayor Loco”. En este caso, la reviviscencia albertiana se desarrolla en un entorno cuya acogida parece un homenaje al yo visitante que regresa desde lejos. El sueño de la vuelta a caballo a una casa del pasado, a la que el poeta se aproxima pasando por un patio, se produce gracias a las nubes en el cielo que, moviéndose, toman la forma del deseado mapa español. Este, alternadamente, acaba proyectándose sobre el río Paraná y, luego, sobre la hierba:

Hoy las nubes me trajeron,
volando, el mapa de España
¡Qué pequeño sobre el río,
y qué grande sobre el pasto
la sombra que proyectaba!

Se le llenó de caballos
la sombra que proyectaba.
Yo, a caballo, por su sombra
busqué mi pueblo y mi casa.

Entré en el patio que un día
fuera una fuente con agua.
Aunque no estaba la fuente,
la fuente siempre sonaba.
Y el agua que no corría
volvió para darme agua.
(PCIII: 495-496, vv. 1-15)

Luis García Montero habla de una «cadena de fusiones²⁴⁵», de una «condensación simbólica²⁴⁶» entre los ecos de los territorios lejanos y la realidad actual. El patio, que en el pasado había guardado una fuente²⁴⁷, hoy se presenta desprovisto de la misma. A pesar de ello, en las reviviscencias albertianas todo parece posible dado que la fuente es, por un lado, ausente y, por el otro, presente: su agua vuelve a brotar, a celebrar al viejo caminante en su remembranza con los ojos cerrados para que beba del cáliz de sus orígenes. Dice Mario Hernández que esta nueva fuente «adquiere para el poeta desterrado virtudes mágicas y consoladoras²⁴⁸». Es interesante, a propósito de estos versos, también lo que cuenta sobre Alberti y los años en los que ya vivía en Roma, Walter Mauro:

[...] non aveva dimenticato la Spagna, Rafael. Teneva ben vivo nella mente il mare dell'Andalusia, aveva nella sua stanza un'enorme carta geografica del suo paese e, quando parlava, l'occhio era fisso a quella terra che non era più "madre": era Rafael, erano gli intellettuali esuli a essere divenuti padri della Spagna, padri sparsi nel mondo in attesa della liberazione [...]²⁴⁹.

Otras entidades fluidas –la mezcla de niebla y lluvia que cae blandamente sobre el Paraná– desencadenan de nuevo el impulso visionario del poeta que, en el espacio poemático de “Canción 44” de “Canciones I” regresa, a caballo, hacia lugares que ya no habita: el Sena, París²⁵⁰, sus puentes y sus orillas de álamos.

²⁴⁵ L. G. Montero, “La conciencia y la identidad. Baladas y canciones de Rafael Alberti”, *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, cit., p. 362.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ A pesar del carácter, en un primer momento, incorpóreo del objeto fuente, cabe señalar que esta verdaderamente todavía existe y puede verse hoy en día en la casa de la infancia del poeta, en El Puerto de Santa María, donde está ubicada la Fundación Rafael Alberti.

²⁴⁸ Lo cual no está nada lejos de la citada teoría browniana sobre «the magic by which objects become values, fetishes, idols, and totems» que se comenta en el capítulo 1. M. Hernández Sánchez, “Viejo y nuevo mundo en Rafael Alberti”, cit., p. 36.

²⁴⁹ «[...] no se había olvidado de España, Rafael. Guardaba vivo en su memoria el mar de Andalucía, tenía en su cuarto un enorme mapa geográfico de su país y, cuando hablaba, la mirada se dirigía fija hacia aquella tierra que ya no era “madre”: era Rafael, eran los intelectuales exiliados que se habían convertido en los padres de España, padres esparcidos por el mundo esperando la liberación [...]». W. Mauro, *La letteratura è un cortile*, cit., p. 100.

²⁵⁰ Después de la huida de España, Alberti y María Teresa León vivieron la primera fase de su exilio –casi un año– en la capital francesa. Tras una estancia inicial en la casa del escritor George Sadoul, «vivieron en la casa de Pablo Neruda y Delia del Carril en el quai [muelle] de l’Horloge, 31, y en un piso de la calle Nôtre-Dame-des-Champs, 115 –desde el 18 de septiembre de 1939–,

Bruma y llovizna en el Sena.
¿Pero por qué estos caballos

mirándolo?
Puentes de París y orillas
de álamos.

Por un Paraná de bruma
hoy vuelvo a Francia a caballo.
(PCIII: 533. V. 1-7)

En este panorama de reviviscencias con los ojos cerrados, limitándonos a un paralelismo que conviene no pasar por alto por estar más estrictamente relacionado con nuestro tema, es útil recordar las consideraciones filosófico-psicológicas del padre de la Iglesia Aurelio Agustín. En el capítulo VIII de libro X de sus *Confesiones*, el santo se centra, con estupor, en la facultad de la memoria y sus capacidades:

Continuando, pues, en servirme de las potencias de mi alma, como de una escala de diversos grados para subir por ellos hasta mi Creador, y pasando más arriba de lo sensitivo, vengo a dar en el anchuroso campo y espaciosa jurisdicción de mi memoria, donde se guarda el tesoro de innumerables imágenes de todos los objetos que de cualquier modo sean sensibles, las cuales han pasado al depósito de la memoria por la aduana de los sentidos [...] si todavía no las ha deshecho y sepultado el olvido. [...] Todo esto lo ejecuto dentro del gran salón de mi memoria. [...] Allí también me encuentro yo a mí mismo, me acuerdo de mí y de lo que hice, y en qué tiempo y en qué lugar lo hice, y en qué disposición y circunstancias me hallaba cuando lo hice. [...] Grande es, Dios mío, esta virtud y facultad de la memoria²⁵¹.

En el gran salón de su memoria, San Agustín puede pasear como si fuera un visitante: crea, literalmente, sus recuerdos, y encuentra la verdad de sí mismo en la verdad de Dios. Ahora bien, no es posible, obviamente, y a partir de este extracto, establecer una influencia directa en la poesía del gaditano, pero sí reconocer una correspondencia de actitud. Como San Agustín –que por el campo de su memoria busca al Dios perdido, pero no del todo olvidado– así Alberti

situada entre el cementerio de Montparnasse y el jardín de Luxemburgo». J. C. Fogo Vila, *Los espacios habitados de Rafael Alberti*, cit., p. 213.

²⁵¹ El título del capítulo es “De la admirable virtud y facultad de la memoria”. San Agustín, *Confesiones*, Madrid, Editorial Verbum, 2015, pp. 96, 98-99.

explora sus recuerdos ya que alojan los lugares perdidos de su vida. Se trata, en principio, de una idea latente en el yo, que el esfuerzo de la remembranza eleva a la conciencia a través del arte poético y los objetos que este acoge. De tal forma, todo lo que lo perdido representa no solo es buscado, sino también finalmente encontrado.

4.4. En el soplo del viento: alas turbadas de un yo-paloma

En otras ocasiones, de la misma manera que las nubes de “Canción 8”, es el viento de “Balada de lo que el viento dijo” que le trae algo al yo, que le susurra palabras «abriéndole los oídos / y los ojos a otras cosas» (PCIII: 487, vv. 9-10), diciéndole:

La eternidad bien pudiera
ser un río solamente,
ser un caballo olvidado
y el zureo
de una paloma perdida.
(PCIII: 487-488, vv. 21-25)

Imposible no pensar, ante este último verso, en el conocido poema “Se equivocó la paloma” cuyo comienzo, según ha visto Marina Mayoral, hace «alusión a una de las más horribles catástrofes que pueden suceder a la humanidad: la destrucción del instinto²⁵²». La paloma, pues, podría simbolizar al propio poeta que ha perdido su orientación en el mundo tras la catástrofe del exilio: la composición, no por casualidad, se publicó en 1941, cuando al poeta el trauma del abandono a España aún le dolía de forma punzante²⁵³. Igualmente, el

²⁵² M. Mayoral, “Se equivocó la paloma”, de Rafael Alberti, *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1982, p. 344.

²⁵³ A este respecto, es significativo el testimonio albertiano acerca de la redacción del poema: «Cuando llegué a París, mi estado espiritual era negro, desesperado. El final de nuestra guerra, con la insurrección, en Madrid, del coronel Segismundo Casado, me había hundido en el mayor desánimo, apoderándose de nosotros, los recién exiliados españoles, el túnel de la más tremenda incertidumbre. En Francia no había escrito aún ninguna poesía. Como dije, me puse a traducir a Racine. Pero una de aquellas noches, de las más solitarias, en mi estudio de la radio parisina, poseído de no sé qué extraños impulsos, comencé a escribir una canción, cuyo comienzo era: “Se equivocó la paloma. / Se equivocaba» (PRCII: 367-368).

zureo de este animal que no se ve, pero se oye, que sigue buscando adónde ir y que el viento le trae bajo forma de recordatorio, haría referencia a la condición presente del yo lírico: todavía prisionero de un absoluto desorden emocional, de una voluntad suspendida, que no puede ejercer totalmente su poder, su propósito de retorno. Una carencia que sobresale también de los versos de “Balada que trajo un barco”:

Las dríadas son las jacas
y los faunos los caballos.
(Un barco griego ha movido
los árboles del bañado.)

Paloma del Paraná,
vuela y vámonos.

Los pinos de la barranca
son los del Mediterráneo.
Un viejo gaucho en el viento.
Sagitario.

Abeja del Paraná,
vuela y vámonos.

Ríe en chiripá Sileno,
borracho entre los naranjos.
Venus austral baila hoy
sobre un verde equivocado.

Estrella del Paraná,
vuela y vámonos.
(PCIII: 491-492, vv. 1-18)

Para Mario Hernández, «el barco griego que pasa, real o imaginario, le trae al poeta el recuerdo de deidades que encarnaron instintos y fuerzas misteriosas de la naturaleza²⁵⁴» y, además de eso, «el deseo nostálgico de lo perdido, que se refugia en el estribillo: Paloma, abeja o estrella del Paraná, “vuela y vámonos”²⁵⁵». De hecho, los pinos de la barranca son, en la realidad transfigurada del poeta, los del mar que baña los litorales españoles. Venus, como la célebre

²⁵⁴ M. Hernández-Sánchez, “Viejo y nuevo mundo en Rafael Alberti”, cit., p. 32.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 33.

paloma, parece «equivocada sobre un suelo extraño²⁵⁶», insólito con respecto a su contexto habitual. Todas ellas, en definitiva, son imágenes con las que el poeta expresa su condición de hombre que «pisa un mundo que está muy lejos de las espumas donde había nacido²⁵⁷». Esto viene a decir que muchos años después del final de la guerra, en Argentina, «el poeta gaditano, que ya había enaltecido el vuelo de una paloma equivocada²⁵⁸», continúa dejando rastros de sus alas turbadas. Nótese, para añadir otro ejemplo a nuestra serie, los versos de la “Canción 10” de la primera sección de *Baladas*:

Paloma desesperada
¿dónde estás?

Te oigo cantar en el alba,
pero no sé dónde estás.
Ni en qué árbol ni en que rama.

[...]

Te oigo cantar en la tarde,
ya junto a mí, ya lejana.
Pero no sé dónde estás,
dónde cantas.
(PCIII: 498, vv. 1-5/ 9-12)

En “Canción 38” de “Canciones II”, en cambio, se anuncia el día en el que la paloma, por fin, encontrará nuevamente su ruta hasta posarse en las ramas oriundas, desde las que desplegó el vuelo por primera vez:

Un día, los olivares
se llenarán de palomas.

-Más palomas ese día,
madre, que hojas.

-Y, también, más que aceitunas,
hijo, palomas.
(PCIII: 559, vv. 1-6)

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 10.

Alberti –el hijo– se dirige a una madre, la tierra de origen, planteando no solo su propia vuelta –así como sugiere la identificación “paloma / yo lírico”– sino también la de todos los demás amigos y hombres cuyo exilio pide justicia. De ahí que la abundante presencia de palomas supere en número al de las hojas y al de las aceitunas. Las cosas, esta vez, son meros espectadores de un tiempo difícil, a la espera de un cambio político después del cual dejarán sitio a una naturaleza humanizada.

Por último, y para cerrar esta serie de poemas que se abre con el soplo del viento, cabe señalar que incluso el movimiento del agente atmosférico puede pararse, dejando que se difunda un triste reposo por todos lados. Así pues, en “Balada del silencio temeroso” de la primera sección

[...] cuando muere el viento,
desfallecen las palabras.
El molino ya no habla.
Los árboles ya no hablan.
Los caballos ya no hablan.
Las ovejas ya no hablan.

Se calla el río.
Se calla el cielo.
[...]

Se calla todo el bañado
y la barranca se calla.
Se calla hasta la paloma,
que nunca jamás se calla.
(PCIII: 506-507, vv. 1-8/ 18-21)

Hasta la paloma, pues, que designaba la vuelta a los orígenes, se torna silenciosa para dejar espacio a una atmósfera de mudez absoluta: metáfora de la actitud vigente del yo, o sea, de su miedo al vacío y a la nada.

4.5. El río Paraná y sus barcos: mensajeros quiméricos

En el contexto de las cosas en la poesía de Alberti, también el “río” desempeña un papel significativo. La contemplación del Paraná por parte del yo lírico favorece la redacción de una serie de poemas –de corte reflexivo– diseminados a lo largo de las tres primeras secciones de *Baladas y canciones del Paraná*.

El término “río” figura por primera vez en la “Canción 3” de “Baladas y canciones de la Quinta del Mayor Loco”. En estos versos el poeta se detiene en la grandeza que fluye ante sus ojos y que acentúa, en cierto modo, su sentimiento de soledad:

Es tanta la soledad
del hombre y tan grande el río,
que aquí sí yo hubiera sido
caballo, solo caballo
junto al río.
(PCIII: 488, vv. 4-8)

Se imagina, además, una doble conversión, animal y natural: la primera, en caballo, para «pacer dormido / sobre el bañado del río, / junto al río. /» (vv. 10-12) y la segunda en «piedra encendida / del viento y pacer dormido / sobre el bañado del río, /» (vv. 15-17) en el intento de abandonarse al descanso. Sin embargo, de repente, «un relincho largo / y un galopar infinito, /» (vv. 13-14) rompen la quietud de esta atmósfera para llevar el poeta, simbólicamente, «del otro lado del río, junto al río» (vv. 17-18), o sea, en tierra de España.

En la “Canción 5” y la “Canción 6” del mismo apartado, la vastedad del elemento fluvial representa la ocasión para una nueva reflexión y toma de conciencia con respecto a una pena sin remedio. Alberti se dirige al río como si fuera una persona o, en palabras de Mario Hernández, un «ente de imaginación²⁵⁹»:

Di, río, ¿qué puedo ser
ante ti,
tan inmensamente grande?

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 33.

[...]

Si fueras barco, te irías.
Si fuera barco, me iría.
¿Qué quedaría de ti,
qué de mí?
(PCIII: 491, v. 1-3, 6-9)

Si yo estuviera cansado,
río grande, de la vida,
¿qué no haría por perderme
por tus islas?
(PCIII: 492, vv. 1-4)

Según ha indicado María de los Ángeles González Briz, «Alberti asume la dualidad rioplatense de llamar indistintamente “río” y “mar” al estuario del Plata, demasiado ancho para río, demasiado quieto y barroso para mar²⁶⁰». Esta grandeza, además, remitiría a la «oposición mar/río, que representan lo propio y lo ajeno desconocido²⁶¹». El elemento fluvial, por tanto, sería «el reflejo de sus ansias²⁶²».

Por las aguas del Paraná pasan, además, unos transatlánticos que vienen «cargados de sorpresas y maravillas²⁶³», asumiendo un significado especial: se convierten en «símbolos de la inestabilidad y del viaje²⁶⁴». Dicho de otra manera, los barcos son «el emblema de quien vive en una orilla que no es la propia, de aquel que está pendiente de ir y venir²⁶⁵» por los depósitos del recuerdo. Cabe añadir que en la pregunta que plantea el poema «ha desaparecido ya el deseo de la vuelta; solo se yergue, punzante, el sentido de desarraigo. La identidad se tambalea y el hablante lírico manifiesta un desasimiento que emborriona o difumina la entidad de las cosas y del propio yo²⁶⁶». Este desvanecimiento del

²⁶⁰ M. de los Ángeles González Briz, “Rafael Alberti en el exilio rioplatense: una poesía extranjera”, *El color de la poesía. (Rafael Alberti en su siglo)*, I, ed. Gonzalo Santoja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, p. 402.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 410.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ M. Hernández-Sánchez, “Viejo y nuevo mundo en Rafael Alberti”, cit., p. 33.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

sujeto, a veces, parece causado por la referida grandeza del río que Alberti contempla desde su casa y que tenía, como recuerda en sus memorias, muchos afluentes:

La casa se llamaba la Quinta del Mayor. [...] Entré. La casa estaba a oscura y olía mucho a humedad. Me asomé al balcón. Un río grande cinchaba al campo, y otro pequeño y hondo que iba a prenderse a él, lo rajaba largamente, dejándole una parte entre dos aguas, dando lugar así a una de esas innumerables islas que el Paraná, millonario de brazos y cabellos, apresa en su camino. La isla que tenía ante mí se llamaba el Dos de Oro. Sus pocos pobladores, cuando quieren pasar a tierra firme, lo hacen cruzando el río Baradero, y en tiempo nuncio de crecida, con todos los ganados, antes que el río grande se junte con el chico y trasformen el campo en un extenso mar de difícil huida. (PRCII: 387)

La rememoración del Baradero figura en el espacio poemático de la “Canción 46” en la que protagonistas de la noche son la línea y el anzuelo de un yo pescador: «En aguas del Baradero / lancé mi anzuelo» (PCIII: 534, vv. 1-2). Estos objetos, arrastrados por la corriente del río padre, el Paraná, «Hoy pescan en otros mares / solos, mi línea y mi anzuelo» (vv. 8-9). Es decir que han llegado, en la imaginación del yo y a través del fluir de las aguas, hacia una tierra que es probablemente la perdida, pero, esta vez, sin él. Por esta razón, en “Canción 33” de “Canciones I” el poeta expresa un deseo preciso:

Hoy quiero soñarte,
río, más pequeño.

Igual que el Guadalquivir,
o más chico, como el Duero.

[...]

Lo mismo que el Guadalete
de mi pueblo.
(PCIII: 527, vv. 1-4/ 7-8)

En la fantasía albertiana, con el fin de volver siempre a los lugares que guardan sus raíces, se pasa de la grandeza del río Paraná y sus afluentes, el Plata y el Baradero, a los más cortos ríos Guadalquivir y Duero para, finalmente, llegar al

más pequeño de todos: el Guadalete que con sus aguas baña la cuna del poeta, El Puerto de Santa María.

Por si fuera poco, el río no siempre parece dispuesto a escuchar la reflexión-queja de la voz poética y a devolverle, en el ir y venir de sus barcos, imágenes del pasado. Léanse, a tal propósito, los versos de la “Canción 49” de “Canciones I”:

Aquel río, un mediodía,
se volvió duro, de acero.
Barcos que por él pasaban,
no volvieron.
El viento, sí, solo el viento.
(PCIII: 535, vv. 1-5)

Al yo desterrado ni siquiera se le concede la fantasía del regreso puesto que las naves que cruzan el río-mar no son más que una esperanza ilusoria:

84

Te salen barcos, barcos temerosos,
de todas partes, mar,
pero, al fin, ¡barcos!

La vista de los barcos es casi un castigo para quien, como el poeta, está condenado a la inmovilidad. A ello aluden los versos de “Canción del que creía ser libre”, de los que sobresale una alarmante adversativa –«Pero estás preso» (vv. 2/6/15)– que se repite a lo largo de la composición:

Creyendo que ya eras libre,
llegaste. Pero estás preso.
Vienes y vas. Ves los barcos.
Puedes asomarte al agua
y ver los barcos.
Pero estás preso.

¿Qué libertad será esta
que hasta deja ver los barcos
estando preso?
Dices al agua: Aquí estoy.
Llévame.

Y dices al viento:
Llévame. La mar es grande.

Y ves los barcos.
Pero estás preso.
(PCIII: 561, vv. 1-15)

El poeta, pese al «constante deseo de escaparse a su pasado [...] reconoce la inexorable realidad de su encarcelamiento²⁶⁷». Nada, ni la llegada a la tierra de acogida, Argentina, ni la búsqueda de otra realidad dentro del agua, ni la fuerza del viento pueden devolverle la libertad deseada. Grado final de esta complicada relación con el río es su muerte alegórica ocasionada por los momentos de desconsuelo del yo: estos, en vez de facilitarle las nostálgicas reviviscencias aptas para satisfacer su neurosis, mitigan su capacidad alucinatoria. En los versos de “Canción 7” de “Canciones II”, por ejemplo, la voz lírica informa que

Se ha roto el río.

Pedazos de espejos rotos
navegan por todas partes.

Se ha roto el río.

[...]

Y el cielo, roto en el aire,
no sabe ya en dónde verse;
en dónde, roto, mirarse.
(PCIII: 543, vv. 1-3/6/11-13)

El cielo roto –metonimia de un yo lírico desgarrado– ya no puede reconocerse, mirarse en un río cuyas aguas son como fragmentos de espejos que solo reflejan un porvenir incierto. Este río, además, toma distintas apariencias, como la de río del Olvido en los versos de “Canción 17” del primer apartado. Cerrado en su propia soledad, el poeta busca el Leteo, una posibilidad de desmemoria, mas lo único que halla es el *hic et nunc* de sí mismo, o sea, la condición de exiliado:

²⁶⁷ C. G. Bellever, *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, cit., p. 90.

A la soledad me vine
por ver si encontraba el río
del olvido.
Y en la soledad no había
más que soledad sin río.

Cuando se ha visto la sangre,
en la soledad no hay río
del olvido.
Lo hubiera, y nunca sería
el del olvido.
(PCIII: vv. 1-10)

A propósito de este sentimiento de soledad, resulta esclarecedor el análisis de Armando López Castro:

Baladas y canciones del Paraná (1954) tiene mucho de diario poético, de memorial. El recurso al diario indica que el poeta no quiere romper con la continuidad de un pasado feliz. El tono nostálgico sigue siendo el mismo de *Retornos*, pero cambia el ritmo, que se hace mucho más ligero y flexible en las canciones. Porque la canción concentra, en su brevedad, el instante en que se pone a prueba la realidad entera. Este instante realizado en sí mismo, fuera de la sucesión temporal, es un instante de plenitud anónima, de soledad compartida. Soledad que atraviesa el libro y que, en su indeterminación, ignora la diferencia y reconstruye la unidad, según vemos en la enigmática “Canción 17”. [...] Recordar equivale a no morir. Memoria e inmortalidad son lo mismo. El Leteo, «el río del Olvido», pertenece al territorio de la muerte. Mas para el poeta que recuerda la experiencia de la guerra («Cuando se ha visto la sangre»), la sangre no es muerte, sino vida fecundante. Frente a la forma verbal del pretérito-pluscuamperfecto de subjuntivo («Lo hubiera»), que expresa claramente la acción como acabada, lo que hace el instante de la soledad es borrar las diferencias, liberar la sangre de la muerte (del olvido) y reintegrarla a la vida. De acuerdo con los ritos arcaicos, el valor fecundante de la sangre no hace más que revelar la solidaridad con la vida. El exilio inaugura una soledad, una distancia íntima, entre quien recuerda y el objeto de su recuerdo²⁶⁸.

En relación con las observaciones de López Castro, no se han de pasar por alto dos datos. En primer lugar, el nombre del río Guadalete entronca con el latín “Lethe” que significa “olvido”. Además el Lete, en la mitología griega, representa uno de los ríos de las Hades que las almas de los difuntos debían atravesar y que, bebidas sus aguas, olvidaban la vida terrena. En segundo lugar, la historia cuenta de una batalla entre los fenicios, asentados en la actual Cádiz, y los griegos, instalados a las orillas del Guadalete; batalla que, al final, no tuvo

²⁶⁸ A. López Castro, “Rafael Alberti y la poesía tradicional”, *Grana y cal: Revista insular de filología*, n. 2, 1998, pp. 108-109.

lugar gracias a la consecución de un acuerdo diplomático. Luego, para borrar las ofensas pasadas, entre los dos pueblos hubo una ceremonia de reconciliación y olvido la cual, desde entonces, hizo que el río llegara a conocerse con dicho nombre: el de río del Olvido. El juego de palabras que presenta el poema, pues, el entre «río» y «olvido», podría hacer también referencia a una soledad voluntariamente buscada con el fin específico de rememorar el Guadalete de la infancia, o sea, esa sensación olvidadiza debida a la paz de la cuna que, sin embargo, resulta inalcanzable para quien, como Alberti, ha vivido sobre su piel la tragedia de la guerra.

La dramaticidad de este recuerdo puede tornarse favorable si el yo poético lo enfrenta con actitud positiva. En los versos de “Canción 21” de “Canciones 2”, por ejemplo, es patente la voluntad de mantener viva la memoria del pasado, aunque se trate de sucesos dolorosos, y convertirla en antídoto contra las falsas amistades. Nótese, además, el juego intencional entre mayúsculas y minúsculas:

Pensé ponerle a mi casa
de campo un nombre: El Olvido.

Pero pensé: ¡qué buen nombre
para los que mal me quieren
y se llaman mis amigos!

Le di otro nombre: El Recuerdo.
Y di El Olvido al olvido.
(PCIII: 550, vv. 1-7)

La victoria del recuerdo sobre el olvido se manifiesta también a través del canto, como el de “Canción 31” de “Canciones II”, en donde el poeta vuelve a dirigirse a las aguas del río ya que su quehacer lírico, tal como el elemento fluvial, nunca puede callarse. Al contrario, se convertirá cada vez más en la espada de ese poemario²⁶⁹ de 1941 que Alberti está siempre dispuesto a empuñar:

Canta, río, con tus aguas:

²⁶⁹ La referencia es, obviamente, a *Entre el clavel y la espada* y a sus dos polos representados por la lírica sosegada y reflexiva (el clavel), y la poesía de urgencia (la espada).

Espada, como tú, río.
Como tú, también, espada.
También, como tú, yo, espada.
(PCIII: 555, vv. 17-20)

4.6. «Desde un balcón mira un hombre» una existencia inestable

Por lo visto hasta ahora, objetos, cosas, ruinas y entidades fluidas actúan en los versos de Alberti cada uno a su manera, desencadenando evocaciones momentáneas, recorridos, diálogos, alusiones geográficas. Se cierra el capítulo volviendo al tipo de materialidad con la que se abre el análisis de estas páginas, o sea, a los productos manufacturados. En concreto, en este párrafo se hace referencia a la realidad sólida y a la función de los balcones como miradores sobre un mundo de reminiscencias, por muy fugitivas que sean²⁷⁰.

Se empieza por el primer poema de *Baladas y canciones del Paraná*, “Canción 1”, en donde un hombre –el yo poético– observa el paisaje ante sus ojos desde el balcón de la finca donde Alberti y su familia pasaron los veranos de 1953 y 1954, la Quinta del Mayor Loco²⁷¹:

²⁷⁰ El papel de los balcones tiene una significativa correspondencia de sentido en un librito que Alberti regala a la amiga poeta Ida Vitale, a la que conoció por ser la esposa de Ángel Rama, quien se ocupó de la recepción uruguaya de la producción lírica del gaditano alrededor de los años 60: «Como documento de esa amistad existe un librito único, manuscrito por el propio Alberti y obsequiado a Ida Vitale en 1962. El breve volumen lleva una carátula dibujada por el escritor –donde se representa un balcón que da a la mar– y se titula *3 canciones*. En su última página se registra la siguiente leyenda: “Manuscrito y colores del autor. Ejemplar único. Para Ida Vitale, muy emocionado. Rafael Alberti. Buenos Aires, 1962. Son piezas que pertenecen a sus *Baladas y canciones del Paraná*, de 1954, copiadas a mano en un orden diferente al que establece la publicación original: “Canción 1” (“¡Bañado del Paraná!”) [la primera que comentamos en este párrafo] conserva su título y su ubicación, el poema titulado “Canción 2” (“Abrió la flor del cardón”) en el manuscrito corresponde a la “Canción 19” del libro y, por último la “Canción 3” (“Puede ser que yo no sea / de este siglo”) corresponde a la “Canción 33” de libro». *Rafael Alberti en Uruguay. Correspondencia, testimonios, crítica*, cit., p. 45.

²⁷¹ Así la describe J. C. Foga Vila en su trabajo: «En las riberas del Paraná, uno de los más grandes de América del Sur, en una vieja y misteriosa casa pintada de blanco, propiedad de Francisco Muñoz Azpiri, de la ciudad de San Pedro, en el norte de la provincia de Buenos Aires, se crearon las páginas del libro *Baladas y canciones del Paraná*. [...] La casa tenía un terreno de poco más de dos hectáreas, con una hilera de plátanos que marcaba el límite de la finca, sobre un bañado que se extiende hasta la costa del río Baradero, un brazo del Paraná de 46 km de recorrido. La familia Alberti veraneó en aquellos campos bastante desconocidos, ligeramente ondulados, de la

¡Bañados del Paraná!
Desde un balcón mira un hombre
el viento que viene y va.
(PCIII: 485, VV. 1-3)

En la corriente del viento, de «las barrancas movidas» (v. 4), se genera la serie de comparaciones de «los caballos, como piedras» (v. 6), «Los pastos, como mar verde» (v. 8), «El río, como ancha cola» (v. 10), «Los barcos, como caminos» (v. 12), «El hombre, como la sombra» (v. 14), «El cielo, como morada» (v. 16). Sin embargo, en el cierre de la composición dicho hombre «Ve lo que mira y mirando / ve solo su soledad» (vv. 18-19). Pues, pese a que a través de cada uno de estos elementos la voz lírica vislumbra, por leves impresiones, algo que va más allá de la superficie, es verdad también que acaba chocando con su propia persona ya que forma parte del entorno. Como explica Luis García Montero,

acaba vigilando su entidad, el lugar que ocupa en el espectáculo del vértigo. Se mira a sí mismo mientras está viendo; ve su mirada. [...] Esta canción sugiere ya la mezcla obsesiva entre la movilidad y la quietud, que se convierte después en una de las claves del libro. La inmovilidad íntima de los que están en movimiento o el movimiento interior de los que se sienten aprisionados justifican bien la nostalgia del desterrado que necesita dar testimonio de su nueva realidad, pero vuelve inevitablemente al pasado, en un dinamismo circular e indivisible. Las paradojas sirven aquí para explicar que el movimiento supone también una diversidad interior, o mejor, una interiorización de la diversidad, que hace imposible cualquier identidad calmada o consoladora²⁷².

Al igual que Alberti, también María Teresa León guarda el recuerdo de las barrancas del Paraná en su *Memoria de la melancolía*. En estas páginas, como si fueran un capítulo más de las prosas y los versos de su pareja, se encuentran muchos de los elementos mencionados hasta ahora o que, como en el caso de la iguana, aparecerán dentro de poco, a saber: el balcón, el río y su paisaje, la presencia del viento, el cruzar de los barcos, los caballos, el perro Don Amarillo. Escribe María Teresa:

llanura pampeana en su límite con el río, entre plantaciones de naranjos y durazneros [...]». *Los espacios habitados de Rafael Alberti*, cit., pp. 264-265.

²⁷² L. García Montero, “La conciencia y la identidad. Baladas y canciones de Rafael Alberti”, *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, cit., pp. 353-354.

Ese río inmóvil e incansable fue nuestro paisaje. [...] El campo argentino está lleno de ánimas, de desaparecidos, de soledad, de muertos. [...] Pero están también las pequeñas bandas verdes, estábamos frente a una de ellas, la zona verde de los ríos madres, y alcanzábamos con la mano los limones y las naranjas. Aitana crecía. Iba familiarizándose con las iguanas, con los caballos; aprendía a conocer el rastro de las víboras. La Quinta del Mayor Loco era nuestro mirador sobre América. Debíamos sentirla más adentro, entrarla en nosotros. No basta tomar mate para sentirse hijo del árbol, de la barranca, amigo de la isla. Nosotros lo fuimos. Entramos en la vida de las hojas, del río que nos huía, quedándose tan quieto, ocre y parado. [...] El Paraná iba hacia el Río de la Plata, desdeñándonos, mientras lo mirábamos con la primera mirada de la mañana desde el balcón de la Quinta del Mayor Loco. [...] Iba Rafael escribiendo *Baladas y canciones del Paraná*. Le hablaban el viento, el horizonte, aquel perro *Don Amarillo*, los caballos, los barcos que cruzaban la línea de los sauces. Todo era presencia de ranas, de loros, de sapos que podían ser... [...] Aprendimos a escribir bajo el aliento húmedo del Paraná²⁷³.

Luis Peralta Ramos, que fue gran amigo de la familia Alberti, describió con precisión el interior de la casa, lo cual resulta interesante a la hora de poner en evidencia como el balcón de esta, dada su amplia perspectiva sobre el paisaje, «se convirtió en el punto de observación y escritura para el poeta, en un contraste entre quietud y movimiento²⁷⁴»:

La casa era simple. Rectangular. No tenía planta baja excepto por la cocina a la que se entraba por la única puerta lateral. De allí partía una escalera corta que conducía al primer nivel que oficiaba de recibidor, comedor, estudio y biblioteca. Otra escalera subía a los dormitorios del segundo piso. Ambas plantas tenían, al frente, un balcón con vista al río y ventanas a ambos costados [...]²⁷⁵.

Indudablemente importante es también la descripción de lo que Alberti ve a través del balcón:

²⁷³ M. T. León, *Memoria de la melancolía*, cit., pp. 424-428.

²⁷⁴ J. C. Foga Vila, *Los espacios habitados de Rafael Alberti*, cit., pp. 267-268. En la página 266, el estudioso añade también que «Al abrir el balcón se encontraron, en una mirada lejana, una línea de árboles, en la orilla del río Paraná, en una amplia perspectiva del paisaje urbano y natural siempre buscada desde las distintas casas habitadas. Perspectiva evocada desde las azoteas adolescentes de El Puerto de Santa María, contrastada en los balcones madrileños de sus ruidosas calles y tranvías, de nuevo lejana en la sierra de Guadarrama y ahora de gran amplitud en los inmensos paisajes argentinos [...]». Y, en la 271: «La quinta construida por el Mayor Loco, a finales del siglo XIX, fue expropiada el año 1976 para construir una fábrica de papel. La casa fue demolida y los escombros fueron quemados frente a la barranca».

²⁷⁵ L. Peralta Ramos, *Historias, paisajes, nostalgia en Baladas y canciones del Paraná*, Centro Cultural Dulce María Loynaz, Cuadernillos Fe de Vida, 21, La Habana, 2010, p. 18.

Desde su balcón, Rafael vería la quietud de los animales pastando, el riacho, la isla desconocida, y tras ella el río majestuoso surcado por grandes buques mercantes [...]. Rodeaba la casa un monte de eucaliptos y en el filo de la barranca crecían tercamente los viejos árboles criollos. Un parloteo de loros alborotaba sus ramas y en los pastizales del bañado transcurría silenciosa la vida de sapos, iguanas y culebras²⁷⁶.

Así en la “Canción 7” del mismo apartado de la precedente se lee:

Basta un balcón sobre el río
y unos caballos paciendo
para viajar noche y día
sin moverse.
(PCIII: 493-494, vv. 1-4)

Y, en “Canción 14”:

Yo mataba los murciélagos
en torres frente a la mar.
Hoy, en balcones lejanos
de la mar y frente a un río,
pasan, negros, por mi frente
y no los quiero matar.
[...]
(PCIII: 506, vv. 1-6)

Después de una espera tan larga, la «capacidad de Alberti de matar murciélagos ha sido remplazado por una impotencia y dejadez que refleja el cambio que ha sufrido su vida²⁷⁷». En “Canción 1” de “Canciones I”, en cambio, se pone en evidencia cómo otro verano ha llegado, pero nada ha cambiado en la vida del hombre expatriado ya que ha pasado un año más lejos de su tierra:

Otra vez el balcón
del verano.
A cantarme nuevamente
cómo se va otro verano.

[...]

Para cantarme lo mismo
que esperé el otro verano,

²⁷⁶ *Ibidem*, pp. 12-13.

²⁷⁷ C. G. Bellver, *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, cit., p. 100.

nuevamente, en el balcón
-¡ay!- del verano.
(PCIII: 511, vv. 1-2/ 11-14)

De acuerdo con María de los Ángeles González Briz, «el cambio de las estaciones no augura renovación sino repetición del tiempo cíclico, tiempo inmóvil exacerbado por la espera²⁷⁸», hasta tal punto que la realidad se troca en un delirio alucinado:

Ven hoy a ver el bañado,
bañado.
El agua sube al balcón
los caballos.

¿Qué dirías tú si vieras
en el balcón un caballo?
¿Si vieras en la baranda
de tu balcón los naranjos?

[...]

La tierra ahogada, debajo.
(PCIII: 543, vv. 1-7/)

Además del balcón, también la ventana funciona como un mirador que puede dar acceso a maravillas lejanas, gracias sobre todo a «las yuxtaposiciones del escenario americano con estampas muy nítidas del paisaje español²⁷⁹». Un primer ejemplo es el de “Canción 9” de “Canciones I”:

Esta ventana me lleva,
la mire abierta o cerrada,
a Jerez de la Frontera.

[...]

Campo y río
de Jerez de la Frontera.
(PCIII: 514, v. 1-3/10-11)

²⁷⁸ M. de los Ángeles González Briz, “Rafael Alberti en el exilio rioplatense: una poesía extranjera”, cit., p. 408.

²⁷⁹ *Ibidem*, 409.

Un segundo, la “Canción 11” del mismo apartado, en donde un yo que espera ser notado se halla «Apostado a la ventana, / para ver si pasa la iguana» (PCIII: 515, vv. 1-2) que, sin embargo, no aparece. Dice Catherine Bellver: «desapercibido y casi invisible, Alberti contempla el mundo desde la atalaya de sus sentimientos más privados²⁸⁰».

De todos modos, a pesar de la angustia ocasionada por el exilio, cabe destacar que al pesimismo de estos versos le acompaña siempre una visión esperanzada del porvenir, un sentimiento sí de soledad, pero iluminado por la fe que el poeta guarda en el anhelo del retorno. Así pues los versos de “Canción 32” denotan la nostalgia que Alberti experimenta en el inmenso aislamiento del continente americano, al que en la primera mitad del poema apostrofa con la oración exclamativa «¡Qué cuerpo deshabitado, / piel de desértica vida!» (PCIII: 526, vv. 3-4) y no obstante, en el cierre, esa América observada desde el balcón de su casa, como si estuviera contemplando su propia condición es, al fin y al cabo, «muy sola, pero encendida» (v. 10). Encendida por ese sentimiento de evasión imaginaria que un día, en la esperanza del poeta, llegará a hacerse realidad.

²⁸⁰ C. G. Bellver, *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, cit., p. 93.

Capítulo 5

El espacio poemático de la patria ídolo: mar material, litorales, pueblos de blanca cal

Ahí sigues, como hace un vendaval de tiempo,
como
cuando desenraizándote el corazón saliste,
lleno de tierra herida,
de la tierra y el mar que te acunaron [...]

(Rafael Alberti, *Retornos de lo vivo lejano*)

5.1. La esencia de otros paisajes retratada en los ojos

El tema de la nostalgia como una constante en la poesía albertiana ha sido investigado por Solita Salinas de Marichal. De acuerdo con la perspectiva de esta estudiosa, a partir del exilio la tierra pasa a cobrar tanta importancia como ese mar que desde *Marinero en tierra* había ocupado un lugar de honor en la producción lírica del poeta. Para el Alberti desterrado, el suelo natal ya no es un espacio cualquiera, sino el símbolo de la patria añorada, «la tierra misma de España, asociada al recuerdo de la madre²⁸¹».

Por otro lado, Luis García Montero se ha centrado en la presencia de «algunos símbolos y de elementos consoladores en la poesía albertiana²⁸²» que define «dispositivos simbólicos²⁸³». El toro, el árbol arrancado –al que añadimos la resultante de las raíces rotas– y la otra orilla son, según Montero, los más utilizados en la poesía del gaditano y, para nuestra investigación, los representantes de una corporeidad –aunque no concreta sino, en este caso,

²⁸¹ S. Salinas de Marichal, “Los paraísos perdidos de Rafael Alberti”, *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, ed. Manuel Durán, Madrid, Taurus, 1975, pp. 53-64.

²⁸² L. García Montero, “Símbolos y paraísos artificiales en la poesía del exilio de Rafael Alberti”, *cit.*, p. 278.

²⁸³ *Ibid.*

figurada— a través de la cual el yo lírico retoma el hilo de su vida dispersa. De esta forma, se puede notar cómo la patria ídolo, ahora objeto de culto para el sujeto desterrado, se va integrando en la poesía de Alberti a lo largo de tres ramificaciones temáticas, a las que ya se ha hecho referencia en el tercer capítulo de este trabajo: la de las “raíces rotas”, la de la “orilla (movilidad-inmovilidad)”, y la del “toro (mapa)”, sobre las cuales nos centraremos más detenidamente a partir del siguiente párrafo. Mientras tanto, hay que señalar que en los poemas seleccionados la ramificación de las raíces rotas produce una doble consecuencia: por un lado, la de un canto lírico presentado como recurso salvífico en términos de “consuelo-esperanza”. Es decir que la voz del poeta se convierte en instrumento de resistencia, de lucha, y se tiñe de un optimismo que, pese a los momentos de desconsuelo, nunca lo abandona. Por el otro, hay un canto lírico presentado como recurso infructuoso, estéril, en términos de “tristeza-desánimo”: la voz del poeta, esta vez, se torna triste, casi oscura frente al inevitable presente argentino del que no puede escapar para llegar a la otra parte de la orilla, o sea, simbólicamente, a España.

De todas formas, y antes de pasar al examen detenido de los poemas que se colocan en estas tres directrices, cabe destacar la peculiaridad de un texto de *Baladas y canciones del Paraná*: la “Canción 57” de la sección “Canciones I”. Este, como un epílogo feliz, cierra uno de los apartados centrales y más extensos del poemario. A partir de sus versos, queda patente el sentido de ruptura forzada que ha dejado en el yo lírico la huella de un sufrimiento sempiterno, que a menudo se manifiesta bajo una modalidad melancólico-fetichista, y que le permite reestablecer el contacto con su tierra:

Os llevaré retratados
en mis ojos.
En el claro de mis ojos.

Los mirarán cuando llegue,
y algunos dirán:
-Hay ríos
y caballos en tus ojos.

El alma de otros paisajes
se me ha quedado dormida
en los ojos.

¿No oís? ¡Qué lejanas aguas
y qué perdidos caballos
pasan, lentos, por mis ojos!

Por el claro de mis ojos.
(PCIII: 539, vv. 1-14)

La esencia de «otros paisajes», inmortalizada en los ojos del yo, descansa dormida en él. El sujeto, las cosas y los lugares del pasado acaban coincidiendo en un único momento poético y, para decirlo con palabras de Bill Brown: «it is the poet's opportunity not to get inside an object or space, but to get objectified space inside him²⁸⁴». Además, si en estos versos son los ojos los que guardan la imagen del paisaje de origen, en una de las canciones que será objeto de análisis en el párrafo dedicado al dispositivo simbólico del “toro-mapa”, la “Canción 39”, debido al desgarramiento del destierro, es el cuerpo entero del hablante lírico el que actúa como un cofre, preservando la tierra perdida junto con el sol que la ilumina²⁸⁵. Pero, de momento, es preciso detenernos en lo que el yo lírico percibe a través de sus ojos que, como ha dicho Catherine Bellver «no es sino un eco y un reflejo de la añoranza de otros paisajes vistos antes y ahora inalcanzables salvo con la mirada vuelta hacia lo más profundo del alma²⁸⁶». De hecho, las aguas que andan por el recuerdo-visión que se produce en el poeta son «lejanas» y los caballos «perdidos». También el uso del verbo de movimiento «pasar» –que sustituye a esa condición de descanso imaginario de los primeros tres versos– denota el carácter efímero, transitorio, del deseo albertiano. Todo ello es debido al hecho de que «la subconsciencia engaña al poeta; se sobrepone a la

²⁸⁴ B. Brown, *A Sense of Things*, cit., p. 110. Esta fusión entre el yo lírico y su entorno surge, además de la canción mencionada y de la que sigue poco después, la 39, también de otros versos que serán objeto de análisis en estas páginas como, por ejemplo, los de “Canción 18” de la sección “Canciones I”, y los del poema “La Atlántida gaditana”.

²⁸⁵ Véase el párrafo 5.3.

²⁸⁶ C. G. Bellver, *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, cit., p. 85.

consciencia, velando su mundo exterior actual y reemplazando este con el mundo de su corazón, donde se conservan con tanto cariño sus queridos paisajes pretéritos²⁸⁷». En otros términos, la añoranza ocasiona una «actividad retrospectiva²⁸⁸» hasta recuperar la trayectoria vital anterior del sujeto y colocarla –por medio de una cosificación que se armoniza con él– en el tiempo presente.

5.1.1. El canto salvífico de las raíces rotas

Pasando, ahora ya sí, a nuestra primera rama, la de las raíces rotas cuyo canto lírico se presenta como recurso salvífico en términos de consuelo-esperanza, comenzamos con el análisis de “Retornos de una isla dichosa”. El título de este texto, adelanto de toda una serie de composiciones dedicadas al ramo “espacio-ibicenco” del sexto capítulo, hace referencia a unas circunstancias sobradamente conocidas: es decir los cuarenta días que, en el verano de 1936, Alberti y María Teresa pasan en la isla de Ibiza²⁸⁹. La vuelta a este lugar inolvidable es evocada, a través del recuerdo, por la voz poética. La felicidad cobra vida gracias al viento personificado por un joven alado: un mensajero que lleva consigo objetos y lugares cuyos perfiles son apariciones fugaces²⁹⁰.

La felicidad vuelve con el nombre ligero
de un presuroso y grácil joven alado: Aire.
Por parasoles verdes, las sombras que retornan
contestan, y el amor, por otro nombre: Isla.
(PCIII: 323, vv. 1-4)

Dicha felicidad, como un intertexto del poema, se aprecia claramente

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ De ello habla detenidamente Antonio Colinas en su libro *Rafael Alberti en Ibiza, seis semanas del verano de 1936*, cit. De esta temporada, que conlleva también momentos de aventura y dramatismo –como ocurre en el poema “Retornos del amor fugitivo en los montes”– se hablará de forma más extensa en el capítulo siguiente.

²⁹⁰ Cfr. G. Chiappini, *Antinomie Novecentesche II*, cit., p. 187.

también en las páginas de *Memoria de la melancolía* de Maria Teresa León:

En el desván donde la loca de la casa guarda sus jirones perdidos, sus recuerdos –¡Oh, santa Teresa!– tengo yo siempre que encontrarme con la presencia de una isla. Me es muy fácil llegar a ella cuando cierro los ojos. Navego por un Mediterráneo, perdido hoy, y el abra de un desembarcadero se presenta y yo salto. La isla se llama Ibiza. [...] El pie del hombre puede bastarnos para ir de pueblo en caserío, pero no por pequeño el horizonte deja de ser grandioso. Nosotros lo mirábamos desde un molino: Molí del Socarrat. [...] El mar se aparecía alto, de un azul magistral. [...] Era el mar de Ulises, y hasta la transparencia de sus aguas mansas en calitas de arenas doradas bajaban a beber los algarrobos, los pinos parasol, los almendros y aquellos torturados, gigantescos geranios que jamás hemos vueleto a encontrar²⁹¹.

A partir de la segunda estrofa, por medio de una serie de verbos en modo imperativo en los versos 5, 10 y 14 –«venid, llegad, ven»– el poeta apostrofa primero a los «días dichosos» durante los cuales se alojó con su pareja bajo «las velas de un molino» (v. 6), el Molino del Socarrat²⁹². Luego se dirige a las olas del mar ibicenco y también a la «maravilla incansable de los viejos olivos» (v. 15):

Venid, días dichosos, que regresáis de lejos
teniendo por morada las velas de un molino;
por espejo de luna, la que el sol tiró al pozo,
y por bienes del alma,
todo el mar apresado en pequeñas bahías.

Llegad, alegres olas de mis años, risueños
labios de espuma abierta de las blancas edades.
Suenen mis ojos, canten con repetidas lágrimas
al pastor que desnudo da a la mar sus ovejas.

Ven otra vez, doblada
maravilla incansable de los viejos olivos.
Me abracen nuevamente tus raíces, hundiéndome
en las tumbas que muestran su soledad al cielo.
(PCIII: 323, vv. 5-17)

²⁹¹ M. T. León, *Memoria de la melancolía*, cit., pp. 267-268.

²⁹² Antonio Colinas informa que «hoy el Molino de Can Socarrat se encuentra revocado, sin sus aspas y blanqueado. La casita tiene hundido su techo de sabinas y algas, y apenas resulta visible al lado de la moderna construcción del año 1963. El lugar ha perdido completamente las vistas espléndidas de antaño por hallarse rodeado de modernas construcciones, pero dada su elevada situación, y teniendo en cuenta otros enclaves del entorno, podemos imaginar las descripciones que Alberti y su mujer nos dejaron del mismo». *Rafael Alberti en Ibiza*, cit., p. 30.

El pozo, situado en el medio del jardín, así se describe en un relato albertiano sobre la isla: «un poco de agua turbia que regonzaba, protestando abajo, con una voz de ogro semidormido, cuando el cubo de cinc se hundía en la garganta²⁹³». En los versos 12 y 16 destacan los imperativos que el poeta dirige hacia su propia persona: «suenen mis ojos», «me abracen [...] tus raíces», ya que enfatizan su sentido de pertenencia a la isla, y el recuerdo de la enorme necrópolis púnica sembrada de olivos centenarios y tumbas saqueadas que se despliega cerca de la casa en donde la pareja alojaba²⁹⁴. Más adelante, el imperativo se convierte en un presente de indicativo que denota la voluntad del yo lírico de tocar con la mano las higueras de Ibiza a las que define «santas», como si fueran reliquias²⁹⁵, y debajo de las cuales desea encontrar descanso, «poder olvidar todo tipo de pesares²⁹⁶»:

Quiero tocaros, santas, invencibles higueras,
abatidas de zumos, pero no de cansancio.
Dejadme en la apretada oscuridad inmóvil
de vuestra fresca alcoba dormir tranquilamente.
(PCIII: 323, vv. 18-21)

A los viejos olivos y a las higueras se añaden los «algarrobos» (v. 23) que

²⁹³ R. Alberti, “Una historia de Ibiza”, *Relatos y Prosa 1937-1938*, Bruguera, Barcelona, 1989, p. 12.

²⁹⁴ Antonio Colinas describe así el lugar: «Era la necrópolis entonces una pendiente baldía y rocosa, solo cultivada en sus partes bajas. Desde el alto de Los Molinos descendía la pareja entre los olivos, los almendros y las tumbas abiertas, por una serie de senderillos que todavía hoy son visibles». *Rafael Alberti en Ibiza*, cit., p. 45.

²⁹⁵ La higuera siempre ha estado ligada a la simbología. La Biblia, por ejemplo, la menciona como primer árbol del Éden (Génesis: 3: 7-8). En la cultura Mesopotámica se calificaba a la higuera como fuente de conocimiento y para los helenos, en cambio, como símbolo de honor y vigorosidad. Muchos, por tanto, son los significados a ella asociados. En lo que a este poema se refiere, la presencia del árbol parece sugerir también un poder de tipo “cósmico”, que conecta el cielo y la tierra. Por otro lado, Antonio Colinas escribe que «las higueras ya eran desde la Antigüedad árboles míticos en esta isla. Siempre las mayores y más fecundas higueras del Mediterráneo habían crecido en estas islas y los higos ibicencos eran cuidadosamente exportados en ánforas a Roma. Al poeta no le habían pasado inadvertidas –le dice él José M. Velloso– aquellas “higueras milenarias. Tan enormes nunca las había visto. Dormían los ganados la siesta a la sombra de las higueras. A su sombra cabían no sé cuántas ovejas: una sombra profunda”». J. M. Velloso, *Conversaciones con Rafael Alberti*, cit., p. 39, citado por A. Colinas, *Rafael Alberti en Ibiza*, cit., p. 84.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 88.

«dan su miel a las nieves de la flor del almendro» (v. 23) y con los que el poeta sueña «dormido» (v. 22): la remembranza, pues, se confunde con ese estado de reposo en el que hay una suspensión de los sentidos aunque, como es evidente, el poeta esté despierto, «padeciendo el deseo de morirme en las dunas» (v. 28). Este último verso enlaza con los números 16-17 en donde, dirigiéndose a la planta de olivo, el yo lírico le pide: «Me abracen nuevamente tus raíces, hundiéndome / en las tumbas que muestran su soledad al cielo». En ambos casos, el deseo de morirse en las dunas y el de enraizarse en la tierra ibicenca remiten a un anhelo mayor: el de recuperar el contacto físico con el suelo natal. Es en estos términos que se pone en marcha una actitud melancólico-fetichista porque la tierra se convierte en una interlocutora peculiar de la emoción, en la alternativa simbólica de un estado primordial de equilibrio que el poeta, supeditado a un impulso del ego, intenta reestablecer desde hace años. Por consiguiente, las líneas de separación entre la voz lírica y el pasado rememorado, entre la ilusión y la realidad, la vigilia y el sueño, el pensamiento y los desvaríos se ofuscan. El sujeto nostálgico incorpora el objeto amado-perdido dentro de sí mismo o se deja incorporar por este hasta causar un conflicto provocado por la ambivalencia: un dualismo perjudicial del Yo dividido ahora entre la defensa de su propia integridad y la elección, en cierto sentido, autolesiva de convivir con un vacío, una sombra, otro ser que está fuera de sí mismo y hacia el que solo puede sentir emociones contrarias que pasan del amor al odio a la idealización, o de la añoranza al rechazo. Esta forma de repercusión del sufrimiento –del interior del sujeto lírico al exterior y al revés– acaba alterando su manera de percibir el entorno, hasta perturbar y derrocar su relación con la vida y con el mundo²⁹⁷. Así pues, en la estrofa final del poema, dialogando otra vez con esta «isla de amor» (v. 31), la voz poética le ruega que la ayude en la composición de sus versos para que contengan la misma gracia del paisaje ibicenco al amanecer. Contornos espaciales y quehacer lírico se unen, mientras que la vuelta a lo perdido se

²⁹⁷ Cfr. S. Freud, *Tótem y tabú*, cit., pp. 426-428.

concreta:

Isla de amor, escúchame, antes de que te vayas,
antes, ya que has venido, de que escapes de nuevo:
concédeme la gracia de aclarar los perfiles
del canto que a mi lengua le quede aún, poniéndole
esa azul y afilada delgadez de contornos
que subes cuando al alba renaces sin rubores,
feliz y enteramente desnuda, de las olas.
(PCIII: 323, vv. 31-37)

Pese a la conciencia de vivir como un ave enjaulada, el de Alberti es un canto que no se rinde: «Y, calandria presa yo, / canto en este mismo sitio / yo.» (“Canción 2” de “Canciones I”: 512, vv. 12-14)²⁹⁸. Asimismo, en la “Canción 14” del mismo apartado, el poeta, nuevo «ruiseñor de España» (v. 6), está pendiente de una calandria americana que vuela sobre el río para que le traiga una «carta», o sea, noticias de su tierra:

Vuelo de mensajería,
calandria fluvial, calandria.
¿No quieres llevarme tú
una carta?

Vuelo de mensajería
para un ruiseñor de España.
Di, calandria.

Verás un jardín y un árbol
que se sube a una ventana.
¿Sí, calandria?
Alguien pena allí esperando
una carta.

[...]

²⁹⁸ No es esta la primera aparición de la voz “preso”. Ya en el capítulo IV, en el caso de la “Canción del que creía ser libre”, el término se repetía a modo de anáfora a lo largo de la composición. El vocablo volverá también en la “Canción 37” que cierra este capítulo, en donde se evoca el “Romance del prisionero” y cuyos elementos (por ejemplo el vuelo de la calandria) ya se pueden apreciar en la “Canción 2” que en esta página se comenta. El yo lírico, pues, consciente de que la esperanza de la vuelta es ilusoria, se queja de la inmovilidad a la que se ve condenado. Así ocurre también en “Retornos de la dulce libertad”. Si bien no figure, en este caso, la palabra “preso”, los versos de este último poema, junto con los demás ya citados, hacen que se inaugure un pequeño leitmotiv que se podría denominar “del encarcelamiento”: esto es, de hecho, el sentido más hondo que dejan entrever todos los textos mencionados.

¿No quieres llevarme tú
una carta?

Adiós, calandria del río,
americana.
(PCIII: 516-517, vv. 1-12/15-16)

Por otro lado, y en sentido metafórico, también el poeta puede ser quien escriba una misiva dirigida al mar para que este guarde el mensaje que hay dentro, un mensaje de amor eterno a su tierra:

Me han distraído, mar, me han alejado
estos días de ti,
tanto, que ni he podido
escribirte una carta.
(PCIII: 30, n. 94, “Arión”)

Hasta en el soplo del viento Alberti ve una motivación al canto, como en “Canción 3” de “Canciones I”:

Estos silbos que me silban
estribillos.

Pequeños cantos,
cantarcillos.

Bien está
que yo merezca todavía
cantar.
(PCIII: 512, vv. 1-7)

Se trata, además, de un canto que, no obstante la distancia, no puede ser obstaculizado. Véanse, por ejemplo, los versos de “Canción 50” de “Canciones I”:

Aunque yo quisiera ser
de otro país, de otra parte,
¿quién iba a ahogarme la voz
de mis mares?

[...]

Podré cantar este árbol,
estas tierras, este aire.

Podré cantar este aire.

Hasta morir yo podría
en otra parte.
Cantando yo, en otra parte.

Pero mi voz seguiría
la de mis mares.
Siendo la de mis dos mares.

[...]

(PCIII: 536, vv. 1-3/ 6-14)

Cualquier elemento del entorno presente –un árbol, el aire,– la misma tierra en la que el poeta se encuentra trasplantado podrá ser objeto de sus versos, pero con una voz-Musa que difícilmente se alejará de sus propios orígenes, del Alberti marinero.

Siempre que me abandono,
me la encuentro perdida en las almenas,
mirando, lejos, si la mar querría,
condescendiente al fin, abrir la boca.
(PCIII: 51, n. 28, “Cármenes”)

Hasta las moscas que «Dios mío, las que pusiste en los vientos, / solares de este verano, /» (Canción 21”, PCIII: 520, vv. 4-6) protagonizan su musa poética:

tengo que darles la muerte
para poder cada día
seguir cantando.
(PCIII: 520, vv. 10-11)

El espíritu de este canto debe también ser joven, hundido en la naturaleza y alimentado por los rayos solares. Así es en “Canción 4” de “Canciones I”:

Canto más chico que un grano
de arroz.
Cuanto más chico, más chico,
se le adentra más el sol.
(PCIII: 512, vv. 1-4)

Otras veces, al poeta no le importa el paso del tiempo, sino solo celebrar la vida cantándola en su poesía, como en “Canción 6” de la misma sección:

Ya no me importa ser nuevo,
ser viejo ni estar pasado.
Lo que me importa es la vida
que se me va en cada canto.

La vida de cada canto.
(PCIII: 513, vv. 1-5)

Y en la siguiente, la “Canción 7”:

No me avergüenza cantar
en verso que dicen viejo.
También el canto encanece
más que el verso.
(PCIII: 513, vv. 1-4)

Las connotaciones positivas de este canto, el hecho de que se presente como un recurso salvífico para el hombre desterrado de su tierra, se percibe especialmente de “Canción 37” de “Canción I”. Aquí, contrariamente a la valoración dada por Claudio Guillén²⁹⁹, Alberti asume una actitud de tipo cínico-estoico: el destierro se convierte en una oportunidad nueva, universal, ya que provoca un impulso vital y lírico más amplio. Al exiliarse, el poeta adquiere la posibilidad de vivir bajo el signo de una perspectiva cosmopolita, como ciudadano del mundo, libre de los límites del destierro, de la soledad:

Creemos el hombre nuevo,
cantando.
El hombre nuevo de España,
cantando.

El hombre nuevo del mundo,
cantando.

Canto esta noche de estrellas
en que estoy solo, desterrado.

²⁹⁹ De hecho, en su mencionado ensayo, Claudio Guillén colocaba el quehacer lírico del gaditano en la estela ovidiana.

Pero en la tierra no hay nadie
que esté solo si está cantando.
(PCIII: 529, vv. 1-10)

En la segunda mitad de la composición, a través de una *enumeratio*, la voz poética recopila una serie de productos naturales y manufacturados subrayando las características de cada uno de ellos, con el fin de probar que «Nada hay solitario en la tierra» (v. 18):

Al árbol lo acompañan las hojas,
y si está seco ya no es árbol.
Al pájaro, el viento, las nubes,
y si está mudo ya no es pájaro.

Al mar lo acompañan las olas
y su canto alegre los barcos.

Al fuego, la llama, las chispas
y hasta las sombras cuando es alto.

Nada hay solitario en la tierra.
Creemos el hombre nuevo cantando.
(PCIII: 530, vv. 11-20)

Si hasta en una sola de las sílabas de un verso el poeta logra que se materialice el mar, no existe ninguna dificultad que pueda interferir con su voz: «Ocho sílabas son muchas / para cantar. / Me basta una que tenga / por dentro el mar.» (“Canción 57” de “Canciones I”, PCIII: 536, vv. 5-8). Igualmente, en “Canción 8” del mismo apartado, es del corazón, es decir, es de la profundidad del sentimiento que debe brotar el canto:

Sentimiento, pensamiento.
Que se escuche el corazón
más fuertemente que el viento.

Libre y solo el corazón,
más que el viento.

El verso sin él no es nada.
Solo verso.
(PCIII: 513, vv. 1-7)

La vitalidad del canto albertiano aflora también en los poemas “Canción 26”, “Canción 28” y “Canción 36” de la sección “Canciones II”. A continuación, los versos del primero de este tríptico:

Hoy me siento como si
cantara en mi nuevo canto
el alba del alhelí.

-Ven, mi amor. ¿Me quieres, di?
Si sí, yo te daré el alba,
el alba del alhelí.

Y si no, también el alba,
el alba del alhelí.

Dime que no.
Dime que sí.
(PCIII: 552, vv. 1-10)

Según una leyenda medieval, el alhelí simboliza la supervivencia del encuentro amoroso³⁰⁰, aunque en el contexto de la lírica albertiana asume un significado de otro tipo, relacionado con la capacidad de resiliencia del poeta. No hay que olvidar que *El alba del alhelí* (1927) es también el título de uno de los poemarios juveniles del gaditano que en un principio iba a llamarse *Cales negras*³⁰¹; la “Canción 26”, por tanto, alude y remite a aquel libro cuyos

³⁰⁰ De ella nos habla Rita Schnitzer: «La leyenda que explica por qué el alhelí crece en lugares abandonados, tiene su origen en un romántico castillo escocés del siglo XIV. La hija del rey estaba prometida al príncipe del castillo vecino; ella, en cambio, amaba a otro, menos poderoso. Sus padres mantuvieron alejado a su amado; pero él, disfrazado de juglar, logró introducirse en el jardín del castillo y cantó un romance a la princesa, en el que le exponía un plan para fugarse juntos. En el día señalado, el joven se presentó al pie del muro del castillo y como señal de aceptación del plan de huida, la princesa arrojó un alhelí a su amado. Desdichadamente, cuando se disponía a bajar por la cuerda, cayó y murió junto al muro. Su cuerpo se convirtió en un alhelí como los que aún hoy crecen en los castillos, conservando su sencilla belleza y llamando al amante con su dulce fragancia para que acuda a su encuentro». *Leyendas y mitos de las flores*, Barcelona, Ediciones Elfos, 1984, (sin números de página).

³⁰¹ Este título paradójico reflejaría la antítesis entre el color de las calas y las mentalidades sombrías, estancadas en épocas remotas, de los ruteños con los que Alberti entró en contacto en el invierno de 1924, durante un viaje por el pueblo de la serranía cordobesa donde residía su

contenidos dejamos de lado. Lo cierto es que el título definitivo tiene una evidente connotación simbólica³⁰² que apunta a las ideas de renacimiento y de alegría inocente del mundo.

Con dicha alegría guarda un parentesco el recuerdo de otro canto, que igualmente fue jubiloso, y que figura en los versos del segundo poema del tríptico, la “Canción 28”:

...Y sin embargo, ¡qué alegre,
qué alegre y feliz ha sido
-y volverá a ser- mi canto!
(PCIII: 553, vv. 1-3)

La esperanzada visión del porvenir, de un canto nuevamente despreocupado, radica en «cosas y gentes que al mundo / no nacieron / más que para la alegría» (vv. 7-9): una realidad que dentro del poema se perfila de forma tangible. De hecho, mediante el uso reiterado de los posesivos “mi/mis” –que acentúan la firme conexión que el poeta establece con su tierra– el yo lírico sabe que allí

[...] están mis marineros
aguardando.
Mis costas de sol y verdes
rumores largos de vides
y de pinos, aguardando.
Allí, azules, mis salinas,
mi pueblo, mis pueblos blancos
[...] me esperan, mordiéndose
lo que un día
saltará de nuevo al viento,
cantando,
alegre y feliz, cantando.
(PCIII: 553, vv. 10-16/20-24)

hermana María y el marido de esta. Inmerso en este ambiente empezó a escribir los poemas que formarían parte de *El alba del alhelí*.

³⁰² Según Armando López Castro, el cambio del título «obedece a un intento de trascender lo sombrío por lo alegre» (“Rafael Alberti y la poesía tradicional”, cit., p. 97). Lo mismo opina Francisco Umbral: «El alba del alhelí es el alba de la alegría» (“El alba de la alegría”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, 1990, pp. 23-24). Véase también G. Lanuza, “Homenaje a Rafael Alberti”, cit., pp. 52-53.

En la última composición del tríptico, la “Canción 36”, el canto se convierte en el instrumento simbólico que el poeta quiere empuñar para luchar contra el «Enemigo subterráneo, / oscuro y torvo enemigo, / te mataré con mi canto» (vv. 1-3). Así también, en la composición número 10 del apartado “Cármenes” de *Pleamar* aparece el vocablo ‘Gracia’ «que sintetiza la esencia de lo poético y de lo artístico³⁰³» y que Alberti –de aquí en adelante en esta sección– «llega a utilizar como equivalente a poesía³⁰⁴»:

Creyeron que con armas
unos tristes disparos una aurora,
iban –¡oh Poesía, oh Gracia!– asesinate!
(PCIII: 48, n. 10)

Es necesario cantar alto, hasta que la voz lírica se transforme en la voz de todos los poetas y, al final, en la de todos los hombres. Este himno universal lleva el título de “Balada para los poetas andaluces de hoy” y cierra el libro trazando, a lo largo de sus páginas, un sendero que culmina en una suerte de testamento poético del autor³⁰⁵:

¿Qué cantan los poetas andaluces de ahora?
¿Qué miran los poetas andaluces de ahora?
¿Qué sienten los poetas andaluces de ahora?

[...]

¿Es que ya Andalucía se ha quedado sin nadie?
¿Es que acaso en los montes andaluces no hay nadie?
¿Qué en los mares y campos andaluces no hay nadie?

[...]

Cantad alto. Oiréis que oyen otros oídos.
Mirad alto. Veréis que miran otros ojos.
Latid alto. Sabréis que palpita otra sangre.

³⁰³ C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar (1942-1944)”, cit., p. 284.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ En 1970, cuando todavía faltaban cinco años para la caída del franquismo, el texto de este poema fue musicado por el grupo folk español “Los Aguaviva” y bautizado con el título más corto de “Poetas andaluces”.

No es más hondo el poeta en su oscuro subsuelo
encerrado. Su canto asciende a más profundo
cuando, abierto en el aire, ya es de todos los hombres.
(PCIII: 566-567, vv. 1-3/ 10-12/ 16-21)

Alberti conoce bien las inquietudes que, muchas veces, atormentan al poeta desterrado: el hambre –metáfora por la pobreza–, la cárcel –que sugiere la idea de los detenidos por el régimen franquista– y, al final, la muerte que «[...] mata el sueño. / Pero yo tengo, / yo tengo que seguir cantando.» (PCIII: 517, vv. 5-7). Sea cual sea el obstáculo, nada puede detener la marcha del poeta comprometido, ni siquiera la falta de inspiración metaforizada en la Musa fugitiva de *Pleamar*:

A veces, el poeta
armado de rebenque y cólera apretada,
separando tinieblas, largas, inacabables,
feroz, corre a la caza de su Musa: –¡Oh ramera!
¿En dónde estabas, di? ¿Qué hacías, que no acudes
cuando te necesito?
(PCIII: 51, n. 25, “Cármenes”).

5.1.2. El canto infructuoso de las raíces rotas

El canto lírico presentado como recurso infructuoso en términos de “tristeza-desánimo”, hace que la voz del poeta, ahora, sea triste. Las raíces rotas que le acompañan en el exilio circunscriben su presente a la realidad argentina sin que esta, de ninguna manera, pueda transfigurarse en algo más. A pesar de ello, el poeta no quiere romper el lazo con su pasado feliz, por eso en los versos de “Canción 34” de “Canciones II” su canto –que aspira a la universalidad de la escritura poética– ve frenada su necesidad de expresarse:

De todos modos, mi canto
puede ser de cualquier parte.
Pero estas rotas raíces,
¡ay, estas rotas raíces!,
a veces no me lo dejan
ser del mundo, ni siquiera
de aquella tierra, tan solo
de aquella mínima parte

Y hasta me sobra esa línea
para el llanto.

Cuando una lágrima corre,
la dejo correr en blanco.
(PCIII: 513, vv. 4-9)

Cantas raro,
pajarraco.

Repites letras y letras,
y nadie atiende a tu canto.
(PCIII: 518, vv. 1-4)

La dificultad del poeta para ser feliz a causa del presente melancólico al que se ve obligado a vivir se desprende también de los versos de “Nuevos retornos del otoño”. El tiempo del destierro no se vive como un nuevo inicio –lejos de la dictadura de Francisco Franco–, sino como un regreso a la estación de las hojas caídas. El de Alberti es «no solo tiempo objetivo, sino sobre todo tiempo subjetivo, el tiempo de la caducidad, de la vejez, del cansancio, de la tristeza³⁰⁶»:

Nos dicen: sed alegres.
Que no escuchen los hombres rodar en vuestros cantos
ni el más leve ruido de una lágrima.
Está bien. Yo quisiera, diariamente lo quiero,
mas hay horas, hay días, hasta meses y años
en que se carga el alma con una justa tristeza
y por tantos motivos que luchan silenciosos
rompe a llorar, abiertas las llaves de los ríos.
(PCIII: 326, vv. 1-8)

Queda patente el sentimiento de derrota del yo, la dulce desesperación por saber que, muy probablemente, la vuelta añorada no se cumpla jamás: «Pronto, mar, romperás en las orillas / tus árboles de otoño» y «Dejarás por las playas tus hojas amarillas / entre tu corazón de enamorado» (PCIII: 29, n. 90-91, “Arión”). Todo un sentimiento lastimoso que finaliza en un murmurado «Perdonadme que hoy sienta pena y la diga. / No me culpéis. Ha sido / la vuelta del otoño» (PCIII:

³⁰⁶ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 157.

326, vv. 25-27). El canto es una pena en versos, una lenta aflicción que se enfatiza también a través del viento. La fugacidad de este último pone en evidencia, en “Canción 22” de “Canciones I”, la inexistencia de un equilibrio firme, y de una identidad a la que le falta su plenitud:

Yo no sé –dímelo, viento–,
si al cabo de tantos años
el canto que sopla dentro
de mi corazón son algo
más que tú, que eres tan solo
viento.
(PCIII: 529, vv. 1-7)

Formular una pregunta al viento es como dirigirse a la nada, a la inconsistencia del futuro que se sabe escaso de promesas. La voz lírica querría «tener un cántico pleno» (v. 18) y, sin embargo, la adversativa que sigue desvela las dudas que le abruman, que no le otorgan esta oportunidad:

Pero no sé, viento solo,
perdido de estas barrancas,
si seré al fin lo que tú:
viento.
Algo que tan solo pasa
y en nadie deja recuerdo.
(PCIII: 521, vv. 19-24)

Estamos, pues, ante una irresolución que, en “Retornos de una dura obsesión” se tiñe de un dolorido pesimismo. En este texto, es significativo «el trasfondo más amargo, de denuncia más directa sobre el desgarrón individual del exilio³⁰⁷». Nuevamente desdoblado, Alberti reflexiona sobre su estado presente, anclado en la «lejanía de lo lejano³⁰⁸»:

Ahí sigues, como hace un vendaval de tiempo,
como
cuando desenraizándote el corazón saliste,
lleno de tierra herida,

³⁰⁷ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 219.

³⁰⁸ *Ibid.*

de las tierras y el mar que te acunaron [...].
(PCIII: 351, vv. 10-14)

La del corazón desenraizado es una de las imágenes de denuncia más impactantes de todo el libro *Retornos de lo vivo lejano*, y que resulta esencial porque motiva, de forma precisa, la idea del canto infructuoso en términos de tristeza-desánimo, trasmitiendo el sufrimiento latente del poeta. En el cierre de la composición, de hecho, no obstante la voluntad de lucha del yo, este parece vencido:

¡Ah, no poder de pronto empujar tanta noche,
tantos compactos años de terror y rompiéndolos
arrebatar al fin esa vedada
luz que sabes que existe,
que por saber que existe
hasta cantando marchas de verdad a la muerte!
(PCIII: 351, v. 26-31)

De acuerdo con Gregorio Torres Nebrera, dos poemas de *Baladas y canciones del Paraná* «serían un buen eco de esta visión amarga de la lejanía de lo lejano, cuando el ansia de luz y de color se trueca en negros obsesivos³⁰⁹». Efectivamente, los que indica el estudioso, “Canción 16” del primer apartado y “Canción 39” del segundo, proporcionan una muestra llamativa de la oscuridad combinada con el incesante sentimiento de desarraigo. En la primera de dichas canciones se lee:

Hoy amanecieron negros
los naranjos.
Los azahares tan blancos
ayer a la tarde, negros.
¡Qué negros han despertado!
(PCIII: 508, vv. 1-5)

³⁰⁹ *Ibid.*

El encabalgamiento ocasionado por el «ayer» en el comienzo del verso 4 refuerza la idea del cambio de color. El entorno del poeta se ha vuelto hasta tal punto ininteligible que prefiere el silencio al canto:

Al balcón esta mañana,
igual que todos los días,
me asomé a ver los naranjos,
y vi lo que estoy diciendo.
Algo, algo
que, por no entender del todo,
me callo.
(PCIII: 509, vv. 11-17)

En la “Canción 39”, en cambio, el poeta lamenta que

Las velas ya derramaron
cuantas lágrimas tenían.

[...] Me acompaña
tan solo la oscuridad.

La más viva oscuridad.
(PCIII: 531, vv. 1-2/ 4-6)

Los barcos que cruzan el río siguen llevando el recuerdo de otros barcos: los que llenos de exiliados, hechos un mar de lágrimas, dejaron el continente europeo para siempre, a la búsqueda de un futuro lejos de la guerra. Para colmo, el deseo de callarse junto a la atmósfera de oscuridad aquí evidenciada, desemboca en el titubeo de una «palabra / falaz» (vv. 5-6), de una «embozada lengua» (v. 6). El canto infructuoso es ahora una musa disfrazada cuyos mensajes son de muerte:

Viniste a mi encubierta,
con máscara fingida de albayalde,
de estopa los cabellos,
la sonrisa sujeta a las mejillas
de cartón; la palabra
falaz, bailando en la embozada lengua.
Te acercaste diciéndome: ¡Yo soy!
...Mas olí en ti la Musa de la muerta.
(PCIII: 52, n. 31, “Cármenes”)

Estrechamente relacionada con esta turbación es la actitud atrabiliaria de “Canción 12” del primer apartado de *Baladas*: «Todo es claro. / Pero si en mí está lo oscuro, / como he de cantar diáfano?» (PCIII: 502, vv. 1-3). Y también la “Canción 55” del segundo: «Se encienden luces que se marchan» (PCIII: 538, v. 1), en el sentido de esperanzas ilusorias del yo que acaban apagándose rápidamente. En la siguiente, la “Canción 56”, los que se marchan son el poeta y, al parecer, su propia mujer María Teresa en «Tiempos malditos y tristes / en los que hasta un triste adiós / hay sombras que lo prohíben» (PCIII: 539, v. 1): la huida del régimen ni siquiera ofrece la oportunidad de despedirse. De la misma congoja participa el poema “Retornos de una antigua tristeza”:

Tardes, o más bien noches, en que a veces, de pronto,
me siento rodeado de altas figuras pálidas,
sombras exangües, lívidas
luces que me penetran de amarillo las sienas.
(PCIII: 352, vv. 1-4)

Nuevamente, la vuelta a la memoria de una antigua tristeza –el desgarró, el exilio, la separación de su propia tierra– es advertida incluso físicamente por el poeta: el amarillo, el color de la bilis en su vertiente colérica, le golpea las sienas. En la visión recreada de unas «escaleras largas» (v. 5) persiste un «presentimiento oscuro» (v. 7) que se apodera del yo lírico en los momentos más amargos del destierro. Este lo conduce «por naves profundas», o sea, por una honda resignación (v. 10) donde solo llega un susurro de voces,

[...] un vencido
eco solo de voces,
subterráneas gargantas que murieran
por romper algún muro,
subir de alguna sima,
sacudirse de algo lento que las ahoga.
(PCIII: 352, vv. 12-17)

En el cierre del poema, la inevitable cita con las raíces rotas, las que atesoran las horas más dolorosas del conflicto, le causa no solo miedo, sino también la

urgencia de retirarse y quedarse en silencio para sobrevivir a la pesadilla del expatrio:

Os escucho con miedo,
vigilo con espanto vuestra invasión, el frío
vaho que sordamente os aprisiona, y busco
evadirme callado, desprenderme
de esa antigua tristeza,
de ese gustoso y lento agonizar que sube,
que de vosotros llega hasta mí algunas tardes,
o bien algunas noches solitarias, de pronto.
(PCIII: 352, vv. 23-30).

La situación de desagrado vital debido al exilio que, como se acaba de ver, encuentra uno de sus reflejos en el amarillo de la bilis produce, por así decirlo, casi un exceso de secreción. De hecho, si antes este estado de enojo atravesaba solo las sienas del sujeto lírico, en “Canción 20” de “Canciones II” acaba alterando toda su persona: el poeta se vuelve más amarillo que un limón, cítrico que remite no solo al color amarillo, sino también a la amargura de su pulpa:

El árbol ya está carmín,
pero tú estás amarillo.

[...]

Frente a ti el limón, de envidia
también se ha puesto amarillo.

[...]

Que al amarillo limón
hoy lo venza tu amarillo.
(PCIII: 549-550, vv. 1-2 / 4-5/ 13-14)

En la última sección de *Baladas*, figura el poema “Canción del poeta que no quiere desesperarse”. Pese al título, en este caso también el dolorido sentir albertiano es evidente. Su desesperación, sea canto o íntimo sentimiento, surge de una serie de interrogantes dirigidos a unos interlocutores: «¿Ellos qué saben de ti?» (PCIII: 564, v. 1), y de los que nada se dice. La forma plural de este pronombre personal podría indicar las amistades argentinas, esas presencias en

la vida de la pareja Alberti-León que les acogió durante su llegada, que les ayudó a encontrar trabajo y alojamiento, hacia las cuales siempre el poeta sintió una especial gratitud³¹⁰. Sin embargo, el agradecimiento por la ayuda recibida, a veces, desde la deshabitada estancia interior del yo lírico se trueca en desconfianza:

Te dicen todos los días
que ellos solo son la patria,
que hasta son el mismo aire
que tú respiras.

¿Pero qué saben de ti?
(PCIII: 564, v. 4-8)

Aparece, por primera vez, el término “patria” e, inmediatamente después el yo lírico, desdoblado, que se dirige a sí mismo, como reflejado en un espejo, y lamentando su condición:

Tú desesperas, tú sufres,
pierdes el sueño. Te irías.
Los dejarías.
¿Pero adónde ir?

[...]

Tú desesperas. Te callas
hasta morirte. Y te irías.
...Pero no te quieres ir.
¿Y adónde ir?
(PC: 564, vv. 9-12/ 15-18)

Por lo visto, ningún destino se le ocurre a Alberti en estos versos, salvo la aceptación de que: «Ellos son tú. Y tú eres ellos, / aunque no sepan de ti» (vv. 19-20). La cuestión sobre la patria, pues, es un dilema cuya respuesta queda suspendida:

Me extraña, mar, que ahora,

³¹⁰ Una muestra de este cariño es el poema “A mis amigos los poetas uruguayos”, y una serie de composiciones que revelan el vínculo profundo mantenido por Alberti con las amistades que entrelazó en los países del Cono Sur. Todas ellas se examinan el capítulo que sigue.

al cabo de los años,
me preguntes lo mismo exactamente.
(PCIII: 30, n. 97, “Arión”)

La aflicción por una vida pendiente del exilio alcanza su clímax en la invocación a Dios que, mediante el recurso de la anáfora, el poeta realiza en el espacio poemático de “Balada de la sinceridad al toque de las Ánimas”. El sujeto lírico imagina múltiples formas identificadoras que pasan de entidades naturales caracterizadas por su fluidez –el viento, la nube, la lluvia, el río, el humo y otras– a entidades también naturales, pero esta vez sólidas –la yerba, el campo, la pluma– y luego a productos manufacturados por el hombre –el barco–:

Señor, ser viento, Señor.
Viento, ser campo, Señor.
Campo, ser yerba, Señor.
Yerba, ser nido, Señor.
Nido, ser pluma, Señor.
Pluma, ser nube, Señor.
Nube, ser cielo, Señor.
Cielo, ser lluvia, Señor.
Lluvia, ser río, Señor.
Río, ser barco, Señor.
Barco, ser humo, Señor.
Humo, ser mares, Señor.
(PCIII: 504-505, v. 1-19)

Con todos ellos, dice el poeta, podría corresponderse, con «Cualquier cosa que se vea» (v. 33), menos que con lo que es ahora:

un poeta, las raíces
rotas, al viento, partidas,
una voz seca, sin riego,
un hombre alejado, solo,
forzosamente alejado,
que ve ponerse la tarde,
con el temor de la noche.
Cualquier cosa, pero viva,
por más pequeña que sea.
Sí, cualquier cosa, Señor,
pero viva, cualquier cosa...
(PCIII: 505, vv. 39-49)

Como puede comprobarse, ni siquiera la expresión “rotas raíces” cabe en un solo verso. A través de un fuerte encabalgamiento se separa al sustantivo de su adjetivo lo cual –gracias a la adición sinonímica de la voz «partidas»– subraya aún más el sentido de fragmentación al que Alberti está sometido. Su voz es seca, ya no compone. Ninguna agua, como riego, en el sentido de inspiración poética, baña el canto del desterrado. Es interesante notar, a tal propósito y al final de estos dos *excursus* sobre el canto salvífico y el canto infructuoso de las raíces rotas, que el lenguaje del arte poético albertiano está marcado por una tensión hacia la unidad en términos, a un tiempo, de imposibilidad y afirmación de su propia alteridad: es decir esa condición o, mejor dicho, anhelo de ser otro –en este caso el objeto querido (la patria)– con el que el sujeto creador (el poeta) no logra juntarse y, por lo tanto, solo puede expulsar de sí mismo. Cabe destacar que no se trata de una expulsión en el sentido de rechazo hacia el objeto de amor, sino de una manifestación exterior al yo posible gracias al acto creativo, cuya urgencia se debe a la necesidad de satisfacer una labor íntima agotadora. Al respecto, resulta sugerente lo que escribe Wilfred Ruprecht Bion³¹¹ sobre la actividad de la *rêverie* y que se podría aplicar al arte poético ya que es, a su vez, el representante de una dimensión paralela. De acuerdo con el psicoanalista, la mente del enfermo es como una suerte de “intestino” y, por tanto, el sueño sería el equivalente de un proceso de digestión³¹². Este tomaría forma, además, a través de diversas modalidades³¹³. Entre ellas, Bion señala la “evacuatoria”, suscitada por la

³¹¹ En su libro *Cogitations* –una recopilación de trabajos escritos entre febrero de 1958 y abril de 1979– Bion trata una amplia variedad de temas (conexión entre psicoanálisis y ciencia; lógica y matemáticas; literatura y semántica). Llamativo para nuestra investigación es el rechazo a la oposición entre pensamiento diurno y pensamiento nocturno, entre consciente e inconsciente, ya que el autor considera estas dos dimensiones como un *continuum* relacionado con la capacidad de *rêverie* del sujeto, o sea, con su “ingenio” o “arte creador”. Cfr. el texto consultado en traducción italiana: R. Wilfred Bion, *Cogitations. Pensieri*, Roma, Armando editore, 1996, pp. 61 y 107-108.

³¹² *Ibidem*, p. 61.

³¹³ Bion distingue entre un sueño producido artificialmente y un sueño alucinado (diferente, este último, del sueño-delirio o alucinación evacuatoria). El primero es el resultado de un trabajo consciente del sujeto. El segundo, en cambio, es el fruto de un estado de coerción debido a una compulsión interna del enfermo. *Ibidem*, p. 107.

percepción que del entorno adquieren los sentidos olfativos, visivos y auditivos. En conformidad con esta teoría y en lo que a Alberti se refiere, la reviviscencia – el recuerdo del pasado que cobra vida mediante la sensorialidad del yo poético y encuentra tierra fértil en la expresión lírica– resultaría una condición en curso³¹⁴ en el momento de la escritura, o sea que cada vez aflora porque no ha sido digerida, asimilada por el organismo. De ahí que, muchas veces y a través de sus ojos, el poeta expulse las sobreposiciones imaginadas de la tierra perdida que, no obstante hayan pasado años, siguen manteniendo una validez temporal. Todo ello indica, así como subraya Bion, que hay algo por reparar, un hecho originario (un trauma, un duelo, una pérdida) que continúa existiendo sin que el sujeto en cuestión lo haya absorbido. Por si fuera poco, a esto se añade un nuevo hecho³¹⁵ que tampoco se digiere: la dificultad y, a la vez, la voluntad de aceptar como propia la tierra de acogida y cuanto tiene relación con ella. Una coexistencia, pues, de emociones contrarias, que no se excluyen la una con la otra, dando lugar a una ambivalencia en el plan psíquico del sujeto y a un oxímoron en el plan estilístico del universo lírico. Así es el caso del canto salvífico que se alterna con el canto infructuoso de las raíces rotas: ejemplo que bien se ajusta a la dicotomía típica del reino de los poetas³¹⁶. Luz y sombra, bien y mal, realidad y deseo, dolor y placer convergen en una melodía de fondo³¹⁷, sin llegar a un punto de ruptura, pero sí a una sacudida del espacio poemático.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Tal es la circunstancia del paciente psicoanalizado por Bion que, además de no haber superado un trauma pasado (la imagen de la muerte de su mujer), en el momento actual experimenta una cierta animadversión por la presencia del analista en su vida, y la terapia a la que se ve sometido. *Ibidem*, p. 108.

³¹⁶ Sobre percepciones simultáneas, de condensación de imágenes y experiencias antitéticas dentro del lenguaje poético véase G. Manacorda, Véanse *Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, Roma, Editori riuniti, 1993; *La poesia è la forma della mente. Per una nuova antropologia*, Roma, De Donato-Lerici, 2002.

³¹⁷ De la misma melodía, a propósito de la modernidad del arte, habla Baudelaire en su ensayo *Salon de 1846*. Cfr. C. Baudelaire, *Baudelaire Dufays. Salon de 1846*, Paris, Edition Ligarán, 2015.

5.2. La otra orilla: «es dulce no ofrecer resistencia a tu verde llamada»

«Sí, mar, lo sé, tú eres, para mí, la otra orilla». Esta minúscula composición, la número 27 del apartado “Arión” de *Pleamar* (PCIII: 19), sintetiza bien la función de la segunda ramificación a la que nos dedicamos y que, a lo largo de los versos albertianos, actúa como un dispositivo simbólico. Lo mismo vale para el texto número 17 de otro apartado de *Pleamar*, “Cármenes” (PCIII: 49), en el que Alberti confiesa que

Pensaba en ella. Y me la vi venir,
Gracia a caballo, sola,
bajo las alamedas trasmarinas.

La gracia poética, herramienta incansable y necesaria del hablante lírico, lo visita bajo unas «alamedas trasmarinas», o sea, crecidas en una región situada al otro lado del mar. El carácter de espacio consolador de esta gracia, en donde recobrar lo perdido, lo ayuda a ponerse en contacto con la idea de la patria percibida desde lejos. De ahí que se produzca un movimiento interior que en algunos poemas se advierte solamente, mientras que en otros se convierte en una pulsión fuerte y prolongada. Los versos de la “Canción 9” de la primera sección de *Baladas* explican perfectamente la actitud que da origen a este mecanismo:

Aquí se está quieto, pero
el mundo sigue girando.

[...]

Yo estoy quieto, pero el mundo
dentro de mí está girando.

¿Qué saben estos caballos,
estas dulces campanillas,
estos perros y este largo
sollozo de la paloma?
¿Qué el hombre que va en el aire
galopando?
(PCIII: 497, vv. 1-2/ 6-13)

Esta dialéctica entre movilidad e inmovilidad ha sido remarcada por Luis García Montero, según el cual «las cosas quietas están en movimiento, y las cosas que se mueven son una forma engañosa de la quietud. Los versos perfilan así el vuelo interior de un poeta inmovilizado por el destierro³¹⁸». Sobre esta oposición se ha centrado también María de los Ángeles González Briz, para quien

se manifiesta con el mayor patetismo el tiempo perdido y la sensación de vivir en un mundo fantasmal, encerrado en sí mismo, que embarga al yo agravada por el espectáculo de la vasta planicie pampeana mientras el mundo vive, gira, tan lejos³¹⁹.

Y de patetismo se trata cuando el poeta, recordando los «tejados» y las «playas» gaditanas, expresa el drama que lo aflige por no haber pronosticado el triste destino que le ha tocado vivir:

No me dijiste, mar, mar gaditana,
mar del colegio, mar de los tejados,
que en otras playas tuyas, tan distantes,
iba a llorar, vedada mar, por ti,
mar del colegio, mar de los tejados.
(PCIII: 19, n. 28, “Arión”).

Un ejemplo sintomático del interés por un mundo que se encuentra tan distante es también el de “Retornos de una tarde de lluvia”, poema prólogo de *Retornos de lo vivo lejano*. En él, el desatarse de una tormenta en el presente argentino delinea una ventana espacio-temporal que remite al pasado del autor. El caer de la lluvia, junto con la niebla que avanza, constituye la situación real, actual – expresada a través de un gerundio– por la cual el yo lírico se pierde en una evocación visionaria del tiempo que fue en la amada «arboleda perdida» del verso 21: lugar en donde ha nacido y se ha criado. Así lo ha explicado Jiménez Fajardo:

³¹⁸ L. García Montero, “La conciencia y la identidad. Baladas y canciones de Rafael Alberti”, cit., p. 362.

³¹⁹ M. de los Ángeles González Briz, “Rafael Alberti en el exilio rioplatense: una poesía extranjera”, cit., pp. 406 y 411.

«As the poem opens, the meditative gaze has turned inward and is now projected across the rain to the other shores³²⁰»:

También estará ahora lloviendo, neblinando
en aquellas bahías de mis muertes,
de mis años aún vivos sin muertes.
También por la neblina entre el pinar, lloviendo,
lloviendo, y la tormenta también, los ya distantes
truenos con gritos celebrados, últimos,
el fustazo final del rayo por las torres.
(PCIII: 313, vv. 1-7)

Sin embargo, no obstante «una posible simultaneidad de tiempos y experiencias que se produce en la mente del poeta³²¹» y aunque en principio la niebla y la lluvia favorecen este proceso visionario, poco después acaban por oscurecer los elementos del paisaje. Lo que queda es un mundo en ruina, húmedo, impregnado de una sensación que sabe a muerte, un espacio deformado que no se reconoce ni se puede recuperar. El que Alberti imagina es, en definitiva, un futuro imposible, como demuestra el condicional de los versos 8-9 y la presencia de la madre detrás de los cristales:

Te asomarías tú, vejez blanca, saliéndote
de tus templadas sábanas de nietos y ojos dulces,
y mi madre a los vidrios de colores
del alto mirador que recorría
una ciudad azul de néveas sombras
con barandales verdes
resonados de súbito a la tarde
por los dedos que el mar secretamente
y como por descuido abandona en la brisa.
(PCIII: 313, vv. 8-16)

Otro condicional, el de los versos 17-18, intensifica la atmósfera de ensueño del poema. Alberti agarra un yo muy lejano en el tiempo, el yo de su niñez que revive en algunos momentos de la composición en los juegos con el hermano Agustín y el tío José Ignacio:

³²⁰ S. Jiménez Fajardo, *Multiple Space: The poetry of Rafael Alberti*, cit., p. 106.

³²¹ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 119.

Saldría yo con Agustín, con José Ignacio
y con Paquito, el hijo del cochero,
a buscar caracoles por las tapias
y entre los jaramagos de las tumbas,
o por la enretamada arboleda perdida
a lidiar becerrillos todavía con sustos
de alegres colegiales sorprendidos de pronto.
(PCIII: 313, vv. 17-23)

En el paréntesis que sigue, el conjunto de imágenes y objetos almacenados en el recuerdo –y que se presentan, de repente, bajo la forma de borrasca y suelo mojado– reactiva la memoria poética:

(Estas perdidas ráfagas que vuelven sin aviso,
estas precipitadas palabras de los bosques,
diálogo interrumpido, confidencias
del mar y las arenas empapadas.)
(PCIII: 313, vv. 24-27)

Las fronteras geográficas se han borrado y, en palabras de Aurora de Albornoz, «solo existe un presente total³²²»:

Reclino la cabeza,
llevo el oído al hoyo de la mano para
pasar mejor lo que de lejos
con las olas de allí, con las de allá,
chorreando, me viene.
(PCIII: 313, vv. 28-32)

Gracias al galope del recuerdo, «fatigando la orilla de castillos, de bañadas ruinas y escaleras» (vv. 33-34), el poeta esboza un escenario percedero hecho de «submarinas puertas» (v. 39), «umbrales / de azul movido» (vv. 39-40), «arcos [...] dinteles» (v. 44) que actúan como trasfondo a la tristeza desoladora de un lugar estropeado por los agentes atmosféricos. Los «difíciles poblados sin neblina» casi no se divisan y, con ellos, la parte restante del paisaje:

Oigo un galope
[...]

³²² A. Albornoz, “Retornos de lo vivo lejano”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, noviembre-diciembre 1990, 485-486, pp. 306-309.

¿Adónde corre, adónde,
hacia qué submarinas puertas, hacia qué umbrales
de azul movido, hacia qué adentros claros,
en busca de un perfil, una compacta
forma, línea, color, relieve, música,
tangible, definida?
Quiere los arcos, busca los dinteles
que dan a los difíciles poblados sin neblinas,
armónicas comarcas, firmamentos preciosos,
cielos sin nebulosas,
paraísos sin humo.
(PCIII: 313, vv. 32/ 38-48)

La lluvia, en el sentido de fuerza negativa, infunde miedos profundos y esconde, al caer, «the sea and the bridge to the other shore, geographical and metaphorical. The avalanche of time, the curtain of death, of war and exile falls across the stage³²³»:

Llueve sin mar, sin mar. Borrada
la mar ha sido por la bruma. Pronto
se llevará los bosques también, y ni estos troncos
tan posibles, tan fáciles
cimbrearán de pie para decirme que han muerto,
que se han muerto esta tarde de nieblas y de lluvia mis ojos.
(PCIII: 313, vv. 49-55)

Son lugares cuyos límites se desperdician hasta provocar, en el cierre del poema, «un invasor espanto» (v. 63) que ya se preanunciaba en la emersión de fantasmas por la presencia de una «vejez blanca» en el verso 8 y, en el 12, con el perfilarse de una «una ciudad azul de níveas sombras». El poeta se convierte, pues, en víctima del miedo al olvido. Lo arrastra un discurso delirante, en el que prevalece una fascinación por lo siniestro: aparecen niños buscando caracoles entre las tumbas (véanse los versos 17-23) y «recreaciones fantasmagóricas³²⁴» por medio de imágenes reiteradas de muerte o conversaciones sin lógica.

Se murió el mar, se murió el mar, murieron
con él las cosas que llegaron. Quedan,

³²³ S. Jiménez Fajardo, *Multiple Space: The poetry of Rafael Alberti*, cit., p. 110.

³²⁴ L. Fraga, “Esa vedada luz. Retornos de lo vivo lejano”, *Actas Poesía Última*, 2003, cit., p. 26.

ya solo quedan, ¿oyes?
una conversación confusa, un errabundo
coloquio sin palabras que entender, un temido,
un invasor espanto
a regresar sin ojos, a cerrarlos sin sueño.
(PCIII: v. 59-65)

La composición, en definitiva, se estructura sobre dos movimientos en antítesis entre ellos: el primero intenta recuperar lo perdido y, aunque sea de forma fugaz, logra conseguirlo, dándole tregua al dolor del expatrio. El segundo, en cambio, agotada la esperanza ilusoria de la vuelta, genera una inquietud ocasionada por la toma de conciencia de lo que se sabe desaparecido para siempre³²⁵. Son marcas de sufrimiento que se desprenden sobre todo del clímax alcanzado en el verso 55, «esta tarde de niebla y de lluvia mis ojos», y del número 65, donde dichos ojos se definen «sin sueño», es decir, desprovistos de la paz del reposo. La patria, a la que el cuerpo no puede materialmente acceder, se recobra con la evocación fetichista de la memoria. A este propósito, Wilfred Bion ha hablado de una actitud animista³²⁶: para rescatar al objeto de culto este, antes de ser venerado, debe en primer lugar ser resucitado de su estado de muerte simbólica. Con ello el sujeto poético compensaría la exigencia de expiar una culpa debida, por ejemplo, al hecho de vivir lejos y, por tanto, sentirse impotente en términos de una acción reparadora hacia la tierra de origen. O bien, hipótesis aún peor, el sujeto poético podría padecer un exceso de responsabilidad al recriminarse no haber luchado suficientemente durante la guerra a favor del bando republicano, cuya derrota ha provocado la caída de la patria. Todo esto determina, en resumidas cuentas, otra polaridad: la del dolor-creación³²⁷ que

³²⁵ Cfr. R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 120.

³²⁶ R. Wilfred Bion, *Cogitations. Pensieri*, cit., p. 143.

³²⁷ La relación entre crisis individual y arte del pensamiento creativo –junto con la variante de la melancolía– ha sido investigada por Loretta Frattale en su ensayo *Melanconia, crisi, creatività nella letteratura spagnola tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 2005. Estas tres actitudes del alma se examinan desde una perspectiva unitaria, mediante un recorrido de las experiencias de vida y escritura de algunos de los protagonistas de la sociedad cultural española de aquellos años (Ganivet, Unamuno, Darío, Jiménez). En todos ellos, enajenación e imaginación poética, ruptura y escritura proporcionan una misma práctica de creación e ingenio que altera las modalidades tradicionales de la comunicación literaria en favor del derecho a una subjetividad honda. Esta

permite ahondar en la realidad, sacar provecho de las heridas, la indagación de umbrales, de linderos donde el hablante lírico bordea el vértigo de la pérdida.

Una oración con gerundio, idéntica a la del último poema comentado, inaugura también la “Canción 3” de “Canciones II”:

Los amarillos ya estarán llegando
a aquellas tierras de por sí amarillas.
Quiero oírlos llegar cantando
tan lejos de las dos Castillas.
(PCIII: 541, vv. 1-4)

La voz «amarillo», en este caso, se utiliza para indicar distintas plantas americanas caracterizadas por este color en algunas de sus partes, especialmente la flor. Al observarlas, el poeta imagina, aunque ahora no esté implicada una simultaneidad de tiempos, la llegada de la estación primaveral a su tierra natal a la que define «las dos Castillas» y en donde, durante los meses de mayo y junio, los campos se llenan de trigo. La referencia es, evidentemente, histórica, ya que remite a la duplicidad de reinos en el que se convirtió el de Castilla durante su expansión al sur en tiempos de Reconquista. En este sentido, y sirviéndose de una llamativa sinestesia –las flores amarillas que cantan– el yo lírico está proyectando otra vez su mirada, desde la otra orilla, hacia España:

Amarillos color de la pobreza
y la desgracia, hermanas amarillas.
Cantarlos quiero en su grandeza
tan lejos de las dos Castillas.
(PCIII: 541, vv. 5-8)

Pobreza, desgracia, son todos vocablos que aluden a las trágicas consecuencias de la guerra: estamos, pues, ante una doble referencia política protagonizada por las «hermanas amarillas», o sea, los hombres que la vivieron, a los que Alberti recuerda con atención fraternal y que quiere

última, pues, parece afirmarse como punto de vista alternativo imprescindible en lo que atañe a la actividad creadora de los siglos XIX y XX.

homenajear con su voz: «Cantarlos quiero en este río / tan lejos de las dos Castillas» (vv. 11-12).

A menudo, también la quieta contemplación del mar activa un movimiento interior propenso a la fantasía del regreso. Catherine Bellver ha notado que

Dada la prolongada separación de Alberti de su patria y la aparente imposibilidad de reanudarse con ella, el poeta tiene que contentarse con las pocas huellas de su pasado que le acompañen todavía y con buscar consuelo en las cosas a su alcance que sirvan de sustituto a su pasado perdido. El camino que el exiliado atraviesa con más frecuencia es el del recuerdo con la intención de hacer volver el pasado de lo vivo lejano para que respire nueva vida en los recintos íntimos de su poesía. [...] El mar siempre está presente como tema en la poesía de Rafael Alberti, y como el mar material, la mar poética albertiana es siempre la misma pero nunca exactamente igual. [...] El mar se asocia con todo. El mar sirve de fondo, risueño o fúnebre, implícita o explícitamente, para innumerables evocaciones [...]. Por un lado un objeto físico, el mar se relaciona con toda una serie de experiencias y sentimientos del poeta, a través de los cuales el mar cobra significado personal y especial en su poesía, mientras por otro lado, el mar material se desrealiza, convirtiéndose en instrumento poético susceptible a todo cambio necesario para el metaforismo que el poeta desea³²⁸.

En “Retornos de una mañana de primavera”, por ejemplo, el vaivén de las olas del mar argentino devuelve, de repente, el sonido y la imagen del mar de Cádiz. El pasado irrumpe en el presente llevando consigo el recuerdo de un día preciso: una mañana de primavera de muchos años atrás, cuando el poeta jugaba en la playa de la bahía con su hermana predilecta, Pepita³²⁹.

Quizás con igual número, con la misma incontable
numeración de olas que desde el nacimiento
de tu divina espalda azul has conmovido,
me llamas resonando,
reventando tu frente de espumas en la orilla
donde mi luminoso corazón miró siempre,
mar mío, sobre ti soplar la primavera.

Desde tantas angustias sin eco, desde tantos
días iguales, noches de un mismo rostro, desde
las similares cuevas de cada hora, es dulce
no ofrecer resistencia a tu verde llamada.
(PCIII: 316, vv. 1-11)

³²⁸ C. G. Bellver, *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, cit., pp. 105-107.

³²⁹ Alberti la recuerda muchas veces en su *La arboleda perdida* hasta describirla como «la más querida de todos» los hermanos (PRCII: 197).

A partir del verso 12, la llamada del mar «transforma su líquida y fresca materia en frágil y joven arquitectura, preñada de alegrías antiguas con indicios de tristezas³³⁰»: aparecen arcos antiguos y rotos, fustes tronchados, castillos deshabitados, pinares silenciosos. Hay una total ausencia de ruidos, ni la muda arena produce sonidos al pisarla los pies humanos. Se trata de fragmentos de imágenes efímeras y, en cierto modo, confusas, que dibujan un posible paisaje romano, que resurge de forma simbólica:

¿Qué me abres, qué rotos
puros y antiguos arcos blanquísimos? ¿Qué esbeltas
columnatas tranquilas, finos fustes tronchados,
qué playeros castillos sin nadie me levantas?
Ausentes de rumores callan las brisas, muda
la arena de los ágiles pies está, y silenciosos
de la desnuda siesta del amor los pinares.
Deja a mi corazón llenarlos de alegría.
(PCIII: 316, vv. 12-19)

En este entorno borroso, el poeta invita a su hermana «por las rocas» (v. 22) a buscar «moluscos obstinados», a correr «en las libres afueras de las olas» (v. 26) o hacia los «blancos retamares» (v. 30): es decir en el mismo lugar paradisíaco que los unía en la mañana de primavera del título, en el tiempo de la infancia feliz. La exhortación a la hermana es expresada a través del imperativo «Desciende» (v. 20) y con una fuerza tal que la escena se revive con mucha intensidad, hasta llegar a «la edad en la que el viento sueña con doblar al viento» (v. 27):

Desciende, niña mía, de las torres. Tú eres
mi hermana, sí, mi hermana. La más pequeña. Vamos,
descalzos por las rocas, en los olvidos
del agua, en sus dorsales
osamentas, sin miedo
contra los insufribles moluscos obstinados.

Persígueme en las libres afueras de las olas.
Es la edad en que el viento sueña con doblar al viento.

³³⁰ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 128.

Llévame, ciegamente victoriosa, ceñida
tu cabeza de algas, hacia los ondulados
linderos que aureolan los blancos retamares.
(PCIII: 316, vv. 20-30)

Por medio de dos interrogaciones los versos siguientes traslucen la disposición del poeta a rellenar los vacíos que lo acosan, a subsanar omisiones, el remordimiento ocasionado por las oportunidades que ha malogrado. El yo lírico parece ver lo que sus ojos, antes ciegos o distraídos, habían descuidado³³¹ y lo hace, como señala Concha Argente del Castillo, «gracias al deseo firme [...] de imponerse frente a un indefinido poder que no tiene capacidad de cortar las alas a sus recuerdos³³²»:

¿Quién no puede, escondido,
desde los transparentes alertas en las dunas,
mirar, hermana mía, las cosas que otros ojos
por oscuros no vieron?

¿Quién me veda poblarte, hoy a tanta distancia,
las playas de aquel día, de aquel largo poniente,
con el recién subido potro del mar llevando
la primavera alzada en su borren de espumas?
(PCIII: 316, vv. 31-38)

La parte final de la composición se vuelve más reflexiva. La voz lírica cierra esta epístola en versos³³³ dirigiéndose nuevamente a la hermana querida desde una orilla que querría ser otra, la de la niñez, para poderla recorrer, y cicatrizar la «rota arquitectura» de sus vidas con «columpiadas flores»:

Mucho has llorado, hermana, para que yo no pueda
llenarte las orillas de pasos venturosos,
de columpiadas flores la rota arquitectura
y de un amor las copas jubilosas del aire.

³³¹ Cfr. Chiappini, *Antinomie Novecentesche II*, cit., p. 195.

³³² C. Argente del Castillo Ocaña, *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, cit., p. 104.

³³³ De acuerdo con G. Torres Nebrera, “Retornos de una mañana de primavera” es un «poema en forma de epístola, que es, por un lado, respuesta a la llamada del mar, omnipresente en la conciencia poética albertiana, y, por otro, envío a la hermana predilecta, la hermana Pepita». R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 128.

Recibe lo que el mar me trajo esta mañana
y suplicale siempre para mí sus retornos.
(PCIII: 316, vv. 39-44)

La figura de la hermana, junto con otro miembro de la familia del poeta, la abuela, es recordada también desde la perspectiva de quien sabe que ha muerto en “Cuando se nos va alguien”, poema de la quinta sección de *Pleamar*. La memoria de los antepasados aparece nuevamente arrojando ruinas, escombros, conversaciones turbadas. La atmósfera de la composición, por tanto, se parece mucho a la de la última examinada:

Abuela.
Tú moriste en enero.
Estrella. Estela
de aquella más que barca, golondrina.

...Se presentan quién sabe qué rincones,
quién sabe ya qué ruinas de ruina
sentada ansiosamente, susurrando
penumbras de un humilde acabamiento,

[...]

...Se presentan quién sabe qué retazos,
qué escombros de coloquios imprecisos
entre las acerolas desprendidas
o por el nisperial que el miedo instaba
a alzarse en un verdor de verderones.
(PCIII: 58-59, vv. 21-31/ 44-48)

Una multitud de lugares se suceden y con ellos pedazos de cualquier cosa, como los de frutos caídos y, finalmente, la percepción de un segundo ser familiar que, sin embargo, es solo presencia afantasmada:

Hermana.
¿Estás allí, di, estás por los balcones
del bángigo, escondida en la cochera,
ángela del pretil de la solana,
brisa transida por zarpar ligera?

[...]

Te has ido.

Te has muerto tú, y tu traje
final se te acortó violentamente.
Déjame aquí con lo que me has traído:
un resto de paisaje
y tu cuerpo presente.
(PCIII: 59, vv. 49-53/ 61-66)

El poeta menciona el «báncigo», en el sentido de enredadera de flores, también en su libro de memorias al recordar el tiempo pasado en un colegio de monjas, donde empezó su educación religiosa:

De mi infancia en aquel colegio de monjas, recuerdo más que nada un jardín enchinado en el que había un retrete –diminuto lugar conocido por el “cuartito”– adonde la preciosa hermana Jacoba y la finísima hermana Visitación llevaban a los niños más chicos, volviendo ambas muchas veces a la clase rociados de pis los feos zapatos. Aquel jardín con sus cuatro muros de cal, cubierto solamente por un nutridísimo báncigo, a ciertas horas con más gorrones que flores, guarda seguramente el eco de mis primeros gritos y cantos, ya claros y preciosos en el nacimiento de mi memoria [...]. (PRCII: 15-16)³³⁴

De la misma atmósfera de “Cuando se nos va alguien”, participa la composición número 12 de la sección “Arión” de *Pleamar*:

Pleamar silenciosa de mis muertos.
Ellos, quizás, los que os estén limando,
rubias rocas distantes.
(PCIII: 17)

La contemplación del mar material da lugar también a diálogos imaginarios. En las páginas de *Pleamar* el poeta lo humaniza, le pregunta si le gustaría cruzar las calles de Barcelona en «bicicleta», llevando un quitasol. Le ofrece una «cerveza» y, si no fuera por su fuerza arrebatadora, lo invitaría a subir en su carruaje para un recorrido por el paisaje. También los «juncos», al verle llegar, se espantan, y doblegan su talle puntiagudo para que el mar no les corte la cabeza:

¿Te gustaría, mar, montarte en bicicleta,

³³⁴ Cabe destacar que la voz “báncigo” no aparece en ningún diccionario y que, como explica Robert Marrast en la nota a su edición de la prosa completa de Alberti, el término es un «nombre dado en ciertas partes de Andalucía a una enredadera de flores blancas y amarillas, posible sinónimo local de “madreselva”. Es un vocablo ya casi en desuso» (PRCII: 924).

darle un largo paseo por las ramblas,
alquilar luego una sombrilla verde
y tumbarte en la playa,
como una mar cualquiera,
a descansar del baño?
(PCIII: 21, n. 41, "Arión")

Después de todo, mar, una cerveza
te vendría muy bien bajo las lonas
rayadas de estos toldos.
(PCII: 21, n. 42, "Arión")

Te llevaría en sulky al blanco parador
de los techos de palma,
si no supiera, mar, que en el camino
nos tirarías, bruto, en la cuneta.
(PCIII: 22, n. 43, "Arión")

Sabes, mar, que los juncos,
de delgados, te temen
y que al verte venir se doblan de cintura,
mar, para que no puedas cortarlos con tus dientes.
(PCIII: 22, n. 44, "Arión")

Estos diálogos fantaseados, junto a reflexiones elaboradas dentro de las paredes de una casa, siguen recalcando no solo la distancia entre el yo lírico y el mar español que solo se materializa en sus fantasías, sino también el paso de los años que lo acerca cada día más a la muerte:

Distanciado de ti, miro los libros,
paso y repaso hojas,
viendo, mar, que en algunas
te pareces al mar que ambos queremos.
(PCIII: 31, n. 98, "Arión")

¿Pasarás tú, mar pálido, algún día,
también la última hoja,
viendo espantado al arribar al índice
las páginas y páginas ya idas?
(PCIII: 33, n. 111, "Arión")

En esta misma casa el mar añorado entra y actúa como un verdadero miembro de la familia, lo cual despierta en el poeta una gran sorpresa; en su perro, en cambio, una plácida tranquilidad:

Llegué a la casa, mar. Y fue mi asombro
encontrarte sentado en las butacas,
verte saltar del plato a las botellas,
pretextando a la noche cansancio y abandono
para ni concederme la mitad de mi lecho.
(PCIII: 31, n. 99, “Arión”)

Abrí la puerta. El mar
con tanta confianza entró en la alcoba,
que ni el perro al mirarlo inquietó las orejas.
(PCIII: 31, n. 100, “Arión”)

Se pasa, pues, de un estado de irrupción marítima a uno de participación compartida:

Siéntate, mar, y vamos
a contarnos la vida a la luz de la lámpara.
(PCIII: 31, n. 101, “Arión”)

Ahora súbete, mar, a la azotea,
mientras que yo me tiendo en tu horizonte
para que me divises desde lejos.
(PCIII: 31, n. 102, “Arión”)

¿Nunca, mar, has pensado ser veleta
para advertirte el rumbo de los vientos?
(PCIII: 31, n. 103, “Arión”)

Con su doble orilla, el mar continúa siendo protagonista de los versos albertianos conectando una tierra, la vivida, con la otra, la añorada. Tal es el caso de “Retornos de un poniente en Ravello” donde, a partir del mar americano y a través de una mirada introspectiva, el poeta reflexiona sobre el recuerdo de un atardecer en un pueblecito ubicado en el sur de Italia, en la costa amalfitana y cerca de Pompeya, frente al mar Tirreno, que visitó en 1934³³⁵:

³³⁵ El dato se puede comprobar en una carta que Alberti envía a su primer traductor italiano, Eugenio Luraghi, fechada en Buenos Aires, 7 de octubre de 1949: «[...] Me pide noticias biográficas. Le haré un perezoso resumen, un poco a la manera de esos que aparecen en los libros de poetas ya difuntos. [...] 1934. Vuelvo a Rusia, con María Teresa, ambos delegados por España al Congreso de Escritores Soviéticos. [...] Salgo de Odessa en un barco italiano –el *Aventino*–, desembarcando en Nápoles. Paso casi un mes en Roma, como huésped de D. Ramón del Valle Inclán, en la Academia Española de Pintura (Gianicolo). Conozco, para no olvidarlo, Ravello». *Eugenio Luraghi-Rafael Alberti. Corrispondenza inedita (1947-1983)*, cit., p. 61.

Tú vuelves siempre, y siempre
más claro y perfilado, más maduro
de pleno azul y antigua transparencia.
Desde allí te veía como ahora,
lejano mar, te miro,
desde esta tarde de otro continente,
colgado en mi memoria, atravesándola
de poniente a levante,
de mediodía a norte.
(PCIII: 346, vv. 1-9)

El mar del nuevo continente destaca por su tríplice fuerza *mitopoiética*: es cruce de memorias, el elemento que las desencadena³³⁶ y ocasiona el atraque a la orilla del mar europeo. En Ravello, después de encaramarse por la «fina hondura» (v. 10) del paisaje, el poeta puede llegar hasta las «estatuas y rumores» (v. 11) que dan a un amplio panorama:

Tuve yo que escalar aquella fina hondura,
aquel cielo de estatuas y rumores
para abrazarte todo y retenerte.
Abierto, abajo estabas, suspendido
como por invisibles
alas, como llevado
a hombros del aire, entera
levedad, extendida, uniforme hermosura.
(PCIII: 346, vv. 10-17)

Alberti hace referencia al conjunto arquitectónico de Villa Cimbrone. En su interior, más allá de un pequeño patio, se extiende un célebre jardín poblado de estatuas, pequeños templos, epígrafes, fuentes, cuevas naturales y otras obras de arte. Al final de este recorrido, en la Terraza del Infinito el mirador se asoma a un acantilado donde el mar y la montaña se mimetizan. Aquí, la vista del autor puede perderse en el «detenido ocaso» del verso 21. Se perfila, de tal forma, un Olimpo de imágenes tutelares en el que las estatuas del entorno toman el aspecto de dioses antiguos³³⁷:

³³⁶ Cfr. G. Chiappini, *Antinomie Novecentesche II*, cit., p. 152

³³⁷ *Ibid.*

Se asomaban los dioses,
las inmóviles formas tutelares,
verdeados de umbría, a las barandas
del detenido ocaso.
Mirado de los pinos, venturoso
de dormirse alabado de las fuentes,
no se marchaba el sol, no, no quería
ponerse el sol, el sol, el sol tendido,
descansando en el mar, balanceado
imperceptiblemente en las espumas.
Iba en aquel crepúsculo a cumplirse
la completa derrota de la noche;
a fijarse la luz, un milagroso,
perpetuo resplandor, en fin, el día,
el día ya sin muerte.
(PCIII: 346-347, vv. 18-32)

Este rojo atardecer italiano es, en palabras de Gregorio Torres Nebrera, «inmarcesible», o sea, «parece eternizarse [...] reproducir el mito de la edad dorada, en la que la muerte es vencida para siempre³³⁸». Es más: es una evocación nostálgica de la belleza pasada que, en este caso, sin embargo, no se centra en el efímero goce del presente, sino en los testimonios de antaño cuya función es totalmente consoladora. De hecho, el poeta se siente como un hombre «sin cuerpo de desastres, / por vez primera libre» (vv. 36-37) y «carne sin leyes de agonía» (v. 39). El poema es, por tanto, profundamente optimista. El destierro, aunque solamente en el espacio de estos cuarenta y ocho versos y gracias a la intensa luz del crepúsculo, ya no se vive como un límite, sino como el tiempo «de la diafanidad y la armonía, / de la paz ya sin fin» (vv. 47-48).

Con todo, y pese a esta soñada atmósfera de salvación, cuando la vista de la otra orilla no es evocada, sino real, la crueldad del exilio alcanza su pico máximo. Conviene ahora traer a colación la “Canción 15” del primer apartado de *Baladas* y el poema “Retornos frente a los litorales españoles”. En el primer texto, la quietud del campo verde se opone al espontáneo vitalismo albertiano, sin devolverle el vaivén de las olas gaditanas:

³³⁸ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 208.

Si este campo verde fuera
de pronto el mar, estaría
todo él en movimiento.

[...]

Pero este campo está fijo,
quieto al sol, sin movimiento,
sin comprender que si fuera
de pronto el mar, dejaría
de estar quieto.
(PCIII: 507, vv. 1-3/ 12-16)

Con “Retornos frente a los litorales españoles”, en cambio, estamos ante un curioso ejemplo de espacio poemático de la patria ídolo, ya que la experiencia del regreso no es imaginada. Alberti escribe este poema, como señala el epígrafe «Desde el Florida», durante un viaje del que no se conoce la fecha³³⁹ y que, así como se desprende de sus versos, lo pone nuevamente en contacto con el territorio europeo. Desde el piróscabo, el poeta vislumbra los litorales españoles entre Cádiz y Almería hasta recuperar –en medio del mar y por primera vez después del adiós en 1940– la visión concreta de su tierra, a la que llama «madre» cuatro veces. Si bien brevemente, y sin poderla tocar o pisar, Alberti recobra en el espacio a su alrededor la arboleda perdida que, sin embargo, está sometida a una suerte de antropomorfización:

(Desde el «Florida»)

Madre hermosa, tan triste y alegre ayer, me muestras
hoy tu rostro arrugado en la mañana
en que paso ante ti sin poder todavía,
después de tanto tiempo, ni abrazarte.
Sales de las estrellas de la noche
mediterránea, el ceño de neblina,
fuerte, amarrada, grande y dolorosa.

³³⁹ Como señala Jaime Siles en su edición del tercer tomo de las obras completas de Alberti (PCIII: 355), el poema está incluido en la primera publicación de *Retornos de lo vivo lejano* que salió por la editorial Losada, el 25 de octubre de 1952. Por tanto, el viaje al que hace referencia Alberti es seguramente anterior a esta fecha. Podría tratarse, en concreto, de la travesía de ida a Varsovia o viceversa, ocurrida en el año 1950, en ocasión de la participación de Alberti como delegado del Congreso Mundial por la Paz.

(PCIII: 355, vv. 1-7)

La geografía del lugar se presenta como un rostro de mujer triste, cansado, envejecido. Ninguna alegría caracteriza sus contornos. Al contrario, esta parece haber desaparecido a causa del drama de la guerra a la que se alude en los versos finales y, además, porque es un espacio manchado por una sangre derramada: clara referencia al asesinato de Federico García Lorca.

Se ve la nieve en tus cabellos altos
de Granada, teñidos para siempre de
aquella sangre pura que acunaste
y te cantaba -¡ay sierras!- tan dichosa.
(PCIII: 355, vv. 8-11)

Ni siquiera un abrazo se le concede al poeta que, en medio del mar, añora los litorales de su tierra; ni una caricia sobre ese rostro arrugado de la patria ídolo, personificada y nunca olvidada como los dedos maternos que en “Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas” tocaban el piano y se convertían, poco a poco, en un fetiche del que surgían las canciones de Schubert. Estas últimas simbolizaban la infancia perdida del poeta. Ahora, con la imagen del rostro arrugado y del «ceño de neblina» del verso 6 lo que se ha perdido es la juventud de soldado del Quinto Regimiento, de poeta en la calle que lucha con su pluma para dar voz a un pueblo doblegado. Es una tierra, como se lee en el verso 7, «amarrada» y, por eso, «dolorosa», que no puede avanzar hacia el hijo que huyó para salvarse la vida ya que es prisionera de la dictadura y, por lo tanto, vive políticamente aislada del mundo. Sus cabellos, vislumbrados en las cimas granadinas cubiertas de nieve, muestran las gotas de sangre de un amigo injustamente fusilado. Son cabellos violados y, en su acepción metafórica, lugares de los cuales ha sido arrancado cualquier indicio de paz. Más adelante, en los versos 12-14, el yo lírico declara, como en una súplica, que no quiere separarse de sus ojos y de su corazón: órganos vitales de todo ser humano que coinciden con otra perfecta identificación, la del rostro con el suelo natal.

No quiero separarme de mis ojos,
de mi corazón, madre, ni un momento
mientras te asomas, lejos, a mirarme.
Te doy vela segura, te custodio
sobre las olas lentas de este barco,
de este balcón que pasa y que lleva
tan distante otra vez de tu amor, madre mía.
(PCIII: 355, vv. 12-18)

Tierra custodiada adentro, pues, y que como el estado de ánimo del poeta está desvalida determinando así una indiscutible coexistencia de miradas: la de la madre y la del hijo divididos contra su propia voluntad. La tierra es, además, un lugar de memorias que guarda verdades perturbadoras, pruebas de abusos que se asoman desde los litorales españoles despertando nuevamente la herida del exilio:

Este es mi mar, el sueño de mi infancia
de arenas, de delfines y gaviotas.
Salen tus pueblos escondidos, rompen
de tus dulces cortezas litorales,
blancas de cal las frentes, choreados
de heridas y de sombras de tus héroes.
Por aquí la alegría corrió con el espanto
por ese largo y duro
costado que sumerges en la espuma,
fue el calvario de Málaga a Almería,
el despiadado crimen,
todavía -¡oh vergüenza!- sin castigo.
(PCIII: 355-356, vv. 19-30)

Y es también, como sobresalía de “Retornos de un isla dichosa” y, aunque no tan explícitamente como en los demás poemas examinados hasta ahora, una interlocutora peculiar de la emoción, la variante simbólica a un estado primordial de equilibrio que el poeta, dominado por un impulso del ego, intenta rescatar desde hace años. Es en estos términos que se manifiesta el fetichismo: cada grano de arena, cada cumbre, cada trozo del litoral representan las únicas alternativas posibles y, por lo tanto –ficticias– a una plenitud que no puede volver bajo su condición originaria. Los elementos del paisaje serán siempre e

irremediablemente un objeto fetiche sobre el cual proyectar una carga de libido que, de otro modo, estaría condenada a circular eternamente, sin parar, sin la posibilidad para el poeta de seguir entretejiendo una conexión con su pasado aunque, como ahora, por medio de una vía secundaria. Al respecto, Francesco Orlando habla de un retorno de lo “reprimido consciente, pero recusado”: es decir, de un deseo que conquista la subjetividad solo en parte dando lugar, en la interioridad del yo, a una postura conflictiva, ya que el referido deseo se enfrenta con un impedimento (el sentido de prohibición) sin que ninguno de los dos pueda borrar al otro. Al contrario, estos acaban por fortalecerse mutuamente³⁴⁰.

Como consecuencia de todo esto, el peligro para el poeta de perder su propia serenidad es grande: de hecho, el yo corre el riesgo de acabar confinado en esta tendencia posesiva del ego, renunciando a toda posibilidad de transformación y progresión de su futuro y de su quehacer lírico. De ahí que en las composiciones de las que trasluce con fuerza la invocación a la libertad y el deseo de regresar a la patria domine constantemente un tono angustiado, triste, a veces preñado de dramatismo. Todo ello sería debido al trabajo de la libido que, cuando no pueda fluir de forma espontánea hacia su destino habitual, busca nuevas salidas y acaba chocando con el muro de la resistencia posesiva del ego. Es, precisamente, a causa de esta barrera que el yo se aparta de la realidad y busca refugio en una

³⁴⁰ En su trabajo *Per una teoria freudiana della letteratura*, Francesco Orlando establece un parentesco entre el lenguaje de la literatura y el lenguaje del subconsciente humano. En particular, el capítulo “Il ritorno del represso nella forma del contenuto” se centra en la importancia del deseo en términos de “prohibido”. En los distintos casos literarios, los niveles de adhesión a dicho deseo estarían calibrados a lo largo de una escala en cuyo fondo el poder de lo reprimido es máximo: esto significa una profunda identificación con el deseo que actúa en el plan del subconsciente, y contra la voluntad consciente del sujeto orientada, en cambio, al rechazo a este tipo de experiencia. Los demás niveles de adhesión se colocan en el plano del consciente y el efecto de cada uno enlazaría con una disminución del poder de lo reprimido. El primero de ellos es el que se acaba de comentar en el cuerpo del texto. Con el segundo nivel, en cambio, estamos ante un caso de “reprimido consciente pero no respaldado”, o sea que el deseo vuelve a la luz apoderándose del sujeto sin sobrepasar su situación individual y, sobre todo, sin que este lo anime a reaccionar en contra de un orden social que lo excluye (véase el caso de Emma Bovary o también de Ana Ozores). El paso al nivel siguiente será el de un “reprimido respaldado pero no autorizado”: es decir ligado a un contexto en el que se lucha en contra del orden social desde una perspectiva que ya no es individual aunque sí minoritaria. Toda la literatura comprometida –y, por tanto, de nuevo el yo poético albertiano– ejemplifica este modelo. Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 74-89.

emoción incompleta –la del recuerdo– y, en este poema en particular, en la visión de España desde el piróscapo. Así, del simple poder de atracción se pasa, fácilmente, a la fantasía engañosa de haber recuperado un estado de quietud. Sin embargo, es gracias al deleite surgido de dicha visión que el yo logra rescatarse a sí mismo y recobrar, *in extremis*, su propia subjetividad. Es decir que logra, más allá de todo, mantenerse lúcido. Esto no excluye, como es natural, que la libido no siga constituyendo un impulso lesivo, ya que en cualquier momento –como demuestra cada una de las líricas de la orgía de la añoranza que es *Retornos de lo vivo lejano*– puede avivar, una y otra vez, las tendencias represivas del sujeto, sus deseos latentes, tomando el control y quitándole ulteriores posibilidades existenciales³⁴¹. No hay que olvidar que para un poeta como Alberti, tan

³⁴¹ De forma parecida opina Cesare Luigi Eugenio Musatti en su *commento* al estudio que Freud escribió sobre la novela corta *Gradiva, una fantasía pompeyana* (1903) de Wilhelm Jensen. El padre del psicoanálisis redactó este trabajo –*El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen* (1907)– durante unas vacaciones veraniegas en el Hôtel du Lac de Lavarone, un pueblo del Trentino, y fue publicado en la primavera de 1907. La importancia del ensayo freudiano consiste en el hecho de que se trata del primer ejemplo (y, en su caso, del más largo) de interpretación psicoanalítica dedicado a una pieza literaria, y al que seguirá toda una amplia producción científica conocida con la expresión de “psicoanálisis del arte”. No podemos sintetizar aquí el contenido de la novela de Jensen. Lo más interesante, de momento, es lo que argumenta Musatti en el referido comentario al análisis freudiano: o sea que después de instaurarse en nuestra vida el “principio de realidad” –que contrapesa al “principio de placer”– buscamos el equilibrio o la distensión por caminos distintos a la satisfacción inmediata, lo cual marca el paso del comportamiento infantil al adulto. Esto viene a decir que al principio de placer (tendencia típica de los años de la infancia, que no se apoya en la realidad externa y sus normas y, por tanto, se manifiesta de forma posiblemente alucinatoria) solo le queda una actividad reducida que toma la forma de la imaginaria. Es en este contexto que el sujeto es completamente libre de las condiciones impuestas por el mundo exterior y, por lo tanto, todas sus fantasías llegan a ser posibles. Sin embargo, si esta actitud toma el control sobre el comportamiento del individuo, el riesgo más grande es que pierda el contacto con el entorno y acabe con algún tipo de patología: es decir que en él, en lugar de una adherencia a la realidad, se instaura el delirio. La poesía de Alberti responde, a la vez, a estos dos mecanismos ya que los *corpora* textuales examinados a lo largo de este trabajo son un testimonio de evocación imaginaria, o sea, de prevalencia del principio de placer que, sin embargo, nunca logra un dominio total. El rasgo, según Musatti, realmente peculiar del arte poético es precisamente este: es decir la propiedad intrínseca de combinar ambos principios que, a fin de cuentas, se armonizan. El artista, en definitiva, no acalla los productos de su fantasía, sino que los traduce en obras literarias, en esculturas, en pinturas: elementos reales a través de los cuales actúa en la sociedad en la que vive y suscita emociones, consentimiento. Nace, pues, su trabajo, de una frustración causada por el contexto en el que actúa y como compensación, eso sí ilusoria, a este último. Por todas estas razones, el artista –en nuestro caso específico el poeta Rafael Alberti– es un individuo que corre el riesgo de perder el contacto con la realidad y que, no obstante, halla el camino para incorporarse en ella nuevamente (y en esto estriba, a un tiempo, el parentesco y la profunda diferencia con el enfermo). Para el estudio

enamorado de su tierra y cuyo sentido del andalucismo es profundo, la amputación de la patria hubiera podido significar cuando no la muerte física, sí la espiritual, o la emocional. Y aunque no es tan infausta la suerte que le espera al gaditano, el dolor debido al desarraigo lo marca considerablemente: a partir de ahora, su existencia se transforma en un camino incierto, partido por el medio, que no le permite atracar el ancla de forma definitiva en un nuevo puerto –el argentino– ni tampoco volver al viejo –el español– querido y, sin embargo, condenado, además de ser inaccesible a causa del régimen dictatorial. A propósito del referido andalucismo albertiano, escribe Manuel Ángel Vázquez Medel:

Como en círculos concéntricos, El Puerto, Cádiz, Andalucía, España, Europa, la entera humanidad, han sido referencias constantes –y fundamentales– en la vida y en la obra de Alberti. Sin embargo, por muy especiales razones de época, ideológicas, culturales, de afinidad personal, etc., Andalucía constituye el marco más radical de pertenencia del poeta, desde el cual se contemplan horizontes territoriales mayores, y al cual se remite para fijar las coordenadas más locales de su espacio infantil y juvenil. [...] En el exilio se intensifican y agudizan las dos vías de acceso temático a la realidad de Andalucía. Y ahora, además, se cruzan: por un lado, el recuerdo de la patria perdida, de los paisajes que forman parte de él, pone la nota nostálgica; pero por otro, la indignación de ver esos ámbitos mancillados y prostituidos, despiertan su denuncia y condena, así como su llamada a la resistencia y a la insurrección³⁴².

A pesar de ello, cabe señalar también que en la poesía del gaditano subyace siempre un afán de recuperación. El hablante lírico quiere guardar los litorales que ve desde el barco –dándoles «vela segura» (v. 15)– y llevarse consigo todo lo que pueda: no solo el mar de la infancia o los pueblos de blanca cal³⁴³, sino

freudiano sobre la “*Gradiva*” de W. Jensen véase S. Freud, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, vol. 9, 1992, pp. 1-78. Para el *commento* de C. Musatti al estudio freudiano cfr. la edición italiana de S. Freud, *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 592-594.

³⁴² M. A. Vázquez Medel, “Rafael Alberti y Andalucía”, *Rafael Alberti: el poema compartido*, ed. Luis García Montero, Granada, Consejería de cultura, 2003, pp. 67-68 y 81.

³⁴³ Respecto a este detalle referido a los pueblos y de los que, más arriba, se describían con un «blanca de cal las frentes» (v. 23) escribe J. C. Fogo Vila: «Era un espacio con luz y aire libre en un paisaje de casas bajas, en una arquitectura inocente, popular, mediterránea, de muros de cal blanca y cantos en un luminoso cielo azul, con el viento en las azoteas desde donde se divisaban los barcos de ultramar, las alegres dunas cercanas con los pinares y las retamas litorales asociadas a un espacio de libertad». *Los espacios habitados de Rafael Alberti*, cit., p. 22. A su vez, en su libro de memorias Alberti cuenta que nació en los blancos de «la cal, que tanto recorta las aristas

también el dolor de las heridas, la sombra de los héroes de la guerra cuya presencia espectral parece gritar justicia por haber luchado en vano³⁴⁴. En el adiós final, un adiós largo y susurrado («sin decírtelo casi», v. 39), el poeta pide el consentimiento a una nueva vida, la aprobación para seguir adelante en el camino bajo un cielo y en un mar hechos de soledad, pero que miran a un futuro todavía por escribir. El hecho de que la voz lírica se dirija una vez más a la madre confirma la fe que siente en ella: vivir o morir no importa si quien lo desea es la patria ídolo.

Quisiera me miraras pasar hoy jubiloso
lo mismo que hace tiempo
era dentro de ti,
colegial o soldado,
voz de tu pueblo, canto ardiente y libre
de tus ensangrentadas,
verdes y altas coronas conmovidas.
Dime adiós, madre, como yo te digo,
sin decírtelo casi, adiós, que ahora,
ya otra vez sólo mar y cielos solos,
puedo vivir de nuevo, si lo mandas,
morir, mor también, si así lo quieres.
(PCIII: 355-356, vv. 31-42)

Queda claro, a este punto, que la madre patria –tierra añorada, casi prometida– que acoge en sí los rasgos de un fetiche y, por ende, la metáfora del exilio, es el equivalente de una fuerza impulsora que otorga a la poesía albertiana una gran profundidad. Lo cual significa que mucho debe la poesía de Alberti a la

y contrasta con sus sombras azules, que van desde los más pálidos a los más violentos. Los balcones y las ventanas, los altos barandales pintados de verde y aun de negro, ponen la cal como un fondo de pentagramas musicales, páginas de partiduras para ser cantadas por el viento». (PRCII: 498).

³⁴⁴ En este sentido, y en conformidad con lo que afirmaba Freud, Orlando recuerda también que el inconsciente suele tratar las palabras como “cosas”. Respecto al mundo de los poetas, hay que decir que ellos juegan abiertamente con el desfase existente entre el sentido moral-metafórico y el físico-literal de las palabras. El caso de la voz “litorales”, por tanto, parece un óptimo ejemplo de cómo un solo significante domina dos significados objetivamente distintos y, asimilándolos, los convierte en una unidad más honda. Además, añade Orlando, el arbitrio verbal que otorga esta clase de unificación sería inaplicable en un discurso científico o práctico y puede, por eso, tomar forma solo en el contexto poético o en el de los sueños, del lapsus, del síntoma, del chiste. Cfr. *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., pp. 30-32.

experiencia del destierro ya que su contenido adquiere, desde el punto de vista estilístico y humano, un espesor que ha descrito bien Ida Vitale:

Lo que sin duda le faltó fue ser totalmente asimilado y amparado por un medio afín, la holgura material con que el norte compensa la mayor rarefacción espiritual. Pero, pese a todo, ¿hubiera logrado el poeta en España mayor altura en su idioma que la que logró en América? Solo, encarcelado en su poesía, forzado en ella, Alberti logra en su exilio la perfección de sus dos complementarias direcciones poéticas: la que él mismo identifica como “poesía del juego, del capricho, del aire, de lo más leve y casi imperceptible”, y esa otra sensorial, casi de tocar y ver que arranca de los sonetos gongorinos de *Cal y Canto* y que culmina en *A la pintura* (1945-1952)³⁴⁵.

Esta madre no deja de manifestarse en otras composiciones y, junto a ella, el deseo del poeta de proyectarse «en la cal hirviente de [sus] muros», como revelan los versos de “Por encima del mar, desde la orilla americana del Atlántico” de *Ora marítima*:

¡Si yo hubiera podido, oh Cádiz, a tu vera,
hoy, junto a ti, metido en tus raíces,
hablarte como entonces,
como cuando descalzo por tus verdes orillas
iba a tu mar robándole caracoles y algas!
(PCIII: 461, vv. 1-5)

La «situación de alejamiento del objeto del canto³⁴⁶», Cádiz, el propósito, claramente expresado, de colocarse en sus raíces, de entrar nuevamente en contacto con las olas de la bahía, de recoger los caracoles y las algas de su arena, todas ellas son formas de anhelar el regreso al vientre materno. Al respecto, el análisis de Francisco Caudet es esclarecedor:

El exiliado es, por naturaleza, un hombre sin raíces y, por tanto, proclive a la inadaptación [en cuanto busca consuelo en el pasado] o en la esfera de su mundo privado. [...] Los lexemas peregrinaje, mar, naufragio, orilla [representan] la experiencia traumática que conlleva la privación del suelo patrio. Experiencia que a su vez metaforiza lo que es la vida misma:

³⁴⁵ I. Vitale, “Madurez americana de un poeta español”, *Marcha*, Montevideo, n. 1088, 13 de diciembre de 1961, pp. 26-27.

³⁴⁶ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano*. *Ora marítima*, cit., p. 271.

abandono de la seguridad del útero materno [...] para caminar unos inciertos caminos que conducen siempre inexorablemente a la muerte³⁴⁷.

Es evidente cómo el exilio, en la poesía del gaditano, convirtió en obsesión la idea de lo perdido que se concretiza en la tierra y la voluntad de buscar un diálogo con ella:

Siénteme cerca, escúchame
igual que si mi nombre, si todo yo tangible,
proyectado en la cal hirviente de tus muros,
sobre tus farallones hundidos o en los huecos
de tus antiguas tumbas o en las olas hablara.
Hoy tengo muchas cosas, muchas más que cantarte.
(PCIII: 461, vv. 11-16)

De acuerdo con Gregorio Torres Nebrera,

la ciudad que se quiere recuperar, con la que desea fundirse el poeta, no es exactamente la de hoy (que desconoce, que extraña) sino la del ayer, de donde arranca la esencia de lo que desea reencontrar. Solicita el abrazo con la antigua amada, con el mito, que luego se fue desarrollando (y perdiendo) en el camino de la historia. Por ello habla de lo que es sinónimo, en la ciudad, de ese pasado legendario («farallones hundidos», «tumbas antiguas»)³⁴⁸.

La palabra poética se convierte en un viaje imaginario³⁴⁹ que permite al yo lírico volver enteramente, o sea, no solo con el pensamiento, sino también con el

³⁴⁷ F. Caudet Roca, “Mirando en la memoria las señales...”, *Ínsula*, n. 627, Madrid, marzo de 1999, p. 18.

³⁴⁸ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 272.

³⁴⁹ Un año después de publicarse el estudio freudiano sobre la *Gradiva*, el insigne psicoanalista redactó otro pequeño trabajo titulado *El creador literario y el fantaseo (1908)* en el que examinaba, aunque desde una perspectiva bastante general, el problema de las fuentes de inspiración del poeta. En otras palabras, Freud se pregunta de dónde el yo lírico saca la materia que moldearía sus versos y, a tal propósito, afirma que las primeras huellas de su actividad se pueden encontrar ya en el niño y en su ocupación favorita: el juego. Es decir, el poeta, como el niño que juega, «crea un mundo fantástico y se lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad. Pero de esta irrealidad del mundo poético nacen consecuencias muy importantes para la técnica artística, pues mucho de lo que, siendo real, no podría procurar placer ninguno puede procurarlo como juego de la fantasía, y muchas emociones penosas en sí mismas pueden convertirse en una fuente de placer para el auditorio del poeta. [...] Así también, cuando el hombre que deja de ser niño cesa de jugar, no hace más que prescindir de todo apoyo en objetos reales, y en lugar de jugar, fantasea. Hace castillos en el aire; crea aquello que denominamos ensueños o sueños diurnos. Lo podrías poner todo con comas, desde fantasea. [...] El fantasear de los adultos es menos fácil de

cuerpo, a pisar la blanca cal de su pueblo³⁵⁰. Alberti atraviesa el que llama «Mar de Solís o Río de la Plata» (v. 19) ya que sabe bien que «el siempre dispuesto corazón» (v. 21) de su tierra le puede oír. Desde las playas de Punta del Este³⁵¹ el poeta rebautiza al río o, mejor dicho, lo llama con su antiguo nombre: el que los primeros marinos españoles le dieron al sentirse asombrados ante su grandeza³⁵².

observar que el jugar de los niños. [...] el adulto se avergüenza de sus fantasías y las oculta a los demás; las considera como cosa íntima y personalísima [...] Esta conducta dispar del sujeto que juega y el que fantasea tiene su fundamento en la diversidad de los motivos a que respectivamente obedecen tales actividades, las cuales son, no obstante, continuación una de otra». Dicho de otra manera, tanto la actividad poética como el acto de fantasear constituyen un *continuum* y una sustitución de aquella primigenia imagería dada por el juego infantil. Más allá de eso, lo que llama la atención y entraña una aproximación al modelo albertiano, o sea a su frecuente “soñar despierto”, es la correspondencia de la fantasía con los tres tiempos del pretérito, del presente y del futuro y «con el deseo que fluye a través de los mismos, [que permite] estudiar las relaciones dadas entre la vida del poeta y sus creaciones». Hay, pues, que considerar la circunstancias siguientes: «Un poderoso suceso actual despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente casi siempre a su infancia, y de este parte entonces el deseo, que crea satisfacción en la obra poética, la cual del mismo modo deja ver elementos de la ocasión reciente y del antiguo recuerdo». Dicho deseo, en la lírica albertiana, es sí, como se ha dicho muchas veces, un modo para realizar una vuelta al pasado pero, al mismo tiempo, una ocasión para proyectar una imagen del porvenir. (“El creador literario y el fantaseo”, en S. Freud, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, vol. 9, 1992, pp. 123-135).

³⁵⁰ Ya se ha llamado la atención sobre el papel de la cal como materia en la poesía del gaditano. A este respecto, huelga recordar unos pasajes más de su libro de memorias, ya que en ellos se puede apreciar el sentimiento de honda conexión entre Alberti y su tierra y que, progresivamente, va insertándose en sus versos hasta convertirse en una constante dominante: «La cal es la hija del Mediterráneo, aunque atravesase el estrecho de Gibraltar y se expanda por las riberas atlánticas del norte africano, los pueblos de Cádiz, Huelva y Portugal. Yo soy un hijo hirviente de la cal, de su cegadora blancura esplendorosa, tendida, chorreada sobre los muros andaluces. Yo vi la luz primera entre los blancos populares. Mi infancia fue un dichoso rectángulo de cal fresca, cal viva, con mi alegre, solitaria sombra proyectándose sobre él. [...] Blanca tengo la mano para escribir o pintar lo que hago, veo o entreveo. Yo he perseguido siempre la transparencia en todo, la claridad hasta en la nebulosa, pensando siempre en lo rotundo de la cal, su misteriosa luz de sombras azules. [...] La cal blanca, grasa, o cal de mortero, es la más estimada para las construcciones, la que más se aprecia. La cal, óxido de calcio, era ya conocida y empleada por los antiguos griegos y egipcios. [...] Solo comparable al blanco de la cal es el de la nieve, el de la sal y el blanco blanco de las palomas» (PRCII: 497-499).

³⁵¹ Es posible que la playa precisa desde la cual se escribieron los versos de “Por encima del mar, desde la orilla Americana del Atlántico” fuera la de Piriápolis, balneario de la costa uruguaya cercano a Punta del Este. En una carta fechada en dicho lugar el 21 de enero de 1943 y que Alberti envía a Emilio Oribe, se lee: «Mi querido Oribe: un saludo muy cariñoso para usted y María desde esta orilla, para mí la “otra” de su mar Atlántico. Espero verle en Montevideo». *Rafael Alberti en Uruguay*, cit. 123.

³⁵² Tal como informa el historiador Ruy Díaz de Guzmán, la fecha del descubrimiento del Río de la Plata ha sido largamente discutida. Tras un atento estudio, se colocaría entre los años 1512 y 1516. El primer europeo que navegó el río fue Juan Díaz de Solís. De este, el antiguo nombre Mar de Solís. Cfr. R. Díaz de Guzmán, *La Argentina*, ed. De Enrique de Gandía, Madrid, Historia 16, 1986, pp. 42-43.

Queda clara, a esta altura, la intención constante del sujeto lírico de enraizarse en el suelo natal hasta convertirse en un objeto del paisaje, en una de sus partes constitutivas: así resulta de otro poema compuesto «en las contrarias orillas» (v. 10), “La Atlántida gaditana”.

Iba, alegre, en un coche de caballos
hacia la Santa Luz, hacia Sanlúcar,
sin saber que los campos de los viejos abuelos,
que las huertas marinas de tomates
y soleadas calabazas eran,
ya antes de las aguas y los aluviones
del Guadalquivir, playas,
dunas del sueño de Platón, vestigios
de su perdido reino azul de los Atlantes.

Lejos, sentado ahora en las contrarias
orillas, recibiendo
las mismas oceánicas olas, me voy con ellas,
llego con ellas y mis ojos hundo,
todo yo me sumerjo en tan antiguo
sol misterioso, isleña
raza potente desaparecida.
(PCIII: 466, vv. 1-16)

En la primera estrofa, a partir de un recuerdo de la niñez que lo lleva hacia Sanlúcar de Barrameda, Alberti recorre con la memoria la vista de los campos, de las playas, las huertas y sus frutos, y reflexiona sobre el espacio mítico hacia el cual este lugar se asomaba: el pueblo hundido de los Atlantes, cuya isla desapareció en las simas del océano a causa de un cataclismo geológico hacia el 9600 a. C.³⁵³. Otro mito, pues, que ha sido contado por primera vez en el diálogo inconcluso *Critias o la Atlántida* de Platón y que guarda relación, en la lejanía del presente, con el pueblo español cuya lucha también se ha visto hundida por el franquismo. Enrique Ramos Jurado ha señalado este retorno a los orígenes, a la tradición del mundo clásico cuya función, en la lírica del gaditano, es ponerlo

³⁵³ Cabe destacar que la historia de la legendaria isla de Atlántida, que estaría ubicada en el Estrecho de Gibraltar, frente a la Columnas de Hércules, se considera más como una alegoría mitológica que como un hecho real.

en estrecha conexión con todo lo que a la categoría de “lo perdido” se refiere, por ejemplo, las “casas encaladas”:

Alberti, a pesar de sus años de exilio tanto interior como exterior, siempre se encontró enraizado en su Puerto de Menesteo, en su Puerto de Santa María, en el extremo de Occidente, en el jardín de las Hespérides y de los Atlantes. Su mar, su luminosidad, sus casas encaladas formaban parte de él mismo. Sin su entorno vital creía haber retrocedido a la Edad de hierro, a esa edad que le tocó vivir fundamentalmente a partir de nuestra guerra civil y que le llevó al otro lado del Atlántico. Su exilio, la pérdida de su paraíso, le condujo a la mitificación de su Gades y a recurrir a la mitología que los clásicos situaban en los extremos de Occidente³⁵⁴.

En la estrofa siguiente, frente a las orillas del Paraná, al recuerdo de Sanlúcar le acompañan las «oceánicas olas» que el poeta recibe con placer y por las que se deja transportar para hundir en ellas los ojos y, luego, todo su cuerpo. El hecho de sumergirse, literalmente, en tan antiguo sitio y comprometerse con la potente raza de los Atlantes pone en evidencia dos mensajes implícitos en estos versos: en primer lugar, el poeta sigue manteniendo una relación filial con la ciudad de Cádiz, como si nunca hubiera salido de su vientre; en segundo lugar, la fuerza mítica de los isleños de un tiempo puede renovarse en los españoles de hoy, tristemente sometidos a la tiranía del régimen. Es más,

[...]
Hombros inexpugnables, corazones
incorruptibles, manos inmaculadas emerjan.

[...]

Puedan los hombres respirar tranquilos,
mirar al cielo sin beber la muerte.

[...]

...Y otra vez, en un coche de caballos,
volveré alegre a ir por mis caminos,
hacia la Santa Luz, hacia Sanlúcar.
(PCIII: 466, vv. 21-22/ 26-27/ 37-39)

³⁵⁴ E. Ramos Jurado, *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española. Lope, Blasco, Alberti y M. Teresa León, y la novela histórica*, cit., p. 59. Sobre el papel del mito clásico en Alberti véase también el ya citado M. J. Ramos Ortega, “La poética del 27 a través de cuatro rasgos generacionales”.

También en “Los Fenicios de Tiro fundan Cádiz” la percepción de la patria se produce desde la otra parte, o sea, en las inmediaciones de la lejana orilla americana. En este texto no solo se reconstruye y se elogia la fundación de la ciudad gaditana, sino también su belleza «como si de una mujer se tratara, emparejándola con el nacimiento de Venus³⁵⁵»:

...Y así naciste, oh Cádiz,
blanca Afrodita en medio de las olas.
Levantadas las nieblas del Océano,
Pudiste en sus espejos contemplarte
como la más hermosa joven aparecida
entre la mar y el cielo de Occidente.
(PCIII: 469, vv. 1-6)

A lo largo de casi sesenta versos –entre las antiguas referencias comerciales «Como reina de todos los metales, [...] / La plata, el plomo, el hierro y el estaño /» (vv. 26, 34), las referencias míticas acerca del libertador Hércules y el salvador Gadir y, finalmente, la triple referencia a textos bíblicos a través de las palabras de Ezequiel, Isaías y Jeremías– lo que más destaca con respecto al propósito de esta investigación son las dos últimas secuencias. De hecho, al oír el «clamor antiguo» (v. 52) que le llega, el sonido de los remos de los marineros gaditanos moverse en las espumas marinas, el yo lírico se deshace en una «Hermosa declaración de fidelidad amorosa, devolviendo un diálogo que [...] había recibido encantado cuando era niño³⁵⁶»:

Anclas de plata, no de plomo, lucen
por los azules puertos asombrados.
Oigo los cantos de tus marineros,
oigo sus remos dando en las espumas,
oigo un clamor antiguo que hoy me llega
batido por el sol de tus dos mares.

Taza de plata ya, vaso de luz, esplendes
entre las olas desde tus orígenes.

³⁵⁵ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 289.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 289.

Así mi corazón te guarda, así lo habitas
desde aquel tiempo, oh Cádiz, que tus ojos
en mis dunas mirándote me vieron
y arrodillada sobre el mar me hablaste.
(PCIII: 470-471, vv. 48-59)

En los versos finales, el espacio material del paisaje va ocupando la interioridad del sujeto: es decir que no solo el corazón humano alberga dentro de sí la tierra, o sea que es habitado por ella, sino que también, por medio de una deslumbrante hipálage, las dunas de la playa se corresponden con los ojos del poeta. De esta forma, la tierra sigue convirtiéndose en una interlocutora peculiar de la emoción puesto que vuelve bajo su modalidad melancólico-fetichista: hombre y suelo natal –de momento separados– se esperan y confían el uno en el otro, se escuchan, se hablan y hasta propulsan cargas de energía emocional por encima del mar: único, irrenunciable puente de ida y vuelta hacia la patria ídolo. Este poema de Alberti, además, se conecta con la “Canción 14” de “Canciones II” de *Baladas* por la misma «referencia a la historia gaditana³⁵⁷» pero, esta vez, «como un recuerdo del colegio infantil entroncado con la experiencia de un nuevo colegial, su propia hija³⁵⁸»:

Se fue ya Aitana. (Corre el tren,
y en él, aún más que el tren, Aitana,
repitiendo la lección de mañana.)

*A los fenicios los llamaron
los carreteros de la mar.
Comerciar, solo comerciar
era el oficio que inventaron.*

*Llegaron a Cádiz un día,
después de pasar por Gibraltar.
Hércules, que los vio llegar,
les concedió la factoría.*

*Luego de las costas de España,
pretendieron aún navegar.
Y acabaron abriendo un bar
en una aldea de Bretaña.*

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 290.

³⁵⁸ *Ibid.*

Lejos ya, Aitana. (Sigue el tren
corriendo, ya dormida Aitana,
aprendida la lección de mañana.)
(PCIII: 546-547, vv. 1-18)

La composición, que se abre y se cierra según un diseño circular, enmarca en las tres estrofas centrales el recorrido del pueblo fenicio (comentado en *Los Fenicios de Tiro fundan Cádiz*), que el poeta destaca mediante el uso de la cursiva. La *dispositio* de este pequeño relato dentro del marco más amplio, y presente³⁵⁹, de la cotidianidad de Aitana no es un caso. Ya se ha dicho que su inesperado nacimiento en el comienzo del exilio fue considerado por la pareja Alberti-León como la reafirmación del propio ser, una vuelta milagrosa a los orígenes. Así pues Alberti conecta el viaje de la hija en tren con los antecedentes históricos como si fueran acontecimientos paralelos. El fin es, claramente, subrayar que en ella revive el mito de la fuerza española y, por tanto, la esperanza de un futuro prometedor³⁶⁰.

Tan grande es la voluntad de regresar a la otra orilla que en el poema “Huida del profeta Jonás a Tartesos” el yo lírico llega a identificarse con este personaje de la mitología bíblica y que, en las Sagradas Escrituras, encarna una suerte de exiliado. El profeta Jonás, de hecho, huyó de Nínive en un barco dirigido hacia Tarsis (que, por lo general, se relaciona con España), y acabó siendo tragado por una ballena durante tres días. Luego, fue vomitado por el gran pez en tierra firme. Por esta razón, en el poema se sustituye a la antigua Tarsis con la actual Cádiz adonde el poeta –ahora identificado con el profeta cuyo nombre, entre otras cosas, en hebreo significa “paloma”– quiere volver:

Halla en la orilla un navío
Jonás.

³⁵⁹ Al respecto, escribe L. García Montero: «los cambios de la naturaleza, los horarios, los animales que rodean la casa, los movimientos de su mujer y su hija, las noticias de los amigos, entran en las canciones para conformar también una anotación lírica del presente». “La conciencia y la identidad: Baladas y canciones de Rafael Alberti”, *Rafael Alberti libro a libro*, cit., p. 363.

³⁶⁰ Sobre el papel de Aitana en la vida y en la producción lírica del poeta se hablará más detenidamente en el próximo capítulo.

Quiere embarcar para Cádiz
quiere embarcar.
Los marineros del barco
dicen a Jonás:
-Somos marinos de Cádiz,
marineros de su mar.
(PCIII: 471, vv. 7-14)

En la parte final de la composición figura una referencia a las bailarinas gaditanas («Vendrás. / Las bailarinas de Cádiz...», vv. 24-25) que liga este poema con el que en *Ora maritima* está colocado inmediatamente después, “Bahía del ritmo y de la gracia”. En sus versos, esta vez, se personifica a la propia ciudad de Cádiz con Telethusa: legendaria bailarina gaditana que fue llevada a Roma en el siglo I a. de C.

Cuántas veces, oh Cádiz, te habré visto
unida al coro blanco de tus puertos,
casi en el aire, cimbrearte toda,
sobre el óvalo azul de tu bahía.

Bailan desnudos tus antiguos hombros,
bailan desnudos tus combados brazos,
bailan desnudas tus caderas largas,
tu grácil vientre y sus preciosas piernas.
(PCIII: 472, vv. 1-8)

El poeta recuerda las múltiples visiones pasadas de la esplendorosa bahía, cuyo «coro blanco» de los puertos indica las localidades colindantes: Rota, El Puerto de Santa María, San Fernando, Puerto Real. La ciudad de Cádiz, por tanto, es tan bella como la Telethusa descrita por Marcial en el epigrama LXXI del libro VI³⁶¹, que se encuentra en epígrafe a la composición. Pero, lo que es verdaderamente interesante es

que la capacidad para el ritmo, la danza, la gracia de movimientos de aquellas mujeres gaditanas de la antigüedad no se ha perdido, sino que permanece, renace, en cada rincón, y en cada mujer, en la Cádiz de ahora, ensoñada, acariciada en la nostalgia³⁶².

³⁶¹ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 294.

³⁶² *Ibid.*

De estas mujeres que son, al fin y al cabo, todas una –la antigua bailaora que enamoró al viejo Pelias– y, más concretamente, el símbolo de la Cádiz del poeta, se solicita el regreso a través del modo imperativo que, en su reiteración, asume la forma de una súplica:

Ven, que te sueñen tus gracias remotas.
Las gaditanas sonrisas no han muerto.
Del barandal de los finos balcones
cantan abiertas sus sales floridas.

Ven, Telethusa, lo patios profundos,
sus emparrados secretos te esperan [...].
(PCIII: 473, vv. 17-22).

En “Canción 4” del primer apartado de *Baladas* el término clave de esta ramificación, “orilla”, se repite siete veces, con una insistencia que marca aún más la visión nostálgica que se produce desde lejos y que, como en muchos de los poemas ya vistos en el capítulo anterior, se desencadena también por la presencia de los barcos que cruzan el río, llevando consigo memorias melancólicas:

Los barcos pasan tan cerca
de la orilla,
que bien pudieran llevarse
una rama de los sauces
de la orilla.
Está tan cerca la orilla,
que si los barcos quisieran
también pudieran llevarse
un caballo de la orilla.

¡Qué bien estar a la orilla
de esta orilla
en donde pueden los barcos,
si es que los barcos quisieran,
llevarse al mar un caballo,
una rama de los sauces
y la orilla!
(PCIII: 489, vv. 1-16)

El yo lírico proyecta un deseo indefinido sobre el objeto «barco» ya que este, contrariamente al poeta, puede moverse, puede alcanzar en su viaje de ida y vuelta cualquier sitio y llevarse todo lo que quiera: una rama de los sauces, un caballo y quién sabe qué más, salvo el poeta desterrado al que desde esa orilla no se le otorga emprender ningún camino por encima del mar, ni subir a ese mismo barco que lo conduciría hacia la orilla opuesta, a España. Solo le queda, en definitiva, la esperanza dirigida al mar para que «arrojes algo / que no sea una perla, / un pez, un hombre ahogado...» (PCIII: 25, n. 65, “Arión”).

En “Canción 15” de “Canciones II” desde la otra orilla llegan imágenes confusas, de «fogatas» (v. 1), cuya ilusión se va mezclando con el entorno hasta tal punto que el yo lírico ya no distingue cuanto le rodea:

Las fogatas, a lo lejos,
como barcos incendiados.

¿Arde el río,
o están ardiendo los barcos?
(PCIII: 547, vv. 1-4)

En el corazón del poeta se materializan senderos bombardeados que aluden indudablemente al recuerdo de la guerra, y cuya representación adquiere una fuerza iconográfica significativa gracias también a la repetición de la sibilante. A través de esta última parece casi materializarse, junto con el chorro de aire que conlleva el sonido de la misma, la idea de la exhalación de las llamas abrasadoras:

Se alzan en mi corazón
caminos bombardeados.

¿Quién se quema?
¿Quiénes se están abrasando?

Fuegos hay que no son fuegos.
...Mas yo no puedo mirarlos.
(PCIII: 547, vv. 5-10)

En “Balada del andaluz perdido”, aunque no aparezca explícitamente la palabra “orilla”, el poeta sigue redactando versos del otro lado del río, desde donde advierte la añoranza por su tierra:

Perdido está el andaluz
del otro lado del río.

-Río, tú que lo conoces:
¿quién es y por qué se vino?

Vería los Olivares
cerca tal vez de otro río.

-Río, tú que lo conoces:
¿qué hace siempre junto al río?

Vería el odio, la guerra,
cerca tal vez de otro río.
(PCIII: 507-508, vv. 1-10)

Alberti se califica de «andaluz perdido» que junto al Paraná ve lo que veía un tiempo, acercándose a los ríos de España: los olivares, los estragos de la guerra, su «rancho de adobe» (v. 13) que probablemente compartía con los demás soldados y los «caballos, solos, perdidos» (v. 18) como él, sin jinete al que obedecer o un establo donde descansar. El río, además, en el pleno del proceso visionario del poeta «tiene orillas altas / de mar» (v. 5-6) en “Canción 6” de “Canciones II”:

¡Ay Paraná, si te vieras,
Paraná!

Gran Paraná de Las Palmas,
Paraná.

Hoy tienes orillas altas
de mar.

Ya eres algo más que río.
¡Ya eres mar!
(PCIII: 542-543, vv. 1-8)

Los rasgos del paisaje se transfiguran de forma aún más evidente en “Balada de la nostalgia inseparable”:

Siempre esta nostalgia, esta inseparable
nostalgia que todo lo aleja y lo cambia.
Dímelo tú, árbol.

Te miro. Me miras. Y no eres ya el mismo.
Ni es el mismo viento quien te está azotando.
(PCIII: 509, vv. 1-5)

Ni el árbol al que el poeta está mirando ni el viento que, soplando, azota sus ramas son los que lo acompañan en el presente argentino. Todos ellos tienen la cara de otras plantas y el sonido de otras corrientes y parecen haber surgido de un recuerdo enterrado. Así también ocurre con el agua y, sobre todo, con la tierra:

[...]
Dímelo tú, agua.

Te bebo. Me bebes. Y no eres la misma.
Ni es la misma tierra la de tu garganta.
Dímelo tú, tierra.

Te tengo. Me tienes. Y no eres la misma.
Ni es el mismo sueño de amor quien te llena.
Dímelo tú, sueño.

Te tomo. Me tomas. Y no eres ya el mismo
Ni es la misma Estrella quien te está durmiendo.
(PCIII: 509, vv. 6-14)

Del verso dirigido a la tierra «Ni es el mismo sueño de amor quien te llena» sobresale, de forma patente, y como tantas veces se ha puesto en evidencia hasta ahora, la voluntad del sujeto lírico de proyectar su amor incondicional hacia la patria ídolo que, de esta manera, se diviniza hasta convertirse en una especie de diosa. Sin embargo, el sueño nostálgico de hoy en día, en el que el poeta busca la arboleda perdida de su infancia, no es el mismo del ayer: hay como un desfase entre estos dos tiempos vitales y del que el yo es bien consciente dado que, en el cierre del poema, los destinatarios de sus preguntas indirectas ya no son la

dimensión del sueño o los elementos que se encuentran radicados en la tierra, sino los que residen en el cielo:

Dímelo tú, estrella.

Te llamo. Me llamas. Y no eres la misma.
Ni es la misma noche clara quien te quema.
Dímelo tú, noche.
(PCIII: 509, vv. 15-18)

Tampoco el firmamento bajo el cual la voz lírica se sitúa tiene rasgos familiares: el espacio aéreo es una noche en la que arden estrellas extranjeras, que conducen a un reposo desconocido. Con todo, no es extraño que el sentimiento de melancólica distancia advertido por el yo poético se tiña, en los años argentinos, de un matiz inédito. Es decir que llega a ser, paradójicamente, doble. Valgan como ejemplo los versos de “Balada del posible regreso”:

Barrancas del Paraná:
conmigo os iréis el día
que vuelva a pasar la mar.

No ya como el Conde Olinos,
que de niño pasó al mar,
seré cuando pase el mar.

Mi cabeza será blanca,
y mi corazón tendrá
blancos también los cabellos
el día que pase el mar.
(PCIII: 510, vv. 1-9)

Pese a la añoranza por la tierra española, el poeta sabe bien que necesita aclimatarse en la tierra firme para sobrevivir y, por tanto, a la hora de suponer una futura mudanza ya tiene la certeza de que llevará consigo el recuerdo de las inolvidables barrancas del Paraná. Al respecto, escribe Solita Salinas que «este espacio se convertirá en paraíso solo después de haberse perdido y reconvertido en memoria positiva y recuerdo³⁶³». Revelador, en este sentido, es el célebre

³⁶³ S. Salinas, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 53-54.

soneto “Lo que dejé por ti” de *Roma, peligro para caminantes*³⁶⁴. De todos modos, lo que más llama la atención de este texto es el recurso de la poesía tradicional como expresión del ánimo, de la lucha y de la sobrevivencia. De hecho, y contrariamente a lo que le ocurre al Conde Olinos en el célebre romance³⁶⁵, habrá un día en el que el yo lírico logre pasar la mar para llegar a la otra parte, aunque este día esté lejos, y el poeta, en el otoño de su vida.

Salvo estos momentos de doble nostalgia, el quehacer lírico albertiano queda siempre anclado al deseo de regreso a la patria perdida. De este modo, el deseo de fusión que protagoniza los versos de “Canción 18” de la sección “Canciones I” –parecido al de la ya comentada “Canción 57”– deja entrever el anhelo del sujeto por convertirse en un único ser con la tierra querida:

Tierras lejanas... Y toros.
Y barcos... Mares lejanas.

Os beso, tierras sagradas
Para mí, tierras lejanas.

Me arrodillo en vuestras olas,
En vuestras arenas, playas.

Olas y arenas sagradas,
para mí, mares lejanas.
(PCIII: 518-519, vv. 1-8)

³⁶⁴ Es de sobra conocido este poema que Alberti compuso en los años del destierro italiano y que corresponde al libro *Roma, peligro para caminantes* (1968). Transcribimos a continuación el significativo terceto de cierre: «Dejé por ti todo lo que era mío. / Dame tú, Roma, a cambio de mis penas, / tanto como dejé para tenerte» (PCIV: 109, vv. 12-14).

³⁶⁵ Como es sabido, el “Romance del Conde Olinos” (del que existen muchas versiones) cuenta la historia de dos enamorados –una hija de reyes y un conde– obstaculizada por la malvada madre de esta última, quien lo manda asesinar. El cuerpo del conde, muerto a lanzadas, será arrojado al mar. Hay, en la poesía de Alberti, continuas alusiones a la tradición literaria que van desde la contemporaneidad hasta, como se acaba de ver, las evocaciones del Romancero. Así ocurre también en el caso de la “Canción 37” de “Canciones II”, donde se retoma el *Romance del prisionero*. Sobre este específico interés del gaditano véanse el ya citado trabajo de López Castro; N. Salvador Miguel, “Alberti y la tradición literaria medieval”, *El color de la poesía. (Rafael Alberti en su siglo)*, II, cit., pp. 371-379; S. Fortuño Llorens, “La lírica tradicional en Lorca y Alberti”, *Medioevo y Literatura Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada 27 de septiembre - 1 de octubre 1993), ed. Juan Paredes, II, 1995, pp. 279-296; P. Wesseling, *Revolution and Tradition. The Poetry of Rafael Alberti*, Valencia, Ed. Albatros-Chapel Hill, 1981; J. Luis Tejada, *Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia (Poesía primera: 1920-1926)*, Madrid, Gredos, 1977.

El sueño de amor del poeta, que vuelve a divinizar su tierra, ya que la define «sagrada», se manifiesta a través de un beso imaginario y el acto de venerarla poniéndose de rodillas en sus «olas», sus «arenas» y sus «playas». Todas ellas se convierten en un objeto fetiche o de culto, al que se le conceden propiedades sobrenaturales y que, sin embargo, para el poeta quedan «lejanas».

A esta distancia, a este amplio espacio que actúa como hito entre el aquí y el allí, el locutor poético otorga un poder que se le puede retorcer en contra por el siniestro dolor que conlleva: «Esto lo recuerdo ahora, / lejos, en otros campos» (v. 11), se lee en el cierre de “Canción 23” de “Canciones I”. El verso hace referencia al recuerdo de los soldados del bando al que Alberti pertenecía, que llevaban el mismo traje que él llevaba y que, ahora, vuelven con el cuerpo tumbado en el suelo, fallecidos y con unos ojos en los que reconoce su pasada vida de poeta en la calle:

Estaban en tierra caídos,
mejor, volcados.
Pisoteados.

Yo, que por allí pasaba,
vi que eran soldados.

Comprendí que de los míos.
Soldados.

Mi mismo traje vestían.
Sus ojos rotos me miraron.
(PCIII: 521, vv. 1-9)

A veces, como en el espacio poemático de “Canción 20”, son muertos que alcanzan la orilla contraria para manchar los «Campos de paz» (v. 1) que el poeta habita, y las flores que en ellos nacen. Toda una transfiguración de la que el sujeto lírico es víctima, causada por un delirio alucinado:

Campos de paz. Y, sin embargo,
hoy los miro llenos de muertos.

Trincheras y flores de sangre.

Tierra de muertos.

Dejadme que en esta mañana
cuide a mis muertos.
(PCIII: 519, vv. 1-6)

En otras ocasiones, estos muertos son discretos. No dicen ni hacen nada:

La arena, caliente.
Heladas, las olas.
Los que se murieron,
hoy, mar, no te nombran.
(PCIII: 20, n. 34, "Arión")

Sus asesinos, en cambio, son libres. Son los impunes que duermen sueños tranquilos en "Canción 25":

Por allí, ahora, ya estarán durmiendo,
mientras aquí llueve con sol.

Los asesinos, los tristes,
bien escondidas las manos
debajo de la almohada.

[...]

Dormidos por allí, ahora,
mientras aquí llueve con sol.
(PCIII: 522-523, vv. 1- 15)

Las manos criminales, ocultas debajo de la «almohada», son las que han provocado el llanto de quien escribe: para el poeta, de hecho, «aquí llueve con sol». Resulta llamativa la oposición dialéctica entre la luz del día en la que el sujeto lírico llora y la oscuridad del sueño de los asesinos que, en cambio, los hace descansar tranquilos, como si no hubieran cometido ningún delito. Por el contrario, los sueños del poeta son atormentados hasta provocarle un padecimiento que es también físico ya que, de forma psicósomática, afecta a partes de su cuerpo como los dientes y la frente:

Y en la noche, de pronto, diríase que el mar

tiene sabor a encías sin descanso.
(PCIII: 25, n. 61, “Arión”)

Sin más remedio, mar, sin más remedio,
dices hoy golpeándome en la frente.
(PCIII: 25, n. 63, “Arión”).

La memoria de estos crímenes aparece también en los versos 7-9 de “Canción 38” de “Canciones I”: «Yo estoy recordando / ciudades rotas y niños / despedazados» (PCIII: 530); y en los versos 1-2 y 9-10 de “Canción 41” del mismo apartado:

Tanta hambre en aquellas tierras.
Tanto hombre casi desnudo.

[...]

¡Cuánta hambre en aquellas tierras!
¡Cuánto hombre casi desnudo!
(PCIII: 531-532)

Además, léase la “Canción 24” de “Canciones II”. En este texto, el partir la leña en los alrededores del terreno húmedo del Paraná, esa misma leña que «a la noche / será brasa» (vv. 8-9), hace que el poeta rememore el humo de los bombardeos arrastrado por «otro viento»:

Parten leña.
Se oyen los troncos heridos
por el hacha.

Rodar de troncos ya muertos
bajo el hacha.

Muge el bañado. La tarde
brama.

Parten leña, que a la noche
será brasa.

Y yo me acuerdo del humo
que otro viento se llevaba.
(PCIII: 551, vv. 1-11)

Como se puede notar, más de un elemento se convierte en la sinécdoque de otro. Los «troncos», por ejemplo, son la parte por el todo de los soldados heridos por los disparos. Estos últimos están aquí representados por el «hacha». Los gritos de dolor y espanto de las víctimas resuenan en los mugidos de las vacas que pueblan el bañado³⁶⁶. De todos ellos, con el pasar del tiempo, solo quedarán cenizas ocultas por la historia.

5. 2. 1. Doble ribera: doble recuerdo histórico

La orilla contraria puede convertirse en objeto de reflexión también por su sustrato histórico. Es decir, que esta no solo ejerce una función memorial-comunicativa entre el mar americano y el europeo y, por lo tanto, con el mar español, sino que también muestra la huella que siglos atrás dejaron los primeros colonizadores del nuevo continente, antes que el poder imaginario del poeta llegase a ofuscar la claridad de su geografía. Valga como primer ejemplo de este procedimiento la “Balada del uno y del otro” de la sección inaugural de *Baladas*. En este texto, como señala Jaime Siles, Alberti «introduce la reflexión histórica en su lirismo. Lo que le da mayor profundidad» (PCIII: 843):

Uno llegó a estas orillas.
De España llegó. Venía.
Era el Uno.

Otro llegó a estas orillas.
De Italia llegó. Venía.
Era el Otro.
(PCIII: 499, vv. 1-6)

De acuerdo con María de los Ángeles González Briz, Alberti

³⁶⁶ Es interesante notar que este término, según el DRAE, solo se emplea con la acepción de ‘terreno húmedo’ en algunos países de América Latina, pero no en España; donde en cambio significa ‘orinal’.

en este poema repara en la reproducción de las estructuras de dominación en el nuevo continente. Los inmigrantes más antiguos encontraron la tierra abierta y generosa, se enriquecieron con ella, se llenaron las manos vacías, y se convirtieron en explotadores de los nuevos inmigrantes³⁶⁷.

Así pues, en los versos que siguen,

Uno y Otro vieron cómo
era la tierra infinita.
Tierra virgen, tierra plena,
tierra rica.

[...]

Y al fin la tierra en las manos
les puso cuanto tenía.
(PCIII: 499, vv. 12-15/25-26)

No es este el único poema en el que resuena una reflexión de tipo histórico. Según ha visto Mario Hernández, dentro de las *Baladas* hay un pequeño grupo de textos que van de la “Canción 26” de la sección “Canciones I” a la “Canción 31” del mismo apartado, todos centrados en el tema «América en tiempos de conquista³⁶⁸». Hernández añade también que «son ya canciones americanas con protagonismo español. Entre ellas ocupa un lugar singular la [número 31]³⁶⁹»:

A aquellos soldados un día
los llamó el mar ignorado.

Pedro, Francisco, Juan o Antonio,
les gritaba el viento oceánico.

Antonio, Juan, Francisco o Pedro
a otras orillas arribaron.
(PCIII: 526, vv. 1-6)

³⁶⁷ M. de los Ángeles González Briz, “Rafael Alberti en el exilio rioplatense: una poesía extranjera”, cit., p. 410.

³⁶⁸ M. Hernández, “Viejo y nuevo mundo en Rafael Alberti”, cit., p. 11.

³⁶⁹ *Ibid.*

Los que figuran son nombres de soldados sin apellido, escogidos «entre los más comunes y sencillos de la onomástica española³⁷⁰». Se trata, además, de una elección que no puede considerarse fortuita, ya que a «los antiguos conquistadores se superpone un doble recuerdo histórico: sobre los hombres de Guerra de 1500 se vislumbran en filigrana los soldados de la República Española³⁷¹». Mario Hernández invita también a reflexionar sobre la importancia de la palabra “soldado” ya que esta iría asociada «a un pasado que un día fue presente para él y dejó profundísima huella en su vida y su obra³⁷²», hasta tal punto que en estos versos toma forma «una más de las posibles evocaciones de la guerra de España³⁷³».

Llanos sin mancha, selvas hondas,
montes sin fin y ríos largos.

Pedro, Francisco, Juan o Antonio
nunca volvieron. Se quedaron.

Jóvenes, viven todavía.
Tienen casi quinientos años.
(PCIII: 526, vv. 7-12)

En esta canción, pues, aparecen los actores de una contienda que remonta a cinco siglos antes y entablan, desde un punto de vista simbólico, un parentesco con los que en los tiempos de Alberti, en España, padecen una suerte parecida. Dicho de otro modo, «estos soldados americanos son, pese a todo, tácitos hermanos de aquellos, ligados a la tierra y a la esperanza de futuro³⁷⁴» que Alberti ya había cantado en su producción lírica de la Guerra civil en la última parte de la década de los treinta. Por tanto, a través del icono de la doble ribera, el yo lírico no solo aúna dos espacios geográficamente opuestos, sino que, como señala el verso de cierre, conecta también «pasado y presente para mostrar la continuidad

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibidem*, p. 12.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*

en el tiempo y en las sangres de los que llegaron al Nuevo Mundo y en él se quedaron, en suma de generaciones³⁷⁵».

En la “Canción 29”, en cambio, los apellidos elegidos por el poeta están asociados a hechos históricos bien conocidos y todos vinculados a los márgenes y tierras del Plata:

Turbación en los altos pastos.
Viento fuerte contra la aurora.

Son los caballos de Mendoza.

Crines sacudidas, estruendo
de sangre en las aguas atónitas.

Son los caballos de Ayolas.

Fatiga, fatiga, fatiga.
Guerrear y siembra de cruces.

Son los caballos de Álvaro Núñez.

Hambre, sed, polvo, hierro, muerte.
Noche en las selvas asombradas.

Son los caballos de Irala.

Caballo de España, caballos
en las tierras americanas.

La nueva tierra americana.
(PCIII: 525, vv. 1-15)

La clave de lectura de estos versos la ofrece nuevamente Mario Hernández. El estudioso precisa que Pedro de Mendoza era

adelantado del Río de la Plata y fundador de Buenos Aires en 1536; el capitán Juan de Ayolas, muerto por los indios paraguayos; Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, segundo adelantado e historiador del Río del Plata, además de conquistador de La Florida; y, finalmente, el capitán Domingo Martínez de Irala, que dota a Asunción de cabildo y la convierte en ciudad en 1541. Alberti, sin embargo, no poetiza ningún hecho concreto. Partiendo de la importancia de los caballos en la conquista, resaltada por todos los historiadores, describe el avance consecutivo de los cuatro hombres a caballo, de modo que el galope supone la definición y posesión progresiva de un paisaje. [...] El poeta mezcla un hálito de condena –“guerrear y estruendo de cruces”– con una clara exaltación de ese galope fundacional, abridor o acuñador de una

³⁷⁵ M. Hernández, “Viejo y nuevo mundo en Rafael Alberti”, cit., p. 29.

nueva tierra. En ese galope resuena, además, el de un guerrero mítico, el Cid, a través de otro poema que está, a su vez, resonando en la palabra de Alberti. Es el poema “Castilla” de Manuel Machado, en el que “polvo, sudor y hierro, el Cid cabalga”. La imagen del Cid desterrado, “a caballo, con doce de los suyos”, repercute en la memoria creadora del poeta³⁷⁶.

Así pues, en la memoria poética de Alberti se funden elementos bélicos o, mejor dicho, elementos españoles que, dada la evolución histórica, son ya argentinos y, no obstante, siguen remitiendo a los orígenes del autor, a sus raíces situadas en la contraria orilla. Con el mismo propósito, en la “Canción 26” el yo lírico se dirige al río Gaboto para preguntarle cuánto tiempo todavía debe esperar para que se cumpla la vuelta al mar añorado. Lo cual no es nada extraño si se tiene en cuenta que el río toma su nombre del navegador italiano Sebastiano Caboto (conocido en Argentina como Gaboto), experto conocedor de las rutas marítimas y que estuvo al servicio de la corona hispánica con el cargo de piloto mayor en las expediciones hacia América. Una vez más, en la lengua poética de las *Baladas* se inserta una entidad fluida que, de alguna manera, se ciñe a la realidad europea:

Río de Gaboto,
Te miro correr.
Fresa pálido en la mañana.
Encendido, al atardecer.

Río de Gaboto,
Te miro pasar.
¿Cuándo, dime, para mí el día
color de mar?

³⁷⁶ *Ibid.* Como informa el propio Hernández, se trata de hechos sustancialmente transmitidos por el historiador del siglo XVI Ruy Díaz de Guzmán en su libro *La Argentina*, cit., del que Alberti era lector. En lo que al Cid se refiere, su figura es una de las primeras imágenes que Alberti aprovecha en su poesía del exilio: “Como leales vasallos”, por ejemplo, se titula una de las secciones de *Entre el clavel y la espada* dedicada al mítico guerrero y a su significación como desterrado. Véanse, a tal propósito, los trabajos de F. Díez de Revenga, “Poema, realidad y mito: el Cid y los poetas del siglo XX”, *El Cid: historia, literatura y leyenda*, ed. Gonzalo Santoja, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 109-123; E. Mateos Miera, “El segundo destierro del Cid: Rodrigo Díaz de Vivar en el exilio español de 1939”, *El Cid: historia, literatura y leyenda*, cit., pp. 131-146; C. Mata Induráin, “Del destierro al exilio: la mirada de Alberti al mito del Cid (‘Como leales vasallos’, Entre el clavel y la espada)”, *Ars bene docendi. Homenaje al Profesor Kurt Spang*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz, C. Salaregui, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 2009, pp. 391-404.

(Tiene el volver color de mar.)
(PCIII: 523, vv. 1-9)

Fue, además, después de una de las salidas de Sebastián Gaboto para España en 1526³⁷⁷ y tras dejar el fuerte de Corpus Christi en las manos del capitán don Nuño que, como cuenta la leyenda, dos caciques timbúes le disputaron a un español el amor de una hermosa mujer, también española, cuyo nombre era Lucía Miranda³⁷⁸. A ella, Alberti le dedica la composición siguiente, la “Canción 27”:

Nada había. Solo agua.
Y a ti te vieron las aguas,
aguas del río, las aguas
Lucía Miranda, amor.
Nada había. Ni caballos,
ni estos naranjos que ahora
mira el viento. Ni esta casa.
Solo agua.
Tú viste correr las aguas,
aguas del río, las aguas,
Lucía Miranda, amor.
(PCIII: 523-524, vv. 1-11)

³⁷⁷ En el contexto de sus viajes de ida y vuelta el piloto estuvo en el Río de la Plata entre 1526 y 1529.

³⁷⁸ Según informa Enrique de Gandía, la trágica historia de Lucía Miranda «no se halla en ningún documento de las expediciones de Caboto ni de Mendoza. Parece inventada. Su historia hizo fortuna. [...] En Argentina se escribieron dos novelas en torno a este argumento» (R. De Guzmán, *La Argentina*, cit., p. 96). Pocas páginas después, Gandía añade que la historia de esta española «pudo ser un recuerdo de algo ocurrido con alguna mujer en el fuerte de Corpus Christi, fundado por Ayolas en tiempos de don Pedro de Mendoza. Si no lo fuera, pues no es posible probarlo, sería la primera novela o cuento o drama del Río de la Plata y esta parte de América. Es poco creíble que Díaz de Guzmán no haya estado convencido de la realidad de su relato» (p. 98). De todas formas, el autor de *La Argentina* cuenta detalladamente este relato en el capítulo VII de su libro (pp. 95-101) mientras que el curador, en la introducción al mismo, ofrece el siguiente resumen: «[...] una mujer casada, Lucía Miranda, despertó las ansias de un cacique. Este, por poseerla, encendió el fuerte de Corpus Christi, raptó a Lucía y vivió con ella; pero Lucía no abandonó a su marido y se veía con él a escondidas. Una concubina del cacique, celosa, descubrió el hecho y lo reveló al cacique. Este aprisionó a Lucía y a su marido, y los quemó vivos», pp. 25-26. Sobre la leyenda de esta mujer, véase también M. Rosa Lojo, “Lucía Miranda, entre 1612 y 1929: transformación de las identidades y de los roles étnicos y genéricos en un mito de origen rioplatense”, *XV Congreso Nacional de Literatura Argentina 1810-2010: Literatura y Política. En torno a la Revolución y las revoluciones en Argentina y América Latina*, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 1 al 3 de julio de 2009, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2011, pp. 27-42; y E. Mansilla de García, *Lucía Miranda (1860)*, edición, introducción y notas de M. Rosa Lojo y equipo, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2007.

En aquel tiempo, la tierra era virgen: no había plantas ni tampoco la casa en donde el poeta compone sus versos. Antes de que Caboto fundase un fuerte el 9 de junio de 1527 a orillas del Caracaña (río que desemboca en el Paraná), realizando el primer establecimiento europeo en aquel territorio, los únicos elementos del entorno eran «flechas y piedras caídas» (v. 12). Aquí se desarrolla la historia de Lucía: mito de origen nacional, bondadosa mujer que actúa como mediadora entre los españoles y los indígenas que los reciben en las riberas del Plata. El rapto de la mujer marca el momento decisivo de su leyenda y refleja, en términos de doble recuerdo histórico, la España violada por los partidarios de Franco.

En el tiempo presente, como se desprende de otra canción, la número 28, la tierra que fue de Lucía está poblada por sauces que «habrían inspirado a Garcilaso si este se hubiera embarcado en Sanlúcar con la expedición que descubrió el Plata³⁷⁹»:

Naves de Sanlúcar salen
por el Paraná.

Garcilaso de la Vega
hubiera podido embarcar.

Hubiera llegado a estas tierras,
no para en ellas guerrear.

Sino para cantar el río
Paraná.

Sauces le hubiera dado el río
Paraná.

Y verdes ninfas él al río
Paraná.
(PCIII: 524, vv. 1-12)

³⁷⁹ M. de los Ángeles González Briz, “Rafael Alberti en el exilio rioplatense: una poesía extranjera”, cit., p. 410.

La hipotética llegada de Garcilaso y la contemplación de los sauces platenses habría producido en él ese sentimiento poético apto a recrear el mundo mítico de las ninfas, así como ocurre en su célebre Soneto XI³⁸⁰. Al contrario, los que vienen para guerrear, a bordo de «bajeles» (v. 1) y equipados con «artillería» (v. 3) son los conquistadores a los que antiguamente se les llamaba “adelantados”, que llevaban a cabo empresas públicas bajo designio real:

Por el Paraná, bajeles
esta noche.

Descargas de artillería,
por el Paraná, esta noche.

Sombra del Adelantado,
sombra camino del mar,
esta noche.

¿Quién va a morir en el mar
esta noche?
(PCIII: 525, vv. 1-9)

La evocación directa de Garcilaso de la Vega, por tanto, lleva implicado el intento de reemplazar las orillas del río Paraná por las márgenes del río español. El paisaje adquiere así una curiosa fisionomía en donde se ubica una comunión de voces, de lugares y tiempos cuya convivencia se enfatiza cada vez que el poeta echa su vista atrás y captura, como si supiera perfectamente dónde buscarlos, los episodios proporcionados por su memoria.

³⁸⁰ Como es sabido, la imagen de la ninfa se eternizará en el verso garcilasiano a partir de dicho soneto, para luego aparecer también en su primera Elegía y en las Églogas II y III. A continuación, copiamos el soneto entero para dar una idea de la atmósfera garcilasiana en la que pensaba Alberti a la hora de escribir su canción: “Hermosas ninfas, que en el río metidas, / contentas habitáis en las moradas / de relucientes piedras fabricadas / y en columnas de vidrio sostenidas, / agora estéis labrando embebescidas / o tejiendo las telas delicadas, / agora unas con otras apartadas / contándoos los amores y las vidas: / dejad un rato la labor, alzando / vuestras rubias cabezas a mirarme, / y no os detendréis mucho según ando, / que o no podréis de lástima escucharme, / o convertido en agua aquí llorando, / podréis allá despacio consolarme. /”. G. de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2007, p. 97.

5.3. Por los “pórticos azules” de un toro-mapa interior

A lo largo de las composiciones que tratan la ramificación temática del “toro-mapa”, Alberti presenta hechos que radican profundamente en la geografía española³⁸¹. Quizás el ejemplo más relevante sea el verso «Ya soy un toro de fuego» colocado en el cierre de la “Canción 39”, del apartado “Canciones II”. En este texto, debido a la lejanía provocada por el destierro, el cuerpo entero del yo lírico actúa como un cofre que preserva la tierra perdida y, como en un abrazo cósmico, el sol que la ilumina:

Sol de esta tierra, yo llevo,
de otra tierra, un sol adentro.

Aquí está el tuyo, aquí el mío,
frente a frente, pero idénticos.

Me hace arder el tuyo, el mío
me hace siempre estar ardiendo.

Dos soles me están quemando.
Ya soy un toro de fuego.
(PCIII: 559, vv. 1-8)

³⁸¹ La obra poética de Rafael Alberti ofrece un tratamiento muy variado del tema taurino. Su cultivo es evidente ya a partir de la producción de su juventud; los casos más llamativos son dos: el primero, “Joselito en su gloria” de *El Alba del alhelí*, es una muestra de la fascinación por el juego de la gracia (en el sentido de los movimientos del torero) con la muerte, por la luz de la arena del ruedo y la sangre derramada en él, por la tragedia y la alegría. El texto está dedicado a José Ignacio Sánchez Mejías, el célebre torero que mantuvo relación con muchos de los poetas de la Generación del 27. Alberti escribió el poema bajo su petición en un día de mayo de 1927, y lo leyó unos años más tarde en la velada de homenaje al diestro. A la muerte de Sánchez Mejías –con el cual, entre otras cosas, el gaditano había compartido una cuadrilla en la plaza de toros de Pontevedra– dedicará también el librito *Verte y no verte* (1934). Con el comienzo del exilio la poesía de tema taurino adquiere una tonalidad distinta, nostálgica pero también de lucha contra la represión, de lo que valga como ejemplo la sección “Toro en el mar (elegía sobre un mapa perdido)” de *Entre el clavel y la espada*. Para una profundización sobre esta faceta de la poesía albertiana véanse: M. Ciceri Eusebi, “Metamorfosi del toro”, *Quaderni Ibero Americani: Attualità Culturale della Penisola Iberica e America Latina*, n. 71, 1992, pp. 424-429; J. Issorel, “Toro y tauromaquia en la poesía de Rafael Alberti”, *Hommage à Carlos Serrano*, Éditions hispaniques, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2005, pp. 225-236; y mi trabajo “Mis ventanas ya no dan a los álamos y a los ríos de España: radici spezzate in Entre el clavel y la espada de Rafael Alberti”, cit.

El sol de Buenos Aires, de toda la Argentina, ha llamado la atención del poeta que ha aprendido, en la distancia del exilio, a aclimatarse y querer a la tierra que le ha dado acogida. Sin embargo, la conexión con este nuevo lugar nunca podrá sustituir el vínculo que lo mantiene ligado al suelo natal, hasta tal punto que el sol de este último lo guarda «adentro» (v. 2), le provoca un estado de permanente alerta: «me hace siempre estar ardiendo» (v. 6). Lo abrasa de melancolía no una, sino dos veces: «dos soles me están quemando» (v. 7). El yo lírico es un toro – emblema de la península ibérica– que arde en la memoria viva: «ya soy un toro de fuego» (v. 8)³⁸².

Esta metáfora taurina no solo recorre la naturaleza que envuelve al poeta, sino que también simboliza a una España que quiere levantarse, a un pueblo-toro que nunca más se dejará doblegar y que, como se desprende de los versos de “Retornos del pueblo español”, «no tiene que retornar para estar junto a él, porque forma parte de su propia persona³⁸³»:

En verdad, tú no tienes
que retornar a mí, porque siempre has estado
y estás en la corriente continua de mi sangre.

[...]

No solo fue mi mano la tuya desde entonces,
sino que todo yo fui ya tú: tu garganta,
la cuna, desde entonces, de mi lengua;
tus ojos, desde entonces, los míos, igualmente
para el llanto profundo o fluvial alegría;
tus bellas explosiones, tu creadora hambre,
toda tu caudalosa fortaleza,
ese toro que escondes y lanzas de improviso.
(PCIII: 359-360, vv. 1-3/ 20-27)

³⁸² A este respecto ha escrito Jacques Issorel: «la metáfora “toro de fuego” no remite ahora a una España en llamas a causa de la guerra, sino que, con esta imagen, el poeta se representa a sí mismo, como amante de dos soles –el español y el americano–, de dos tierras que nutren, cada una a su manera, el fuego de amor y creación que sin cesar arde en él y lo vivifica». J. Issorel, “Toro y tauromaquia en la poesía de Rafael Alberti”, cit., p. 230.

³⁸³ C. Argente del Castillo Ocaña, *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, cit., p. 219.

La indiscutible compenetración entre el yo lírico y la tierra personificada hace que las partes del cuerpo de esta última desempeñen una función específica: la garganta equivale a la palabra del poeta, de la misma manera que no hay caracteres diferenciales entre las manos y los ojos de los dos. Se trata, además, de una compenetración que alcanza su pico en la imagen de un toro que en un primer momento descansa quieto, sojuzgado, para luego despertarse y reaccionar contra las injusticias sociales:

Después, las sombras del nocturno triste,
la ayudada victoria del helado enemigo,
de esos hierros mortales, pobre pueblo, que siempre
igual que una cintura invisible te esperan.

Y así es, así eres en tu hermandad, lo mismo
que en tus claros e insomnes sufrimientos. Que nunca
tu valor, el amor alegre que me diste,
la dignidad austera que entraste en mi garganta,
esos años de luz con los que todavía
haces resplandecer de juventud mi frente,
se oscurezcan en mí, sino que pronto puedan,
ceñidos a tu sangre de nuevo, correr juntos
y con la misma voz celebrar levantados
el ya definitivo subir de nuestro día.
(PCIII: 361, vv. 40-43 / 50-58)

De tal forma, la patria ídolo se ofrece al lector impregnada de emotividad, dignidad y valor, incluso de una ejemplaridad que hunde sus raíces en un tiempo mítico y que se expresa a través de una larga exclamación:

¡Qué claro que me pareces así, cómo te veo
de ese modo a mi lado, cómo tu combatida
sombra se hace luz, y es tu mar, son los círculos
de tus ilimitadas ondas los que me llevan
fundido y confundido con tu ser, con tu antigua
leyenda, con tus verdes y misteriosos mitos,
tu verídica historia pasada y real presente!
(PCIII: 359, vv. 9-15)

El toro-mapa-pueblo evocado, al que el poeta se siente unido hasta el punto de que las facciones de ambos acaban amalgamándose, «es el pueblo de la

inmediata historia y de la historia antigua, plagada de “verdes misteriosos mitos”, porque es hermoso recuperar por ese legendario pasado lo que se hurta en el presente³⁸⁴». Antes de ahondar en de qué manera el mito clásico actúa en la poesía de Alberti y en su función peculiar –la de responder a necesidades subjetivas³⁸⁵– es preciso fijarnos en el deseo de libertad que emerge de estos versos. En efecto, dirigiéndose a su gente, es el propio poeta quien declara:

No quiero trasladarte mi dolor, escribiendo:
aquel pueblo no tuvo aquella tarde
pañuelo que la mar no se llevara.
(PCIII: 28, n. 85, “Arión”).

En virtud del sacrificio hecho por su pueblo, cuya indumentaria fue tragada por el mar, lo que ahora es necesario alimentar es el referido deseo de rescate. Este se adivina no solo en el objeto «pañuelo» que puede agitarse al viento para celebrar la liberación, sino también ya a partir de uno de los poemas que en el tríptico de *Retornos* está insertado poco antes de “Retornos del pueblo español”, o sea, “Retornos de la dulce libertad”. En él, la vuelta a la memoria de la independencia gozada durante el tiempo feliz de la infancia recae como una obsesión sobre el tiempo actual. Así, pues, si en la primera parte de la composición el recuerdo poético dibuja el recorrido de un individuo libre que «marinero en tierra» (PCIII: 350, v. 1) corre por «comarcas encendidas» (v. 4) y por «profundos / valles de huertos submarinos» (vv. 5-6), o por «sumergidos senderos / que iban a dar a dulces sirenas deseadas» (vv. 7-8); en la segunda parte, en cambio, quien protagoniza el espacio poemático es la libertad presa, o sea, encarcelada por medio de esposas que impiden el vuelo a sus alas, y «cerrojos» (v. 25) que no la dejan hablar:

Libertad, dulce mía,
por muy niña que fueses,

³⁸⁴ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 244.

³⁸⁵ Cfr. E. Ramos Jurado, *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española*, cit., p. 86.

por más chicos que fueran tus tiernos pasos, dime,
contéstame si aún tus pequeños oídos
me conocen: ¿no intentas, fugitiva y cantando,
retornarme a tus libres comarcas venturosas?
¿Quién te encarcela, dime? Di, ¿quién te pone grillos?
¿Quién te esposa las alas y quién, dime, cerrojos
clava en tu lengua y sombras pone solo en tus ámbitos?
(PCIII: 350, vv. 18-26)

La libertad es, al fin y al cabo, un propósito intenso, vivo, que induce el poeta a esa mirada hacia su pueblo que en “Canción 12” de “Canciones I” se exterioriza a través del uso anafórico de los complementos directos de “querer” aunque el verbo, conjugado al imperfecto de subjuntivo, se menciona una sola vez. La peculiaridad de este texto, por tanto, consiste en el hecho de que la fuerza enunciativa del «quisiera» inicial rige toda la estructura del poema, convirtiendo los demás versos en oraciones subordinadas:

Quisiera cantar: ser flor
de mi pueblo.

[...]

Que me escuchara la luna
de mi pueblo.

Que me mojaran los mares
y los ríos de mi pueblo.

[...]

Que me enterrara la tierra
del corazón de mi pueblo.

Porque, ya ves, estoy solo,
sin mi pueblo.
(Aunque no estoy sin mi pueblo).
(PCIII: 515-516, vv. 1-2/ 7-10/ 13-17)

Al poder alusivo de este verbo se añade también el uso anafórico del sustantivo “pueblo”. Todo lo que el poeta desea es transformarse en algo que tenga relación con su gente y el lugar del que se ha visto forzosamente obligado a huir, incluso hacerse uno con él por medio de una sepultura cuyas circunstancias son

hiperbólicas –«Que me enterrara la tierra / del corazón de mi pueblo» (vv. 13-14)– y reverberadas en el sonido de la vibrante “r”. El suelo en el que el poeta quiere ser enterrado es el de la tierra de origen que, a su vez, está como clavada en el corazón del pueblo al que pertenece: viene a crearse, de tal forma, una espiral imaginativa que, progresivamente, gira alrededor de un punto central – que coincide con el hablante lírico– acercándose, en cada uno de sus giros, cada vez más a él. Es decir que el poeta quiere ser sepultado en lo profundo de este pueblo, en la sede de sus sentimientos.

Dos de los temas a los que hasta ahora nos hemos referido brevemente, el aspecto social de la poesía albertiana y la recuperación de la tierra natal en su vertiente mítica, sobresalen en “Canción de los pescadores pobres de Cádiz” y en “Bahía de los mitos”, ambos textos pertenecientes al poemario *Ora maritima*. En el primer caso, el hablante lírico reivindica la condición de los pobres marineros gaditanos que confían, en un recorrido a través del tiempo, primero en el dios Glauco (durante la etapa romana) y luego en la Virgen del Carmen (durante la etapa cristiana). A los pescadores de la bahía, estas divinidades los «llenaba los barcos / ayer y ahora» (PCIII: 474, vv. 19-20), o sea, les aseguraban prosperidad y abundancia. Al contrario, las sirenas en las que también creyeron –clara metáfora que remite a las promesas falsas de los políticos– los engañaron con sus cantos desleales:

Hijos de la mar de Cádiz,
nuestras casas son las olas.
Somos los pobres del mar,
de ayer y ahora.

Creímos en las sirenas
que cantan entre las olas.
Sus cantos nada nos dieron
ni ayer ni ahora.
(PCIII: 474, vv. 1-8)

La composición se cierra con una esperanzada visión del futuro en la que la difícil situación colectiva dejará paso a una Cádiz que «nos mirará un día / dueños

del mar, en las olas. / Cádiz, que será más Cádiz / que ayer y ahora» (vv. 33-36). En “Bahía de los mitos” «se parte de la evocación de un pasado más o menos mítico para, sobre él, impresionar el momento histórico presente desde el que se escribe³⁸⁶». La de Alberti es una refundición poética del mito de los toros que Hércules³⁸⁷ robó a Gerión y que, a lo largo de la composición, se encuentran amenazados por fuerzas peligrosas cuyas representantes metafóricas son las Gorgonas:

Estoy sentado en la arena
playa azul de mi bahía.
Un viento caliente empuja
bramidos de las marismas.
Son los toros acosados
de las marismas.

Brazos tronchados de pulpos
ennegrecen la bahía.
La cabeza de Medusa,
centrando el mar, sangra, fija.
Silban crispadas serpientes
por los desiertos de Libia.
Crisaor, falcata de oro,
se hunde lento en las marismas.
Los ojos de las Gorgonas,
en las marismas.
(PCIII: 462, vv. 1-6/ 13-22)

Más allá del trasfondo mítico, resulta significativo el hecho de que en los versos finales del texto lírico el bramido del toro vuelve a levantarse como un eco acarreado por el aire, y lo hace a través del «Mugir del mar y del viento / de las marismas» (vv. 49-50) hasta abrir «un nuevo camino / los litorales arriba» (vv. 51-52) capitaneado por el libertador Heracles. Retorna, pues, la idea de la libertad como motivo afectivo en el que el sujeto poético imagina la salvación de su propia tierra, cuyo «bramar antiguo» es capaz de sobrepasar los límites

³⁸⁶ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., 280.

³⁸⁷ A lo largo de las composiciones que siguen, todas correspondientes a *Ora maritima*, Alberti llamará al héroe también Heracles o Alcides. Doce fueron, además, los trabajos de Hércules. Entre ellos, el décimo fue robar el ganado del monstruoso gigante Gerión que vivía en la isla de Eriteia, actualmente Cádiz.

espaciales y confundir la firmeza emocional del yo, como destaca en “Canción 34” de “Canciones I”:

Noche turbada de mugidos.
¡Si estaré acaso en las dehesas!

Los toros bravos se responden.
La luna atónita los ciega.

¿Son las marismas? ¿Es el mismo
bramar antiguo el que me llega?

¿Cuándo la tierra en que no estoy
me hará sentirme en otra tierra?
(PCIII: 527, vv. 1-8)

La voz de los toros es tan fiera que altera el silencio de la noche mientras la luna, pasmada, los observa muda, proyectando su brillante luz. No hay que olvidar que el toro simboliza también la potencia fecundante, la propagación vital y que, muchas veces, por sus cuernos se le asocia a la luna y a sus influjos. Estos influjos, sin embargo, amén de representar la promesa de que todo lo que se imagina se pueda conquistar, guían también hacia lo desconocido y lo inusual de la existencia. Es decir que la luna, a nivel simbólico, muestra una realidad deformada que incide irracionalmente sobre el comportamiento humano. De ahí que el mensaje implícito de estos versos pueda indicar no solo la vuelta a la memoria de unas «dehesas» que son las tierras de España y que regresan bajo la forma de un delirio nocturno, sino también que este deseo alucinado conlleve los rasgos potenciales de un ensueño, de una tierra fantaseada como libre. Así también, el cierre del poema subraya que en el tiempo presente del exilio la única ciencia cierta es una interrogación: ¿en qué momento del penoso destino en el que existe (aunque, concretamente, no vive) el poeta podrá juntarse nuevamente con la realidad de su “vivo lejano”? Quizás en un tiempo cualquiera, pero solo en el espacio lírico: «La Gracia vino a mí vestida de torero / con las últimas olas de la tarde» (PCIII: 49, n. 15, “Cármenes”). Y para dejarle un mensaje: «Dijo la Gracia: –Vísteme de luces / y déjame jugar tranquila al toro» (PCIII: 49, n. 16).

En otra composición de *Baladas*, la “Canción 36” de “Canciones I”, el bramar de los toros se oye literalmente a través del viento al que en un primer momento se le presenta «corneando» (v. 6) y, en un segundo, «descansando» (v. 12). Todo el texto está construido sobre una serie de oposiciones dialécticas por medio de las cuales lo mismo y lo contrario se suceden con el fin de sistematizar el proceso del recuerdo. Si en la mitad inicial del poema el viento es portador del triste pasado de la guerra –metaforizado en los tres jinetes y en el toro feroz–, en su mitad final el viento es una fuerza quieta, es decir la paz del reposo a su vez metaforizada en tres jinetes y un toro que ya no es agresivo, sino dócil:

Tres jinetes
y un toro bravo.
Un toro bravo
y tres caballos.

Furioso, el viento,
corneando.

Tres jinetes
y un toro manso.
Un toro manso
y tres caballos.

Tranquilo, el viento,
descansando.
(PCIII: 529, vv. 1-12)

Nuevamente brutales son los toros de “Menesteos, fundador y adivino”, en cuyos versos

Los toros de Tartesos, los marismeños toros
mugían por el mar, anchos ya de la furia
que después con su sangre verterían
por los quemados ruedos.
(PCIII: 475, vv. 19-22)

En este poema Alberti rememora una nueva leyenda, la que está relacionada con Menesteos, el fundador de El Puerto de Santa María. Después de haber luchado en la guerra de Troya, el joven héroe se perdió durante el viaje de regreso

de la flota de Ulises y atracó en las costas gaditanas, donde le tocó vivir un exilio involuntario. El poeta, que conoció la historia de este mito en los años de la infancia, recuerda que fue su madre quien se la contó, probablemente en forma de nana, para adormecerle:

Supé de ti, primero, magnánimo ateniense,
héroe y divinidad ante los muros
sacrosantos de Troya, frente a la mar de Cádiz,
en las mismas arenas y al pie del mismo río
adónde tú, tal vez patrono y marinero
de las naves de Ulises, llegaste una mañana.
Supé de ti, primero, en esas noches
en que los maternales arrullos van poblando
el tardo sueño niño de pórticos azules.
(PCIII: 476, vv. 1-9)

En el presente del destierro argentino, Alberti anhela el regreso de ese antiguo héroe ya que ahora están «tronchadas las Columnas de Alcides, presa y rota / su inexpugnable fortaleza» (vv. 39-40), o sea que la patria perdida ha sido manchada por la mancilla dictatorial. La invitación que dirige al legendario fundador hace que el yo se vea, junto a él, paseando de nuevo por las minas y bodegas del tiempo en el que los maternales brazos le acunaban. Tiempo en el que, además, gracias a estos mimos, el mundo onírico del Alberti niño se llenaba de unos «pórticos azules» (v. 9) que no remiten a la arquitectura material de los sitios en los que se crio, sino a la deleitosa atmósfera proporcionada por el canto materno³⁸⁸.

Vamos por los vendidos veneros subterráneos,
entremos por las viñas, por las dulces penumbras
blancas de las bodegas, y que el pálido vino,
antes que en manos extranjeras, bogue
hacia la mar, a tumbos, derramado.

³⁸⁸ Los «pórticos azules» podrían remitir también al recuerdo del mar estructurado a través de una doble vertiente: la del niño que necesita recobrar el contacto con la madre y, esta última, que a su vez espera la vuelta del hijo pródigo. Reveladores, al respecto, son los versos de las composiciones número 58 y 59 de la sección “Arión” de *Pleamar*: «Sabe también el mar a niño solo, / niño chico que pide de comer a su madre»; «Y comprobé también que el mar sabía / a desesperación de mujer esperando». En otras ocasiones el mar, humanizado, se convierte en hombre: «Dejó el mar al marcharse por la playa / claras huellas de signos varoniles» (PCIII: 27, n. 76, “Arión”).

Renueva los cimientos, desentierra
las vencidas murallas, los fuertes bastiones.
Recién nacido dios humano, la bahía
de la gracia y la sal puebla de nuevos mitos.
(PCIII: 477, vv. 43-51)

Con respecto a estos últimos versos, cabe destacar que también en las páginas de *La arboleda perdida* el poeta recuerda a Menesteos y lo hace, en concreto, en el mismo momento en el que reactualiza su presencia en el espacio añorado de la bahía³⁸⁹. Se trata, evidentemente y como ha visto Gregorio Torres Nebrera, de «un claro intento de fusión mítica³⁹⁰» que se apodera del sujeto lírico: «Yo me sueño entrando Menesteos, el héroe capitán de la *Iliada*, en el golfo gaditano, para fundar el hoy Puerto de Santa María en un día de levante» (PRCII: 482)³⁹¹. Por ello, viene a crearse una correspondencia fetichista entre el yo y la patria ídolo que pasa a través del filtro mítico y del cual, apoyándonos en las teorías de Jean Baudrillard, ya se argumentaba en el primer capítulo de este trabajo. La de Alberti, por tanto, es una voz lírica que capta, en la patria, una imagen de la madre como principio y representación de sí mismo, un mito involutivo o también de origen en el que se recluye hasta el punto de dejarse dominar por ella. Un proceso que culmina, para el poeta, con la sublimación en la tierra de su neurosis, de sus tensiones, de una condición de duelo que convierte el suelo de origen en un objeto que siente cercano, pero también en ornamento ideal de un equilibrio vital en vilo entre los escenarios presente y pasado de su vida. Por esta razón, la vuelta de Menesteos a «la misma casa / de todos, encalada, con patios y jardines / y agua dulce del pozo» (vv. 52-54) en donde puede mirar a Cádiz «desde las azoteas»

³⁸⁹ Lo cual es posible porque la inspiración-musa, como ha observado C. Argente del Castillo, «trasciende al poeta [puesto que] no tiene una existencia temporal» (C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar”, cit., p. 289). Véanse, a este propósito, los versos del texto n. 27 de la sección “Cármenes” de *Pleamar*: «Hoy mi Musa volvía / antigua de murallas / y meandros de río».

³⁹⁰ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 301.

³⁹¹ Igualmente, en la sección “Arión” de *Pleamar* el poeta escribe: «¡Qué feliz era, mar! Llegué a crearme / hasta que yo era tú y que me llamaban / ya todos con tu nombre» (PCIII: 30, n. 95).

(v. 55) es la vuelta, por fin, del propio Alberti «a las playas y puertos familiares» (v. 58)³⁹².

De otro dios, fundador y salvador de Cádiz, trata el poema “Destrucción del templo gaditano de Hércules”. El título alude al «derrumbe del templo elevado en honor del dios emblema de la ciudad³⁹³», templo donde se guardaba su estatua y que fue, probablemente, realizada por el escultor Lisipo³⁹⁴. Es, pues, ese mismo héroe «vencedor de los toros» (v. 10) que se alababa en “Bahía de los mitos”. También en este caso Alberti toma posesión del cauce poético tradicional y, sobre todo, no lo imita o simplemente lo toma prestado, sino que lo recrea, lo transforma y lo vivifica³⁹⁵. De ahí que, a modo de romance, “Destrucción del templo gaditano de Hércules” aluda al dominio del reino de Al-Andalus, a la «mano africana / que al dios de Cádiz dio muerte» (v. 27-28). En aquellos tiempos, la invasión del islam decretó una primera derrota de la península y representa, en la realidad más reciente, una alegoría de

las tropas africanas del general Franco [que] se sublevaron en el norte de África contra el poder legítimamente constituido de la República española en 1936, pasando las tropas africanas a la Península y llevando a Cádiz, Andalucía y España a una triste guerra civil portadora de devastación³⁹⁶.

A continuación, presentamos una muestra de los cuarenta y cuatro octosílabos de los que consta el poema:

Hércules, el caballero
de la mar, halló la muerte.
El patrón de la marina,
el fiel tejedor de redes,
halló en el fuego la muerte.

[...]
Las olas que lo mecían,

³⁹² Este héroe cobrará gran importancia también en la pluma de María Teresa León, ya que es el punto de partida de su novela mitológica *Menesteos, marinero de abril*.

³⁹³ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 306.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ A. López Castro, “Rafael Alberti y la poesía tradicional”, cit., p. 93.

³⁹⁶ E. Ramos Jurado, *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española*, cit., p. 69.

hoy bajo la mar lo mecen.
(PCIII: 478-479, vv. 5-9/25-26)

Otro poema denuncia, en definitiva, y del que –a la par de los otros analizados hasta ahora– destaca en el cierre la fe del poeta en la libertad futura que yace, de momento, ocultada en el fondo del mar³⁹⁷:

Otra luz, dentro del mar,
vigila, alumbrando siempre.
Firme, aseguran las olas
la mano que la sostiene.
(PCIII: 479, vv. 39-42)

La estatua del dios Hércules acunada por las olas guarda en su mano una luz, una lámpara simbólica lista para subir al aire cuando los tiempos estén maduros, y en cuyo poder renovador el yo lírico confía. Una enésima esperanza de rescate que se advierte también en el poema siguiente y que cierra *Ora maritima*, “La fuerza heracleana”. En sus versos, la «luz nueva en la antigua llama» (v. 8) de Hércules es capaz de devolver sus mejores virtudes a la ciudad de tres mil años de antigüedad y a todos los que la habitan:

Que su poder fortifique
las piedras de tus murallas.

[...]

Que cante, loco, en tus viñas,
y más loco en tu garganta.
Que a todos tus salineros
y arrumbadores los abra
De sal en las alegrías
y de rayo en las batallas.

³⁹⁷ Ecos evidentes de este poema y hasta el uso de la misma expresión “patrón de la marina”, figuran en *La arboleda perdida*: «el dios fuerte, el héroe fundador, el pescador de atunes, el venerado, que subiría a instalarse en el escudo de la ciudad, para contemplar muchos siglos después, como un mezquino ambicioso reyezuelo moro sumergiría su templo en las bocas del océano. Podría aún oírse entre la sangre el inmenso mugido de los toros andaluces que robó el héroe caballero del mar, patrón de la marina, el gigante Geryón, pastor y rey de tres cabezas después de darle muerte» (PRCII: 488).

[...]

Que tus barcos estremezca
plenos de atunes de plata.

[...]

Que en la sangre de tus toros
sostenga las puntas bravas.
Que a tus divinos caballos
dé maravillas y auras.
(vv. 9-10/ 15-20/ 25-26/ 31-34).

Máxima representante de estas cualidades es la reiterada presencia de un dios que bajo el mar espera pacientemente el día en el que llegará a ser otra vez vencedor:

Columnas esconde el mar
que pueden surgir muy altas.
Heracles, el gaditano,
bajo las olas aguarda.
(PCIII: 481, vv. 41-44)

De este modo, volverá a la vida también el «hermoso rostro de siglos» (PCIII: 537, v. 6) de la patria ídolo que en “Canción 52” de “Canciones I” no se da por vencida:

Tu resucitarás de entre los muertos,
porque están vivos
y viva tú entre los muertos.

No moriste,
porque ellos nunca murieron.
(PCIII: 537, vv. 1-5)

Según el poeta, a la patria le toca un resurgir de sus cenizas que no tardará en concretarse; una libertad que él mismo, exiliado en tierra extranjera, podrá saborear algún día. Valgan como ejemplo los versos de la “Canción 37” de “Canciones II” en donde, significativamente, se acude otra vez a la literatura tradicional mediante la evocación del *Romance del prisionero*:

Prisionero de León:
matáronte el avecica
que te cantaba al albor.

Libre, vendrá una mañana
en que escuches tu avecica
cantando de rama en rama.
(PCIII: 559, vv. 1-6)

Queda claro que el prisionero obtendrá la misma libertad que el sujeto lírico espera para sí mismo. Si en el romance se recogía el lamento de un cautivo en contraste con la primavera presente a su alrededor, ahora la estación florida se ve simbolizada por ese «de rama en rama» que, con esta cadencia, profetiza un porvenir en el que es posible disfrutar otra vez del buen tiempo. La avecica, que le traía al prisionero las informaciones básicas sobre el día y la noche, volverá a la vida y el paso de las horas ya no será simplemente sinónimo de oscuridad, sino imagen del mundo exterior y de su naturaleza encendida, que envuelve al yo lírico más allá de las paredes desoladoras del exilio.

Capítulo 6

El espacio poemático de los objetos del alma

Y tú, mínima estrellas perdida que me abres
las íntimas ventanas de mis noches más jóvenes,
nunca cierres tu lumbre
sobre tantas alcobas que al alba nos durmieron
y aquella biblioteca con la luna
y los libros aquellos dulcemente caídos
y los montes afuera desvelados cantándonos.
(Rafael Alberti, *Retornos del amor en los vividos paisajes*)

6.1. Tres calas en la faceta emocional de lo perdido

En las *rêveries* más solitarias, cuando se evoca a seres fallecidos o se idealiza a los que se aman, el sujeto lírico parece dividirse en dos partes: mientras una descansa silenciosa, la otra surge de él bajo la forma de una quimera que, alimentada por la fuerza de la fantasía y elevada por encima de la realidad sensible, va poblando su imaginario. Esta entidad que es, al fin y al cabo, el doble del hablante lírico o, mejor dicho, otra parte de sí mismo, hace que el poeta en sus *rêveries* sea como un soberano capaz de dominar lo que en la vida real, precisamente por faltarle, lo confina en una situación de destronamiento³⁹⁸. Así Rafael Alberti preserva sus “objetos del alma”: esos individuos que lo acompañaron a lo largo de su vida y que en la plenitud de la reviviscencia poemática puede recuperar para sentirse, aunque solo por muy breve tiempo, nuevamente completo y monarca de sus pulsiones. Dichos objetos del alma están representados, simbólicamente, por su primera mujer María Teresa León, por la hija Aitana, por los amigos poetas, dramaturgos, músicos y más; todos ellos recordados en las composiciones que serán objeto de análisis en este capítulo. Se

³⁹⁸ Cfr. G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Universitaires de France, 1960 (consultado en traducción italiana, *La poetica della rêverie*, Bari, Edizioni Dedalo, 1972, p. 86).

trata de textos que se adscriben a la faceta emocional de la categoría de lo perdido, ya que con ellos dejamos al margen la noción –si bien presente– de materialidad para sondear la de la emotividad, la expresión manifestada de las dinámicas del alma. Eso viene a decir que, aunque seguiremos encontrando y subrayando el papel de objetos, cosas y fetiches, el proceso de búsqueda de lo perdido se examinará de la misma manera a partir del hilo vital que conectó el poeta andaluz con personas y con amores que jugaron un rol significativo en su vida. De ahí que se perfilen tres ramificaciones temáticas distintas: la primera, que se divide en dos bifurcaciones, es la del “recuerdo de amor” cuyos poemas se sitúan, por un lado, en múltiples lugares, como Toledo, Pompeya, Segovia, y a los que aunamos bajo la denominación de “espacios diversos”. Por el otro, se encuentran los poemas que cantan un único paisaje, el de la isla de Ibiza, y que indicamos con la denominación de “espacio ibicenco”. La distinción que establecemos entre las composiciones dedicadas a Ibiza y las que aluden a los “espacios diversos” se debe a la centralidad de aquel verano de 1936 en la vida de la pareja. Centralidad evidente ya que de los veinte “Retornos de amor” de *Retornos de lo vivo lejano*, siete de ellos cantan los días de unas vacaciones que de placenteras pasaron a ser también el inicio de una pesadilla. Así pues en los recuerdos del gaditano los momentos de deleite y riesgo se funden, y acaban plasmando un pequeño depósito lírico del que la idílica isla de Ibiza, con su doble cara de amor y guerra, representa una poderosa experiencia estética y vital.

La segunda ramificación que trataremos es la de la “paternidad” y consta de los poemas cuya protagonista es la hija del autor, Aitana Alberti. Finalmente, la tercera y última ramificación, la del “recuerdo de amistad”, también se bifurca en dos tramos: el de las “figuras contemporáneas” a Alberti (Lorca, Machado, Brecht), y el de las “figuras antiguas”, o sea, esas a las que el gaditano no pudo frecuentar en vida pero sí leer y conocer a través de sus trabajos literarios (Yehuda Halevi, Almotamid). Esta notable cantidad de seres humanos –en calidad de objetos del alma– trazan el flujo memorial nostálgico de la voz lírica

albertiana: un instrumento constantemente propenso a contrarrestar, aunque desde lejos, la acción fragmentadora del exilio.

6.1.1. «Poblado estoy de muchas azoteas»: múltiples pasos de un recuerdo amoroso

Nunca se explicó por qué sus ojos se detuvieron en los del muchacho. ¡Estaba tan cansada! Le dolían las córneas, no podía seguir mirando a gentes que no le interesaban y su relación con el mundo era misteriosamente oscura. Comenzó escuchando. El muchacho leía una obra de teatro donde se contaba un milagro. Una santa, hija de moros, llevaba pan a los cautivos cristianos. Su padre, el rey, le preguntó: “Hija, ¿qué llevas en ese delantal?”. Y la muchacha contestó, asustada: “Flores, padre”. Y flores y sonrisas y lágrimas eran para los cautivos³⁹⁹.

Así relata María Teresa León su primer encuentro con Rafael Alberti. En casa de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, de la cual la escritora burgalesa era sobrina, pudo escuchar al gaditano leer una de sus primeras obras teatrales, *Santa Casilda*. Desde entonces, la pareja vivió un amor «que unió no solo sus vidas, sino también su literatura y su significación histórica⁴⁰⁰». El encuentro siguió a la ruptura de la relación sentimental que Alberti había mantenido con la pintora Maruja Mallo⁴⁰¹, y marcó hasta tal punto al poeta que en la composición inaugural de sus “Retornos de amor”, “Retornos del amor recién aparecido”, describe la visión de la mujer querida en el modo que sigue:

³⁹⁹ M. T. León, *Memoria de la melancolía*, cit., pp. 99-100.

⁴⁰⁰ L. García Montero, “Cuando tú apareciste”, *Rafael Alberti y María Teresa cumplen cien años*, ed. Julio Neira, Santander, Caja Cantabria, Obra Social, 2004, p. 11.

⁴⁰¹ Pedro Salinas cuenta en una conocida carta a Jorge Guillén que Alberti estaba a punto de estrenar su *Santa Casilda*, pero que había desaparecido con María Teresa León, abandonando de improviso no solo a la pintora Maruja Mallo, sino también su obra de teatro. La carta está fechada a 11 de enero de 1931. Estos son los comentarios de Pedro Salinas: «Alberti iba a estrenar su *Santa Casilda*. Pero he aquí, ¡preparate! Que se ha fugado hace ocho días en compañía de una bella dama, literata mala ella, María Teresa León, a Mallorca como es natural, abandonando en mis manos *Santa Casilda* y Maruja Mallo. Es la AAAventura. Un disparate. La cosa aún no se sabe por ahí porque Rafael ha desaparecido sin decir nada ni en su casa. Pero yo lo sé todo, como siempre. Creo que volverá a tiempo para estrenar. El niño, claro es, va con todo pagado, y corona así su historia moral. A mi siempre. Creo que volverá a tiempo para estrenar. El niño, claro es, va con todo pagado, y corona así su historia moral. A mí de todos modos me ha gustado el rasgo, porque me indica que hay algo para Alberti superior a la vanidad y al deseo del éxito. Lo malo es el algo». *Pedro Salinas-Jorge Guillén. Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 124.

Cuando tú apareciste,
penaba yo en la entraña más profunda
de una cueva sin aire y sin salida.
Braceaba en lo oscuro, agonizando,
oyendo un estertor que aleteaba
como el latir de un ave imperceptible.
Sobre mí derramaste tus cabellos
y ascendí al sol y vi que eran la aurora
cubriendo un alto mar en primavera.
Fue como si llegara al más hermoso
puerto del mediodía. Se anegaban
en ti los más lúcidos paisajes:
claros, agudos montes coronados
de nieve rosa, fuentes escondidas
en el rizado umbroso de los bosques.
(PCIII: 328, vv. 1-15)

El «conocimiento de la amada [recordado] desde la distancia temporal y espacial⁴⁰²» argentina se presenta como una oportunidad de salvación. Aprovechando el topos del *locus horridus*, el sujeto lírico pasa de unas circunstancias que lo ven encarcelado en la «cueva sin aire y sin salida» del tercer verso al *locus amoenus*, o también paradisíaco, de los versos séptimo, octavo y noveno: «Sobre mí derramaste tus cabellos / y ascendí al sol y vi que eran la aurora / cubriendo un alto mar en primavera». A partir de este momento, el texto se tiñe de una atmósfera cuyas resonancias eróticas se delinean a través de imágenes hiperbólicas. La gruta oscura –metáfora de la desesperación anímica del yo–, la criatura invisible que solo se percibe, cuya respiración resulta casi silbante y que actúa como metáfora de las pesadillas nocturnas del poeta, todas estas cosas desaparecen milagrosamente ante la visión de la amada. Sus cabellos rubios, reclinados sobre el cuerpo del poeta enamorado, se convierten en una escala, en un puente entre el yo lírico y el sol, es decir que ocasionan un movimiento ascensional que lo introduce en la belleza de la estación florida, sinónimo de deleite absoluto. La mujer simboliza también el «más hermoso / puerto del mediodía» (vv. 10-11), el momento en el que el sol alcanza su máxima

⁴⁰² F. J. Díez de Revenga, “Erotismo y vitalidad, el amor como retorno”, *Cuadernos del Sur*, Suplemento cultural del diario de Córdoba, 2000, p. 23.

elevación sobre el horizonte. Puerto que, bajo sus aguas, esconde joyas: «los más lúcidos paisajes» (v. 12) de la figura femenina. Sus senos, de hecho, son «agudos montes coronados / de nieve rosa» (vv. 13-14) y el sexo se vislumbra en las «fuentes escondidas» (v. 14) del «rizado umbroso de los bosques» (v. 15). De tal forma, el poeta se encuentra felizmente elevado en el «viento libre» (v. 23) de la segunda estrofa:

Yo aprendí a descansar sobre sus hombros
y a descansar por ríos y laderas,
a entrelazarme en las tendidas ramas
y a hacer del sueño mi más dulce muerte.
Arcos me abriste y mis floridos años
recién subidos a la luz, yacieron
bajo el amor de tu apretada sombra,
sacando el corazón al viento libre
y ajustándolo al verde son del tuyo.
(PCIII: 328, vv. 16-24)

Los ríos y las laderas son una forma más para indicar la silueta de la amada, los caminos que el poeta adivina a lo largo de su cuerpo hasta descansar en «las tendidas ramas» (v. 18) de sus brazos. Se trata, como se puede notar, de una «relación carnal muy directa⁴⁰³» que Alberti, de alguna manera, eleva casi a nivel de pureza cósmica: al despertarse, los ojos de María Teresa –«arcos me abriste» (v. 20)– lo conducen a una dimensión muy íntima, en la que el corazón de ambos late al unísono. El movimiento ascensional de esta salvación por el amor⁴⁰⁴,

⁴⁰³ F. J. Díez de Revenga, “Erotismo y vitalidad, el amor como retorno”, cit., p. 23.

⁴⁰⁴ Sobre este primer encuentro imprescindible es, además de los versos, el relato en prosa del propio poeta: «‘Retornos del amor recién aparecido’ se llama este poema. En él se rememora, después de más de veinte años, el estado de cueva en que vivía y la luz principal que echando sus cabellos en mis manos me hizo subir al sol y sentir que en el mundo la primavera no había muerto. Fue en la casa de alguien, adonde fui llevado no recuerdo hoy por quién. Allí surgió ante mí, rubia, hermosa, sólida y levantada, como la ola que una mar imprevista me arrojara de un golpe contra el pecho. Aquella misma noche, por las calles, por las umbrías solas de los jardines, las penumbras secretas de los taxis sin rumbo, ya respiraba yo inundado de ella, henchido, alegrado, exaltado de su rumor, impelido hacia algo que sentía seguro. Yo me arrancaba de otro amor torturante, que aún me tironeaba y me hacía vacilar antes de refugiarme en aquel puerto. Pero, ¡ah, Dios mío!, ahora era la belleza, el hombro alzado de Diana, la clara flor Maciza, áurea y fuerte de Venus, como tan solo yo había visto en los campos de Rubens o en las alcobas de Tiziano. ¿Cómo dejarla ir, cómo perderla si ya me tenía allí, sometido en su brazo, arponeado el corazón, sin dominio, sin fuerza, rendido y sin ningún deseo de escapada?» (PRCII: 253).

después de la conocida crisis personal, amorosa y estética que Alberti vivió y reflejó en *Sobre los ángeles*⁴⁰⁵, se concreta dentro de un diseño circular del poema. En su cierre, de hecho, se retoman –aunque con una negación que refuta la actitud inicial del yo lírico– los versos 2, 3 y 4:

Ya iba a dormir, ya a despertar sabiendo
que no penaba en una cueva oscura,
braceando sin aire y sin salida.

Porque habías al fin aparecido.
(PCIII: 328, vv. 25-28)

En definitiva, el poeta describe la alteración que produce en él la presencia de la amada: un despertar de la soledad, de las pesadillas cotidianas, ha sido posible gracias a su llegada, y a la luz que ella emana.

Pese a tanto resplandor, también en la sombra la pasión amorosa encuentra un sitio perfecto para consumirse. En “Retornos del amor en un palco de teatro”, por ejemplo, el poeta recuerda cómo, estando sentado en la oscuridad de un «antepalco» (v. 8) junto a la amada, los dos se dejan transportar por el goce real, auténtico del sentimiento mientras, en la escena iluminada, los actores cantan un amor ficticio, recitado: «Alberti contrasts the grand gestures and agonized cries

⁴⁰⁵ Como es sabido, *Sobre los ángeles* (1929) es de los libros más complicados de Alberti, el punto culminante de una profunda crisis que se apoderó del mundo poético e interior del gaditano. La bibliografía sobre este poemario es sobreabundante y no es cuestión de sintetizarla aquí. Por ello, valga como muestra de la que fue la condición de alma en pena del autor, otra vez la elocuencia expresiva de sus memorias: «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! El amor imposible, el golpeado y traicionado en las mejores horas de entrega y confianza, los celos más rabiosos, capaces de tramar en el desvelo de la noche el frío crimen calculado[...] ¿Qué hacer, cómo hablar, cómo gritar, cómo dar forma a esa maraña en que me debatía, cómo erguirme de nuevo de aquella sima de catástrofes en que estaba sumido? Sumergiéndome, enterrándome cada vez más en mis propias ruinas, tapándome con mis escombros, con las entrañas rotas, astillados los huesos. 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. Y los solté en bandadas por el mundo, ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible y a veces bueno que había en mí y me cercaba» (PRCII: 222-223).

of a staged drama with the quiet certainty of love from within a secluded box⁴⁰⁶».

Fuera, en la sala, músicas y luces,
fingido amor, amor que se da en yelo,
en letra muerta, aunque aparentemente
cante sangrando el corazón la vida.

Apagado, llegaba entre cortinas,
oros falsos y rojos terciopelos, el grito
del héroe agonizante a la secreta sombra
del antepalco en donde
el amor verdadero, sin palabras,
sin preparados gestos, sucedía.
(PCIII: 329, vv. 1-10)

Todo lo que llega más allá de las «cortinas» rojas de terciopelo y pasamanería en oro, detrás de las cuales los amantes cumplen sus deseos, es fingido. En contraste con el ruidoso drama escénico, el «amor verdadero» de la pareja (v. 9), sin que nadie lo escuche o lo vea, arde silenciosamente, y de forma espontánea:

Eran dulces las manos y los ojos
adivinados, la tibieza umbrosa
de la piel, las rizadas
oscuridades y el silencio lánguido
en la amorosa escena
que los dos, sin aplausos, ofrecíamos
tan solo al goce de un espejo mudo.
(PCIII: 329, vv. 11-17)

El «espejo mudo» al que Alberti se refiere es una metáfora más para indicar el interior del palco al que la mirada del público no tiene acceso. Sin embargo, téngase en cuenta también que en algunos teatros hay espejos, de manera que la imagen de la pareja en ellos reflejada los convertiría en actores del amor, pero silenciosos. Acabada esta íntima rememoración, en la estrofa final la voz poética expone su reflexión sobre el encanto de los espacios en penumbra, esos que al amor le ofrecen refugio:

¡Ah, gracia de los la años, maravilla

⁴⁰⁶ S. Jiménez Fajardo, *Multiple Space: The Poetry of Rafael Alberti*, cit., p. 114.

de ofrecerle al amor cualquier penumbra,
la de un coche, una esquina solitaria
o la de un palco de teatro mientras
puede, sin verla, hasta pasar la muerte!
(PCIII: 329, vv. 18-22)

Por estos lugares, la muerte –mujer personificada– pasa sin enterarse de la presencia humana y sin ejercer su poder destructivo: de este modo el amor se eterniza no solo en la memoria, sino también cada vez que se enciende en cualquier rincón solitario.

Al lugar en el que se produjo el primer encuentro de la pareja y al comentado palco de teatro les sigue, en “Retornos del amor en una azotea”, la terraza de la casa madrileña de la calle Marqués de Urquijo, donde Alberti y María Teresa vivieron antes del estallido de la Guerra Civil. El poema empieza con la afirmación, por parte del sujeto lírico, de que muchas fueron las terrazas a las que en el pasado pudo asomarse, y sin embargo, entre ellas, solo una es testigo de su historia de amor:

Poblado estoy de muchas azoteas.
Sobre la mar se tienden la más blancas,
dispuestas a zarpar al sol, llevando
como velas las sábanas tendidas.
Otras dan a los campos, pero hay una
que solo da al amor, cara a los montes.
Y es la que siempre vuelve.
(PCIII: 331, vv. 1-7)

Algunas de estas terrazas dan a la mar como barcos que en la travesía se dirigen hacia el sol. En la imaginación del poeta, sus velas son las sábanas tendidas al aire. Desde otras azoteas, en cambio, se podían otear los campos. La favorita de Alberti, sin embargo, la que domina sus recuerdos, es la terraza donde

[...] el amor peinaba sus geranios,
conducía las rosas y jazmines
por las barandas y en la ardiente noche
se deshacía en una fresca lluvia.
(PCIII: 331, vv. 8-11)

En este espacio María Teresa («el amor») cuidaba las flores, las «peinaba» como si se tratara de sus cabellos, para que crecieran entrelazándose por la balaustrada⁴⁰⁷. Luego, por la noche, y en compañía de las cumbres montañosas la mujer, con la «fresca lluvia» de una regadera, vertía el agua en cada pétalo⁴⁰⁸.

Lejos, las cumbres, soportando el peso
de las grandes estrellas, lo velaban.
¿Cuándo el amor vivió más venturoso
ni cuándo entre las flores
recién regadas fuera
con más alma en la sangre poseído?

Subía el silbo de los trenes. Tiemblos
de farolillos de verbena y músicas
de los kioscos y encendidos árboles
remontaban y súbitos diluvios
de cometas veloces que vertían
en sus ojos fugaces resplandores.
(PCIII: 331-332, v.18-23)

Mientras tanto, «trenes que llegan o parten, fiestas populares y de barrio ciudadano⁴⁰⁹» era lo que se oía o se veía desde la terraza evocada, a la que el poeta hace coincidir con «la más bella edad del corazón» (v. 24) y que retorna

[...]
hoy tan distante en que la estoy soñando
sobre este viejo tronco, en un camino
que no me lleva ya a ninguna parte.
(PCIII: 332, v. 25-27)

El tiempo del amor añorado, vivido en un lugar que fue tan importante para el matrimonio Alberti-León, choca con el presente amargo en el que el yo lírico, en un primer nivel de interpretación, lo rememora sentado en un «viejo tronco». Este

⁴⁰⁷ A este propósito, es significativo el testimonio de la propia María Teresa: «Y vivíamos en una azotea desde donde se veía el Guadarrama al abrir los ojos, al cerrarlos, siempre los montes, a veces iluminados de nieve. Era la calle Marqués de Urquijo, con su templete al encontrarse con el paseo de Rosales, con sus acacias... [...] Nosotros llenamos la enorme terraza de flores. [...] En aquella casa, entre las plantas que habían convertido la terraza en un jardín, las puertas no se cerraban nunca». M. T. León, *Memoria de la melancolía*, cit., pp. 171-172.

⁴⁰⁸ Cfr. R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 171

⁴⁰⁹ *Ibid.*

último, sin embargo, podría representar también a Alberti mismo, a la senectud de su cuerpo sometido al paso de los años. Metonimia, pues, del poeta y de la edad que avanza, el árbol se convierte en un elemento que contrasta con la felicidad de la juventud. Juventud que solo es posible recobrar, concluye el autor con tono vencido, en la visión de la amada regando sus plantas.

En medio de la múltiple espacialidad en la que se van ubicando estos poemas, cuando la mujer querida está físicamente lejos, como en “Retornos del amor en la noche triste”, el poeta reclama con urgencia y nuevamente la función salvadora que la caracteriza. De hecho, Alberti no escribió este poema en tierra argentina, donde vivía con María Teresa, sino en Italia, después de haber viajado por Europa, concretamente a Varsovia, donde había participado en el Congreso Mundial de la Paz en calidad de delegado. En la península italiana transcurre una noche en Génova y es allí donde «the poet considers how vital to his present has become the memory of loving⁴¹⁰». De ahí que María Teresa, cuya presencia es repetidamente solicitada por el sujeto lírico, le llegue en forma de recuerdo, tomando las semblanzas del mar:

Ven, amor mío, ven, en esta noche
sola y triste de Italia. Son tus hombros
fuertes y bellos los que necesito.
Son tus preciosos brazos, la largura
maciza de tus muslos y ese arranque
de pierna, esa compacta
línea que te rodea y te suspende,
dichoso mar, abierta playa mía.
(PCIII: 337, vv. 1-8)

Como se puede notar, el poeta se detiene dulcemente sobre las partes del cuerpo de la amada como si esta –nueva Venus– pudiera materializarse a su lado, subiendo de las aguas. Su belleza es tan grande que el entorno pasa a un segundo plano, casi se difumina para que la mujer lo ocupe todo ahora que es una naturaleza de carne y hueso.

⁴¹⁰ S. Jiménez Fajardo, *Multiple Space: The Poetry of Rafael Alberti*, cit., p. 116.

¿Cómo decirte, amor, en esta noche
solitaria de Génova, escuchando
el corazón azul del oleaje,
que eres tú la que vienes por la espuma?
Bésame, amor, en esta noche triste.
Te diré las palabras que mis labios,
de tanto amor, mi amor, no se atrevieron.
Amor mío, amor mío, es tu cabeza
de oro tendido junto a mí, su ardiente
bosque largo de otoño quien me escucha.
(PCIII: 337, vv. 9-18)

Sin embargo, en la parte final de la composición, ante la inmensidad del espacio marino el yo poético advierte sensaciones negativas, de miedo y de insomnio, porque lo que realmente está viviendo es la distancia entre él y los beneficios que el ser amado puede traerle con su presencia:

¿Qué soy sin ti, mi amor? Dime qué fuera
sin ese fuerte y dulce muro blando
que me da luz cuando me da la sombra,
sueño, cuando se escapa de mis ojos.
Yo no puedo dormir. ¡Cuántas auroras,
oscuras, braceando en las tinieblas,
sin encontrarme, amor! ¡Cuántos amargos
golpes de sal, sin ti, contra mi boca!
(PCIII: 337, vv. 28-31)

Queda, pues, patente que María Teresa es garantía de la identidad del poeta que, al intentar buscarla, se busca a sí mismo, en vano. Ahora es prisionero de las tinieblas, de un lugar sombrío, de una espuma que ya no le devuelve a la hermosa Venus de los primeros versos, sino una amargura que le envenena los labios sin quitarle la sed del deseo. Además esta separación, junto a la reiterada invocación de la amada que, como se ha visto, no llega a satisfacerse, hace que alrededor del yo cobre vida otro paisaje: el de un mar que se refleja en la noche triste del título, observado a través del llanto. Debido a ello, el poeta se empequeñece hasta convertirse en unas lágrimas cuyas preguntas quedan pendientes.

¿Dónde estás? ¿Dónde estás? Dime, amor mío.

¿Me escuchas? ¿No me sientes
llegar como una lágrima llamándote,
por encima del mar, en esta noche?
(PCIII: 337, vv. 32-35)

También en “Retornos del amor en medio del mar” el tema básico de la composición es la condición de lejanía vivida por los amantes. Cuando dice que está en medio del mar el poeta está probablemente aludiendo a uno de sus numerosos viajes. Pero, a pesar de los leves acentos de melancolía que subyacen en estos versos, en la imaginación del hablante lírico las aguas ya no separan a la pareja, sino que la une. Como muestran los versos siguientes, el espacio marino recupera su eterna belleza porque se llena del cuerpo de la amada que, aquí, se presenta como objeto de veneración:

Esplendor mío, amor,
inicial de mi vida,
quiero decirte toda tu belleza,
aquí, en medio del mar, cuando voy en tu busca,
cuando tan solo puedo compararte
con la hermosura tibia de las olas.
(PCIII: 338, vv. 1-6)

Más adelante, se pasa a una descripción detallada de la mujer. Se retoman elementos ya nombrados en los poemas anteriores y se añaden otros nuevos hasta obtener un retrato pormenorizado de María Teresa que, como ha observado Gregorio Torres Nebrera, sigue el patrón de la retórica clásica⁴¹¹. A través de un sistema de comparación con productos manufacturados y productos de la naturaleza –que de la cabeza del cuerpo femenino baja hasta sus pies– la hermosura de María Teresa resulta, al final de este procedimiento, superior a la del paisaje que rodea al poeta. Así, pues, sus cabellos son «un manantial de oro» (v. 7) y «una lluvia de espuma dorada que me enciende» (v. 8) y que, como una brújula luminosa, ayuda al sujeto lírico a «navegar al fondo de la noche» (v.9).

⁴¹¹ Cfr. R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 188.

La frente y los ojos son «la aurora con dos arcos» (v. 10) a través de los cuales los navíos encuentran el sol al amanecer y

¿Qué decir de tu boca y tus orejas,
de tu cuello y tus hombros si el mar esconde conchas,
corales y jardines sumergidos
que quisieran al soplo
de las alas del sur ser como ellos?
(PCIII: 338, vv. 13-17)

Es evidente que, a través del símil con materiales preciados, tesoros legendarios escondidos en el abismo marino, el cuerpo de la mujer se sublima: su boca remite al carmín de los corales; sus orejas a las conchas y la ligereza suave del cuello y de las espaldas a jardines submarinos. En esta progresión imaginaria que va explorando la figura femenina se llega también a sus caderas, comparadas a «dos lejanas / bahías en reposo» (vv. 18-19): este último verso parece sugerir un nuevo anhelo a la patria sentido, ahora, a través de la amada que, de tal forma, se identificaría con el suelo natal. De hecho, dice el poeta:

Triste es hablar, cuando se está distante,
de los golfos de sombra, de las islas
que llaman al marino que los siente
pasar, sin verlos, fuera de su ruta.
(PCIII: 338, vv. 23-26)

De acuerdo con Francisco Díez de Revenga, en este caso la tristeza albertiana «alude a los gongorinos “golfos de sombra”⁴¹²» de la *Soledad* primera. Efectivamente, el poeta podría referirse a ellos en términos de hogar, de puerto en el que finalmente, después de mucho tiempo, pararse⁴¹³, aunque, en este caso

⁴¹² F. Díez de Revenga, “Erotismo y vitalidad, el amor como retorno”, cit., p. 23.

⁴¹³ Huelga subrayar el paralelo entre el sujeto lírico albertiano y el peregrino del extenso poema gongorino, ya que ambos andan en busca de un reparo: el primero, como cuenta en sus versos solo lo siente, pero no lo ve; el segundo, después de haber naufragado al pie de un acantilado, termina por llegar hasta un grupo de cabreros que se están calentando alrededor de un fuego y que le ofrecen acogida. Recordamos, a continuación, los versos 52-61 del poema: «Vencida al fin la cumbre, / del mar siempre sonante, / de la muda campaña / árbitro igual e inexpugnable muro, / con pie ya más seguro / declina al vacilante / breve esplendor de más distinta lumbre, / farol de una cabaña / que sobre el ferro está, en aquel incierto / golfo de sombras anunciando el puerto»

específico, Alberti esté probablemente aludiendo a los senos del cuerpo femenino. Todo ello, sin embargo, es solo un deseo que pronto se desvanece porque dichos golfos de sombra, que esconden en su piélagos la luz de la vuelta, la voz lírica solo puede encontrarlos en la evocación imaginaria de María Teresa:

Amor mío, tus piernas son dos playas,
dos médanos tendidos que se elevan
con un rumor de juncos si no duermen.
(PCIII: 339, vv. 26-28)

De la tranquila y añorada bahía a los inalcanzables golfos de sombra se pasa, en el cierre del poema, a la serena extensión de una playa familiar mediante la imagen de las piernas tendidas de la mujer. Estas, cuando la amada no descansa, asemejan a la levedad de los juncos movidos por el viento, o sea que se conceden al juego placentero del yo lírico: «Dame tus pies pequeños para andarte / para sentirte todas tus riberas» (vv. 29-30). El retrato, pues, acaba con el deseo de estos pequeños pies: una parte del cuerpo que, significativamente, de objeto de culto pasa a objeto-fetiché, o sea a un medio con el que recobrar, simbólicamente, una plenitud emocional que de momento –a causa de la lejanía de la amada– solo puede tocarse con la fantasía:

Voy por el mar, voy sobre ti, mi vida,
sobre tu amor, hacia tu amor, cantando
tu belleza más bella que las olas.
(PCIII: 339, vv. 29-33)

El motivo del retrato poético se repite también en “Retornos del amor adonde nunca estuvo” si bien, en este caso, «no se trata de revivir una experiencia del

(L. de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 209). *Golfo de sombras* es también el título de un artículo de Alberti inspirado por la ciudad de Génova, publicado en *El Sol*, el 29 de septiembre de 1931 y luego recogido en *Prosas encontradas*, cit., pp. 55-57; es además el título del último libro erótico del poeta –*Golfos de sombras (1982-1985)*– aquí vinculado con la imagen del sexo femenino. Dicha expresión abre y cierra también *La arboleda perdida* aunque, esta vez, como metáfora de la muerte. Sobre sus múltiples usos y la recurrencia en la poesía albertiana véase PCIV: 1175-1176.

pasado, sino imaginarse una vivencia futura⁴¹⁴». De ahí que la primera estrofa se abra, por parte del poeta, con una invitación anhelante cuyo condicional se prolonga en los versos siguientes. En todos ellos, la mujer se compara con productos de la naturaleza hasta realizar una correspondencia perfecta entre su cuerpo y los frutos que, una y otra vez, la representan. De tal forma, viene a crearse una simbiosis entre ella y el paisaje a su alrededor:

Si tú, mi amor, subieras a esta torre,
se te entraría con la luz y el viento
toda la verde música que mueven
los campos ascendidos a jardines.

Tus pies serían de maíz y avenas,
de entrelazadas fuentes y rosales;
tus piernas, de bambúes; de amarillos
albérchigos tus muslos, y tus ingles,
de ciruelas lloradas
por ceñir tu cintura.

De álamos blancos y eucaliptos grises,
ligados a los hombros, tus dos pechos,
como dos altos soles, asomando
al mirador movido de las ramas.
(PCIII: 344, vv. 1-14)

La música de las altas esferas, los «campos ascendidos a jardines» en el sentido de nuevo Edén, de *locus* paradisíaco donde los amantes se unan nuevamente, un día (tal vez después de la muerte física), sublimará el cuerpo de la amada. Así, cada una de sus partes se amoldará al espacio de este plano celeste:

¿De qué, mi amor, sería tu cabeza
sino del cielo orlado por los bosques
de todas las estrellas, descendidos
al rubio resonar de tus cabellos?
(PCIII: 344, vv. 15-18)

El poema, como muchos otros comentados hasta ahora, se cierra siguiendo una trayectoria circular. La voz lírica, esta vez con la «seguridad y rotundidad

⁴¹⁴ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p 203.

plena del imperativo⁴¹⁵», le pide a la amada que ascienda a la alta torre-cielo para estar, al fin, a su lado, y gozar de la belleza del cosmos:

Sube, mi amor, retorna adonde nunca
estuviste, que quiero en esta noche,
contigo, oír la música que mueven
los campos ascendidos a jardines.
(PCIII: 344, vv. 19-22)

Contrariamente a algunos de los poemas ya comentados, hay otros en los que se pone en evidencia cómo, a veces, la amada no puede aliviar el dolor debido al desarraigo. Es el caso de “Retornos del ángel de sombra” en el que el poeta confiesa la amenaza de la crisis interior que siempre subyace en lo más hondo y, de vez en cuando, sale a la luz desde unos sótanos del yo cuyo origen desconoce:

A veces, mi amor, soy tu ángel de sombra.
Me levanto de no sé qué guaridas,
fulmíneo, entre los dientes
una espada de filos amargos, una triste
espada que tú bien, mi pobre amor, conoces.
Son los días oscuros de la furia, las horas
del despiadado despertar, queriéndote
en medio de las lágrimas subidas
del más injusto y dulce desconsuelo.
Yo sé, mi amor, de dónde esas tinieblas
vienen a mí, ciñéndote, apretándome
hasta hacerlas caer sobre tus hombros
y doblarlos, deshechos como un río.
(PCIII: 340, vv. 1-13)

Los días se convierten en oscuros, la furia en lágrimas y, por un momento, hasta la amada que todo lo ilumina con su presencia pierde parte de su resplandor habitual frente al ángel de sombra: metaforización del malestar del sujeto lírico procedente de la conocida angelología de *Sobre los ángeles*. Es decir, el texto enlaza con el poemario del año 29 aunque en este último libro, entre el amplio catálogo de sus criaturas divinas, aún no figuraba la del ángel de sombra que, en

⁴¹⁵ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 203.

cambio, toma vida en *Retornos* moldeada bajo una tensión nueva. Resentimiento, heridas que todavía duelen, amargura y también remordimiento por esa «triste espada» (vv. 4-5) –metaforización de una justicia que no puede desempeñar su función– son las emociones que surgen de estos versos y que acaban involucrando también a la amada. A ella, ahora, el poeta se dirige en la tentativa de justificarse:

¿Qué quieres tú, si a veces, amor mío, así soy,
cuando en las imborrables piedras pasadas, ciego,
me destrozo y batallo por romperlas,
por verte libre y sola en la luz mía?
(PCIII: 340, vv. 14-16)

Las «imborrables piedras pasadas», es decir, los recuerdos desagradables de la guerra que resisten al olvido, son los monstruos contra los cuales el sujeto lírico, en ocasiones, tiene que lidiar. «Vencido siempre» (v. 18), así se define Alberti, y aunque luego salvado por el amor, siempre llega inevitablemente y todavía una vez más, ese oscuro instante «en que de nuevo bajo a mis guaridas» (v. 21): las que abren y cierran el poema sugiriendo, mediante un diseño circular, un vaivén molesto por los sótanos de una conciencia descarnada. En definitiva, el canto amoroso atraviesa también momentos de discordia, desequilibrios que la pareja seguramente vivió a lo largo de un exilio tan largo. El poeta, en particular, a la merced del deseo de la vuelta se deja arrollar por el llanto, se desconecta momentáneamente de la amada para retirarse en sí mismo, y descubrirse alma en pena.

Otro lugar, entre los que hemos nombrado “espacios diversos” y que fueron testigos del amor de Alberti y María Teresa es la ciudad de Toledo, a la que se alude en “Retornos del amor en los antiguos callejones”. La composición, inspirada en el recuerdo de una visita de la pareja a Castilla-La Mancha⁴¹⁶,

⁴¹⁶ María Teresa León la relata en su *Memoria de la melancolía*, cit., p. 306: «¿Recuerdas aquella noche que dormimos en la Posada de la Sangre? Yo no recuerdo jamás las fechas. Sé que fuimos a Toledo alegremente pobres. Sé que la Posada de la Sangre disponía de unos cuartitos con apenas una cama. Sé que tampoco quisimos hablar del Greco. Sé que aquello era echarse a dormir en una

proporciona la vuelta a un mundo antiguo, que todavía existe. El amor, gracias a su fuerza inmortal, puede recuperar este espacio y renacer allí donde había paseado, dejando sus huellas:

Queda siempre la dicha, el infinito
don de poder tornar sobre los pasos
distantes que pusimos en aquellos lugares
que nuestro amor lo mismo que en un sueño
nos fue creando.
(PCIII: 339, vv. 1-5)

La evocación empieza con el perfilarse de una Toledo nocturna, casi vetusta, con callejuelas estrechas y laberínticas. El casco antiguo, atravesado por el Tajo, devuelve el sonido de las piedras bajo el agua que fluye y, junto al entorno arquitectónico, aparecen también figuras afantasmadas⁴¹⁷ de hacía muchos siglos, que pronto se desvanecen:

Ahora
es el delgado, oscuro laberinto
de una ciudad dormida, un agrietado
corazón donde un río lame y canta
la silenciosa noche de las piedras.

Había que estrecharse hasta los dos ser uno
para poder entrar en tanto enredo
de esquinas, puertas, patios y balcones.
Nunca el amor llegó más a lo hondo
de los pasados siglos.
Caballeros,
como llamas exangües, como extintos
fuegos fatuos surgían, apagándose.
(PCIII: 339, vv. 6-18)

De acuerdo con Gaetano Chiappini, todos estos indicios trazan una metáfora cuya finalidad es la de sobrepasar el tiempo e identificarse, en los versos

soledad de siglos. Sé que tampoco hablamos de los siglos. Sé que hablamos de las chinches, bueno, que hablé».

⁴¹⁷ En ellas, Gregorio Torres Nebrera ha visto una referencia a las pinturas de El Greco, «referente culturalista de la ciudad toledana». Además, el verso 17 recordaría el comienzo del poema que Alberti le dedica al artista en su libro *A la pintura*. (R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., pp. 190-191).

siguientes, con los prototipos del eros bíblico o morisco⁴¹⁸:

Me vi de pronto que estrechaba a Débora,
a Judit o a Raquel, la más hermosa, suelto
el cabello, en el brocal del pozo.
¡Amor, amor, amor! Amor tornándose,
nuevo clavel, en fresca flor antigua,
rosa de aljama, aroma de los huertos
de Jericó, o Zulema,
la cautiva en la torre
del arrabal indómito del río.
(PCIII: 339, vv. 19-27)

Judit, Raquel, Débora, o sea los «antiguos callejones» del sentimiento, son no solo las representantes de las historias de amor del pasado, sino también las que renacen «fresca flor antigua» (v. 23) en el amor presente del sujeto lírico. El del poeta, pues, es un sentimiento joven que se tiñe de ancestralidad porque se alimenta de la potencia de flores seculares, de las cuales saca nueva energía. Se realiza, de tal forma, una suerte de contaminación benéfica que convierte dicho sentimiento en inmarcesible. No se olvide que la rosa de Jericó es una planta originaria de los desiertos, por lo cual tiene una gran resistencia a la desecación y la capacidad, después de muchos años, de volver a abrirse al contacto con el agua, recobrando su belleza. Por ello, la contaminación antes citada asume también los rasgos orientales de Galiana: la infanta mora enamorada de Carlomagno y encerrada en la torre de su palacio, cerca del río Tajo⁴¹⁹. Todas estas mujeres –cristianas, judías, musulmanas– junto a las referencias a conventos, sinagogas y a los mahometanos son una clara alusión a la armónica convivencia de estas tres culturas hasta la subida al trono de los Reyes Católicos:

Llantos sinagogales, moribundos
ayes de las desérticas arenas
e insomnes, gregorianos
lamentos en las débiles
luces de las penumbras enclaustradas,

⁴¹⁸ Cfr. G. Chiappini, *Antinomie Novecentesche II*, cit., p. 174.

⁴¹⁹ Así lo refiere Gregorio Torres Nebrera, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 190. Sin embargo, como toda buena leyenda, la historia de esta princesa cuenta con más de una versión.

más nos perdían, sin posible oriente,
hasta que al fin los cantos chirriados
de los madrugadores arrieros
desenredaron nuestro andar, llevándonos
a las fluviales arboledas, donde
ya libres, con el alba,
ennohecimos en un claro sueño.
(PCIII: 339, vv. 31-42)

El dolor de los fieles de estas tres religiones es, en el presente de Alberti, de una actualidad dramática. Es el símbolo de las cicatrices que España ha acumulado a lo largo de la historia a partir de 1492, cuando se expulsaron los judíos, hasta el exilio republicano de 1939. Este poema, por tanto, conlleva toda una antigüedad, una mirada dirigida a la ejemplaridad del pasado en la que el poeta repara, hoy en día, con actitud melancólica. Con todo, y venturosamente para la pareja que ha vuelto a pisar las calles toledanas, esta atmósfera de aflicción se deshace en las «fluviales arboledas» del verso 40: gracias al canto de los arrieros que irrumpe en la escena poemática, el sufrimiento que ha caracterizado estos versos se mitiga. El canto, de hecho, atrae al matrimonio –o también lo libera, ya que le desenreda el camino (v. 39)– hacia el río: aquí, Alberti y María Teresa pueden, al fin, descansar a pesar del día que amanece. Acabada la noche, ningún peligro o tormento molestará el sueño de los amantes, ni esa oscuridad que con su silencio flotaba sobre el Tajo en el comienzo del texto lírico.

Más al norte de Toledo se sitúa la ciudad de Segovia que Alberti y María Teresa, según señala Torres Nebrera, es posible que visitaran en el verano de 1931. En efecto, en el poema “Retornos del amor en las cumbres del viento”, se perfila una arquitectura antigua que sugiere la forma del acueducto segoviano. Ante esta inmensa obra elevada por los romanos destaca, gracias al candor de su piel y transportada metafóricamente por el viento, la figura de la amada:

Vienes, ahora, amor, precedida del viento
que las rubias llanuras de pan recién florido
en las templadas horas
de aquel nuestro inicial estío levantaron
para hacerte más alta y encendida en las piedras.

Cimbrabas en el fino cauce del monumento
de similares arcos que las manos romanas
tendieron por encima de los templos y torres
de la ciudad, pensando tal vez en que algún día
lo coronarás tú con los pequeños pasos
de tu ardiente blancura.
(PCIII: 343, vv. 1-11)

La evocación de María Teresa se asocia a la luz, a la pureza y a la armonía dada su capacidad de aunar en sí misma los más altos valores. De ahí que este objeto del alma predomine, en términos de superioridad, sobre el entorno: es decir que su belleza ofusca los elementos de la naturaleza. Por ello, los montes resultan «pelados»; los ladrillos «pálidos»; los senderos «quemados» y, finalmente, el paisaje «atónito» ante esta mujer que, luminosa como un sol, excede en altura la fuerza del viento:

Recibías, en medio de aquel pétreo zumbido
de osamenta sonora clavada en los espacios,
la cara de la luz que en los pelados montes
se empinaba, los pueblos de pálidos ladrillos,
los senderos quemados, la dormida grandeza,
en fin, de un paisaje atónito de verte
como la aparecida de las cumbres del viento.
(PCIII: 343, vv. 12-18)

Las estrofas finales se cierran con dos largas oraciones exclamativas. En ellas, Alberti añora el recuerdo de aquel inicio de verano y lamenta la imposibilidad de una contemplación real de ese momento, que se produce simplemente en el engaño de la imaginación. El poeta quisiera regresar «sobre aquel fino cauce de las antiguas piedras», el lecho del río que quizás acogió las caricias de la pareja, para apreciar nuevamente la «música encendida» producida por la amada: metáfora elocuente que remite a la unión sexual de ambos. Además, también quisiera, a través de los arcos vacíos –de los que María Teresa representa el

centro y, por ende, la armonía del cosmos⁴²⁰— mirar nuevamente el firmamento sobre el cual, sin embargo, ha bajado el gran telón del exilio:

¡Ah, poder, amor mío, de pronto, contemplarte
de nuevo, como entonces,
a aquella misma altura del sol, dando a las horas
de nuestro inaugural verano la armonía,
toda esa clara música encendida que fuiste
sobre aquel fino cauce de las antiguas piedras!

¡Y poder nuevamente, ya entrados en la noche,
descender y en la dulce oscuridad tendidos
alzar de tiempo en tiempo la cabeza, mirando
por los vacíos arcos tranquilas las estrellas!
(PCIII: 343, vv. 19-28)

Después de Toledo y Segovia, la vuelta al pasado feliz de la pareja se concretiza también en la composición “Retornos del amor en las ruinas ilustres”. Debido al hecho de que nada se relata al respecto en las memorias del matrimonio Alberti-León, no es fácil saber a qué espacio concreto se hace referencia en estos versos, ni a qué tiempo. Sin embargo, después de una atenta lectura, se descubre que el lugar en cuestión es Pompeya. Es muy probable que el poeta y María Teresa la visitaran, además de Ravello, durante la estancia italiana de 1934. De este poema, lo que llama inmediatamente la atención es que en él

se pueden advertir hasta tres tiempos: el presente de la escritura, el pasado, casi mítico, que se revive, y el futuro que se adelanta, fundiéndolo con ese pasado, en una desiderata de continuidad que resguarde el amor de la furia de la muerte y del despojo, dejándolo incólume⁴²¹.

A este propósito, en la estrofa de cierre hay una fuerte solicitud para que, a la manera quevediana, el amor viva en eterno, tornándose constante más allá de la muerte⁴²². Es esta una composición que destaca también por tratar el *topos* de las

⁴²⁰ Cfr. R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 201.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 197.

⁴²² No se olvide que Pompeya fue sepultada por las cenizas, por lo cual hay que traer a colación el célebre soneto de don Francisco, cuya obra Alberti conocía de sobra: «Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día, / y podrá desatar esta alma mía / hora a su afán ansioso lisonjera; // mas no, de esotra parte, en la ribera, / dejará la memoria, en donde ardía: /

ruinas, tan importante en los siglos XVI-XIX, y que se reactiva significativamente en la poesía española contemporánea:

Vuelven las piedras calcinadas, vuelven
en derribados templos, en caídos
lupanares, en patios verdes donde
la sonrisa de Príapo calienta
todavía el recuerdo de las fuentes.

Vamos, amor, por calles que se fueron,
por claras geometrías que llevaban
al misterioso amor, a los placeres
vedados, pero dulces en la noche.
(PCIII: 342, vv. 1-5)

Como se puede notar, «este espacio, las ruinas de una civilización en la que hubo placer, sexo, amor, sensualidad sirve aún de escenario en el que un nuevo amor sea⁴²³»: es decir para que se cumplan los deseos de la pareja que va descubriendo los rincones del yacimiento arqueológico. Es más: según ha visto Francisco Díez de Revenga, «Alberti hace renacer la excitante historia mientras los amantes visitan las ruinas clásicas de una ciudad italiana⁴²⁴». Se trata, en concreto, de la historia de Venus y Príapo⁴²⁵ a la que se alude en los versos 4 y 5, y que se retoma en los números 15 y 16:

Esta es la casa de la diosa. Aspira
por los azules ámbitos su aroma
a espuma marinera, a los jazmines
y claveles salados de su cuerpo.

El símbolo viril jovial reposa,

nadar sabe mi llama el agua fría, / y perder el respeto a ley severa. // Alma a quien todo un dios prisión ha sido, / venas que humor a tanto fuego han dado, / medulas que han gloriosamente ardido, // su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, más tendrá sentido; / polvo serán, más polvo enamorado. //». F. de Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, I, 1999, p. 657.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ F. Díez de Revenga, “Erotismo y vitalidad, el amor como retorno”, cit., p. 23.

⁴²⁵ Los dioses aquí mencionados protagonizarán también el “Diálogo entre Venus y Príapo” de Alberti. Se trata de un largo poema que, según Antonio Colinas es, por lo menos en parte, fruto de la evocación de los días ibicencos. El poema debía colocarse, aunque no fue así, en *Entre el clavel y la espada* (y allí figura hoy en día, cfr. PCII: 301-311). La crítica fija su creación en el año 1939, al final de la guerra civil (*Rafael Alberti en Ibiza*, cit. p. 120).

en todo su verdor puro, tendido
sobre el plato feliz de la balanza
que le ofrece el Amor. Su peso excede
al de todos los frutos de la tierra.
(Afrodita en penumbra se sonríe,
sintiendo el mar batirle entre los muslos.)
(PCIII: 342, vv. 10-20)

La vivienda que Alberti menciona es, sin duda, en un primer momento, el templo de Venus situado en Pompeya. Sin embargo, los detalles descriptivos proporcionados por la estrofa siguiente remiten, por dos razones, a otro sitio de la ciudad romana. En primer lugar, el templo de la diosa, que debía ser el más suntuoso de los edificios religiosos pompeyanos, fue objeto de un saqueo constante, de ahí que hoy en día, su interior, resulte muy difícil de interpretar. En segundo lugar (hecho que confirma que las excavaciones a las cuales se alude en todo el poema son, efectivamente, las de Pompeya), existe otra casa, la de los Vettii, ubicada en la Regio IV de la ciudad. En la entrada de esta demora existe una famosa representación pictórica de Príapo pesándose el miembro en una balanza («el símbolo viril jovial reposa / [...] tendido sobre el plato feliz de la balanza», vv. 14 y 16), lo cual no es de extrañar tratándose del dios de la fertilidad, de la prosperidad y de la abundancia dado que, en aquella época, los Vettii disfrutaron de un amplio poder económico gracias al comercio. El mural, por tanto, se pintó con el fin de poner la vivienda bajo la protección del dios que, con su sobredimensionado falo erecto («Su peso excede / al de todos los frutos de la tierra» vv. 17-18), rendía culto a la fortuna. Es posible, por tanto, que a la hora de escribir el poema –casi veinte años después de su visita– Alberti confunda el templo de Venus, donde coloca la pintura de Príapo, con la casa de los Vettii, donde, en cambio, dicha pintura está verdaderamente ubicada. En resumidas cuentas, lo que la voz lírica hace es detenerse en la evocación nostálgica de la belleza pasada –que ya se preanunciaba en los «lupanares» del tercer verso para indicar los numerosos prostíbulos pompeyanos– y el efímero goce del presente. Por ello, el poema se cierra con una plegaria:

¡Oh claridad antigua, oh luz lejana,
desnuda luz, amor, cúbrenos siempre!
Mas cuando ya ruinas, piedras solas
lleguemos, amor mío, a ser un día,
seamos como éstas que al sol cantan
y que al amor conducen por calles que se fueron.
(PCIII: 342, vv. 21-26)

Cuando llegue la muerte, el poeta espera convertirse en algo que sea como estas mismas piedras: inmortales, ya que «siendo ruinas, o sea signo del pasado, han vuelto a tener vida en la vida de los amantes que las habitan y las habitaron⁴²⁶». Son piedras, además, que poseen un significativo poder de atracción ya que en ellas, el poeta, proyecta un contenido erótico latente, hasta convertirlas en la alternativa de una sacralidad corporal que, un día, a causa de la edad que avanza, se descubrirá que se ha perdido. Son, por tanto, piedras fetiche que actúan en la dimensión del recuerdo, despertando un deseo en estado de función permanente.

Dedicado a la presencia del amor en un “espacio diverso” es también el poema “Retornos del amor con la luna”. En él se presenta el motivo del nocturno como dimensión evocadora, adonde regresa el recuerdo del poeta. La luna, en su ascensión solitaria por encima de los árboles, hace que el yo lírico vuelva a una noche del pasado transcurrida junto a la amada e iluminada, precisamente, por la luz del satélite. La soledad presente del yo, por tanto, «lleva al poeta a otra luna con la luna⁴²⁷» del ayer. Esta visión se caracteriza por un movimiento ascensional: la amada, como la reina del cielo que, al llegar el ocaso, va colocándose en medio de las estrellas, se levanta del «fatigado lecho» (v. 2) para luego volver a él, «transfiriéndose la belleza del astro a la mujer, como diosa descendida y encarnada⁴²⁸». Se trata de un procedimiento sagrado, que da lugar también a una tríplice identificación: Selene, Diana, María Teresa.

⁴²⁶ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 197.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 198.

⁴²⁸ *Ibid.*

Tú eras la luna con la luna. Remontabas
del fatigado lecho, tan grande y reluciente,
que las dormidas sábanas oscuras se creían
ser las alumbradoras de un sol desconocido.

Profunda, era la alcoba como un aljibe inmóvil
que subiera encantado de un agua iluminada.
Nadaban sumergidas en dulce luz las ondas
que tus brazos hacían morir contra los muros.
(PCIII: 343, vv. 1-8)

Además, la luz de la luna proyectada sobre la amada despierta y al mismo tiempo ilumina –o sea que la aviva debido al juego erótico de los amantes– la oscuridad de la sábanas. Igualmente, la alcoba que es umbría tanto como el fondo de un aljibe, se torna luminosa hasta tal punto que parece verter agua dorada. Cuando, al fin, la noche empieza a confundirse con la aurora, la mujer, nueva luna, se apaga para descansar en su cama que, ahora, agotada la pasión amorosa, es un «lecho tranquilo» (v. 12):

Cuando al fin ascendías a los altos cristales
que la luna remota ya con sueño miraba,
tú, luna con la luna, rebosando, caías
nuevamente apagada en tu lecho tranquilo.

Otras cosas la luna me trajo en esta noche,
al subir, solitaria, sobre los mudos árboles.
(PCIII: 343, vv. 9-14)

Respecto a este soneto, Gaetano Chiappini ha hablado de una luna-sol, de deslumbrantes triunfos oníricos que cobran vida en el camino de un eros trasnochador y le confieren a la mujer un deseo plenamente satisfecho⁴²⁹. Efectivamente, el nadar de sus brazos (vv. 7-8) y las olas que estos parecen empujar en contra de las paredes donde, simbólicamente, se deshacen –como muriéndose en una ribera, para luego retornar en un eterno vaivén– este nadar, pues, remite a una explícita representación de la cópula sexual. Por todo ello, la

⁴²⁹ Cfr. G. Chiappini, *Antinomie Novecentesche II*, cit., p. 194.

luna, gracias a su poder *mitopoietico*, introduce el poeta en la intensa dimensión del amor compartido. A través de ella, intermediaria del sueño, pasa la noche del sentimiento que Alberti experimenta envuelto en el fulgor etéreo de María Teresa.

El último poema de nuestra ramificación “espacios diversos” es “Retornos del amor en las arenas”. No es cierto, en realidad, a qué sitio hagan referencia sus versos y a qué momento en concreto de los muchos vividos por el matrimonio Alberti-León. Pese a esto, la presencia recurrente de detalles del entorno (arena, olas, mar, dunas) y la atmósfera general del poema, nos hacen pensar que recrea el espacio de la bahía gaditana y, tal vez, el pueblo de Rota donde la pareja viajó muy poco después de iniciar su relación. La composición, que se abre y se cierra con el mismo alejandrino «es sobre todo un inmejorable canto al deseo de recuperar la edad de oro de la juventud⁴³⁰». En él Alberti vuelve, junto a su esposa María Teresa, a cuando los dos tenían veinte años, y lo hace por medio de «un indicativo pleno de realidad actualizada⁴³¹»:

Esta mañana, amor, tenemos veinte años.
Van voluntariamente lentas, entrelazándose
nuestras sombras descalzas camino de los huertos
que enfrentan los azules del mar con sus verdes.
Tú todavía eres casi la aparecida,
la llegada una tarde sin luz entre dos luces,
cuando el joven sin rumbo de la ciudad prolonga,
pensativo, a sabiendas el regreso a su casa.
Tú todavía eres aquella que a mi lado
vas buscando el declive secreto de las dunas,
la ladera recóndita de la arena, el oculto
cañaveral que pone
cortinas a los ojos marineros del viento.
Allí estás, allí estoy contra ti, comprobando
la alta temperatura de las odas felices,
el corazón del mar ciegamente ascendido,
muriéndose en pedazos de dulce sal y espumas.
Todo nos mira alegre, después, por las orillas.
Los castillos caídos sus almenas levantan,
las algas nos ofrecen coronas y las velas,
tendido el vuelo, quieren cantar sobre las torres.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 194.

⁴³¹ *Ibid.*

Esta mañana, amor, tenemos veinte años.
(PCIII: 341, vv. 1-22)

En el ámbito de este diseño circular del poema, el amor se conecta otra vez con el paisaje a su alrededor y, especialmente, con la plenitud simbólica del mar que, como siempre, designa la totalidad emocional de los amantes. En este eterno presente, María Teresa figura todavía como en esa primera visión del poema que abre los retornos de amor –ese «Cuando tú apareciste⁴³²»– que, con su hermosura resplandeciente, sacudió al poeta ayudándolo a salir de la profunda crisis existencial de un «joven sin rumbo» (v. 7). Es, además, de nuevo el tiempo en el que la amada pasea por la playa para luego introducirse en un denso cañaveral. Allí, enamorado, Alberti la sigue para protegerla de miradas indiscretas, y rendir homenaje a esos mismos espacios en penumbra que canta en “Retornos del amor en un palco de teatro”. Mientras tanto el entorno, eufórico como los amantes, celebra junto a ellos los placeres del sentimiento. De ahí que, para contemplar esta escena de amor las antiguas piedras caídas cobren vida otra vez en la verticalidad de una torre⁴³³. Asimismo, por medio de un movimiento ascendiente las algas se convierten en coronas para ceñir la cabeza de la pareja y las velas, abiertas al aire, están a punto de entonar cantos que llegarán hasta la bóveda celeste. Así se solemniza la juventud inagotable y su victoria sobre el paso del tiempo: «esta mañana, amor, tenemos veinte años» (v. 22). Respecto a este verso, cuenta Benjamín Prado que quedó grabado «sobre la lápida que cierra la apasionante historia de María Teresa León⁴³⁴». El amor más allá de la muerte, al fin, se había cumplido.

⁴³² Nos referimos, como es lógico, al primer verso de “Retornos del amor recién aparecido”.

⁴³³ Cfr. Chiappini, *Antinomie Novecentesche II*, cit., p. 206.

⁴³⁴ B. Prado, *A la sombra del ángel. 13 años con Alberti*, cit., p. 162.

6.1.2. «Yo me volqué en tu espuma en aquel tiempo»: el recuerdo amoroso en la isla de Ibiza

En orden de colocación en el libro, el primer poema que desarrolla el motivo idílico de Ibiza (motivo ya anticipado en “Retornos de una isla dichosa⁴³⁵”) es “Retornos del amor en los balcones”. Sin embargo, antes de examinar este texto, es preciso detenernos en el análisis de otra composición que, debido a su contenido, proporciona una síntesis perfecta de la experiencia isleña compartida por Alberti y María Teresa en el verano de 1936. El poema en cuestión es “Retornos del amor fugitivo en los montes” y sus versos destacan por recrear, de forma lograda, «la doble cara –placer y peligro, amor y dolor, Venus y Marte–⁴³⁶» que caracterizó esta temporada. Según la reconstrucción histórica de Antonio Colinas, sabemos que los Alberti llegaron a Ibiza el 29 de junio de 1936. La larga duración de la Guerra Civil –tres años– afectará la isla solo durante dos meses y dos días (entre el 19 de julio y el 20 de septiembre de 1936), de los cuales el poeta y su mujer vivieron los cuarenta y cinco primeros. De hecho, «el 11 de agosto, inmediatamente después del regreso de las tropas republicanas, el matrimonio abandonará la isla rumbo a Denia⁴³⁷». El 18 de julio, pues, es el día en el que se materializó el alzamiento militar de las tropas nacionales y que determinó la declaración del estado de guerra en toda la isla. La pareja pudo enterarse del suceso porque, mientras descendía de su casita payesa (situada en lo alto de Los Molinos⁴³⁸) hacia la ciudad, divisó desde lejos un pelotón de soldados armados;

⁴³⁵ Recuérdese que dicha composición, colocada en la primera sección de *Retornos de lo vivo lejano*, ha sido objeto de análisis en el capítulo V. Junto a “Retornos del amor fugitivo en los montes” representa uno de los grandes poemas sobre Ibiza. La diferencia entre los dos, sustancialmente, estriba en el hecho de que el primer texto se concentra en la atmósfera sosegada en la que el poeta veranea, antes de estallar la guerra. El segundo, en cambio, está cronológicamente colocado después del alzamiento militar y, por tanto, hace alusión a la huida del matrimonio de la casa payesa en donde alojaba para esconderse en el monte Corb Marí.

⁴³⁶ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, p. 182.

⁴³⁷ A. Colinas, *Rafael Alberti en Ibiza*, cit., p. 67.

⁴³⁸ El lugar concreto en el que el matrimonio Alberti fijó su residencia fue en medio de unas construcciones modestas, unas casitas humildes que, como detalla Colinas, «se levantan a poniente [de la isla]. Se trataba de una veintena de molinos de viento que, desde tiempo inmemorial, daban nombre a esa loma. [...] Se alzaba alrededor de la casa un jardín cercado por

sin embargo, permanecieron en la vivienda durante tres días, hasta cuando dos guardias subieron hacia allí, y los obligaron a esconderse en la frondosidad de una higuera⁴³⁹. A partir de este momento, Alberti y María Teresa dejan de ser los turistas anónimos y felices en el ámbito de un paraíso rodeado por el mar, y emprenden una huida hacia la montaña Corb Marí, donde quedan escondidos durante veinte días en compañía de seis o siete personas⁴⁴⁰. A este propósito, no hay que olvidar que a sus treinta y cuatro años Alberti era, además de un literato de fama en España, también un hombre políticamente comprometido por lo cual, dada también la atmósfera de espionaje que el propio autor notó en la isla⁴⁴¹, no es nada extraño que alguien pudiera haberle denunciado y que lo fueran a buscar.

De todos modos, lo que nos interesa subrayar aquí es que con la huida hacia el bosque del Corb Marí la cotidianidad de la pareja cambia de manera traumática, y que los versos de “Retornos del amor fugitivo en los montes” representan una auténtica instantánea de esa aventura. En ellos, aprovechando la metáfora de la edad de oro, el poeta empieza aludiendo a un espacio ideal, a un

un breve muro blanco y una cancela de madera pintada de verde. La casita era muy pequeña, toda ella construida con piedra de arenisca (marés) y de forma rectangular. [...] El lugar era privilegiado y permitía, sobre todo, la contemplación de la inmensidad marina con –en primer lugar, en frente– la larguísima playa de En Bossa». *Ibidem*, pp. 30-33.

⁴³⁹ Así lo recuerda Alberti con José Miguel Velloso: «Pues estábamos en casa sentados, me acuerdo perfectamente, estábamos sentados en una higuera, en una de esas higueras de que te he hablado, de sombra profunda, sentados en las ramas, María Teresa y yo, y de pronto vimos –nuestra casa quedaba a unos treinta metros de la higuera–, vimos a una pareja de la Guardia Civil que llegaba a la casa y que venía realmente a buscarnos [...] A nosotros nos ha salvado la sombra de una higuera ibicenca» (*Conversaciones con Rafael Alberti*, cit., p. 41). Este árbol, que constituyó una pieza clave en las tensiones que se produjeron en aquellos días y que figuraba ya en “Retornos de una isla dichosa” –recuérdense los versos 18-19 «Quiero tocaros, santas, invencibles higueras, / abatidas de zumo, pero no de cansancio./»– se hará presente también en dos poemitas de *Baladas y canciones del Paraná*. Se trata, respectivamente, de la “Canción 45” del apartado “Canciones I” («Isla de pinos azules. / Isla de higueras. /» vv. 6-7); y de la “Canción 12” de “Canciones II” donde el recuerdo del paisaje ibicenco se superpone al del río Paraná: «Higueras de la barranca / [...] Yo no sé adónde me lleváis, / higueras» vv. 1, 5-6). PCIII: 533 y 545.

⁴⁴⁰ Cfr. A. Colinas, *Rafael Alberti en Ibiza*, cit., pp. 66-98 donde, de forma detallada, se cuenta esta aventura del matrimonio Alberti.

⁴⁴¹ Alberti lo cuenta en su testimonio literario “Una historia de Ibiza”, *Relatos y Prosa 1937-1938*, Bruguera, Barcelona, 1980, pp. 61-89. Como hace notar Antonio Colinas, el texto fue escrito inmediatamente después ocurridos los hechos, probablemente al regresar el poeta a la capital. Su primera publicación fue en los *Cuadernos de Madrid* en 1937.

tiempo feliz que, con la conjunción adversativa del verso 14, se trueca en un lugar inhóspito, en la caída de un estado utópico hecho de paz y amor:

Era como una isla de Teócrito. Era
la edad de oro de las olas. Iba
a alzarse Venus de la espuma. Era
la edad de oro de los campos. Iba
Pan nuevamente a repetir su flauta
y Príapo a verterse en los jardines.
Todo era entonces. Todo entonces iba.
(PCIII: 336, vv. 1-7)

Iba el amor a ser dichoso. Era
la juventud con cinco toros dentro.
Iba el ardor a arder en los racimos.
Era la sangre un borbotón de llamas.
Era la paz para el amor. Venía
la edad de oro del amor. Ya era.
(PCIII: 336, vv. 8-13)

La referencia al poeta griego Teócrito guarda relación con sus *Idilios* en donde se escenifica, con gran refinamiento literario, la brevedad y la ligereza del mundo campesino visto en su realidad en los bosques, en los amores y canciones pastoriles. Alberti leyó a Teócrito por ser una de las fuentes de Góngora a través de Ovidio. No sorprende, por tanto, que en “Retornos del amor fugitivo en los montes” también se observe alguna reminiscencia del estilo poético del cordobés. Volviendo a nuestro análisis, con la tercera estrofa del poema se quiebra el estado utópico representativo de la Edad de oro, ya que su primer verso se asocia con la sublevación militar de la que hablábamos antes.

Pero en la isla aparecieron barcos
y hombres armados en las playas. Venus
no fue alumbrada por la espuma. El aire
en la flauta de Pan se escondió, mudo.
Secas, las flores sin su dios murieron
y el amor, perseguido, huyó a los montes.

Allí labró su cueva, como errante
hijo arrojado de una mar oscura,
entre el mortal y repetido estruendo
que la asustada Eco devolvía.
(PCIII: 336, vv. 19-22)

A propósito del verso 14 –«Pero en la isla aparecieron barcos»–, Antonio Colinas explica que hay cierta confusión por lo que a las fechas se refiere, puesto que durante el periodo bélico en él reflejado se cortaron las conexiones marítimas con Ibiza. Pero todo apunta a que una flota sí que apareció hacia el final de los días pasados en el Corb Marí, es decir tres semanas después de ese «y el amor perseguido huyó a los montes» (v. 19). Esto viene a decir que –contrariamente a lo que sugiere el poema– en realidad, y como se explicaba más arriba, los Alberti no huyeron a la montaña al notar la llegada de unos barcos. En virtud de ello, añade Colinas, es obvio que en el texto «los acontecimientos de la guerra no siguen un orden cronológico sino que el poeta mezcla los tiempos históricos en la realidad poética⁴⁴²». Así pues, una vez aclarado el motivo de esta discrepancia temporal, el suceso preciso al que el verso 14 remitiría –teniendo en cuenta la referida ruptura cronológica y los recuerdos, tal vez, confusos del poeta– es «la mañana del 7 de agosto, en la que, desde la atalaya pinosa del Corb Marí, el poeta ve llegar la escuadra republicana a Ibiza⁴⁴³». Dicho elemento de desorden es indicativo con respecto a la reacción del yo lírico ante el arribo de las embarcaciones aliadas. Como era de esperar, estas les salvaron la vida a él y a su mujer y, sin embargo, no suscitan entusiasmo en el poeta. Al contrario, son motivo de pena ya que significaron la vuelta definitiva a la realidad de la contienda que se vivió, durante aquellas semanas, como un hecho sí infausto, pero lejano. Es decir que en la atmósfera bucólica del Corb Marí, si bien escondidos en una cueva⁴⁴⁴ y en condiciones extenuantes, la pareja experimentó, como catapultada en un cuadro agreste, unos de los momentos más dichosos de

⁴⁴² A. Colinas, *Rafael Alberti en Ibiza*, cit., p. 88.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 180. Es interesante notar como esta atmósfera de refugio y persecución será evocada también en la “Canción 47” del apartado “Canciones I” del poemario *Baladas y canciones del Paraná*: «Por las islas, desertores. / Marineros de los barcos / españoles» (PCIII: 534, vv. 1-3).

⁴⁴⁴ Al respecto, escribe Antonio Colinas: «esta gruta estará muy presente en las vivencias de aquellos días y, de una manera muy sutil, en algunos testimonios escritos en prosa y verso del poeta. Es muy probable que la pareja alternara sus estancias en ella con otras en la cabaña o choza que se construirían fuera [...] Choza y gruta serán elementos clave que completarán la atmósfera bucólica del lugar [...]» (*Ibidem*, pp. 100-102).

su vida⁴⁴⁵ que, sin embargo y de repente se terminó para dejar paso a una nueva verdad: el adiós al altozano boscoso de la naturaleza isleña y la vuelta al escenario auténtico del conflicto⁴⁴⁶. Una oposición que se nota en los versos inmediatamente siguientes al número 14 ya que en ellos la paz y el equilibrio del lugar se desvanecen: «a la luz le sucede la sombra, al sonido el silencio, a la floración el deshojamiento⁴⁴⁷». Todo lo que era funcional ya no atiende a su tarea: las flores que marchitan acaban en la obsolescencia y de la flauta de Pan, por falta de oxígeno, desaparece todo tipo de melodía. Pese a ello, en la estrofa siguiente, inesperadamente, este *locus horridus* se metamorfosea en dosel amoroso para los amantes:

Agujas rotas de los parasoles
pinos le urdieron al amor su lecho.
Fieras retamas, mustias madre selvas,
rudos hinojos y áridos tomillos
lo enguinaldaron en la ciega noche.
(PCIII: 336, vv. 23-27)

Así, después de haberse refugiado en la oscuridad de una gruta, con medios de fortuna el matrimonio construye su nido de amor: un lecho vegetal⁴⁴⁸, cuya adjetivación negativa deja entrever todo tipo de aspereza y, sin embargo, los

⁴⁴⁵ Sobre la inolvidable experiencia ibicenca, María Teresa León escribe, ya desde Roma, una conmovedora carta a Paloma y Alfredo Mañas de la que a continuación copiamos uno de los pasajes más significativos: «No es posible querer más un recuerdo de la vida que lo que nosotros queremos aquellas horas [...] Eivissa... Dios mío, jamás he sido tan feliz [...]. Es la única forma de recobrar el paraíso». La carta se recoge en la sección “documentos” del citado trabajo de Colinas, pp. 271-273.

⁴⁴⁶ La vuelta a la península se produjo a bordo de la nave *Almirante Antequera* que arribó a Valencia a primeras horas del día 11 de agosto aunque, en realidad, el matrimonio bajó en Denia para entrar en contacto con el Comité de Defensa de la ciudad. Cfr. A. Colinas, *Rafael Alberti en Ibiza*, cit., p. 231.

⁴⁴⁷ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 183

⁴⁴⁸ Por más molesto que le resultara durante los primeros días este lecho de arbustos, María Teresa León no dejó de contar las impresiones que sintió al respecto después de su regreso a Madrid: «Durante muchos días yo no pude dormir en una cama, acostumbrada como estaba al monte. Durante días me desperté al alba, aguardando que me hablaran los pájaros. Tanto Rafael como yo tardamos en desacostumbrarnos» (*Memoria de la melancolía*, cit., p. 281). Igualmente, Alberti declaró a José Miguel Velloso: «Me acuerdo que me pasó un fenómeno curioso: después de estar durmiendo veintitrés días en la tierra, sobre la pinocha, –uno se acostumbra de manera extraordinaria a todo– cuando dormí en el hotel, no pude dormir en la cama, tuve que dormir esa primera noche en el suelo de la habitación» (*Conversaciones con Rafael Alberti*, cit., p. 42).

envuelve en la noche enmarañada del monte. Es, de todas formas, un baldaquín silvestre cuyos rasgos ya no se reflejan en el color dorado de las olas, en el clima de intensa quietud y erotismo de la primera parte del poema. En este sentido, el grito de la ninfa Eco en el verso 22 –símbolo de la desgracia amorosa– acentúa el paso de una situación inicialmente paradisiaca a una que, de un momento a otro, ha cambiado completamente. Como consecuencia,

el amor, que iba a tener su solio a orillas del mar, en una plenitud armónica de los cuatro elementos, ha de sustituirlo por el espacio semicerrado de la cueva [...] para librarse de la amenaza mortal de los bombardeos, hecho de guerra que es interpretado en clave mitológica [...]: los estruendos que el hecho físico-acústico del eco multiplica, como si fuesen la reviviscencia de los lamentos de la despechada ninfa. Y en medio de esa imagen, la consideración del amor (de los amantes) como exiliados, desterrados, separados de su mar, que como la noche ha perdido sobre todo su luminosidad⁴⁴⁹.

Una sentencia, esta, que se repite en el dístico final de la composición:

La edad de oro del amor venía
pero en la isla aparecieron barcos...
(PCIII: 336, vv. 32-33)

En otras ocasiones, como en “Retornos del amor en los balcones”, el yo lírico aprovecha su canto para eternizar los momentos de un tiempo pasado. Después de la reflexión meditativa de la estrofa inicial, en este texto la mirada poética se posa primero en el recuerdo de algunos productos de la naturaleza para luego dirigirse a unas «estivales sábanas» (v. 10), y a unas «nórdicas alcobas» (v. 11):

Ha llegado ese tiempo en que los años,
las horas, los minutos, los segundos vividos
se perfilan de ti, se llenan de nosotros,
y se hace urgente, se hace necesario,
para no verlos irse con la muerte,
fijar en ellos nuestras más dichosas,
sucesivas imágenes.

¿Dónde estás hoy, en dónde te contemplo,
en qué roca, en qué mar, bajo qué bosque,
o en qué penumbra de estivales sábanas

⁴⁴⁹ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 184.

o en qué calientes, nórdicas alcobas?
(PCIII: 330, vv. 1-11)

El rápido cambio de lugar y de estación –se pasa, en solo dos versos, de la playa a la montaña y del calor veraniego al frío invernal de unas fundas nórdicas– enfatiza el proceso de recuperación de lo que el sujeto lírico guarda almacenado en su historia personal. Se llega, así, a los días ibicencos de los que María Teresa, en el tiempo presente, sigue siendo la diosa:

Ha pasado la siesta dulce de los azules
que la ancha isla nos tendió en el sueño.
Venus casi dormida aún, te asomas
al íntimo refugio de los barcos
y toda tú ya cantas como un puerto
amoroso de velas y mástiles.

Tus cabellos tendidos vuelan de los balcones
a enredarse en la trama delgada de las redes,
a poner banderines en los palos más altos
y un concierto de amor en los marinos aires.
(PCIII: 330, vv. 12-21)

No obstante en un primer momento las vivencias de la isla se den como pasadas es evidente el hecho de que la amada guarda el aspecto venusino de entonces. Además, la simbología con ella relacionada –ya vista en el «hermoso / puerto del mediodía» de “Retornos del amor recién aparecido”– subraya la idea de refugio acogedor que el poeta puede encontrar solo en sus brazos. Barcos, velas, mástiles, balcones y redes –como una orquesta– recrean el paisaje ibicenco en el que un nuevo «concierto de amor» (enésima sugerencia erótica) pueda ejecutarse: «y escucho el mar y aspiro el mar que fluye / de ti y me embarco hacia la abierta noche» (vv. 25-26).

El referente máximo de una pasión tan abrasadora es, probablemente, el poema “Retornos del amor tal como era”. Aquí, el recuerdo de la mujer se recobra en su durabilidad⁴⁵⁰, es decir que su figura vuelve idéntica a la que el poeta

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 168.

conoció muchos años atrás, como si el tiempo no hubiera transcurrido y borrado, con su acción perecedera, los rasgos juveniles de la amada. De tal forma, «el amor perdura, no se extingue, permanece⁴⁵¹»:

Eras en aquel tiempo rubia y grande,
sólida espuma ardiente y levantada.
Parecías un cuerpo desprendido
de los centros del sol, abandonado
por un golpe de mar en las arenas.
(PCIII: 330, vv. 1-5)

En el ámbito de esta rememoración, lo que cambia es el entorno de la mujer que, al contacto con su luz divina, enardece:

Todo era fuego en aquel tiempo. Ardía
la playa en tu contorno. A rutilantes
vidrios de luz quedaban reducidos
las algas, los moluscos y las piedras
que el oleaje contra ti mandaba.
(PCIII: 330, vv. 6-10)

Cada elemento de la playa ibicenca –vegetal (algas), animal (moluscos) y mineral (piedras)– es decir la naturaleza entera, pierde su corporeidad, se reduce en llamas⁴⁵². El poder de María Teresa, por tanto,

burn up its spatial and temporal context. The lover himself is consumed by this pulsating exhalation of light. First the beloved seems a part of the sun's core fallen to earth. On the beach, she manifests the characteristics of her origins and, burning intensely, ignites all matter around her⁴⁵³.

Toda una metáfora de índole sexual, pues, para indicar la energía femenina de la que el yo lírico no puede prescindir:

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² Interesante, al respecto, es también la “Canción 10” de la sección “Canciones I”, en cuyos versos el poeta imagina la soledad de la siesta como «una muchacha encendida, / una alta hoguera. // Los pechos, grandes, quemados, / y los cabellos, ardidos, / al cielo, altos. // [...] Quiero decirte: muchacha / dormida, plena. / Fuego en el aire, y abajo, / la tierra. / Más que abrasada la tierra. / Es la siesta. / La soledad en la siesta» (PCIII: 514, vv. 3-7/ 12-18).

⁴⁵³ S. Jiménez Fajardo, *Multiple Space: The Poetry of Rafael Alberti*, cit., p. 115.

Todo era fuego, exhalación, latido
de onda caliente en ti. Si era una mano
la atrevida o los labios, ciegas ascuas,
voladoras, silbaban por el aire.
Tiempo abrasado, sueño consumido.
(PCIII: 330, vv. 11-15)

Huelga destacar que en esta pasión no arde solo el poeta, sino también el tiempo. En otras palabras, todo se ha vuelto cenizas hasta tal punto de que ya no se distinguen los contornos de esta fusión amorosa, cuyo momento culminante se produce en el alejandrino de cierre: «Yo me volqué en tu espuma en aquel tiempo» (v. 16).

En otra de las composiciones que van constituyendo este «depósito lírico⁴⁵⁴» dedicado a Ibiza, es decir “Retornos del amor en las antiguas deidades”, no se parte de un recuerdo específico. Los versos de este poema apuntan más al deseo de imaginar a la amada en lugares como los bosques o el mar y de los que, diosa humanizada, siempre renace. Con ella, reaparece también la experiencia del verano ibicenco que, sin embargo, en este caso es solo vagamente aludida:

Soñarte, amor, soñarte como entonces,
ante aquellas diosas de robustos pechos
y el viento impune entre las libres piernas.

Tú eras lo mismo, amor. Todas las Gracias,
igual que tres veranos encendidos,
el levantado hervor de las bacantes,
la carrera bullente de las ninfas,
esa maciza flor de la belleza
redonda y clara, poderosamente
en ti se abría, en ti también se alzaba.
(PCIII: 332, vv. 1-11)

Por otra parte, desborda el deseo de «un tiempo y un espacio míticos en los que instalarse poeta y amada, o recuperar un tiempo y espacio ya pasados, y por ello mismo recordados en clave casi mítica⁴⁵⁵». De ahí que la mujer se vea

⁴⁵⁴ A. Colinas, *Rafael Alberti en Ibiza*, cit., p. 113.

⁴⁵⁵ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 172-173.

emparentada, por su alta belleza, con figuras como una inédita Diana desnuda y las tres Gracias. En la estrofa siguiente, en cambio, la armonía del cuerpo femenino entronca con la hermosura de Venus, cuyos «muslos dorados, vientre pensativo, / se baña en el concierto de la tarde» (vv. 15-16). Al respecto, Torres Nebrera sugiere que el poema participa de la atmósfera pictórica y temática de los cuadros de Pedro Pablo Rubens⁴⁵⁶, lo cual no traiciona la mirada peculiar del poeta. De hecho, el texto se enmarca en el propósito, tan típico de Alberti, de recrear memorias en el ámbito del espacio poemático para recobrar sus objetos del alma y, como en este caso, fundir lo humano con lo divino:

Soñarte, amor, soñarte, oh, sí, soñarte
la idéntica de entonces, la surgida
del mar y aquellos bosques, reviviendo
en ti el amor henchido, sano y fuerte
de las antiguas diosas terrenales.
(PCIII: 332, vv. 17-21)

Del infinitivo exhortativo de estos versos, repetido anafóricamente, se pasa a un imperativo en el que la invitación deseosa del sujeto lírico hacia la amada reclama la vuelta de «aquellas mañanas» (v. 1) para que revivan en las «dunas solitarias» (v. 12) del tiempo presente:

¡Oh, vuelve, sí, retorna la de aquellas mañanas
radiantes de los médanos,
la desnuda y caliente de las solas arenas,
como un ancho oleaje de espuma revolcada,
de enfurecido sol siempre agitado!

¡Oh, sí, vuelve, retorna como entonces, tendida,
con tus rubios cabellos de ángel entre los pechos,
con tus dulces declives resbalando
hacia las más rizadas penumbras sumergidas!

¡Oh, ser joven, ser joven, ser joven! No te vayas,
vuelve, vuelve, retorna, retorna a mí esta tarde,
en estas solitarias dunas donde las olas

⁴⁵⁶ *Ibid.*

rompen con los perfiles de tus hondos costados,
donde el batido mar tiende piernas azules,
mece labios que cantan
y brazos ya nocturnos que me ciñen y llevan.
(PCIII: 333, vv. 1-16)

Es muy probable que las dunas⁴⁵⁷ desde las que Alberti escribe sean las de la costa uruguaya donde, a menudo, pasaba el verano con su familia. Sin embargo, el significado profundo vinculado con este lugar es que se trata de las dunas del exilio y de la lejanía de España. Por ello, el poeta sueña con ese entorno ibicenco en el que la hermosura de la amada relucía, y la invoca reiteradamente. Regresa, así, el oro de sus cabellos, el cuerpo suave que se funde con el paisaje hasta cuando, en la última estrofa, son las olas las que se transfiguran en ella. Una compenetración entre lo humano y la naturaleza que ayuda a encontrar una forma de consuelo ante la ausencia de la María Teresa de entonces, la cual, en el tiempo presente, ya no es la jovencita de Ibiza. Hay que remarcar, sin embargo, que la mujer-mar que ciñe al poeta con sus brazos «nocturnos» es, por otra parte, el símbolo de un contacto que anuncia el eclipse de la vida. Es decir, la percepción íntima del hablante poético, tal vez emergida hacia la luz de forma inconsciente, que ha empezado el viaje hacia un puerto en el que solo le espera la muerte.

En cambio, en los versos de “Retornos del amor en los bosques nocturnos”, la oscuridad como escenario amoroso asume una función protectora. El texto remite nuevamente a las noches fugitivas de Ibiza, durante las cuales hojas y arbustos espinosos sirvieron de lecho a los amantes:

¡Son los bosques, los bosques que regresan! Aquellos
donde el amor, volcado, se pinchaba en las zarzas
y era como un arroyo feliz, encandecido
de pequeñas estrellas de dulcísima sangre.

Los bosques de la noche, con el amor callado,
sintiendo solamente el latir de las hojas,

⁴⁵⁷ Al respecto de las dunas ibicencas ha escrito Colinas: «la presencia de las dunas es especialmente patente en las proximidades del refugio en el que se hallan [Aberti y María Teresa]. Abajo, toda la playa de En Bossa, por la que han llegado, solo era una sucesión de dunas salpicadas por juncos y herbazales» (*Rafael Alberti en Ibiza*, cit., p. 115).

el profundo compás de los pechos hundidos
y el temblor de la tierra y el cielo en las espaldas.
(PCIII: 333, vv. 1-8)

El ímpetu del sentimiento no se deja frenar por los inconvenientes del entorno, y fluye como un arroyo jubiloso, encendido por un deseo cuya llama comparte el mismo calor de las estrellas. La pareja «se tiende sobre la tierra y ama con ella, y se hiere como Venus al contacto con la rosa⁴⁵⁸». El poeta, además, dibuja de forma muy clara los senos de su compañera aprovechando la metáfora del compás: los brazos de este instrumento, que terminan en punta y resultan unidos por un eje en su parte superior, bien se ajustan a la imagen de los «pechos hundidos» del verso 7. Al final del poema, la voz lírica enuncia su aprecio por los retornos de lo vivo lejano que la memoria le facilita, aliviando, de tal forma, la nostalgia del ayer:

¡Qué consuelo sin nombre no perder la memoria,
tener llenos los ojos de los tiempos pasados,
de las noches aquellas en que el amor ardía
como el único dios que habitaba los bosques!
(PCIII: 333, vv. 9-12)

El motivo del nocturno⁴⁵⁹ se prolonga también en “Retornos del amor en una noche de verano”. En medio de la naturaleza argentina y sus productos –ramas, mentas, tomillos, escarcha– se materializa la luz del recuerdo: «madura, alguna estrella» (v. 2), esas de las que Alberti y María Teresa contemplaron en el cielo ibicenco.

A tientas el amor, a ciegas en lo oscuro,
tal vez entre las ramas, madura, alguna estrella,
vuelvo a sentirlo, vuelvo,
mojado de la escarcha caliente de la noche,
contra el hoyo de mentas tronchadas y tomillos.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 176.

⁴⁵⁹ Como hace notar G. Torres Nebrera, el nocturno es un motivo que, en su reiterarse, crea una suite dentro de los *Retornos de lo vivo lejano*. De hecho, además de los últimos dos poemas comentados, este motivo recurre también en “Retornos del amor con la luna” y en “Retornos del amor en la noche triste”.

Es él, único, solo, lo mismo que mi mano,
la piel desparramada de mi cuerpo, la sombra
de mi recién salido corazón, los umbrosos
centros más subterráneos de mi ser lo querían.

Vuelve único, vuelve
como forma tocada nada más, como llena
palpitación tendida cubierta de cabellos,
como sangre enredada en mi sangre, un latido
dentro de otro latido solamente.
(PCIII: 334, vv. 1-15)

Ya en la primera estrofa, a través del oxímoron de la «escarcha caliente», se anuncia la esperanza de revivir la pasión amorosa que, sin embargo, solo se acaricia con el pensamiento (v. 11), produciendo una trepidación imaginaria en la que el diálogo no tiene cabida:

Mas las palabras, ¿dónde?
Las palabras no llegan. No tuvieron espacio
en aquel agostado nocturno, no tuvieron
ese mínimo aire que media entre dos bocas
antes de reducirse a un clavel silencioso.
(PCIII: 334, vv. 15- 23)

El beso profundo de los amantes, metaforizado en la suavidad de un clavel silencioso, produce un «aroma oculto» (v. 20), como salido de los «centros más subterráneos» (v. 9) del ser lírico. Este perfume, ahora convertido en «olor a oscura orilla», es decir en líquido fluyendo por la hierba, hace pensar, en un primer nivel de análisis, en un río y, a pesar de eso –siendo Alberti un poeta transido de corporeidad– podría remitir a algo más: a la íntima culminación del goce sexual que, en la estrofa final, se da con una hermosa imagen de simbiosis amorosa:

Pero un aroma oculto se desliza, resbala,
me quema un desvelado olor a oscura orilla.
Alguien está prendiendo por la yerba un murmullo.
Es que siempre en la noche del amor pasa un río.
(PCIII: 334, vv. 20-23)

En “Retornos del amor en los vividos paisajes” se recogen «experiencias que pueden proyectarse en la génesis general del libro⁴⁶⁰». Se trata de momentos que, de una manera u otra, sobrepasan el poder del olvido. Para que se reanimen las vivencias pasadas es suficiente un estímulo ligero, como el movimiento de una hoja, o el brillo repentino de una estrella. De todas estas experiencias, la primera que se rememora es, a partir del verso 11, la ibicenca.

Creemos, amor mío, que aquellos paisajes
se quedaron dormidos o muertos con nosotros
en la edad, en el día en que los habitamos;
que los árboles pierden la memoria
y las noches se van, dando al olvido
lo que las hizo hermosas y tal vez inmortales.

Pero basta el más leve palpitar de una hoja,
una estrella borrada que respira de pronto
para vernos los mismos alegres que llenamos
los lugares que juntos nos tuvieron.
Y así despiertas hoy, mi amor, a mi costado,
entre los groselleros y las fresas ocultas
al amparo del firme corazón de los bosques.
Allí está la caricia mojada de rocío,
las briznas delicadas que refrescan tu lecho,
los silfos encantados de ornar tu cabellera
y las altas ardillas misteriosas que llueven
sobre tu sueño el verde menudo de las ramas.
(PCIII: 335, vv. 1-18)

El poeta selecciona un episodio pasado para incorporarlo en el presente: la amada, «hoy», en medio del bosque y a su lado, se despierta. Las gotas de rocío han mojado el lecho de hojas en el que descansaba; animales míticos (los silfos) y animales reales (las ardillas) se han unido en una suerte de danza para celebrar la vuelta a la vida de la mujer que, al abrir los ojos, reanima la naturaleza que se encuentra a su alrededor. En la estrofa siguiente surgen otras experiencias que, al par de «íntimas ventanas» (v. 24), permiten al lector asomarse a los momentos más felices de la pareja: así, reaparecen las noches junto a la amada y, en particular, las que fueron iluminadas por la luz de la luna. Regresa también el

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 180.

tiempo pasado en la casa madrileña de la calle Marqués de Urquijo, en la azotea desde donde, al abrir y al cerrar los ojos, le acompañaba siempre al matrimonio la vista del Guadarrama.

Sé feliz, hoja, siempre: nunca tengas otoño,
hoja que me has traído
con tu temblor pequeño
el aroma de tanta ciega edad luminosa.
Y tú, mínima estrella perdida que me abres
las íntimas ventanas de mis noches más jóvenes,
nunca cierres tu lumbré
sobre tantas alcobas que al alba nos durmieron
y aquella biblioteca con la luna
y los libros aquellos dulcemente caídos
y los montes afuera desvelados cantándonos.
(PCIII: 335, vv. 19-29)

6.2. Una paternidad inesperada: «rubia Aitana de América»

Pronto será bautizada mi niña con agua del río de el Totoral. Haremos una gran fiesta: se matarán vacas y correrá el vino por la yerba buena⁴⁶¹.

Aitanita está maravillosa: en el agua, morena, y comiéndose todo lo que cae en sus manos. Abrazos de los tres para los tres⁴⁶².

Querido Juvenal:

Recibí, ¡al fin! tu libro [...] Me alegra infinito tener ya tus *Dos niñas* aquí, en mi casa, al lado de Aitana, niña también de mis poemas, de presencia constante en mis últimos versos⁴⁶³.

⁴⁶¹ El destinatario de esta carta y de las dos siguientes, todas escritas por Rafael Alberti, es Juvenal Ortiz Saralegui. Rosa María Grillo informa que este último «en su cualidad de fundador de la institución cultural Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) antes, y de la Asociación Uruguaya de Escritores (AUDE) luego, y activo militante antifascista, fue enlace indispensable entre los Alberti y las instituciones, asociaciones, escuelas e institutos uruguayos donde iban a dictar conferencias y cursos durante los veranos que transcurrían en la costa uruguaya. De la lectura diacrónica de esas cartas, es posible, además, apreciar la profundización de una relación que, nacida como profesional, pronto se volvió amistosa, hasta llamarle María Teresa “hermano” y pedirle favores de las más variadas especies. [...] éste, además, [es] el corpus más conspicuo de cartas hasta ahora publicado de un escritor español a uno uruguayo (52 cartas más cuatro telegramas)» (“Los pinares perdidos del Uruguay”, *El color de la poesía. Rafael Alberti en su siglo*, cit., p. 416). La misiva que transcribimos está fechada a 15 de enero de 1942, y recogida en *Rafael Alberti en Uruguay*, cit., p. 75.

⁴⁶² La carta está fechada en Piriápolis, el 21 de enero de 1943, (*Ibidem*, p. 80).

⁴⁶³ La misiva fue escrita en Buenos Aires, el 19 de septiembre de 1943, (*Ibidem*, p. 85).

A Aitana Alberti, consuelo del poeta y su mujer en los años iniciales del exilio, está dedicado *Pleamar*, el primer libro del gaditano escrito totalmente en América. Como es sabido, el nombre de la única hija de la pareja procede de la última sierra que estos vieron desde el avión que los conducía hacia el destierro. Alberti no ha dejado de recordarlo en sus memorias: «Aitana, el mismo de aquella serranía alicantina plateada de almendros. Y así nació, no la hija de mi vieja mar gaditana, sino de los ríos inmensos argentinos, anchos y sin orillas [...]» (PRCII: 376). Sobre el embarazo de María Teresa, Joan Carles Fogo Vila cuenta que fue en la población de Totoral, a 120 km de la ciudad de Córdoba, donde la escritora burgalesa se enteró de que esperaba un hijo. Luego, el estudioso añade que

Aitana nació el 9 de agosto de 1941, en la clínica De Cusatis, situada en la avenida Pueyrredón, números 845-853, proyectada en 1929 por el arquitecto argentino Alejandro Virasoro, destacado autor del estilo *art decó* en su país. [...] Su padre fue al Registro Civil y tuvo problemas para inscribirla porque Aitana no era un nombre consignado en el santoral. Alberti explicó, con intención de convencer al registrador y haciendo alarde de su imaginación, que había una Virgen de la sierra de Aitana que era muy conocida. Las hermanas Portela, que lo acompañaron al Registro, insistieron y finalmente el funcionario aceptó el nombre de Aitana, pero acompañado de otros: María Aitana, Carmen y Margarita (nombres de las hermanas)⁴⁶⁴.

Nueva esperanza en tierra extranjera, «duende, mariposa, flor y destello, Aitana alivia el corazón de su padre, quien encuentra en ella una vez más el secreto del verso alado y la alegría despreocupada⁴⁶⁵». De ahí que a la cabeza del poema que abre *Pleamar*, cuya primera sección también lleva el nombre de la hija del poeta, aparezca el siguiente epígrafe: «Para ti, niña Aitana, / en estos años tristes, / mi más bella esperanza» (PCIII: 5). El título de la composición es “Ofrecimiento dulce a las aguas amargas” y, en él, básicamente, se presenta a la «recién nacida» (v. 3) para encomendarla, desde los ríos americanos, al mar de Cádiz⁴⁶⁶:

Aquí ya la tenéis, ¡oh viejas mares mías!

⁴⁶⁴ J. C. Fogo Vila, *Los espacios habitados de Rafael Alberti*, pp. 228-229.

⁴⁶⁵ C. G. Bellver, *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, cit., p. 145.

⁴⁶⁶ La misma Aitana Alberti ha recordado su nacimiento en un artículo titulado “Hija de desastres”, *ABC Literario*, suplemento del diario *ABC*, 17 de diciembre de 1993, p. 22.

Encántamela tú, madre mar gaditana.
Es la recién nacida alegre de los ríos
americanos, es la hija de los desastres.
Niña que un alentado alud, que una tormenta
de anhelantes y un cálculo de pálidos funestos,
antes que trasminara de mis dormidos poros,
cuando ni ser podía leve brisa en mi sangre,
conmigo la empujaron
hacia estos numerosos kilómetros de agua.
(PCIII: 5, vv. 1-10)

De acuerdo con Concha Argente del Castillo, el nacimiento de Aitana «no está visto a niveles íntimos sino a niveles cósmicos⁴⁶⁷». De hecho, este ha logrado abrirse un camino entre los intersticios temporales y corporales de la pareja a pesar del sufrimiento debido al desgarró y a la lejanía, dos condiciones que, por lo general, no son propicias para un embarazo. No obstante eso, el milagro se ha cumplido y ahora, el deseo más grande del yo lírico es que se produzca un parentesco entre la hija y la tierra de origen, porque «es allí donde radica la clave de su existencia⁴⁶⁸»:

Mares más lejanas, dadle vuestra belleza;
tu breve añil, redonda bahía de mi infancia.
Caliéntale la frente con el respiro blanco
de la espuma, la gracia, la sal de tus veleros.
Abridle por las rosas laderas de su vida,
¡oh mares de mis cuatro litorales perdidos!,
oliveras con cabras paciendo los ramones
y un rumor de lagares en paz por las aldeas.
Perenne, una paloma
mantenga, consumiéndose, puro el vino, el aceite.
(PCIII: 5, vv. 11-20)

El anhelo de vuelta del yo lírico, que en muchos poemas ocasionaba remembranzas con los ojos cerrados, desdoblamiento, peregrinajes en el ámbito del espacio poemático, ensueños capaces de sobrepasar las categorías de tiempo y espacio, ahora, este anhelo, revive a través de Aitana y su entrega a la «madre

⁴⁶⁷ C. Argente del Castillo Ocaña, "Pleamar (1942-1944)", *Rafael Alberti libro a libro: el poeta en su centenario (1902-2002)*, cit., p. 278.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

mar gaditana» (v. 2). Así pues la hermosura de la niña tendría que ser la misma de los mares que bañan los cuatro litorales españoles. Añádase a esto el encanto de sus barcos y un camino futuro cuyos declives, para ella, tengan la dulzura de las rosas, es decir que crezca sin conocer nunca más la pena. De esta cooperación de la naturaleza en la existencia de la recién nacida⁴⁶⁹, participan también los «lagares» (v. 18), sitios que sirven para obtener el mosto y que, por eso, recuerdan la propia infancia del poeta al haber sido sus abuelos cosecheros de vino. Así que todo remite a la atmósfera de las bodegas portuenses donde Alberti se crio hasta los años de la adolescencia. Finalmente, el mar también deberá ser quien le enseñe a Aitana la auténtica cara de sus orígenes. De esta forma, vuelven en la estrofa siguiente algunos de los dispositivos simbólicos especialmente queridos por el autor –las raíces y el canto– para que a través de la «rubia Aitana de América» (v. 50) se reafirmen en el tiempo presente:

Mostradle, mares, muéstrale, mar familiar vivida,
mis raíces que crecen cuando tú te levantas,
muéstrale los orígenes, lo natal de mi canto,
su ramificación con tus algas profundas.
Sea su orgullo, niña de las dulces corrientes,
saberse voz salada, sol y soplos marinos,
crecer, siendo fluvial enredadera, oyendo
llamarse hija del mar, nieta azul de las olas.
Viva como una barca
que rebosando fondo sube a la superficie.
(PCIII: 5-6, vv. 21-30)

El poeta bendice a su hija, la ofrece a las aguas para que la acunen en un «cenit de plenitudes, de pleamar cumplida» (v. 36) ya que él, que «siente/ morir de su mar, [...]» (v. 47-48), ve en Aitana un símbolo de pacífica renovación y de personificación de lo perdido. Por todas estas razones, en el poema siguiente, “Remontando los ríos”, –que ya a partir del título sugiere la voluntad del yo lírico de navegar aguas arriba las corrientes que lo separan de España– se da una

⁴⁶⁹ *Ibid.*

descripción de esos mismos ríos americanos de los que en la composición inicial Aitana se definía como la hija.

Para ti, niña Aitana,
remontando los ríos,
este ramo de agua.

[...]

Cierro los ojos...
 Pasan
los ríos por mi cara
los ojos...
 Son los ríos...
Son los ojos...
 ¿Quién canta,
quién se ríe, quien grita,
quién llora?
 Se desatan
los ríos...
 De mis ojos
vuela, alegre, una barca.

[...]

(PCIII: 6-7, vv. 1-3/ 9-21)

Esta que se acaba de ver es la única imagen triste de la composición, la sola «concesión a la añoranza⁴⁷⁰» a la que el hablante poético se rinde y que, en los versos inmediatamente sucesivos, encuentra su referente en esos

ríos que son toros:
toros azules, granas,
tristes toros de barro,
toros verdes de algas.
(PCIII: 7, vv. 25-28)

Aparece, de nuevo, el emblema de la península ibérica –el toro–: ahora perfilándose en el agua en donde, probablemente, se va situando la sombra de una nube celeste (de ahí que el toro sea “azul”); otras veces, en cambio, es el lodo, la mezcla de tierra y agua que recrea siluetas taurinas. Finalmente, son las

⁴⁷⁰ C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar (1942-1944)”, cit., p. 279.

algas las que entrelazándose entre ellas dibujan la forma del animal. Los restantes ríos serán ovejas, y también caballos «de colas levantadas, / ríos ciegos, a tumbos, / heridos por las ramas» (vv. 52-54) que en ellos, doblándose, se bañan.

La imagen de la tierra perdida emerge también del poema “Donde florece el limonero”, una nana popular cuyo título es una clara referencia a Antonio Machado⁴⁷¹. Estructurada en dos partes, esta composición mezcla «lo alegre y lo sombrío [...] una serie de factores negativos, bien sean de frustración, bien de miedo, siempre de irrupción de la crueldad de la vida en el mundo del niño⁴⁷²». Por ello, en su primera mitad –dedicada básicamente al acto de adormecer a la hija– el poeta hace un listado de todas las cosas que haría junto a ella, ya que en el mundo de los sueños se puede realizar cada tipo de fantasía:

Te llevaría a ver la pradera de plata,
el río de las barcas que se iban
cargadas con los cielos
perdidos de naranjas.

Nana.

(Nana, que en los naranjos
Se han muerto las naranjas.)

Te llevaría a ver los cielos de naranjas,
las torres que tenían
ojos en las ventanas,
estrellas giradoras
alrededor, y calma
en las veletas, siempre
hacia el mar orientadas.

Nana.

(Nana, que las veletas
giran desorientadas.)

⁴⁷¹ La referencia del título remite al poema “Retrato” que abre *Campos de Castilla*, y cuyos primeros dos versos transcribimos: «Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero» (A. Machado, *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Colección Austral, 2001, p. 150). Recuérdese que en la poesía machadiana la imagen del limonero es recurrente, y se utiliza siempre para evocar la infancia. De ahí que Alberti la adopte en un poema escrito para su hija.

⁴⁷² C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar (1942-1944)”, cit., p. 279. Al respecto, véase la conferencia “Las nanas infantiles” de Federico García Lorca (*Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1971, p. 91).

[...]

(PCIII: 9, vv. 1-17)

En la segunda mitad de la composición, centrada en el despertar de la criatura, Alberti hace muestra de las actividades que evitaría y que, afortunadamente, ya pertenecen a un pasado cuyos aspectos desagradables (los puentes caídos, las escaleras desmoronadas) se han convertido en un presente esperanzado:

Yo no te llevaría a ver los puentes
que los desmantelados
crepúsculos arrastran,
ya solo arcos y arcos.

Despierta.

(Despierta, que otros puentes
saltan de lado a lado.)

Yo no te llevaría a los umbrales
que un alba se quedaron
sin voz, ni a los salones
que perdieron sus pasos
por esas escaleras
venidas luz abajo.

Despierta.

(Despierta, que otras casas
de nuevo se han poblado.)

[...]

(PCIII: 10, vv. 26-41)

En la composición siguiente, “Un hilo-azul-de-la-Virgen”, que también se divide en dos partes, el poeta juega con una serie de objetos-imágenes cuya levedad hace que se escapen de entre sus manos. Todos ellos, junto al hilo celeste del título, personifican a Aitana, representan su crecimiento, el hecho de que un día dejará a sus padres para seguir su camino de mujer adulta. Por ello el poeta exclama, reiteradamente, «¡Se me va a volar! / Paloma que no es paloma. / Pluma que no puede, sola.» (vv. 1-3). Y luego, «¡Se me va a volar! / Vilano que no es

del Atlántico⁴⁷³». Bajo el cielo argentino el yo lírico no logra encontrar nada familiar y, con la tolerancia de quien sabe que está, lentamente, envejeciendo para irse acercando inexorablemente hacia su final, hace sus consideraciones sobre lo que ve:

Aquí, amarillos
astros de otoño a punto de caerse;
y por allí, caída, y bien caída
de los verdes castillos
de naranjal, la fiel, redonda dama,
que antes de adolecerse
de sí misma, se entrega, pura, en llama.
(PCIII: 13, vv. 14-20)

Ante sus ojos, las estrellas otoñales de América brillan y casi parecen resbalar desde su lugar habitual como deseos que, sin embargo, no se expresarán nunca. Quien verdaderamente cae, o mejor, deja el reino nocturno para rendirse al sol y dejar que en España amanezca, es la luna. En la estrofa siguiente, el hecho de que de un país a otro se produzca esta alteración sigue alimentando las reflexiones del poeta:

Nuevo, incógnito horario.
Trueque de meses, cambio de estaciones.
Sé las lunas, los vientos, sé la grama;
sin vacilar, los toros boreales;
de memoria, el herbario
de las constelaciones
mías, tan solo mías,
natales.
(PCIII: 13, vv. 21-28)

El hablante lírico declara conocer, sin tener duda alguna, cada parte de América del Sur. Pero, lo que sabe de memoria, lo que recuerda de forma detallada porque lo guarda, al fin y al cabo, en su corazón, son los astros de la tierra de origen. Allí, refiriéndose a las labores del campo, el vino «se muere en

⁴⁷³ M. de los Ángeles González Briz, “Rafael Alberti en el exilio rioplatense: una poesía extranjera”, p. 398

primavera» (v. 31) mientras «revienta aquí, sangriento, en los toneles» (v. 34). Todo, según el poeta que se dirige a la hija en una suerte de advertencia, participa de ese «resbaladero» (v. 38), ese riesgo, ese peligro que siempre se corre en la vida. De ahí que en la última estrofa vuelva a cogerle la mano para mirar juntos al cielo ahora que, en España, ha llegado la ráfaga luminosa del verano (la «cabellera» del verso 49). En Argentina, en cambio, la luz estival solo pasa a través del filtro del otoño:

Es el resbaladero... Pierde, hija,
barcos la mar, la mar que tú conoces;
el aire, alas y voces,
y la paloma austral ley que la rija.

[...]

Una vez más al cielo y de la mano
demos el corazón hecho mirada,
en tanto que la luz llora aquí en grano
lo que allí en cabellera deshelada.

Es el descenso del verano...
(PCIII: 14, vv. 38-41/ 46-50)

En la segunda sección de *Pleamar*, “Arión”, el mar que, como escribe el poeta, Aitana conoce bien, acaba por intercambiar su identidad con la niña. Así, en la composición número 45, el poeta les pregunta a las aguas

Si te llamara Aitana y además te pidiera:
no te mojes los pies,
mar, ¿me obedecerías?
(PCIII: 22, vv. 1-3)

Se hace referencia, claramente, a la simpática desobediencia de la niña mientras, en el texto número 86, el poeta le pide al mar bisbisear su nombre para que ella sienta constantemente la presencia del padre:

¡Que yo la vea, mar, que yo la vea
ya espiga, contra ti, bellos los hombros,
y que cuando ni pueda susurrarle ¡Hija mía!,
Se lo repitas tú, mar, recordándome!

(PCIII: 28-29, vv. 1-4)

Sin embargo, el mar es también fuente de preocupaciones, como en la composición 88:

Es tan niña, tan niña, torpona mar, que tengo
a pesar de las pruebas de amistad qu me has dado,
miedo de que la lleves de la mano tan solo.
(PCIII: 29, vv. 1-3)

No faltan ocasiones en las que la paternidad albertiana se manifiesta a través de un pensamiento futurible, que sueña con un porvenir de la hija que no sea teñido de inquietud, como en el caso de “Un hilo-azul-de-la-Virgen”, sino de confianza: «Cuando crezcas, Aitana, / le enseñarás al mar Astronomía» (PCIII: 30, vv. 1-2, n. 93)⁴⁷⁴. En otros momentos, en cambio, la pena causada por la ausencia de la niña, aunque no sabemos exactamente a qué circunstancia alude el poeta, origina versos rebosantes de espera y soledad, como los de “Canción 40” de “Canciones I” en *Baladas y canciones del Paraná*:

No volvieron. Y yo estoy triste.
Triste el bañado, sin Aitana.

Un caballo la espera, solo.
Me quiere hablar.
-Vendrá mañana.

No volvieron. Y yo estoy triste.
Tristes los ríos, sin Aitana.

Un velero la espera, solo.

Me quiere hablar.

⁴⁷⁴ La rápida relación entre Aitana, el colegio y el aprendizaje que, aquí, se convierte en una futura enseñanza, se había visto ya en la “Canción 14” de “Canciones II” de *Baladas* (comentada en el precedente capítulo). A tal propósito, de la “Carta a Aitana” que Alberti escribirá en 1971 y recogida en *Cancions del alto valle del Aniène*, sabemos que la niña frecuentaba el instituto de enseñanza Lay Lange, en Buenos Aires, a pocos metros de la casa de calle Las Heras, donde el matrimonio Alberti vivió durante más de diez años. Joan Carles Fogo Vila nos informa de que la escuela Lange Lay era «laica y bilingüe (de lengua castellana y con una parte de las clases en inglés), fundada por una pedagoga checa en 1040 y situada muy cerca de la casa, en la calle Canning» (J. Fogo Vila, *Los espacios habitados de Rafael Alberti*, cit., pp. 234-235).

-Vendrá mañana.

(Digo que vendrá mañana.)
(PCIII: 531, vv. 1-11)

Quizás Aitana, ya adolescente, salió unos días, en algún breve viaje con amigos, de aquella quinta tan misteriosa del Mayor Loco mientras su padre, rodeado de los bañados y junto con los caballos tan característicos del paisaje en el que estas *Baladas* se compusieron, esperaba la vuelta de la hija. Sin ella, no solo el poeta, sino también el entorno adquiere un tinte de melancólica soledad.

6.3. «Mas me encontré de pronto a vuestro lado»: el consuelo y el ánimo de las amistades albertianas

La extensión y la variedad de las amistades de Rafael Alberti y el papel que estas desempeñaron en su vida se encuentra diseminada en las páginas de sus memorias y de las de María Teresa, y también contada en un número –bastante reducido en realidad– de monografías⁴⁷⁵. Sin embargo, en el ámbito de los cuatro poemarios objeto de este trabajo, nunca se ha analizado de forma completa el amplio panorama autobiográfico que se dibuja a partir de las amistades del poeta, y menos aún tomando como punto de partida y ejemplo las composiciones que Alberti le dedicó a cada una de ellas. Composiciones cuyos protagonistas –en términos de objetos del alma– mucho dicen no solo de la relación particular que el gaditano compartió con ellos, sino también de las circunstancias en las que estos mismos personajes actuaron. En otras palabras, se trata de textos cuyo testimonio es esencial ya que arrojan nueva luz sobre aspectos de la vida del poeta

⁴⁷⁵ Nos referimos, en lo específico, a las amistades del destierro argentino que, respecto a las que el joven Alberti tejió en España antes del estallido de la guerra, solo han sido investigadas en el ya citado *Rafael Alberti en Uruguay*; parcialmente en los artículos de J. Martínez Gómez, “Alberti y la amistad de los escritores argentinos”, cit., y “Alberti en la Argentina: los primeros pasos del exilio”, *Revista de Filología Románica*, VII, 2011, pp. 255-264. Más reciente es el trabajo de A. Cagnasso, R. Martínez, *Rafael Alberti, María Teresa León y Aitana Alberti en Uruguay*, cit. Resulta sobreabundante, en cambio, la bibliografía acerca de las relaciones de amistad que mantuvieron entre ellos y con los respectivos maestros los jóvenes del 27.

andaluz que, muchas veces, han quedado ocultos en un entramado lírico que no se ha escudriñado suficientemente.

Abundan, en los referidos poemas, semblanzas de personalidades imprescindibles de la cultura del siglo XX, que se extienden incluso a algunos autores del pasado. Se trata, en la mayoría de los casos, de poetas y pintores, pero «también aparecen ejemplos de otras profesiones siendo estas sin embargo casi exclusivamente artísticas o literarias⁴⁷⁶». Por ello, entre tanta diversificación, hay poemas dedicados a novelistas, editores, dramaturgos, pensadores, músicos. Igualmente variada es la procedencia de dichos amigos respecto a la cual figuran, por un lado, españoles (Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Miguel Hernández, Pedro Salinas, Gabriel Miró, José Herrera Petere, Paco Aguilar, Federico Mompou, Manuel Ángeles Ortiz, Gonzalo Losada) y, por el otro, personalidades del Cono Sur (Luis Peralta Ramos, Juan Vicente Lecuna, Deodoro Roca). No se olviden, además, los escritores franceses (Paul Éluard) y alemanes (Bertolt Brecht). Todos ellos, los de antes de la guerra y esas «buenas manos amigas» (PRCII: 64) que recibieron al matrimonio al llegar a la Argentina en 1940, le abrieron el camino a nuevas posibilidades literarias y –sobre todo en los años del exilio– le proporcionaron a un poeta sin trabajo ni dinero la oportunidad de construir nuevas redes de sobrevivencia, de las que se da una muestra en los poemas examinados en los párrafos siguientes. Al respecto, es significativo lo que escribe María Teresa León recordando el arribo a la capital argentina: «¿Qué haríamos solos y sin patria? Nuestra patria iba a ser desde ese momento en adelante nuestros amigos⁴⁷⁷». Asimismo, Juana Martínez Gómez comenta: «la patria que le ofrecen los amigos, la amistad, refuerza lo propio, lo íntimo y privado, pues ellos acogen a Alberti y le descargan de sus tristezas, para contribuir a “sembrar” y afianzar las raíces de su nuevo “lugar de historia”⁴⁷⁸».

⁴⁷⁶ C. G. Bellver, *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, cit., p. 144.

⁴⁷⁷ M. T. León, *Memoria de la melancolía*, cit., p. 508.

⁴⁷⁸ J. Martínez Gómez, “Alberti en la Argentina: los primeros pasos del exilio”, cit., p. 257.

6.3.1. Personalidades contemporáneas: de Lorca a los poetas uruguayos

El primero de los retratos evocativos que analizamos es el de “Retornos de un día de cumpleaños (J. R. J.)”, dedicado a Juan Ramón Jiménez⁴⁷⁹. El poeta de Moguer mantuvo durante años intensas relaciones, aunque no siempre fáciles, con los miembros de la generación del 27, sobre todo con Pedro Salinas y Rafael Alberti. Por este último parece que Jiménez tuvo una gran preferencia durante mucho tiempo, lo cual alimentó entre los dos una estima considerable⁴⁸⁰. En el poema en cuestión, desde Buenos Aires y después de muchos años, el gaditano

⁴⁷⁹ Como informa G. Torres Nebrera, el poema fue publicado por primera vez bajo el título de “Retornos de una tarde con Juan Ramón” en el número 23 de *Los Anales de Buenos Aires* en 1948, en las páginas 25-26, y precedido de un comentario de Alberti parecido a los demás que siguen en estas notas. Todos ellos los recogemos indistintamente ya que aportan, cada uno, algunos datos nuevos acerca de la relación entre los dos poetas. Aquí el texto del referido comentario: «Siempre le he conservado un gran cariño, una gran veneración y agradecimiento y por encima de los años de paz españoles, luego de guerra y ahora de destierro, se me levanta, insistente sobre todas, la imagen primera de aquel Juan Ramón que en su azotea de Madrid (Lista, 8) me recibió una tarde de primavera, con junio a la vista. ¿Cuánto tiempo ha rodado ya desde aquella visita? ¿Qué edad tenía entonces Juan Ramón? ¿Qué edad yo, con mis primeros versos marineros, “de nuestro solo mar del sudoeste” en el bolsillo? ¡Oh Dios mío! Es este otoño austral –mayo, junio– con sus hojas caídas, ya muertas en el barro, ahora allí verdes y vivas las ramas; es este ahogado otoño bonaerense quien me retorna a aquella primavera de Castilla, una vez más fijándome, clavándome la imagen del queridísimo poeta, alto, ardido, temblado, ya en su cortante barba negra las iniciales canas de la madurez, esas mismas que hoy en mi cabeza señalan los años transcurridos desde el atardecer aquel de poesía, entusiasmo y amistad» (R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 136).

⁴⁸⁰ Para un recuento de la relación entre Juan Ramón y Alberti, y el poeta de Moguer con los del 27, relación que a lo largo de su trayectoria no fue un diálogo ininterrumpido sino que conoció diversas crisis, véase el trabajo de J. Blasco, “Los trajes de Alberti y el desnudo de Juan Ramón. Notas para la historia de una relación”, *El color de la poesía*, I, cit., pp. 449-466. Al respecto, véase también A. Soria Olmedo, “Juan Ramón Jiménez, crítico del vanguardismo”, *Criatura afortunada. Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Granada, 1981.

recuerda su visita⁴⁸¹ a la casa del maestro: es decir la del poeta que se inicia y le lleva su libro de versos –*Marinero en tierra*– al poeta consagrado⁴⁸².

Subía yo aquella tarde
con mis primeros versos
a la sola azotea
donde entre madre selvas y jazmines
él en silencio ardía.
Le llevaba yo estrofas
de mar y marineros,
médanos amarillos,
añil claro de sombras
y muros de cal fresca
estampados de fuentes y jardines.
Le llevaba también
tardes de su colegio
horas tristes de estudio,
mapas coloreados,
azul niño de atlas,
pizarras melancólicas,
blancas del sufrimiento de los números.
(PCIII: 318, vv. 1-18)

En estos primeros dieciocho versos se resume, básicamente, el contenido de *Marinero en tierra*, primer poemario de Alberti, que nuestro autor dejó a Juan Ramón en forma manuscrita y en el que, como se lee en los versos 12-18, poetiza una experiencia compartida por ambos: la de alumnos en el colegio jesuita San

⁴⁸¹ En el citado estudio de Blasco se insiste también sobre el hecho de que «no podemos precisar con exactitud la fecha del primer encuentro entre ambos [Alberti y Juan Ramón], pero con toda seguridad este tuvo que producirse a finales de 1921 o, como muy tarde, a principios de 1922». El estudioso añade que «uno y otro, sorprendente coincidencia, pretenden situar el primer encuentro hacia 1924, aunque uno y otro saben con precisión que a ese encuentro le habían precedido otros (voluntariamente silenciados por ambos)». *Ibidem*, pp. 452-453. El propio Alberti, en una carta enviada a Juan Guerrero Ruiz, sitúa el encuentro con el moguerense en su casa, durante ese mismo año. Cfr. R. D. Nigel, “Rafael Alberti y Juan Guerrero Ruiz (correspondencia inédita)”, *Rafael Alberti*, ed. Pedro Guerrero Ruiz, Alicante, Editorial Aguaclara-Editora Regional de Murcia, 2002, p. 82.

⁴⁸² Alberti lo cuenta en su libro de prosas *Imagen primera de...: «Ahora aquí, en Buenos Aires, desde este balconcillo en el Río de la Plata, entre mis cardenales rojos y mis pobres macetas de geranios ennegrecidos, se me marcha el recuerdo aguas arriba, llevándome, a través de la viva imagen del Juan Ramón madrileño, alerta en su azotea de madre selvas y campanillas, a la del Juan Ramón actual sobreviviente por América del tremendo hundimiento español [...]*» (R. Alberti, *Imagen primera de...*, Barcelona, Seix Barral, 1999, pp. 38-39).

Luis Gonzaga de Puerto de Santa María, donde estuvieron matriculados⁴⁸³.
Durante aquel encuentro, Alberti subió a la terraza del mogueño

[...]
con el mismo temblor
de árbol sobrecogido
que en un día de fiesta
me cubrió cuando quise
llegar al pararrayos de la torre.
(PCIII: 318, vv. 22-26)

Es decir con mucha emoción, con el susto de quien quería protegerse de los efectos de una electricidad muy íntima –la esperanza del poeta inexperto– que desea encontrar el beneplácito del maestro⁴⁸⁴. Este último, en cambio, no solo esperaba en religioso silencio, como ardiendo de inspiración (v. 5), sino también

Estaba él derramado
como cera encendida en el crepúsculo,
sobre el pretil abierto
a los montes con nieve perdonada
por la morena mano
de junio que venía.
(PCIII: 318, vv. 25-32)

A través de la mirada albertiana, Juan Ramón se presenta como un símbolo del universo cuya conciencia va fundiéndose con el resto del paisaje tal como la

⁴⁸³ Véase, al respecto, el segundo capítulo del libro de G. Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 44-65.

⁴⁸⁴ Alberti da cuenta de aquel encuentro en *La arboleda perdida* de tal forma que el párrafo siguiente puede considerarse un correlato en prosa de sus versos: «Otro fue el compañero la tarde de mi segunda visita: José María Hinojosa, [...]. Fue el mismo Juan Ramón quien nos abrió la puerta. [...] Vivía en una azotea alta de un barrio tranquilo. Me recibió en ella, entre las madre selvas y campanillas que él mismo, andaluz nostálgico de jardines, guiaba por los muros, formando surtidores de hojas [...] Aún más que tembloroso quedé yo con la acogida que Juan Ramón Jiménez me hizo aquella tarde de mi segunda visita. Su preferencia por mí, lo digo ahora con orgullo, durante mucho tiempo fue grande, comunicándome un aliento, un entusiasmo, una fe que hasta entonces no había tenido nunca. Le dejé el manuscrito de *Marinero en tierra* que llevaba conmigo. Al poco tiempo, una selección de sus canciones apareció en *Sí*, cuaderno de poesía y prosa [...] Y para más halago, en otro número de los mismos cuadernos, me dirigió la preciosa carta que yo he seguido poniendo siempre como prólogo al frente de las diversas ediciones del *Marinero* y mis antologías poéticas» (PRCII: 172-178).

cera que ya no es sólida, sino líquida y esparcida a causa del calor casi veraniego. Asomado al pretil que da a los montes, este hombre –que en el verso 5 «ardía en silencio»–, ahora, en medio del ocaso parece tender la mano para disolver la nieve: intervención a la que, acto seguido, se sobrepone la llegada de junio. Queda patente que un retrato de este tipo es funcional a la idea de grandeza que el gaditano guardaba con respecto a Juan Ramón y a la gran admiración que le tenía. Ambos, además, compartían el amor por el mar que es el protagonista del libro que Alberti le lleva y el contenido nostálgico de aquella conversación:

Hablamos con vehemencia
de nuestro mar, lo mismo
que del amigo ausente
a quien se está queriendo
ver de un momento a otro
después de muchos años.
Cuando se entró la noche
y apenas le veía,
era su opaca voz,
era tal vez la sombra
de su voz
la que hablaba
todavía del mar,
del mar como si acaso
no fuera a llegar nunca.
¡Oh señalado tiempo!
Él entonces tenía
la misma edad que hoy,
dieciséis de diciembre,
tengo yo aquí, tan lejos
de aquella tarde pura
en que le subí el mar
a su sola azotea.
(PCIII: 318, vv. 33-53)

Finalmente, en los últimos versos se alude a la referencia temporal concreta de aquella visita. De hecho, el gaditano nos dice que Juan Ramón tenía la misma edad que él en el momento en el que escribe el poema, el 16 de diciembre (día de su cumpleaños) de 1946. Y si se tiene en cuenta que la carta del moguerense a la que nos referíamos en nota, puesta siempre como prólogo delante de las diversas ediciones de *Marinero*, está fechada al día siguiente de ese encuentro (y a él

apunta⁴⁸⁵), es decir el 21 de mayo de 1925, no cabe duda de que Juan Ramón, esa tarde en su terraza, tenía la misma edad que tiene Alberti cuando redacta la composición desde su balconcillo en el Río de la Plata, o sea cuarenta y cuatro años⁴⁸⁶. Una nueva alusión a esta circunstancia la hace el gaditano en 1958, al escribir un artículo ocasionado por la muerte del gran poeta: «Ha muerto Juan Ramón Jiménez, [...] Hace ahora, en este pasado mes de mayo, treinta y tres años justos que fui a verle por primera vez. Nunca olvidaré cuánto le debo, cuánto le debemos los poetas de mi generación⁴⁸⁷». En resumidas cuentas, el objeto libro *Marinero en tierra* –que contrariamente a los demás artefactos que aparecen nunca se menciona explícitamente en estos versos, y sin embargo se infiere a partir del contenido de los mismos– es uno de los elementos clave que proporciona parte de la historia acerca de dos grandes voces líricas del siglo XX. En otras ocasiones, en cambio, como en el caso de la amistad entre Alberti y Lorca, fundamental fue un lugar: la Residencia de Estudiantes con sus «jardines de estudiantiles chopos» (v. 13) evocados en “Retornos de un poeta asesinado”. La composición, dedicada al inolvidable amigo Federico, víctima como la perra Niebla de la guerra civil, es el resultado de un sueño que el propio Alberti tuvo, y del que ha dejado constancia en sus memorias:

El tercer poema que escribí para Federico lo hice ya muy lejos, desde mi exilio latinoamericano. Allí, en mi casa uruguaya de Punta del Este, una noche, en sueños, se me presentó Federico, como subido de la profundidad de la tierra, para verme. Estaba muy envejecido. Parecía que hubiera seguido cumpliendo años físicamente, durante todos aquellos después de su muerte. Pensé que tal vez ascendía del barranco en donde fue arrojado para

⁴⁸⁵ Escribe Juan Ramón: «Cuando José María Hinojosa, el vívido, gráfico poeta agreste, y usted se fueron ayer tarde –después del precioso rato que pasamos en la azotea hablando de Andalucía y poesía– me quedé leyendo –entre las madre selvas en tierna flor blanca y a la bellísima luz caída que ya ustedes dejaron hirviendo en oro en el rincón de yedra; trocadas las lisas nubes, con la hora tardía, en carmines marrones y verdes– su *Marinero en tierra*».

⁴⁸⁶ Cfr. R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 135.

⁴⁸⁷ Esta pequeña prosa se publicó entre el 30 de mayo y principios de junio en el número 67 del semanario montevidiano *El Popular*. Hoy se recoge en R. Alberti, *Prosas encontradas*, cit., p. 340. Nótese que en este caso el gaditano se refiere a la visita como primer encuentro entre él y Juan Ramón. En fin, como se puede ver, es bastante difícil establecer la fecha que les brindó la amistad a los dos.

reconciliarse conmigo –¿sería eso?– por las mínimas e inocentes rencillas literarias que alguna vez pudimos haber tenido. (PRCII: 526)⁴⁸⁸.

De ahí que, asumiendo un tono distinto con respecto al poema escrito por Juan Ramón, estos versos transparentan el humor inquieto de Alberti:

Has vuelto a mí más viejo y triste en la dormida
luz de un sueño tranquilo de marzo, polvorientas
de un gris inesperado las sienas, y aquel bronce
de olivo que tu mágica juventud sostenía,
surcado por el signo de los años, lo mismo
que si la vida aquella que en vida no tuviste
la hubieras paso a paso ya vivido en la muerte.
(PCIII: 356, vv. 1- 7)

En las dos estrofas siguientes, Alberti declara no comprender el porqué de la visita lorquiana, el motivo que después de tantos años le ha hecho regresar del sitio desconocido en donde su cuerpo, martirizado, reposa. El traje de Federico es el mismo de cuando él y Alberti se conocieron, el del joven bien vestido, de contagioso optimismo con el que compartió horas en los jardines de la Residencia⁴⁸⁹.

⁴⁸⁸ Como se desprende de este recuerdo, Alberti poetizó la figura de Lorca en más de una ocasión. De ello proporciona un cuadro completo Jaime Siles en el aparato de noticias, notas y variantes de PCIII: 812, nota número 1. Al respecto, véase también R. Alberti, *Federico García Lorca, poeta y amigo*, ed. L. García Montero, Granada, EAUUSA, 1984. Por lo que atañe a los poemas que aquí se examinan, Alberti vuelve sobre Lorca también en “Balada del que nunca fue a Granada” de *Baladas y canciones del Paraná*, y en “Égloga fúnebre a tres voces y un toro para la muerte lenta de un poeta” de *Pleamar*, donde aúna la voz imaginada del granadino con las de Antonio Machado y Miguel Hernández.

⁴⁸⁹ Ya se ha dicho que fue en la Residencia de Estudiantes donde los dos amigos pudieron conocerse. En su “Imagen primera y sucesiva de Federico García Lorca”, Alberti lo cuenta de forma conmovedora: «Cuando dos poetas se conocen y se dan la mano por vez primera, es como si dos corrientes transangélicas tropezaran, fundiéndose. [...] [Fue en] la Residencia de Estudiantes, puerta de nuestra amistad, que en una tarde amarillenta de octubre (1924) me abriera hoy no recuerdo si el poeta Moreno Villa o el pintor Salvador Dalí.

-Rafael Aberti...

Federico abrazaba a todo el mundo, cayendo en seguida sobre el presentado como una tromba incontenible de palabras, entrecortadas risas y gestos hiperbólicos. [...] En aquel paisaje de juventud y trabajo, Federico, como un eterno estudiante siempre de vacaciones, vivía la mayor parte del año, hasta que se marchaba, por lo general muy entrado ya el verano, a Granada o a Fuente Vaqueros, ciudad y pueblo que tantas cosas dijeron a su poesía. [...].

-Primo! Están cabeceando los árboles. Es que está encima la tormenta. Adiós.

Yo no sé qué has querido decirme en esta noche
con tu desprevenida visita, el fino traje
de alpaca luminosa, como recién cortado,
la corbata amarilla y el sufrido cabello
al aire, igual que entonces
por aquellos jardines de estudiantiles chopos
y calientes adelfas.

Tal vez hayas pensado –quiero explicarme ahora
ya en las claras afueras del sueño– que debías
llegar primero a mí desde esas subterráneas
raíces o escondidos manantiales en donde
desesperadamente penan tus huesos.
(PCIII: 356-357, vv. 8-19)

Estas conjeturas del gaditano se deben, entre otras cosas, a un sentimiento de vergüenza⁴⁹⁰ y culpabilidad por no encontrarse en Madrid cuando Lorca fue asesinado, sino en la isla de Ibiza. A causa de ello, la noticia de la muerte del amigo solo pudo saberla después de volver a la capital:

No te tocaba a ti esa muerte. En la isla de Ibiza estaba yo cuando el 18 de julio estalló la insurrección militar. La Guardia Civil vino a buscarme. Huí. Diecisiete días anduve refugiado por los montes. Rainer Maria Rilke afirma que hay personas que mueren con la muerte de otro, no con la suya, la que les corresponde. Era la tuya la que debió tocarme a mí. Y a ti te fusilaron. Mas yo pude salvarme. Pero tu sangre está fresca todavía, y lo estará durante mucho tiempo⁴⁹¹.

Los estudiantes se habían ido marchando hacia sus pabellones. Federico quedó solo conmigo en el jardín, hasta pasadas las doce de la noche. ¡Primo! Fue con ese tratamiento gitano, que ya nunca más abandonó, como se despidió de mí aquel arrebatado andaluz oriental el primer día de nuestro encuentro en la Residencia de Estudiantes». R. Alberti, *Imagen primera de...*, cit., pp. 16-22.

⁴⁹⁰ En ello ha reparado también Antonio Colinas notando lo que Alberti escribe en su relato “Una historia de Ibiza” a propósito del protagonista de la obra, Javier, que bien podría leerse como su *alter ego*: «Algo grande, algo inmenso sucedía en España. Él necesitaba presenciarlo, intervenir, dar su sangre, morir por ello. Sintió, de pronto, vergüenza de encontrarse perdido en una isla, lejos de sus amigos y camaradas, sin tomar parte como ellos en aquella esperanza revolucionaria, convertida inesperadamente en realidad gracias a la sublevación de unos cuantos jefes militares». R. Alberti, “Una historia de Ibiza”, en *Relatos y Prosa 1937-1938*, Bruguera, Barcelona, 1980, citado por A. Colinas, *Rafael Alberti en Ibiza*, cit., p. 60.

⁴⁹¹ R. Alberti, *Prosas encontradas*, cit., pp. 208. Este extracto pertenece al escrito “Palabras para Federico”, redactado en «Madrid, en mayo de 1937. A los siete meses de su defensa». Al año siguiente se utilizó como prólogo de urgencia a una edición del *Romancero Gitano* (Madrid, Nuestro Pueblo, 1938). También en el caso de “Elegía a un poeta que no tuvo su muerte” de *Capital de la gloria* Alberti compone unos versos reveladores acerca de las sensaciones que probó ante la muerte del amigo: «No tuviste tu muerte, la que a ti te tocaba. / Malamente, a sabiendas, equivocó el camino. // Yo, por las islas, preso, sin saber que tu muerte / te olvidaba, dejando mano libre a la mía. / ¡Dolor de haberte visto, dolor de verte / como yo hubiera estado, si me correspondía!»

A continuación, recopilamos también la reacción de Alberti al enterarse del fusilamiento de su compañero de generación:

Sigo todavía como si acabaran de decírmelo. Escuchándolo estoy, y creo que lo hice aún más que con el hoyo de los oídos con lo profundo de los ojos. [...] Me lo decían en el patio de un palacete de Madrid, ganado por el pueblo para sede de los artistas y escritores. Ahora ni recuerdo la cara, solo la voz, que me continúa arrancando las pupilas. Era la de un diputado obrero –también olvidé el nombre–, recién llegado de Granada. La voz de un hombre fugitivo⁴⁹².

Este poema, por tanto, es el enésimo intento del yo lírico de rendir homenaje a un amigo fraternal, cuya muerte no pudo evitar. Representa, además, la necesidad de «cauterizar en cierto modo la sombra de distanciamiento que pudiera haber existido entre ambos⁴⁹³»:

Dime,
confiésame, confiésame
si en el abrazo mudo que me has dado, en el tierno
ademán de ofrecerme una silla, en la simple
manera de sentarte junto a mí, de mirarme,
sonreír y en silencio, sin ninguna palabra,
dime si no has querido significar con eso
que, a pesar de las mínimas batallas que reñimos,
sigues unido a mí más que nunca en la muerte
por las veces que acaso
no lo estuvimos –¡ay, perdóname!– en la vida.

Si no es así, retorna nuevamente en el sueño
de otra noche a decírmelo.
(PCIII: 357, vv. 21-32)

Como se puede notar, hasta en el cierre de la composición Alberti quiere comprobar la razón de esta visita. Detalla los movimientos del amigo, reflexiona sobre cada uno de ellos retomándolos de su mundo onírico: en el sueño, por fin,

(PCII: 200, vv. 1-2/ 9-12). Y así en *La arboleda perdida*: «Y yo pensé entonces, destruido, que la muerte de Federico no era la suya, sino la mía, que se había equivocado, que había huido de mí para sacrificarlo a él» (PRCII: 526).

⁴⁹² R. Alberti, *Imagen primera de...*, cit., p. 31.

⁴⁹³ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 233.

el yo lírico puede encontrar la paz que no tiene en vida y reanudar el hilo amistoso que lo vinculaba a Lorca. Es paradigmático, al respecto, y como han observado primero Gregorio Torres Nebrera y luego Hub Hermans, el hecho de que el protagonista de otra obra del gaditano, la pieza *De un momento a otro*, muere asesinado. Se remitiría, de tal forma, a la trágica suerte del propio Lorca, ya que el drama fue representado el mismo año del fallecimiento del granadino. Escribe Nebrera: «Y en medio de ambos destinos, la figura de la muerte y de la fama, que convergen en el sacrificio de Gabriel (¿no hay aquí un indudable eco de otro poeta sacrificado en la guerra, Federico, combinado con la muerte ‘merecida’ que el modelo autobiográfico –Rafael –hubiera pensado para sí mismo?)⁴⁹⁴». Por otro lado, según Hermans «lo que también es evidente es que detrás de este ‘poeta en la calle’ que acaba de caer como héroe de los oprimidos se esconde el propio Alberti. No será atrevido presumir que el gaditano, a través de su *alter ego* –Gabriel–, nos comunicara su anhelo secreto de haber podido gozar del honor que le tocó a su personaje y a su amigo Federico García Lorca⁴⁹⁵». De todos modos, una presencia tan constante de alusiones –implícitas y explícitas– a la muerte de Lorca es llamativa con respecto a la impresión que esta produjo en el gaditano. De hecho, como apunta Antonio Colinas, hasta en una entrevista que el poeta de El Puerto concedió en 1977 a José Monleón se vuelve sobre el tema. Comenta Monleón:

Los psiquiatras⁴⁹⁶ habían advertido que en él existía el sentimiento de haber tenido la suerte que otros no tuvieron, lo cual le llevaba a veces a justificarse. El destino de Gabriel en *De un momento a otro*, la intención manifestada por Alberti en el 39, derrotada la República, de irse a Granada, su “Elegía a un poeta que no tuvo su muerte”, son las pistas que concretan este sentimiento –que nunca podría llamarse de culpa, puesto que no tuvo ningún tipo de intervención en el hecho– en un nombre: Federico García Lorca. Rafael me dice que sí, que es cierto. Que eso fue lo primero que pensó cuando supo que Federico había sido asesinado,

⁴⁹⁴ R. Alberti, *De un momento a otro. El Adefesio*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 1992, p. 96.

⁴⁹⁵ H. Hermans, *El teatro político de Rafael Alberti*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, p. 25.

⁴⁹⁶ Alude a unas observaciones hechas por un grupo de psiquiatras del “Centro de Estudios Psicológicos y Psiquiátricos” de Barcelona tras analizar *El Adefesio* de Alberti, y captando la relación entre drama y autor.

porque era él, Alberti, quien se había colocado con la “Elegía cívica” delante de los fusiles que mataron a su amigo⁴⁹⁷.

En efecto, ya a partir de la primera estrofa de “Retornos de un poeta asesinado” Alberti describe un encuentro imposible, ocasionado por el remordimiento de quien ha salvado la vida. El Lorca que vuelve a él en el espacio poemático del exilio ha envejecido, ha seguido cumpliendo años tanto como Alberti, pero, en realidad, este Federico no es otro sino «su propia proyección temporal⁴⁹⁸» que le sirve al gaditano para cicatrizar la herida que lo atormenta. Si es verdad que en la atención albertiana por la figura de Lorca subyace un anhelo hondo por la muerte gloriosa, no se puede descuidar tampoco el hecho de que esta producción de su fantasía no es arbitraria, sino el resultado –inconsciente– de un conjunto de impresiones y sentimientos dolorosos que en un nivel superficial se creen olvidados y que, sin embargo, aunque pasen los años, siguen siendo eficaces, o sea que actúan dentro de él. Es más: la de Federico no es una aparición cualquiera, sino “deformada” por el hecho de que ha encanecido, lo cual es debido a una censura del yo albertiano incapaz de aceptar el fallecimiento del amigo en la pujanza de sus treinta y ocho años. Se trata, pues, de un contenido onírico sometido a los impulsos latentes del poeta que, por tanto, solo puede manifestarse bajo la forma que la resistencia de su ego proporciona. En otras palabras, Lorca no ha muerto, sus sienes son de «un gris inesperado» (v. 3), la vida sigue fluyendo para él, aquí y ahora: en el espacio real del exilio Federico y Rafael pueden encontrarse todavía; un hecho, en definitiva, que va más allá de la muerte heroica⁴⁹⁹. Por si fuera poco, el arrepentimiento por no haber ido a esa Granada

⁴⁹⁷ J. Monleón, “Madrid recién llegado” (entrevista con Rafael Alberti), en *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Primer Acto/Fundación Rafael Alberti, Madrid, 1990, p. 167. Citado en A. Colinas, *Rafael Alberti en Ibiza*, p. 140.

⁴⁹⁸ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 235.

⁴⁹⁹ Para colmo, no se olvide tampoco la calumnia surgida a raíz de la muerte de Lorca según la cual Alberti habría influido en ella leyendo por Radio Madrid, en aquellos días, unos versos que, al ser escuchados en Granada, podrían haber levantado animadversión hacia el autor del *Romancero gitano*. Sobre ello y la acción judicial llevada a cabo por Alberti véase A. Colinas, *Rafael Alberti en Ibiza*, cit., pp. 141-142.

donde Lorca lo invitaba cada verano fue otra de las razones que, durante su largo exilio, afligieron al gaditano⁵⁰⁰. Dicha visita se fue aplazando hasta 1980, cuando obviamente Lorca ya no estaba: un retraso que, como deja entrever el poema “Balada del que nunca fue a Granada”, el gaditano nunca se perdonó. El texto consta de nueve tercetos cuyo verso final repite, de forma anafórica pero añadiendo, cada vez, algunas variantes, la idea por la cual al yo lírico no le fue posible realizar el viaje anhelado hacia la ciudad del amigo. Solo en el cierre de la composición se da un profético y determinado «Entraré en Granada» (PCIII: 561, v. 27) que rompe la atmósfera de reproche del poema:

¡Qué lejos por mares, campos y montañas!
Ya otros soles miran mi cabeza cana.
Nunca fui a Granada.

Mi cabeza cana, los años perdidos.
Quiero hallar los viejos, borrados caminos.
Nunca vi Granada.

Dadle un ramo verde de luz a mi mano.
Una rienda corta y un galope largo.
Nunca entré en Granada.
(PCIII: 560, vv. 1-9)

Con un tono de amarga impotencia, el hablante poético lamenta cómo su vida se está malgastando bajo un sol extranjero mientras «Hay sangre caída, sangre

⁵⁰⁰ Así lo cuenta el poeta en su *Arboleda* al final de los años ochenta: «Entre los años 1925 y 1930, Federico me invitaba siempre a su Huerta de San Vicente para pasar juntos, ya divirtiéndonos o trabajando, las vacaciones. Yo le prometía ir cada verano. Pero lo fui dejando, dejando, hasta que al fin llegó el 18 de julio de 1936, fecha en que reventó la guerra civil, y Federico, preocupado y temeroso, sintiendo que en Madrid la situación política era gravísima, tomó un tren y se marchó, confiado, a su Granada, en donde se encontró con su terrible muerte hacia finales del mes de agosto. Luego pasaron los años, muchos años [...]. Desde marzo de 1939 viví fuera de mi país, pensando en aquel viaje, en aquella visita a Federico, que no pude realizar ya hasta un día 24 de febrero de 1980. Habían pasado, entretanto, cuarenta y tres años. Durante todo ese tiempo yo viví pensando en él casi obsesivamente, dedicándole innumerables prosas y poemas, entre los cuales, aquella “Balada del que nunca fue a Granada”, que con la música lejana y melancólica de Paco Ibáñez fue escuchada en su voz por toda Europa y prohibida en España con las canciones de otros famosos cantautores de la protesta» (PRCII: 470). Véase también la entrevista al cuidado de A. Ramos Espejos, “Alberti en Granada”, *Triunfo*, 1980, 33, 892, pp. 24-26; y el artículo de R. Alberti, “Cuando por fin entré en Granada”, *El País*, 17 de marzo de 1985, p. 13.

que me llama. // Hay sangre caída del mejor hermano» (vv. 17/19) que hasta ha manchado «[...] los mirtos y aguas de los patios» (v. 29).

Contrariamente a lo que hemos visto con la figura de Lorca, hay otro miembro de la generación de 27 que reaparece en la memoria albertiana y cuya imagen no está sometida al paso del tiempo: tal es el recuerdo descrito en el poema “Retornos de Vicente Aleixandre”⁵⁰¹.

Y así, mi amigo, ahora,
en este mediodía tan distante,
de sol subido en las mecidas cumbres
de los bosques, de pájaros, de cielos,
de estas involuntarias extensiones
que hace tiempo me habitan, tú me llegas,
nuevo otra vez, reverdecido y joven,
como si tantos años sucedidos
hubieran sido únicamente un día,
solo un día sin sombras.
(PCIII: 364, vv. 24-33)

La particularidad de este poema es que es el único, dentro de los textos de *Retornos de lo vivo lejano* referidos a otros poetas o personajes de nombre concreto, que evoca a un ser todavía vivo en el momento de la escritura. Sin embargo, Aleixandre ya no es el coetáneo de sesenta años, sino el amigo de los días felices de antes de la guerra. Después de tantas cosas, de que «Precipitadas nieblas en derrumbe / nos han ahogado hasta quedar algunas / sangres preciosas sepultadas» (vv. 13-15) –enésima alusión a Lorca– el poeta de *Espadas como labios* vuelve en esta visión albertiana para anular el dolor del presente y recrear un tiempo ideal:

Que tus soles
venideros no pasen, y, altos, sigan
penetrándote siempre

⁵⁰¹ Gregorio Torres Nebrera supone que el poema responde al texto de Vicente Aleixandre “Rafael Alberti, pintor”, incluido en su libro *Los encuentros*, publicado en 1958, y acaso también a un poema de Aleixandre de *Retratos con nombre (Obras completas, Madrid, Aguilar, p. 986)*. Cfr. R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 251. Para una cronología de los textos que Alberti y Aleixandre se intercambian y dedican véase la nota número 364 de PCIII: 816-817.

de igual temblor para que en mi retorno
tu misma luz de hoy pueda hablarme.
(PCIII: 365, vv. 34-38)

A otro amigo de los años veinte, Antonio Machado, Alberti dedica la “Canción 16” de “Canciones I”. Aquí, tristemente, la voz lírica no solo admite la intensidad con la cual piensa en este maestro que veneraba tanto como a Jiménez⁵⁰², sino que también da cuenta de la complicidad de miradas que los acomunaba respecto al paisaje alrededor:

Con cuanta melancolía
pienso en ti. Tú hubieras visto
lo que yo miro esta tarde.
Cosas naturales, cosas
tan buenas, puras y santas,
que solo pueden mirarse
con lágrimas en los ojos.
Un río que no se mueve,
susurrando nuestro nombre.

[...]

Un árbol que nos ofrece
su sombra como el amigo
que nos entrega su casa.
Y una pradera encendida
que llega hasta el horizonte,
tendiendo pastos tranquilos
en el cielo...

(PCIII: 517-518: vv. 1-10/17-23)

A través del recuerdo del amigo, Alberti ya no contempla el entorno argentino. El río al que alude ya no es el Paraná, largo y ancho y hasta intimidante, sino el castellano Duero tan identificado con el paisaje soriano que Machado canta en

⁵⁰² A Alberti nunca le gustó la idea de que el cuerpo de Machado quedara enterrado en el extranjero. Así lo comenta refiriéndose a Valencia, la última ciudad española en la que vivió el autor de *Soledades*: «Y no pudo mirarla más, pues el poeta era ya una elegía, casi un recuerdo de sí mismo, cuando allá, solo, en Colliure, un pueblecillo cualquiera de Francia, cercano al mar, vino la muerte a tocarle, al borde de su “arreado” pueblo heroico, como a un soldado más, lo que real y humildemente llegó a ser. Desde entonces, allí, en otra tierra, y no en la suya junto al Duero, como él había soñado, esperan sus huesos». *Imagen primera de...*, cit., p. 60.

sus versos⁵⁰³. Este río es tan familiar que conoce sus nombres y, si por un lado les ofrece una mano, por el otro es un árbol quien les protege de los rayos solares. Hay, además, otro poema de las *Baladas*, la “Canción 30” de “Canciones II” en el que aparece el epígrafe “(A. M.)”. No tenemos la certeza de que este texto también homenajee al poeta sevillano ya que en ningún momento, en las memorias de Alberti, se relata la circunstancia que en ellos se deja entrever. Sin embargo, llama la atención el hecho de que el poema, además de dirigirse claramente a un hombre de ‘su tierra’, empiece y se concluya con una referencia al río:

En un boliche cercano
del río (en una taberna),
me acuerdo también de ti,
buen bebedor.

[...]

Vino que no hace cantar,
no es vino de nuestra tierra.
Lo mejor aquí es el río,
el agua corriente y fresca.
(PCIII: 554-555, vv. 1-4/ 15-18).

No se olvide tampoco que en aquella época en España, especialmente, lo literatos eran asiduos de cafés y tabernas y, sobre todo, nótese la coincidencia de estos versos con algunos del poema machadiano “He andado muchos caminos”. En este último, también se hace referencia al vino y a las tabernas, y es de particular interés la reminiscencia que sigue y que Alberti inserta en su canción: «Donde hay vino, beben vino; / donde no hay vino, agua fresca⁵⁰⁴». Es evidente, a este punto, que la figura tutelar de Antonio Machado le sirve a Alberti, en esta etapa del exilio,

⁵⁰³ También en “Retorno de Antonio Machado” –poema que pertenece a *Signos del día* (1945-1963)– se evoca, aunque de pasada y a partir de la imagen del río, un paisaje parecido al soriano de los versos del maestro: «Vienes, padre de ríos. Hoy me llegan, / en esta viva soledad sonora, / frente a otros ríos que a la mar navegan, / tus palabras de ayer y las de ahora. // [...] Y vagan por los campos tus pastores / como huidos en tierras extranjeras. // [...] Y las palomas de tus olivares / van heridas de muerte entre las alas.» (PCIII: 256, vv. 1-4/ 19-29/27-28).

⁵⁰⁴ A. Machado, *Poesías completas*, cit., p. 88, vv. 25-26.

para «representar la comprensión poética de un paisaje⁵⁰⁵», la visión sentimental del mismo. Esta figura vuelve, y esta vez con función de paradigma moral, junto a la de Lorca y Miguel Hernández en la “Égloga fúnebre” de *Pleamar*. Este texto, con el subtítulo de “A tres voces y un toro para la muerte lenta de un poeta (1942)”, está dedicado a la memoria del propio Hernández: el poeta pastor que perdió la vida en una cárcel franquista, en Alicante. La *Égloga* se divide en tres partes en donde, además de la tríada Machado-Lorca-Hernández⁵⁰⁶, también toma la palabra un toro: emblema, obviamente, del pueblo y de la patria y tal vez representante de la voz del propio Alberti. A la alternancia de estas voces se

⁵⁰⁵ L. García Montero, “La conciencia y la identidad. Baladas y canciones de Rafael Alberti”, cit., pp. 355-356.

⁵⁰⁶ Sobre los tres poetas que aquí son los referentes albertianos resulta interesante la conversación mantenida por el gaditano con Serafín J. García a mediados de 1940 en el Hotel Gloria de Pocitos, donde el autor y su pareja se hospedaban cuando fueron a Montevideo para pronunciar una serie de conferencias en la Universidad Popular Central: «Pero en realidad lo que más me interesó de la entrevista con Alberti fue lo que me dijo acerca de sus compañeros de generación, principalmente de García Lorca, a quien lo ligó siempre un afecto fraternal, más que amistoso, y de Miguel Hernández, al que quería también de una manera entrañable, al punto de que los ojos se le humedecían cuando evocaba aquella verdadera llamada humana, aquel desborde de potencia vital que fluía permanentemente del inolvidable poeta pastor. “Para Federico, para Pablo [Neruda] y para mí –me aseguró con un irreprimible dejo de emoción en la voz– como así mismo para los demás compañeros de nuestro grupo, Miguel era como un hermano menor por el que tácitamente nos empeñábamos todos en velar, procurando controlar los impulsos que lo echaban por entero fuera de sí, afrontando cualquier riesgo, porque nunca temió el peligro ni la muerte”. Agregó que Hernández era uno de esos ejemplares humanos que aparecen raras veces en el mundo, volcado siempre hacia los demás y sin pensar lo más mínimo en sí mismo. Vivió dándose, repartiéndose material y espiritualmente entre cuantos lo rodeaban, sin reservarse nada, pese a que amaba la vida y sus dones como muy pocos hombres son capaces de hacerlo. También me trazó un vívido retrato humano de Antonio Machado y de otros integrantes de la famosa generación del noventa y ocho, que compartieron con los de la suya las vicisitudes, angustias y esperanzas derivadas de la lucha por España. A don Antonio, él y sus compañeros lo consideraron siempre como a un verdadero maestro, y como a tal lo respetaron, atendiendo sus consejos y sus sugerencias, tanto acerca de la poesía como de las actitudes a adoptar para una mejor defensa de la cultura del pueblo, afrentada y hollada por el franquismo. Siempre sereno y tranquilo en apariencia, el hondo poeta de Soledades fue sin embargo, según él, el que más acerbamente sufrió la tragedia que asomaba a su tierra. “Y de esa herida murió al tener que abandonarla”, concluyó diciéndome». (La conversación se publicó por primera vez en el volumen S. J. García, *Primeros encuentros*, Montevideo, Arca, 1983, pp. 17-21, ahora en *Rafael Alberti en Uruguay*, cit., p. 155). Recuérdese, además, una carta fechada en Buenos Aires el 18 de noviembre de 1942: en ella Alberti insta a Juvenal Ortiz Saralegui a organizar un homenaje a Miguel Hernández en Uruguay, y le envía su “Égloga fúnebre” para que se publique en *Alfar* (*Ibidem*, pp. 78-79). En otra carta recogida en el mismo libro (p. 82) y nuevamente dirigida a Saralegui, escrita desde la localidad balnearia de Piriápolis el 24 de febrero de 1943 se lee: «Y yo necesito terminar mi “Égloga fúnebre” y escribir algunos poemitas para mi próximo libro».

añaden varias estrofitas –acotaciones entre paréntesis y en cursiva– que codifican el discurso desde el punto de vista del presente⁵⁰⁷:

*(Lo que ya sucedió y aquí sucede,
sucede todo junto a un lento río
donde flota la vida de la muerte.
La tierra que divide no es ya tierra,
que es taladro, garganta solamente
para tragar la muerte de la vida,
para tapar la vida de la muerte).*
(PCIII: 34, vv. 1-7)

A lo largo del poema la atención se centra en la historia de la península, dando particular relieve a los años felices de la juventud de los tres autores mencionados, hasta el acontecimiento devastador de la guerra. Se empieza, precisamente, con la idea de que

En el principio eran las alas, eran
los aprendices ramos voladores.
[...]
En estado de pájaro se abría
la luz y en situación también de flores.
(PCIII: 35, vv. 16-17/20-21)

En medio de esta belleza incontaminada se eleva la voz de Hernández explicando sus orígenes: «Yo vine a ser, vine a nacer simiente, / bulbo, raíz, tirón para el arado» (vv. 32-33). Y luego la procedencia de su canto: «De tierra el mío, por desenterrado» (v. 36), o sea nacido del suelo que pisa, casi como sacado afuera de él⁵⁰⁸. Inmediatamente después, a través de la intervención del toro, se vuelve a insistir sobre la idea de un tiempo ideal:

⁵⁰⁷ Concha Argente del Castillo ha llamado la atención sobre el carácter escénico y representable del poema estando Alberti, en el momento de la escritura, ocupado en actividades como autor dramático (en 1941 se publicará *El trébol florido*, en 1944 *El Adefesio* y *La Gallarda*) y en la realización de espectáculos poético-musicales. Cfr. “Pleamar”, cit., p. 282.

⁵⁰⁸ No es un caso que de él Alberti escriba: «De la tierra... porque si conocí muchacho a quien se le podían ver las raíces, aun con ese dolor de arrancadura, de tironazo último, matinal, era él» (*Imagen primera de...* cit., p. 95).

En los patios tranquilos, las mujeres
no lloraban la ausencia de los niños
ni la del tordo que hospedó la jaula.
De la cola a los cuernos me fluían
pueblos empavesados de hermosura.
(PCIII: 37, vv. 61-65)

Asimismo, mediante la simbología más característica del quehacer lírico de cada uno, se perfilan las poéticas de los tres autores. Se empieza con la machadiana:

Alas mi voz, se me escapó de un río
del que siempre volé de tu llanura,
[...]
cuando mi clara voz se hizo neblina
y se me fue pasando
de rama verde de olivar a encina.
(PCIII: 37, vv. 66-67/71-73)

Sigue la lorquiana: «Potro de monte, ciervo despeñado/ por los desfiladeros / de una luna perdida en un camino» (vv. 74-76). Y, finalmente, se pasa a la simbología lírica de Hernández que, como demuestran los versos a continuación, profundiza en el concepto de poeta cuya palabra surge de los rincones paisajísticos más hondos:

Voz de tierra, mi voz se me salía,
de raíces y entrañas, polvorienta,
seca de valles, seca de sequía,
amarilla de esparto, amarillenta.
(PCIII: 37, vv. 83-86)

De repente, una adversativa quiebra la atmósfera de hermosa quietud descrita hasta ahora, introduciendo un brusco cambio en la evolución de los hechos: «Pero un mal viento la hizo mil pedazos» (v. 94). Es a partir de este momento que, entre las otras, sobresale la figura del maestro Machado como paradigma moral en el contexto de la guerra:

Se abrió y creció la tierra ensangrentada,
la pobre tierra de alto nombre: madre;
la tierra natural, la tierra honrada.
(PCIII: 40, vv. 167-169)

En esta visión machadiana, todos los elementos del entorno, los productos manufacturados y los de la naturaleza y hasta la dicotomía muerte-vida se truecan en su contrario:

-Quiero gritar.
 Y se detuvo el aire.
-Hervir.
 Y se le heló la lengua al agua.
-Bramar.
 Y el viento se desplomó en sauce.
-Ver.
 Y empalidecieron las ventanas.
-Correr.
 Y ya las calles no eran calles.
-Llorar.
 Y el río no corría lágrimas.
-Morir.
 Y era la muerte inhabitable.
-Maldecir.
 Y eran plomo las gargantas.
-Matar.
 Y hasta las vidas ya eran fuentes de sangre.
(PCIII: 40-41, vv. 170-187)

En la tercera parte de la égloga, en el pleno del sufrimiento, destaca otra vez la intervención de Hernández:

Amigos: ya las piedras y los cardos me llaman.
Premeditadamente, la sombra pica en calma
los materiales hoyos y dientes de sus ansias.
¡Ay, qué retardo y fría lentitud de mortaja!
(PCIII: 45, v. 294-297).

El toro ha sido degollado, su piel yace «*sobre una mar ensangrentada*» (v. 266), hasta el sol se ha oscurecido en un «*ojo agónico, entreabriendo, / sobre tantas volcadas / flores, un lagrimal de olvido y cera*» (vv. 302-304). Alberti, en

definitiva, quiso aunar en esta elegía las voces de los que llamaba «los grandes poetas del martirio⁵⁰⁹», los que con su sacrificio se convirtieron no solo en mitos inmortales, sino también en el correlato objetivo y subjetivo de la situación vivida por el gaditano. Además de este homenaje, durante los recitales que el poeta daba junto a la actriz Nuria Espert, siempre «intercalaba, como mínimo, tres poemas ajenos entre los propios, tres obras⁵¹⁰» de los tres amigos que nunca pudo volver a ver, pero que recordó constantemente en sus versos.

De los demás miembros de la generación del 27, Alberti también compone versos a la muerte de Pedro Salinas⁵¹¹. En “Canción 24” de “Canciones I”, en una especie de diálogo⁵¹² con él, el hablante lírico expresa su tristeza por el fallecimiento del amigo, que sigue al de Machado, Lorca y Hernández (siete años más tarde le tocará a Jiménez). Todas las voces más bellas de España, esa patria que «no fue lo buena que quisimos» (v. 18), han desaparecido lentamente, dejando a Alberti en un estado de pérdida con respecto a sus amistades de antes de la guerra cada vez más hondo. Por ello, en medio del entorno argentino, entre barrancas y naranjos, expresa palabras de pésame que más que un diálogo son, en realidad, un monólogo ya que sí están dirigidas a Salinas, pero el amigo, que ya no vive, no puede escucharlas:

¡Qué dolor que te hayas ido,

⁵⁰⁹ B. Prado, *A la sombra del ángel*, cit., p. 39.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ Alberti comenta la noticia de su muerte en *Prosas encontradas*: «He tardado más de diez días en comprobarlo, en adquirir la absoluta, irremediable certeza. [...] Mas su editor, Losada, ya me lo había afirmado. Pero yo, dudándolo, contento, hasta no verlo escrito, quise vivir en la esperanza de que alguien desmintiese la noticia. Y no se desmintió. Mis propios ojos, al fin, no solo la leyeron, sino que sobre el comentario alabando su obra y llorando su muerte pudieron ver al poeta en uno de aquellos juveniles retratos, imagen rubia y alta que me trajo al recuerdo los días inaugurales de nuestra amistad en los jardines de la Residencia de Estudiantes. [...] Ahora, Pedro Salinas, don Pedro, acaba de morir en el destierro, signo de su fidelidad a España que él había comprendido como un despertar lleno de gallos prometedores de una nueva aurora. Ha muerto en Nueva York, lejos de su Madrid —¡aquella azotea suya en el barrio de Salamanca!—, entreviendo tal vez en la última luz de sus ojos perdidos los chopos verdes de la Residencia contra el azul fundido de los montes guadarrameños» (R. Alberti, *Prosas encontradas*, cit., pp. 323-325). También existe una “Imagen primera de Rafael Alberti” por Pedro Salinas que abre *Imagen primera de...*, cit., pp. 9-11.

⁵¹² Cfr. L. García Montero, “La conciencia y la identidad. Baladas y canciones de Rafael Alberti”, cit., p. 365.

sin haberte visto más,
como yo hubiera querido!
Amigo.

Antonio se fue. Y se fueron
también Miguel y Federico.
Con ellos tú también ahora.
Amigo.

Siéntate al pie de estos naranjos,
junto a estas barrancas y ríos.
Dichosa sube la mañana.
Pero qué lejos, amigo.

[...]

(PCIII: 521-522, vv. 1-12)

A otro poeta con el que, sin embargo, las relaciones acabaron siendo más complicadas, está dedicada la composición de *Pleamar* “A Luis Cernuda, aire del Sur buscado en Inglaterra”. Este poema figuró por primera vez como prólogo del libro de Cernuda titulado *Las Nubes (1937-1938)*⁵¹³ que Alberti, habiéndolo apreciado mucho, decidió reeditar en Buenos Aires, pero sin pedir permiso al autor. Por ello, Cernuda se enojó y denunció la edición como pirata. En todo caso, si bien esta circunstancia supuso para Alberti cierta pérdida económica, la edición sirvió para que el público argentino tuviera la oportunidad de leer a un poeta desconocido⁵¹⁴. Parece, en fin, que Alberti fue más amable y comprensivo con

⁵¹³ Se trata de la edición publicada por Schapire en la colección “Rama de Oro”, Buenos Aires, 1943.

⁵¹⁴ A James Valender, de El Colegio de México, debo el haber llamado mi atención sobre este episodio proporcionándome la nota de Rafael Alberti titulada “Algo sobre Luis Cernuda”, *A una verdad. Luis Cernuda (1902-1962)*, eds. Andrés Trapiello y Juan Manuel Bonet, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Sevilla, 1988, pp. 12-13), lo cual me ha permitido profundizar las circunstancias que juntaron a los dos poetas. Quiero, por eso, dejar constancia aquí de mi más profunda gratitud a este estudioso. La referida nota figura también, de forma ampliada, con algunas variantes y con el título “Las hormigas, el poeta, el pintor y el torero”, en la sección de las memorias albertianas dedicada a los capítulos no incluidos en *La arboleda perdida*: «[...] paso a recordar a Luis Cernuda, moreno, delgado, finísimo, delgadísimo. [...] Me enteré de que habitaba en la calle del Aire. [...] La Imprenta Sur, de Málaga, preparaba su primer libro. ¿El título? *Perfil del aire*. Nadie podía autorretratarse mejor. [...] Cuando llegué, ya exiliado, a Argentina, en donde él no era conocido, le publiqué en una colección de poesía minoritaria, Rama de Oro, un libro, *Las nubes*, con un poema mío dedicado a él “A Luis Cernuda, aire del Sur buscado en Inglaterra”. Seguramente pensó que yo me iba a hacer de oro con su libro, que hacíamos a expensas de un amigo que ponía el dinero. Recibí entonces desde México una carta suya en la que me decía que yo era un ladrón. En

respecto al amigo sevillano y, como prueba de ello, ahí queda el poema “A Luis Cernuda, aire del Sur buscado en Inglaterra”. El texto se caracteriza por tener una atmósfera sutil que remite, en cierto sentido, a la excepcional hondura lírica del autor de *Ocnos*. Es decir que Alberti se funde con su estilo sirviéndose de uno de los símbolos más peculiares de Cernuda: el aire⁵¹⁵. De ahí que de la elegancia expresiva de estos versos surja un nuevo viaje imaginario en el que el yo lírico se identifica con el amigo por su condición de exiliado en el Reino Unido; lo califica de «aire» (vv. 1 y 35) al principio y al final del poema; parece, además, que Cernuda esté hablando consigo mismo aunque, en este monólogo muy íntimo, no es difícil reconocer el sentimiento de desorientación del propio Alberti.

Si el aire se dijera un día:

-Estoy cansado,

rendido de mi nombre... Ya no quiero
ni mi inicial para firmar el bucle
del clavel, el rizado de la rosa,
el plieguecillo fino del arroyo,
el gracioso volante de la mar y el hoyuelo
que ríe en la mejilla de la vela...
(PCIII: 63-64, vv. 1-8)

Quien ya no sabe quién es, cuál es su verdadera identidad ahora que se encuentra trasplantado en Inglaterra, solo se busca a partir del elemento aéreo: allí vivía Cernuda –en la calle del Aire– durante los años en los que conoció a

cambio, recibimos otra de Juan Ramón Jiménez dándonos las gracias más cariñosas y cordiales por haberle publicado sus *Sonetos espirituales*. No vi más a Luis Cernuda, uno de los poetas más grandes de España, aunque quizá el más antipático e injusto de todos» (PRCII: 897-898). Al respecto, no se olviden tampoco las páginas sobre el gaditano que el poeta de Sevilla pensaba incluir en su libro *Estudios sobre poesía española contemporánea*, y que explican con mucha fuerza el escaso aprecio que sentía por su obra. Estas páginas no se publicaron sino en 1994, en el tomo de la prosa cernudiana editado por Siruela. Existe, además, una sola carta que Cernuda envió a Rafael Alberti, fechada a 17 de febrero de 1951, en la que el autor de *La realidad y el deseo* le comenta al gaditano la posibilidad de publicar con una traducción al español de la tragedia *Troilo y Créseida*. (Cfr. L. Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, ed. James Valender, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003, pp. 511-512).

⁵¹⁵ Cfr. C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar (1942-1944)”, cit., pp. 287-288.

Alberti, y *Perfil del aire* se tituló su primer libro de poemas, aunque después Cernuda lo cambió por el de *Primeras poesías*.

A partir de la estrofa siguiente, el protagonista de este texto emprende un camino que lo despierta como de un ensueño y, progresivamente, lo conduce hacia unos «ciegos ajimeces de las torres» (v. 13). Ahora que es «pura delgadez de las calles» (v. 14) –finísimo y delgadísimo, como se ha visto, lo define Alberti en su escrito– puede llegar

[...] a verdes patios
donde el agua elevada me recuerda,
dulce y desesperada, mi deseo...
(PCIII: 64, vv. 17-19)

¿Una fuente? O simplemente una sed simbólica, ese deseo tan cernudiano, siempre insatisfecho, que chocó con el muro de la realidad que le rodeaba: mediocre y desespiritualizada⁵¹⁶.

Busco y busco llamarme
¿con qué nueva palabra, de qué modo?
¿No hay soplo, no hay aliento,
respiración capaz de poner alas
a esa desconocida voz que me domine?

Desalentado, busco y busco un signo,
un algo o alguien que me sustituya,
que sea como yo y en la memoria
fresca de todo aquello, susceptible
de tenue cuna y cálido susurro,
perdure con el mismo
temblor, el mismo hálito
que tuve la primera
mañana en que al nacer, la luz me dijo:
-Vuela. Tú eres el aire.

Si el aire se dijera un día eso...
(PCIII: 64, vv. 20-34)

⁵¹⁶ Cfr. L. Cernuda, Introducción a *Antología*, ed. José María Capote Benot, Madrid, Cátedra, 1981.

Búsqueda afanosa, delicado esbozo que no lleva a ninguna revelación sino a la oración condicional que finaliza el poema: Cernuda no logra encontrar su vaguedad emocional y de la misma manera Alberti no puede encontrarse a sí mismo. Todo queda difuminado, como en ese *Perfil del aire* que se mencionaba arriba, ya que «es difícil un estado espiritual intenso cuando apenas si se tiene contacto con la realidad del mundo, tal como la concibe el poeta⁵¹⁷».

A otra personalidad, esta vez una de las mayores de Francia, Alberti dedica el texto “Retornos de Paul Éluard”:

Vienes a mí, lejano, en esta tarde
de primavera austral, aureolada
la frente de esa luz definitiva
que te fuiste labrando día a día
hasta fijarla ahora con tu muerte.
(PCIII: 361, vv. 1-5)

La composición se escribió con motivo de la muerte del autor surrealista, acaecida el 18 de noviembre de 1952, o sea en la primavera austral que se indica en los versos. Alberti lo conoció vendiendo *L'Humanité* en París en 1931, durante la Gran Exposición Colonial que se celebraba aquel año⁵¹⁸, para luego seguramente volverse a cruzar con él ya que en 1942 Éluard se afilió al Partido Comunista. En el poema el gaditano lo invita a sentarse a su lado, en medio del jardín de la casa en la que vive, para ofrecerle la apacible protección de plantas y flores:

Siéntate en mi pequeño jardín de desterrado.

Estas flores –las dalias,
las mariposas griegas y amarilis–;
estas enredaderas –las glicinas,
la fiel enamorada de los muros–;
la estrella federal, el paraíso,
el magnolio –estos árboles–

⁵¹⁷ J. M. Aguirre, “Primeras poesías de Luis Cernuda”, en *Luis Cernuda (El Escritor y la crítica)*, ed. Derek Harris, Madrid, Taurus, 1977, p. 226.

⁵¹⁸ Cfr. PRCII: 282 en donde, con pocas líneas, se retoma este recuerdo. De forma mucho más detallada lo cuenta María Teresa León en su *Memoria de la melancolía*, cit., p. 486.

todo este verde amigo que me ciñe
y hace ya tanto tiempo me acompaña
se lo ofrezco a tu vivo corazón.
(PCIII: 362, vv. 21-29)

Según Torres Nebrera, la elección del motivo paisajístico está predeterminada «por la importancia que los elementos frutales y vegetales alcanzaron en la poesía del gran escritor francés⁵¹⁹». En efecto, Alberti conocía bien la obra de Éluard⁵²⁰, y elogiaba sobre todo la de corte intensamente moral que siguió a los años del surrealismo, después de la invasión nazi en Francia. Al final del poema, el reencuentro con el amigo asume un tono similar al que ya se ha visto en el texto escrito para Vicente Aleixandre. Es decir que todas estas personalidades regresan, como númenes tutelares, para iluminar la consciencia de Alberti, para renovar su fe en la vida a pesar de las circunstancias. Así es también en “Retornos de Bertold Brecht”, cuyo comienzo es casi idéntico al de los dos últimos poemas citados:

Vienes a mí cantando en esta noche,
¡oh Poeta Coraje, oh Galileo!,
por encima del mar, hasta las tierras
que hace ya tanto me sostienen,
sin yo quererlo, lejos de las mías.
(PCIII: 362, vv. 1-5)

Como es evidente, la referencia a la vivencia forzada del exilio se hace siempre presente. En este espacio se recuerdan dos momentos vividos con el gran dramaturgo berlinés que falleció en 1956 (a ello se debe el poema). El primero

⁵¹⁹ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., 248.

⁵²⁰ De hecho, el gaditano y su mujer tradujeron una selección de sus *Poemas (1917-1952)*, Buenos Aires, Editorial Lautaro, col. “El Pan y la Estrella”, junio 1957. Al respecto, G. Torres Nebrera informa que «el libro acababa con la reproducción del presente poema» y que «dicha antología iba precedida de un breve prólogo de ambos, en el que recuerdan cómo conocieron a Éluard, en 1931, el año de la Exposición Colonial». *Ibid.* El libro fue reeditado en Barcelona, por las ediciones Argonauta, en 1990.

de estos episodios tuvo lugar en el invierno de 1932, cuando ya los signos de la barbarie nazi empezaban a delinearse⁵²¹:

Por las calles clamaba el destrozado
pecho de tu ciudad en la que erguías
tu palabra constante, ese edificio
que tanta estrella abrió sobre tu pueblo.
(PCIII: 362, VV. 11-14)

El segundo encuentro se produjo muchos años después, el de la muerte del dramaturgo. Siendo director de la compañía teatral Berlin Ensemble, Brecht pensaba llevar a la escena la pieza albertiana *Noche de guerra en el Museo del Prado*: a eso remiten los versos «fusiles / de la madre Carrá» (vv. 23-24) que retoman, literalmente, la obra del alemán titulada *Los fusiles de la madre Carrá* inspirada en la guerra civil española⁵²². Por todo ello, por el compromiso moral y político del dramaturgo, Alberti se alegra de su retorno y su «ejemplar presencia» (v. 30) de manera que «jamás me dejen, nunca me abandone, / ¡oh Poeta Coraje, oh Galileo!» (vv. 33-34): o sea que siempre lo acompañe en la lucha contra las injusticias sociales. Igualmente, en “Balada con retorno de Gabriel Miró”,

⁵²¹ Cuenta Alberti en *La arboleda perdida*: «A finales de 1932 me encontraba en Berlín con María Teresa, pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar los movimientos teatrales europeos. [...] Allí conocí a Bertold Brecht, y muchos más artistas, escritores e intelectuales que el nazismo arrojó de Alemania, en donde ya, en aquel final de 1932 no se podía vivir. Un tremendo clima de violencia la sacudía en todas direcciones» (PRCII: 286).

⁵²² Este encuentro matutino de 1956, durante el cual Brecht invitó a los Alberti a desayunar en su casa, ha sido contado por M. T. León: «¡Qué fácil era estar sentados en su casa! [...] Se nos fue devanando la mañana: ¡Qué de prisa pasó el tiempo! [...] Sería estupendo si estrenásemos en Noviembre. Y Rafael se conmovió de pronto... Noviembre. Veinte años de la defensa de Madrid. “Hasta Noviembre”, dijo Brecht. Y, de pronto, sin avisar, como llegan las tormentas, la muerte de Brecht nos dejó sin hablar» (*Memoria de la menalcolía*, cit., pp. 449 y 451-452).

después de evocar la ocasión⁵²³ que brindó el encuentro con el escritor alicantino, el poema acaba en «un recuerdo solidario por la España perdida y lejana⁵²⁴»:

Toda tu intimidad provinciana, esos ecos
de oscuros olvidados melancólicos,
de ilusionados hondos derruidos,
[...]
los oigo en esta quieta visita que me ofreces.
Dulce, tu almendra amarga se me ha vuelto en los labios.

[...]

Hoy, tiempos lancinantes de pasión y de muerte,
de prolongado Oficio de Tinieblas,
de vinagre y de yel en la boca de España,
¡qué luz al corazón le pones, qué ordenado
reposo en sus alcobas, en sus patios perdidos,
en todo lo que ya nos parecía
clausurado y tapiado para siempre!
No te vayas. Espera. Caminemos de nuevo.
Allí abajo está el mar. Y los palmares cantan.
(PCIII: 564-565, vv. 25-31/38-46)

Otro gran amigo de Alberti, el escritor José Emilio Herrera Aguilera, es el destinatario de la “Canción 43” de “Canciones I”. El gaditano le dedica también un capítulo entero de sus memorias, en donde explica que sus familiares, le habían dado a José el apodo de «Petere». Este amigo, que como Alberti en 1931 se afilió al Partido Comunista, estuvo entre los fundadores de la Alianza de los Intelectuales Antifascistas e incluso fue con él soldado del Quinto Regimiento. Era, además, también un apasionado de geografía. Al respecto, cuenta Alberti: «de la sierra de Guadarrama se sabía los nombres de todos los picachos, los pueblos,

⁵²³ Gabriel Miró, fallecido en 1930, formaba parte del jurado que en 1924 concedió a Alberti el Premio Nacional de Literatura por su *Marinero en Tierra*. En *La arboleda perdida*, el gaditano rememora la visita a casa Miró para agradecerle su apoyo en el concurso: «Gabriel Miró era un hombre bueno, lleno de santidad, como Antonio Machado. [...] Pocas veces, desde aquella visita, volví a ver a Gabriel Miró. No mucho antes de su muerte, lo encontré con Pedro Salinas en la glorieta de Atocha. Los acompañé hasta la Cibeles. Andaba Miró como vencido, los párpados morados, amarillenta la tez. Un mes después moría, allí, en Madrid, lejos del mar azul que él llevaba en sus ojos» (PRCII: 169).

⁵²⁴ R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, p. 262.

los puertos, los riachuelos, sucediéndole lo mismo con la provincia de Toledo» (PRCII: 356). De ahí que escriba para él estos versos⁵²⁵:

Trenes en el viento, trenes
que van hacia el Guadarrama.

Pero por aquí, maizales,
ríos inmensos y barcos
que bajan hacia los mares.

Mas en el viento que pasa
yo escucho trenes lejanos
que van hacia el Guadarrama.
(PCIII: 532-533, vv. 1-8)

En las extensas praderas argentinas y en el viento que las domina, el poeta oye otro ruido, el de los trenes que viajan hacia la sierra, y es a partir de ella que se le ocurre el recuerdo de Petere. Este último también acabó exiliado: primero en París y luego en México hasta 1947, año en el que se mudó con su familia a Ginebra, en Suiza. Allí Alberti fue a visitarlo varias veces, pero lo encontró cada vez más melancólico y hasta intencionado a quitarse la vida⁵²⁶:

⁵²⁵ En una carta que Alberti le envía a Petere desde Buenos Aires, el 5 de febrero de 1954, explica las razones por las cuales le dedicó la “Canción 43”: «Tú viviste la guerra muy de cerca, muy geográficamente –tú siempre te has muerto por la geografía–, muy auténtica y silenciosamente. Y sé que tu obra estará llena de ti, de toda tu verdadera pureza, gracia, inocencia, ternura y heroísmo de aquellos años inolvidables. Este verano, frente al río Paraná –inmenso, pero solitario– lleno de islas, de barcos, de castillos dormidos, me he acordado mucho de ti. Aunque tú eres más bien serrano, guadarrameño, te gustaría estos extensos paisajes, estas barrancas llenas de árboles y viento. Entre las pequeñas canciones que escribí, hay una que debe ser para ti. Apenas si es nada. Pero te la voy a dedicar cuando la publique en libro. Te la copio» (J. Herrera Petere, *Obras completas. Epistolario*, ed. Jesús Gálvez Yagüe, Madrid, Edicions Bornova y Diputación de Guadalajara, 2008, p. 185).

⁵²⁶ El profundo desconsuelo de José Herrera, debido al hecho de que se siente olvidado por sus compatriotas y de que en la patria su obra esté censurada, transparenta también de una carta enviada a Rafael Alberti desde Berna, en septiembre de 1960: «Yo estoy muy triste, porque me considero, vital, literariamente y poéticamente fracasado, abandonado por todos los “nuestros” que tú conoces, a los que sigo queriendo bien y siéndolos fieles. [...] En España, el único que se atreve a publicarme es Bernabé Fernández Canivell, en “Caracola”, Málaga, poemas. El resto, “Ínsula” inclusive, ni una simple nota bibliográfica sobre los libros que he publicado en el destierro. Pero esto es natural y no es nada. Lo que me es más doloroso es que nuestros queridos camaradas, por quienes fielmente trabajo y escribo, tampoco han podido publicar ni la más leve nota bibliográfica –no ya comentarios– en “Nuestras ideas” sobre “Carpio de Tajo” (Ariadna, Buenos Aires), “Hacia el Sur se fue el domingo” (Seghers, París), “Del Arve a Toledo” (Jeune poésie), dos ediciones, Ginebra... Yo ya tengo 50 años y estoy cano, como mis canos tíos y don Luis Alberti. Estoy, estamos, además, pasados de moda. ¡Cometimos el crimen... de combatir contra F [ranco]!» En una nota a pie de

Pero José Herrera Petere, aquel maravilloso y transparente Peter Stravanger de los años madrileños, está enfermo de melancolía, de inmensa y desesperada soledad interior. Es el desterrado que no pudo soportar la arrancadura de sus raíces españolas, aquellas, sobre todo, que dejó al aire por los montes guadarrameños, por las coloreadas tierras del Tajo toledano, por el Madrid del Puente de los Franceses y la Casa de Campo, orillas del Manzanares. José Herrera Petere se siente perdido, al borde de aquel lago ginebrino, con el alma aterida no por las nieves de Peñalara, los Siete Picos, Valsaín, Navacerrada, sino por los monótonos e interminables de Suiza, que le borran el gracioso suspiro de sus tres morillas enamoradas por tierras y montes de olivos andaluces (PRCII: 359).

A los hijos de Luis Peralta Ramos –Raquel, Carlos y María– está dedicado el poema “Balada de la bicicleta con alas”. Peralta Ramos, hombre progresista y representante de la alta clase social argentina, fue miembro del grupo político F.O.R.J.A. y gran amigo no solo de Alberti, sino también de muchos de los intelectuales del exilio español en Argentina. En sus memorias, el gaditano recuerda cómo el mecenas le regaló una bicicleta de la marca Colomb:

Simultáneamente a esta época yo vivía exiliado en Argentina, aún sin pasaporte español, pudiendo viajar únicamente al Uruguay, a mi casa de Punta del Este, cuyos extensos pinares solía yo recorrer montando e una ágil bicicleta francesa. Yo no fui de chico ningún buen ciclista, porque cuando estudiaba en el colegio de El Puerto apenas si aprendí a montar en ella, pues la que podía usar siempre era prestada y por pocas horas. Luego, por fin, muchísimo más tarde, tuve esta bicicleta, enteramente mía –que no era ni una Bianchi y mucho menos una Peugeot, sino una Colomb, tal vez una marca menos conocida–, que me regaló un grande y ya fallecido amigo, el culto y entusiasta hispanista argentino Luis Peralta Ramos. Nunca he sido un poeta más enloquecido y feliz que entonces, jamás escribí más dinámicos y fugaces poemas por los caminos y las playas. [...] Todos mis versos sueltos de la serie “Arión”, de mi libro *Pleamar*, se los debo a mi bicicleta. Nada ni nadie había como ella ni persona más joven y dichosa que yo, y eso que ya mi edad pasaba de los cincuenta años (PRCII: 553-554)⁵²⁷.

página de esta carta se lee que “Nuestras ideas” era una revista del PCE que se editaba desde Bruselas con numerosas colaboraciones de militantes del PCE y del PSUC, entre otros, Federico Sánchez (Jorge Semprún), Tomás Imaz, Mateo Arrazola, José Luis Soriano, etcétera. (Herrera Petere, *Obras completas. Epistolario*, cit., p. 225). En una nueva carta fechada en Ginebra, el 11 de mayo de 1965, Petere vuelve a insistir en el hecho de que en España sus obras siguen siendo ignoradas y, al final de la misma, figura un dibujo a lápiz de la sierra de Guadarrama que tantas veces recorrió junto a Alberti (*Ibidem*, pp. 276-277).

⁵²⁷ A esta bicicleta se hace referencia también en una carta fechada en Buenos Aires el 31 de diciembre de 1952, que Alberti envía a su primer traductor italiano, Eugenio Luraghi: «[...] Hace tiempo que no sé de ti. Ahora, que he cumplido 50 años, monto mucho en bicicleta. Quisiera recorrerme Italia toda en este aparato. Las bicicletas italianas son las mejores». *Eugenio Luraghi, Rafael Alberti. Corrispondenza inedita (1947-1983)*, cit., p. 112. A propósito de este aparato, escribe J. C. Fogo Vila: «La bicicleta que le regaló Luis Peralta, al cumplir Alberti cincuenta años, y que guardaba apoyada en la fachada de la casa, se convirtió en el medio de transporte, entre los

El poema “Balada de las bicicleta con alas” se divide en cuatro partes y es evidente, sobre todo a partir de la tercera, cómo a través del objeto bicicleta el poeta sueña con su regreso a la tierra perdida: no en balde se trata de un medio que tiene «alas». En el comienzo de la composición, en cambio, el yo lírico retrata su condición actual:

A los 50 años, hoy, tengo una bicicleta.
Muchos tienen un yate
y muchos más un automóvil
y hay muchos que también tienen ya un avión.
Pero yo,
a mis 50 años justos, tengo solo una bicicleta.
(PCIII: 561-562, vv. 1-6)

En el tiempo presente –«Ahora soy nada más que un desterrado» (v. 12)– con una «pipa curva entre los labios, / un cuadernillo de hojas blancas y un lápiz» (vv. 14-15) el poeta corre en su bicicleta hasta llegar junto a un río y pararse a contemplar la puesta del sol. Con la segunda estrofa se pasa a la descripción del aparato: este tiene «ruedas veloces» (v. 23) de las que «llueven chispas» (v. 24) cuando el sol lo ilumina. El poeta incluso piensa en darle nombres como «Carlanco de los bosques. / Estrella voladora de las hadas. / Telaraña encendida de los silfos» (vv. 34-36), hasta elegir, al fin, el de «Gabriel arcángel» (v. 43):

La llamaré con éste frágil nombre.
Porque son sus dos alas blancas las que me llevan,
anunciándome al aire de todos los caminos.

[...]

Yo sé que tiene alas.
Que el día que ella quiera,
los cielos de la ida
ya nunca tendrán vuelta.
(PCIII: 563, vv. 44-46/59-62)

bosques, para comprar provisiones en el almacén más cercano». (*Los espacios habitados de Rafael Alberti*, cit., p. 279).

Así, la bicicleta se convierte casi en un objeto profético con respecto a la idea del regreso, y en un medio del que el poeta aprovecha para abstraerse del presente. Es interesante, al tal propósito, lo que a los ochenta y cinco años Alberti escribe en uno de los capítulos no incluidos en *La arboleda perdida*, titulado “Balada de cumpleaños”. Se trata no solo de un texto que, bajo forma de prosa, se corresponde casi perfectamente con los versos aquí presentados, sino también ofrece la motivación precisa que llevó al gaditano a denominar el objeto «Gabriel arcángel». A continuación, se transcribe una pequeña parte:

Y decidí llamarla así, con este último nombre, porque fueron sus dos alas blancas las que me llevaron a Roma sobre el mar, posándome sobre la alta colina del Gianicolo, de la que solo pude descender hasta la calle Garibaldi, quedando allí inmovilizada mi bicicleta, en el patio de mi casa, durante más de quince años, renunciando a traerla a Madrid, pues comprendía que mis piernas habían cesado de pedalear, sustituyéndolas, nuevo Ícaro iluminado, por las divinas alas de los aviones. (PRCII: 857-858)

Por una vez la presencia, o mejor dicho, la referencia a un ángel en la poesía albertiana no remite al vagar del sujeto lírico por un mundo de nieblas, sino a un viaje que lo introduce a una nueva fase de la vida.

Entre los intérpretes que le inspiraron versos al gaditano también figuran tres compositores. Según cuenta Aitana Alberti, durante el exilio en Argentina «la amistad y la colaboración con músicos sería [...] una constante en la vida de mi padre⁵²⁸». También Eladio Mateos ha llamado la atención sobre la presencia del arte sonoro en la vida de Alberti y, deteniéndose en los años del destierro, escribe:

Melodías y compositores también para esta etapa de la vida de Alberti, donde, como en su juventud madrileña o su madurez en la guerra, sigue siendo habitual y continuado el contacto del escritor con los diversos aspectos de la música, desde la más alta reflexión artística sobre ella hasta el humilde mueble que permite tenerla en casa, desde los conciertos y actividades musicales hasta la amistad y colaboración con conocidos o nuevos músicos. El talante sonoro, cancioneril, de su poesía, que había acompañado al gaditano desde las composiciones de su primer libro, y que en gran parte se continúa en su nueva producción, como de inmediato habrán de demostrar los compositores americanos, mueve además el interés de los músicos,

⁵²⁸ A. Alberti, “La música como un mar”, *ABC Literario*, suplemento del diario *ABC*, 220, Madrid, 19 de enero de 1996, p. 22.

que enseguida se fijan en sus antiguas y nuevas canciones para emprender la aventura sonora de sus partituras⁵²⁹.

Uno de estos músicos es Paco Aguilar, muerto el 16 de enero de 1947 en el Hospital Italiano de Córdoba (Argentina), a quien Alberti dedica la última sección de *Pleamar*: “Invitación a un viaje sonoro”, subtitulada “Cantata a dos voces para verso y laúd con acompañamiento de piano”. La amistad entre el concertista y el poeta debió de ser muy intensa dado que fue Alberti, después de fallecer Aguilar, «el encargado de representar a sus amigos con unas palabras durante la inhumación de sus restos en el Cementero de Chacarita de Buenos Aires⁵³⁰». Además, la sección de *Pleamar* que aquí se comenta lleva el mismo título del concierto que el poeta gaditano preparó con el laudista Aguilar y el pianista Donato Colacelli⁵³¹; concierto que se dio en pueblos y ciudades de Chile y Uruguay pudiendo contar, en Alta Gracia, con la presencia de don Manuel de Falla entre el público. Según lo que se lee en el programa del espectáculo,

la cantata nació el 14 de junio de 1943, cuando se presentó Paco Aguilar en el Teatro Odeón de Buenos Aires como solista de laúd. Asistió al concierto Rafael Alberti que, finalizado el acto, acudió a abrazar al artista y compatriota, y ante un público entusiasta, que llenaba el escenario, exclamó:

-Tu concierto me ha inspirado el poema que hace tiempo quería componer y para el que no había encontrado la forma definitiva; hoy la tengo. Será un viaje a través de Europa y de los siglos. Comenzará en España, adonde el laúd llegó de manos de los árabes y terminará, en España donde el laúd renace ahora en tus manos⁵³².

El contenido, pues, de esta sección se centra en la historia del laúd y en la biografía de algunos músicos a partir del siglo XVI hasta el XX, pasando por

⁵²⁹ E. Mateos Miera, *Rafael Alberti y la música*, Granada, Consejería de Cultura, 2004, p. 136.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 142.

⁵³¹ Jaime Siles detalla la historia del célebre cuarteto Aguilar: «Formado en 1923 por cuatro de los hermanos Aguilar: Ezequiel (bandurria), Pepe (laudete) Elisa (laúd) y Paco (laudón), este cuarteto recorrió con gran éxito varios países de Europa y América. Acabada la Guerra Civil española, se instaló en Argentina, y terminaron sus actuaciones en 1941. Pero Paco (1897-1947) siguió dando recitales [...]» PCIII: 1078, nota número 1.

⁵³² Programa de mano del concierto “Cantata para verso y laúd”, ofrecido en el Teatro el 3 de febrero en la ciudad de Sucre el 26 de junio de 1945. Fundación Archivo Manuel de Falla en Granada, documento: FE 1945-18. Citado por E. Mateos Miera, *Rafael Alberti y la música*, cit., p. 140.

diversos países. En el estudio más amplio dedicado a “Invitación a viaje sonoro”, Eladio Mateos Miera precisa que en él hay un doble recorrido y que, a lo largo de sus etapas, los versos de Alberti alternan con obras significativas de la historia de la música (como, por ejemplo, el *Rondó* de Mozart, la *Sonata* de Scarlatti o la *Jota* de Falla). Se trata, en definitiva, de un trayecto temporal y geográfico que va desde

la Castilla romancera del siglo XIV a los salones musicales de la Europa barroca y neoclásica, para, tras un breve interludio por la Rusia del XIX, retornar finalmente a la España universalizada de los compositores cultos que, como Falla, Ernesto Halffter o Joaquín Nin, han abrevado sus músicas en el manadero de lo popular. El dato que de manera inmediata se impone en una primera lectura o audición de la obra es el carácter cronológico perfectamente histórico con que se estructuran las partes de la cantata, estampas temporales que se suceden sin solución de continuidad, caracterizadas por la música pero a veces también por la poesía, ya que Alberti adapta su estilo al del viejo romancero fronterizo o al del villancico preclásico hecho en glosas cuando se trata de retratar artísticamente esas épocas⁵³³.

La composición que abre este espectáculo poético-musical evoca el laúd como un instrumento cuyos tiempos de creación parecen imposibles de establecer, como si hubiera sido el propio Dios quien lo modelara. Ello es debido «a su larga y milenaria historia, que se remonta al pan-tur de Mesopotamia habiendo sufrido innumerables modificaciones durante su existencia⁵³⁴».

En el principio fue el laúd. Venía,
vagabundo y sonoro, de viaje.
Voz ya antigua se ahogaba en su garganta,
de ajimeces y príncipes nocturnos,
suspensos de jardines demorados.
(PCIII: 78, vv. 1-5).

Más adelante, se pasa a describir las distintas partes del instrumento a través de «metáforas naturales⁵³⁵»:

⁵³³ E. Mateos Miera, *Rafael Alberti y la música*, cit., p. 144. Véase también C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar (1942-1944)”, cit., p. 291; y K. Spang, “Invitación a un viaje sonoro o Música y Poesía en Rafael Alberti”, *RILCE Revista de Filología Hispánica*, I, 1, Pamplona, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Navarra, 1985, pp. 135-149.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 145.

⁵³⁵ *Ibid.*

Abre el laúd sus labios: una rosa.
¿Qué volará al silencio de esa rosa?
¿Qué de lo más profundo de esa rosa,
de su pecho de aire, por el aire,
de su caja de aire, por el aire,
de su pozo de aire, por el aire?
Un pájaro al cordal,
cuatro alas al mástil,
un cabello amarillo al clavijero,
al puente, un llanto siempre de viaje;
una mano con péñola a las cuerdas,
pluma y mano de ángeles, de un ángel.
(PCIII: 79, vv. 44-55)

Así pues, de la caja –allí donde se origina el sonido– se difunde una melodía dulce, como pronunciada por labios cuyo contorno asemeja al de las rosas. Después, se compara la caja a un pecho y luego a un pozo. De la misma manera, se produce un símil entre las cuerdas del laúd y las alas de un pájaro hasta llegar a la mano del hombre que, mediante un plectro («péñola»), hace que el sonido del laúd pueda, al fin, reproducirse. A lo largo de este viaje, destaca también la referencia al destino errante de los que lucharon a favor de la república española⁵³⁶, así como no faltan reminiscencias de los autores clásicos favoritos de Alberti: de hecho, figuran ecos de *El rufián viudo* de Cervantes, de *El maestro de danzar* de Lope, de autores como Quevedo, Luis Vélez de Guevara y Calderón. Esto viene a decir que, a través del referido instrumento, se hace hincapié también en el periodo de auge de las letras hispánicas, y que este se da a conocer por América del Sur mediante un lenguaje que ya no es solo poético. Al contrario, con “Invitación a un viaje sonoro”, Alberti demuestra ser «capaz de aprovechar los impulsos que emanan de la música y de incorporarlos con gran sensibilidad a los recursos expresivos literarios⁵³⁷».

De acuerdo con Eladio Mateos, esta sección de *Pleamar* pudo incluir, en algunas de sus representaciones, también el poema “Cataluña”, dedicado al

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ K. Spang, “Invitación a un viaje sonoro o Música y Poesía en Rafael Alberti”, p. 155.

compositor catalán Federico Mompou. Hoy en día, el texto figura en otro apartado del poemario, “Poemas del ciclo de Pleamar⁵³⁸” y su exclusión de “Invitación a un viaje sonoro” «no desmerece la calidad del resto de la cantata⁵³⁹». Se trata de un texto muy breve, que presenta como epígrafe «La barca». Aitana Alberti, en su artículo “Viaje sonoro⁵⁴⁰”, explica que descubrió la composición en el cuaderno que su padre utilizaba durante los conciertos con Paco Aguilar. El gaditano lo confeccionó personalmente para su hija, y se lo regaló en Roma, en 1966. El poema “Cataluña”, hasta aquel momento desconocido, se conservaba «en un papel con membrete de la Dirección de Escuelas. Provincia de Buenos Aires, Asuntos Legales, prendido con un alfiler a la página 24»:

Sola.
Sola.
La barca sola en la ola.
Viene y va
la barca sola.
Amor sin nadie en la ola.
Sola viene.
Sola va.
Barca sin nadie en la mar.
Sola.
Sola.
Ala triste que la mece...
Viene.
Viene sola.
...que le arrulla su llorar.
Va.
Sola va.
Sola viene.
Sola va.
Barca sin nadie en la mar.
(PCIII: 101.102, vv. 1-20)

⁵³⁸ Con respecto a la inclusión de este texto y de la “Casida de Almotamid de Sevilla” en la edición de las obras completas albertianas que se utilizan para esta investigación, se remite a lo expuesto en el capítulo 3.

⁵³⁹ E. Mateos Miera, *Rafael Alberti y la música*, cit., p. 142.

⁵⁴⁰ Se recuerda que el artículo se publicó el 21 de marzo del 1997, en *ABC Literario*, suplemento del diario *ABC*, 281, p. 22.

Es difícil establecer a qué se refiere precisamente este poema; en las memorias del gaditano no aparece ninguna anécdota relacionada con la figura de Mompou. De un telegrama de pésame enviado a Carmen Bravo, la viuda del compositor, sabemos que entre él y Alberti hubo una relación que empezó con toda seguridad en Francia, antes del exilio, ya que es con motivo del fallecimiento de Mompou que el gaditano escribe «toda mi gran admiración y cariño por tan gran compositor que conocí en París hace muchísimos años⁵⁴¹». En su artículo “Viaje sonoro”, Aitana Alberti opina que el texto se debe a la visión de su padre quien consideraba «La música como un mar⁵⁴²», mientras que Mateos ve en la metáfora de la barca el laúd cuyo itinerario a través del espacio y del tiempo hemos comentado arriba⁵⁴³.

El último compositor del que nos ocupamos es el venezolano Juan Vicente Lecuna, fallecido de cáncer en Roma el 15 de febrero de 1954, donde era miembro de la delegación venezolana en El Vaticano. Alberti redacta los versos de “Canción 32” de “Canciones II”, y los dedica a la mujer del difunto, Carmen Carolina Torres, a la que todos conocían como Calina. El poeta sentía una profunda admiración para Lecuna quien, por su parte, también simpatizó con él dado que se había inspirado en la “Canción del camino” de *La amante* para componer uno de sus *lied*. Del mismo poemario, Lecuna tomaría «otro texto para una segunda pieza vocal, “Canción de Mar”, que no llegó a terminar según su viuda⁵⁴⁴». Los dos se conocieron en 1943, gracias a Manuel de Falla, en Argentina, donde Lecuna se encontraba para una estancia bajo comisión de su gobierno, y que lo había llevado a estudiar la enseñanza musical en diversos países americanos⁵⁴⁵. Luego, por mediación de Paco Aguilar, esta amistad creció cada día más, «sobre todo en las veladas musicales organizadas en Buenos Aires

⁵⁴¹ El telegrama se conserva en el Fondo Mompou de la Fundación Albéniz. Citado por E. Mateos Miera, *Rafael Alberti y la música*, cit., p. 142.

⁵⁴² Nos referimos nuevamente al que está fechado a 21 de marzo de 1997.

⁵⁴³ E. Mateos Miera, *Rafael Alberti y la música*, cit., p. 142.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 137.

⁵⁴⁵ Cfr. *Ibid.*

en la mansión de la millonaria Ernestina Bernasconi Cramer⁵⁴⁶». En sus versos, así lo recuerda el gaditano:

Amigo todo armonía,
todo fino aire, todo
pura gracia y alegría.

Quiero llorarte cantando,
amigo todo armonía.

¿Quién pudo pensar que el aire
de pronto se pararía?
¿Quién que el pájaro en la rama
quebrara su melodía?

[...]

(PCIII: 556, vv. 1-9)

Como no podía ser de otra manera, Alberti identifica al amigo con la música, con el concepto de armonía, y expresa su incredulidad ante el fallecimiento del compositor. A partir de ahora, «el pájaro en la rama» –clara metáfora para indicar a Lecuna– ya no podrá embelesar la naturaleza que lo rodea con la belleza de sus melodías.

La sexta sección de *Pleamar*, “Versos sueltos para una exposición”, está dedicada enteramente al pintor de la generación del 27 Manuel Ángeles Ortiz⁵⁴⁷.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ Alberti le dedicará también otra composición, colocada en “Nuevos poemas” del libro *A la pintura*. De hecho, la sección que aquí se comenta no es más que una anticipación de ese “Poema del color y la línea” en el que renace el interés del gaditano por su primera vocación. Además, el nombre del pintor aparece también en un poema que el gaditano inserta en sus memorias al recordar, más de cincuenta años después, su primera visita a París, y todos los amigos que conoció en el café de Flore: «Vuelvo de nuevo a París, ahora casi con ochenta y tres años de edad. Tenía aún veintinueve la primera vez que fui. He venido para la presentación, por la editorial Gallimard, de mis tres primeros libros de poesías en versión francesa. [...] Y el primero [se refiere al lugar que visitó] fue el café de Flore, en donde muy melancólicamente, y ahora entre feos turistas desconocidos, escribí, para consolarme, estos breves poemas: “Café de Flore. Aquí / conocí yo a Picasso [...] / Un pobre marinero / llora a Tristan Corbière, / mientras Manolo Ángeles Ortiz / canta a mi vera y muero» (PRCII: 549-550). En otro pasaje de sus memorias, Alberti recuerda cómo, durante los años anteriores a la Guerra Civil «Federico García Lorca, Manuel Ángeles Ortiz, Maruja Mallo y yo éramos los más asiduos» de la casa de Bebé y Carlos Morla y Lynch, donde pasaban tardes enteras (PRCII: 719). De la hija del poeta sabemos que el pintor fue uno de los visitantes de la casa uruguaya de los Alberti, La Gallarda, y que «robó al mar una rama fósil de un blanco lunar, la hincó

Alberti lo conoció durante su primer viaje a la capital francesa, a los veintinueve años. Allí, Ortiz se encontraba para una estancia y tuvo la oportunidad de reunirse con los artistas de la École de Paris, haciéndose amigo de Picasso y Juan Gris. Al final de la Guerra Civil fue internado en el campo de concentración francés de Saint-Cyprien de donde consiguió sacarle Picasso e inmediatamente después se marchó a Buenos Aires⁵⁴⁸.

Este apartado que Alberti le dedica engloba diez composiciones muy breves en las que «se plasma la impresión [del poeta] ante los cuadros⁵⁴⁹» del artista. Se trata más bien de «interrogaciones, sugerencias⁵⁵⁰» en versos; de estos, quizás los más significativos –ya que representan un eco de la nostalgia albertiana sobre la cual nos hemos detenido tantas veces– son los siguientes: «Quieren volar de pronto las raíces, / ser llamas hacia no se sabe dónde» (PCIII: 67, n. 3, vv. 1-2). Asimismo, en la composición número 30 del apartado “Cármenes” de *Pleamar*, dedicada al pintor Attilio Rossi⁵⁵¹, se lee:

¡Musa de las lagunas y de los bosques,
de los más ateridos
ecos sin voz, tan solo desvelados
por los presentimientos de unas huellas perdidas,
de un sonido distante,
de una luz que no tiene su llegada!
(PCIII: 52, vv. 6-11)

en una piedra negra y, después de contarme una delicada historia de tritones y sirenas enamorados, me obsequió la más bonita escultura» A. Alberti, “Nuestros cortos veranos”, *ABC Literario*, suplemento cultural del diario *ABC*, Madrid, 29 de diciembre de 1993, p. 22.

⁵⁴⁸ Cfr. la nota número 2 de PRCII: 1003.

⁵⁴⁹ C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar (1942-1944)”, cit., p. 288.

⁵⁵⁰ *Ibid.*

⁵⁵¹ Sobre este pintor y amigo de Alberti en la etapa argentina, recoge muchos datos Irma Ermiliozzi: «Attilio Rossi nació en Albairate (cerca de Milán) el 25 de mayo de 1909. Estudió gráfica y pintura. [...] En 1935 llegó a la Argentina donde empezó a trabajar en algunas tipografías, [...] En 1938 con Gonzalo Losada y Guillermo de Torre fundó la Editorial Losada para la cual diseñó el logotipo y de la que fue director artístico hasta 1950. [...] En 1945 publicó con Rafael Alberti el libro *A la pintura*. En 1951 publicó el libro *Buenos Aires en tinta china*, 130 dibujos con prólogo de Jorge Luis Borges y poemas de Rafael Alberti (Editorial Losada). Volvió a Italia, donde se dedicó sobre todo a la pintura (sus cuadros estuvieron expuestos en la Biennale, en la Quadriennale y en muchísimas exposiciones). [...] Falleció en Milán el 6 de abril de 1994» (“Buenos Aires: nuestro no será el olvidar”, *Rafael Alberti libro a libro*, pp. 309-310). Para más información véase también *Eugenio Luraghi-Rafael Alberti. Corrispondenza inedita (1947-1983)*, cit., p. 64, nota 23.

Queda claro, a este punto, que ante la nostalgia insufrible por la patria y con la colaboración de amigos cuyo talento pasa de la música a la pintura, Alberti busca nuevas formas –junto a la poética– para revitalizar su obra, darle una configuración distinta a sus más íntimas percepciones de desterrado: «¡Musa del mar, Musa del aire, siempre, / en medio de este fuego real o imaginado, / espero tu visita!» (PCIII: 52, vv. 12-14).

La quinta sección de *Pleamar*, además del ya comentado “A Luis Cernuda, aire del Sur buscado en Inglaterra”, cuenta con tres poemas escritos respectivamente para Gonzalo Losada, Deodoro Roca y los poetas uruguayos⁵⁵², todos ellos enfocados desde la perspectiva del destierro.

En el que está dedicado al compatriota Losada «es significativo que el poeta haga dos calas en dos tendencias difíciles y minoritarias de su poesía, una, la de este poema en su vertiente gongorina, otra en su vertiente surrealista⁵⁵³». Debido a ello, el título de la composición, “Púrpura nevada”, procede del verso 108 de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y se reitera no solo en el epígrafe al texto lírico sino también varias veces a lo largo del mismo, dándole un tinte contemporáneo a una de las metáforas más definitorias del poeta cordobés⁵⁵⁴.

Hubo un tiempo que dijo, que decía:
más blanca que la nieve, prima mía.
Rosa de Alberti, rosa chica, breve,
níveamente pintada.
Hoy diría: más roja que la nieve,
ya que la sangre es púrpura nevada.
(PCIII: 54, vv. 1-6)

⁵⁵² Hay, además, un homenaje a Don Juan Valera que se analiza en el párrafo siguiente, el dedicado a las personalidades antiguas.

⁵⁵³ C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar (1942-1944)”, cit., p. 286.

⁵⁵⁴ A su vez, el verso 108, está colocado en la octava real número catorce de la fábula, en la que se describe la belleza de la ninfa Galatea mediante «la mezcla de rosas rojas y de azucenas para sugerir el color rosado [que] procede de Virgilio, *Eneida*, XII, 68-69» (L. de Góngora, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009, p. 380). A continuación reproducimos la estrofa entera: «Purpúreas rosas sobre Galatea / la Alba entre lilios cándidos deshoja: / duda el Amor cuál más su color sea, / o púrpura nevada o nieve roja. / De su frente la perla es eritrea / émula vana; el ciego dios se enoja / y condenado su esplendor, la deja / pender en oro al nácar de su oreja» (*Ibid*, vv. 105-112).

La dicotomía que se establece en esta estrofa remite a los dos polos de la lírica albertiana: la poesía sosegada y reflexiva (el clavel), y la poesía de urgencia (la espada). De ahí que si en un tiempo pasado la voz del gaditano celebraba la pureza del entorno, hoy la sangre pasa «al primer plano, pues es sangre derramada, no se puede el poeta detener en la blancura sin compromiso de la nieve, tiene que comprometer su canto⁵⁵⁵». El paisaje alrededor, debido al recuerdo de la guerra, se tiñe del violáceo de la muerte: así que soplan «Vientos purpúreos / vientos de gangrena» (v. 15) y «Es la Pascua purpúrea de la pena» (v. 18). Hasta

Se empurpura la fe, que se entumece
de nevada sonora,
de oculto, álgido trigo empurpurado.
(PCIII: 54, vv. 21-23).

Es la «visión de un mundo como un caos teñido de sangre⁵⁵⁶» en el que hay que reaccionar. Por ello, tal vez, el poema está dedicado simbólicamente a Gonzalo Losada. Este último llegó a la Argentina en 1928, en un viaje turístico; el lugar le impactó tanto que, siendo en aquel tiempo empleado de Espasa-Calpe, decidió gestionar los negocios de la gran editorial española en los países del Cono Sur, quedando poco después al frente de la sucursal argentina de la empresa⁵⁵⁷. En este sentido, Losada tuvo un papel destacado en el exilio porque, al estallar la Guerra Civil, las relaciones con la península se cortaron y, por ello, decidió crear en Buenos Aires una editorial independiente que permitió no solo a Alberti publicar todas sus obras, sino que también dio voz a muchos de los poetas de la España peregrina y a nuevos escritores, incluso latinoamericanos, a los que nadie se hubiera atrevido a publicar. Al respecto, es esclarecedor un estudio de Irma Ermiliozzi que, a partir de una carta de Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes

⁵⁵⁵ C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar (1942-1944)”, cit., p. 286.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ Cfr. D. Schwarzstein, *Entre Franco y Perón*, cit., p. 148.

fecha el 10 de septiembre de 1938, explica el cambio de rumbo ideológico sufrido por Espasa-Calpe y la subsiguiente gestación de Editorial Losada:

Haré historia. Espasa-Calpe, española, tenía aquí, como sabes, intereses muy fuertes –muchos libros, una extensa red de librerías a quien servir, gran tren de empleados. Como con la guerra no se pudieron imprimir más libros en España, y hasta llegó el momento de que no se pudieron enviar libros de los depósitos que existían en Madrid, Gonzalo Losada tuvo la idea, que Julián Urgoiti aprobó, de hacer aquí ediciones. [...] Entonces, hacia mediados de 1937, se creó la sociedad anónima Espasa-Calpe Argentina, que aparecería actuando ante América como una institución derivada pero autónoma. El resultado fue una revolución. [...] No recuerdo si en diciembre o enero cayó aquí Olarra, enviado por los gerentes-dueños de Espasa-Calpe en la España de Franco [...] Este Olarra [...] trajo la noticia de que no se podía publicar nada que no fuese estrictamente de derechas y además sin posible censura del criterio eclesiástico. [...] Debía suprimirse a Marañón, que a pesar de su conversión era culpable de haber traído la república; a Ortega, por igual culpa; a Valle-Inclán, por republicano; a Chesterton, porque su catolicismo era demasiado distinto del que se usa en las cavernas del Mediterráneo; a Crommelynck, porque era indecente...[...] Además, o ellos en España no querían, o en particular Olarra no quería, en realidad, que aquí se hiciesen libros; no querían que la rama argentina adquiriese una independencia peligrosa para la española en el futuro. [...] Losada, entonces, concibió la idea de crear una editorial independiente, hizo sus planes, como hombre práctico en el negocio, y tomó su decisión⁵⁵⁸.

⁵⁵⁸ P. Henríquez Ureña y A. Reyes, *Epistolario íntimo (1906-1946)*, tomo III, recopilación de Juan Jacobo de Lara, Santo Domingo, Publicaciones de la Universidad Nacional, 1983, pp. 446-448; citado por I. Ermiliozzi, “Buenos Aires: nuestro no será el olvidar”, cit., p. 305. Sobre la génesis de la editorial Losada ha escrito también Dora Schwarzstein: «La situación se hizo aún más tensa cuando la casa española de Espasa-Calpe hizo públicas sus simpatías profranquistas. Gonzalo Losada no dudó en ese momento en hipotecar su casa, vender su auto, y con ese capital, junto con Guillermo de Torre, Attilio Rossi, Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, Luis Jiménez de Asúa y Francisco Romero, fundar su propio sello editorial. Losada, la “editorial de los exiliados”, constituyó un hito en la industria editorial, no solo argentina, sino de toda América» (*Entre Franco y Perón*, cit., pp. 148-149). Al respecto, véase también E. de Zuleta, *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Ediciones Atril, 1999, p. 59, y lo que escribe Alberti en sus memorias: «Gonzalo Losada [...] editor nuevo, audaz, [...] creó una sección de poesía, en la que figuraban los poetas más nuevos, atrevidos y poco vendibles en aquellos momentos: Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Ricardo Molinari, César Vallejo, Pablo Neruda... Al lado de toda la obra de Federico García Lorca, siguió publicando la de Juan Ramón Jiménez y Machado. Lanzó la gran novelística norteamericana y todo lo que iba surgiendo en ese continente en lengua española. Creó también una colección de obras universales del teatro, incluyendo algunas de los españoles prohibidos en España. Publicó, al fin, todos mis libros y algunos de María Teresa» (PRCII: 372-373). No se olvide tampoco que, después del arribo de los Alberti a Argentina, Gonzalo Losada fue quien consiguió ubicarlos en una hacienda que pertenecía a Araoz Alfaro, en Totoral, lejos de Buenos Aires, en la provincia de Córdoba, donde la pareja vivió alrededor de un año de forma clandestina. Añádase a esto el hecho de que a Alberti, Losada le adelantó el dinero del que iba a ser su próximo libro, *Entre el clavel y la espada*, lo cual le permitió resolver económicamente la supervivencia inmediata.

Así que el rol de Gonzalo Losada fue determinante para resolver la incierta situación de los autores que se desterraron en el Cono Sur, ya que gracias a él pudieron contar con una fuente de trabajo duradera y un espacio literario en el que sentirse como en su propia tierra. Por todas estas razones, el poema “Púrpura nevada” llama simbólicamente la atención sobre la habilidad de un hombre, Losada, que, acabados los tiempos felices de la patria, supo eludir la crisis que vino a crearse entre la industria editorial española –con sus derivas franquistas– y el mercado del libro argentino.

Otro amigo fundamental de Alberti, sobre todo en la fase inicial de su exilio en el Cono Sur, fue el argentino Deodoro Roca. Abogado, escritor y dirigente universitario reformista, se dio a conocer por su compromiso político y su militancia intelectual a favor de causas justas⁵⁵⁹. Juana Martínez Gómez informa que «Alberti conectó rápidamente con él por su condición iconoclasta y su pasión por la poesía⁵⁶⁰». Además, «Deodoro Roca le ayudó a normalizar su vida intelectual introduciéndolo en los medios culturales y en la prensa cordobesa, que, por su parte, hizo un seguimiento minucioso de las actividades del poeta español⁵⁶¹». Con motivo de la muerte de Roca, Alberti le dedicó la “Elegía a una vida clara y hermosa⁵⁶²”:

Yo sé a quién preguntarle, a quién decirle
cantos, cosas, razones de su vida;
por qué altura de álamo medirle,

⁵⁵⁹ Escribe Enrique Llopis que la con Deodoro Roca «fue, quizás, la relación intelectual más importante que Alberti entabló en los primeros años de su exilio argentino. El ideólogo de la *Reforma Universitaria de 1918*, y uno de sus líderes más destacados, es hoy uno de los tantos “ninguneados” de la historia oficial, y también de la escrita por algunos revisionistas. El hombre que redactó en 1918 el memorable *Manifiesto Liminar*, cuyo párrafo inicial define su posición política, su claridad y su pasión, es hoy, casi un desconocido» (Rafael Alberti. *La deriva de un marinero en tierra argentina (1940-1963)*, Buenos Aires, Ediciones De Aquí a la Vuelta, Centro de la Cooperación Floreal Gorini, 2013, pp. 221).

⁵⁶⁰ J. Martínez Gómez, “Alberti en la Argentina: los primeros pasos del exilio”, cit., p. 259.

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² El poema fue publicado en D. Roca, *Ciencias, maestros y universidades*, selección y notas de Horacio J. Sanguinetti y un poema de Rafael Alberti, Buenos Aires, Ediciones Perrot, Cuadernos del Centro de Derecho y Ciencias Sociales, 1959. Puede leerse también en *Prohibido prohibir*, prólogo, selección y notas de Horacio Sanguinetti, epílogo de Rafael Alberti, estudio preliminar de Diego Tatián, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012, pp. 147-150. Ya en *Entre el clavel y la espada* (1941) Alberti le había dedicado una composición a Roca titulada “Bailecito de bodas”, la número quince de la segunda sección de poemario.

por qué piedra indagarle
la densidad de agua conducida,
remansada en su río;
por qué estrella llorarlo sin llorarlo,
por qué decirle nuestro y por qué mío.

Yo sé cómo llenar ese vacío
que deja un árbol ya desarbolado,
una roca tocada de inclemencia,
una hundida creciente,
la luz de un resplandor arrebatado.
Sueñe el bosque su verde transparencia,
su voz el mar, la cumbre alta su frente,
la llama el corazón de su pasado.
(PCIII: 80, vv. 1-16)

Al funeral del insigne escritor, en el cementerio de San Jerónimo, acudió una multitud de personas. Entre ellas, aquella mañana del 7 de junio de 1942, figuraba también Alberti⁵⁶³. Además del poema que hemos transcrito, el gaditano redactó también una rememoración titulada “Deodoro Roca o la muerte de un hombre” que se publicó en el diario argentino *Crítica* el 22 de junio de 1942, y que facilita una clave de lectura para dicha composición y una muestra de la admiración que el gaditano sintió por el pensador argentino. A continuación, ofrecemos el escrito por su rareza:

En el pizarrón negro –colgado entre dos anaqueles de mi hoy exigua biblioteca- donde con tiza azul o blanca me llamo la atención sobre mis trabajos inmediatos, figura escrito, desde no hace muchos días, este título para un poema próximo, apremiante: “Elegía a una vida clara y hermosa”.

No es casual que a partir de esta tarde interrumpida en que se nos fue Deodoro Roca, se cruzara, adueñándose de mí, el recuerdo insistente, el golpear constante de otro título anunciado por Juan Ramón Jiménez a raíz de la ida de aquel gran viejo D. Francisco Giner, maestro, fundador, también primera piedra y uno de los raros impares Deodoros penúltimos de nuestra España: “Elegía a la muerte de un hombre”.

De un hombre. He aquí la tremenda, arriesgada palabra, tan pocas veces merecida, falsa etiqueta sobre tantos, robo diario de casi todos. Un hombre, “Nada menos que todo un hombre”, que diría, que hubiera aplicado a Deodoro otro hombre merecedor, ostentador de esa misma divisa, hombre: Don Miguel de Unamuno.

Pues bien: es de la hombría de aquel hombre de Córdoba, de su vida clara, juvenil y hermosa de lo que yo quisiera poderos decir pronto yo, su último y más reciente amigo- en unos cuantos versos de palabras nobles, familiares, ésas que por repetidas arrastran, más que imposible de

⁵⁶³ El dato se puede comprobar en una carta que María Teresa León escribe a Juvenal Ortiz Saralegui a propósito de «la ida obligatoria de Rafael a Córdoba al funeral lírico por [ilegible] Roca», que debe ser el poema Deodoro. (*Rafael Alberti en Uruguay*, cit., p. 97).

expresar a fuerza de sencillo. Sí, es con palabras de todos los días como yo pido ahora al no sé quién oculto que nos ilumina y achicharra la mano, contaros de aquel abierto hombre emocionado en medio de sus paisajes nativos. (Sus álamos de Totoral, junto al río siempre verde de hierbabuenas y largas trenzas susurrantes; las cien veces pintadas tierras rosáceas y carmines de su Ongamira veraniego; su huertecillo de duraznos, manzanos, perales y ciruelos, frescos del respirar de un hondo arroyo rebotado de los montes). Es con palabras de todas las horas como yo deseo hablaros de aquel valiente hombre de fe, de pleno corazón y rebosada inteligencia. (Deodoro entregado sin reservas, natural, verdadero, con una mano abierta de pasión y un acento viril, que no velaba en él por eso su franca voz de hermano, de camarada desprendido. ¡Deodoro bajo de aquellos encalados arcos de su admirable biblioteca, con humedades y hálitos, para mí, de recogida bodega jerezana!) Es con palabras de todos los instantes como yo necesito empararos de aquel hombre angustiado y apasionado de España, que sin haberla visto la veía, la sabía, la sufría y lloraba con su sangre, hasta llegar a defenderla con ardor de soldado, de voluntario sin reposo. (No olvidaré nunca las palabras de hondo conocimiento y amor, breve reflejo de su clara conducta durante nuestra guerra, que puso prólogo a mi conferencia sobre Federico García Lorca en el Teatro Rivera Indarte de la Córdoba de sus batallas. No, no sólo yo, sino españoles todos de este impuesto peregrinaje por tierras de América, le olvidaremos, le perderemos de nuestra memoria. Porque su obra de generosidad y grandeza será conocida plenamente allá lejos, por encima del mar, llevada por nosotros algún día en viaje de triunfo. Yo no faltaré, buen amigo Deodoro, una alta y noble piedra gradarrameña, venteada de pinares de las dos Castillas, que perdure tu nombre en medio de esa España de tu corazón y quemado desvelo).
¡Oh joven musa mía emigrante y ensangrentada: díctame ya esas simples palabras justas en honor a la muerte de un hombre, a una vida clara y hermosa!⁵⁶⁴

Un nuevo testimonio, tal vez el más significativo de este intercambio amistoso con los interlocutores argentinos, es el texto “A mis amigos los poetas uruguayos”. De acuerdo con la información que proporcionan Pablo Rocca y María de los Ángeles González Briz, antes de recogerse en libro⁵⁶⁵, la composición fue dedicada a María González Villegas de Oribe, esposa del poeta Emilio Oribe, y se escribió en el barrio de Pocitos durante la mañana de un homenaje público a Rafael Alberti y María Teresa León. En ese día, los participantes en el acto leyeron poesías en honor de la pareja, así que no es difícil suponer que son ellos los poetas uruguayos amigos de Alberti y destinatarios del poema⁵⁶⁶. Los dos estudiosos opinan que

⁵⁶⁴ El escrito ha sido recogido en *Deodoro Roca, el hereje*, selección y estudio preliminar de Néstor Kohan, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999, pp. 259-261, del que lo tomamos.

⁵⁶⁵ Nos referimos a “Pleamar” en R. Alberti, *Obra completa. Poesía 1939-1963*, II, ed. Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, p. 218.

⁵⁶⁶ El homenaje fue a cargo del ministro de Instrucción Pública, doctor Cyro Giambruno. Lo presenciaron Jules Supervielle, Emilio Oribe, Sabat Ercasty, Alberto Zum Felde, Cipriano Vituriera, Roberto Ibáñez, Sara de Ibañez, Rodríguez Pintos, Clotilde Luisi, Ortiz Saralegui,

se trata de un soneto, deudor de la más pura tradición española, en el que irrumpe el dolor del exilio, solo equiparable con la muerte, la vida que se transforma en una huida sin sentido, y, finalmente, desemboca en la amistad como una esperanza, como único puerto posible. Al manuscrito acompaña un dibujo de un velero, tan típico de Alberti. [...] Evidentemente, el poeta español encuentra en sus “amigos uruguayos” una calidez o una sintonía espiritual que no halla en Buenos Aires, donde reside, y donde, por cierto, le es más factible vivir de lo que escribe o de las tareas de asesoría editorial mencionadas. Esto puede confirmarse en una carta enviada a Enrique Amorim en 1951, desde Punta del Este: “[...] Dentro de seis días me iré – horror – para Buenos Aires. Quisiera salir de allí. No se respira. Pero, por ahora, ¿dónde vivir? Si lo de Barcelona se extendiera... ¡Qué gente valiente!”⁵⁶⁷.

A continuación, transcribimos el soneto:

Sufrí la furia de la tierra, el fuerte
encontronazo de la mar impía;
lloré el aire que ya ni aire tenía,
sobre los hombros de la llama inerte.

Consideré mi sangre mar sin suerte;
tierra mis huesos, funeral y fría;
llama sin piel mi carne, y agonía
el aire, ya finado, de mi muerte.

Sin más considerar por no haber nada
dentro y fuera de mí que ya no fuera
pasado muerto, porvenir helado,

eché a andar por mi vida terminada,
difuntos ya el huir y la carrera...
Mas me encontré de pronto a vuestro lado.
(PCIII: 62, vv. 1-14)

Según ha observado Rosa Maria Grillo, en este soneto

más allá del cierre de circunstancia [...] que es casi una apertura al futuro y a la esperanza, aparecen los temas propios de la poesía posterior de Alberti, y principalmente de *Retornos de lo vivo lejano*, es decir, la afirmación de la imposibilidad para el poeta de vivir lejos de España, a pesar de tantas circunstancias favorables y tantas amistades rioplatenses, viejas y nuevas⁵⁶⁸.

García Moyano, Leónidas Spatakis, Juan Silva Vila, Enrique Amorim, Gonzalo Losada, Paco Espínola y Alfredo M. Ferreiro, entre otros. Cfr. *Rafael Alberti en Uruguay*, cit., p. 35.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 34-36. El poeta se refiere, probablemente, a una huelga llevada a cabo en la ciudad catalana.

⁵⁶⁸ R. M. Grillo, “Los pinares perdidos del Uruguay”, cit., p. 419.

Efectivamente, al sentimiento de gratitud que finaliza el texto y que disuelve la tensión en él contenida, le precede un poderoso aire de desesperación comparable con los más oscuros poemas de *Retornos*, entre ellos, “Retornos de una dura obsesión” y “Retornos de una antigua tristeza”. De tal forma, vuelve a hacerse patente el centro temático fundamental en torno al que gravita la obra albertiana del exilio: la nostalgia desgarradora de España expresada, en este caso, con un regreso a las formas de la tradición literaria.

6.3.2. Personalidades antiguas: Halevi, Almotamid, Tirteo

Es cierto que Juan Valera y Alcalá Galiano no es un autor tan antiguo como los mencionados en el título de este último apartado y, sin embargo, aquí lo colocamos ya que el creador de *Pepita Jiménez* falleció cuando Rafael Alberti contaba con solo tres años de vida, en 1905. Esto significa, como para las demás personalidades de las que hablaremos a continuación, que el gaditano no pudo conocerlo cara a cara aunque sí leerlo y admirarlo hasta tal punto que le dedicó el primer poema que examinamos: “Para Pepita y don Juan”, subtulado “Homenaje a don Juan Valera”, de la quinta sección de *Pleamar*.

El texto se compone de cinco estrofas, cada una de cuatro versos, en los que a través de uno de los personajes más célebres del escritor de Cabra se «evoca una Andalucía sensorial, sin conflictos⁵⁶⁹», que huele a plantas y frutos como «el fino / limón descorazonado» (vv. 7-8), «el jazmín desfalleciendo / sin agua» (vv. 9-10), «la uva loca en aguardiente» (v. 13): toda una gracia silvestre en la que los elementos se marchitan por causas naturales, y no por otras como, por ejemplo, los bombardeos de la guerra que tantas veces Alberti evoca en sus poemas en el sentido de símbolos de destrucción.

En virtud de otro aroma, Alberti compone también “Retornos de Yehuda Halevi, el castellano”. En la primera estrofa del poema, el gaditano lamenta haber

⁵⁶⁹ C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar (1942-1944)”, cit., p. 288.

leído con retraso la obra de este poeta hispano-hebreo, que nació en Tudela (1075-1161), y vivió buena parte de su vida en Andalucía.

Te he conocido tarde, poeta, cuando ahora,
en medio del camino de la vida
oigo de entre mis manos resbalarse
latido por latido, triste, el tiempo.
(PCIII: 447, 1- 4)

Como ya ha apuntado Gregorio Torres Nebrera, el segundo y el tercer verso son dos claras referencias respectivamente a la *Divina Commedia* de Dante y al quevediano «¡Cómo de entre mis manos te resbalas! / ¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!⁵⁷⁰». Afortunadamente, y a pesar del paso del tiempo, ha sido posible, al fin, que a Alberti le llegara, bajo forma de esencia, algo de Yehuda Halevi: un hombre «afin merced a su vivencia biográfico-poética, tanto, que el primer conocimiento le parece un retorno»⁵⁷¹.

Me llega tu perfume,
distante de las tierras y jardines
que tu viajero corazón anduvo.
Te hubiera yo encontrado
en una torcedura callada de Toledo,
melancólicamente, hacia el río. Te hubiera
ofrecido un limón de un patio de Sevilla,
una rama de olivas de Lucena, cantando
contigo entre tinajas al sol, o quizás viendo
irse de sangre derretida en nieve
las cumbres de un ocaso granadino.
(PCIII: 347-348, vv. 5-7)

En su comentario, Torres Nebrera añade que el poeta hispano hebreo cruzó por los lugares mencionados en estos versos, y entabló

amistad con el también importante poeta Ibn Ezra. Antes del año 1100 ejerció la medicina en Toledo (por ello Alberti dice que podría haberlo encontrado en cualquiera de las retorcidas calles

⁵⁷⁰ Se trata, en el primer caso, de un calco literal del primer verso de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri (Infierno, primer canto). En el segundo, también se reenvía, de forma inequívocable desde un punto de vista intertextual, al soneto del *Heráclito cristiano*.

⁵⁷¹ C. Argente del Castillo Ocaña, *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, cit., p. 113.

toledanas; además allí se le creyó nacido, y por ello el apodo de “el castellano” al que alude Alberti en el título y en el último verso de su poema). [...] En su obra poética se siente un intenso y sincero deseo de reencontrarse con la Tierra Prometida, de la que se considera desterrado; por ello Alberti lo elige y se identifica con él: ambos son poetas que viven el signo y el sentido del exilio y de la nostalgia [...] ⁵⁷².

Por todas estas razones en el tiempo presente, dice Alberti, «es tu errante aroma / tu desterrado aliento el que me busca» (vv. 16-17), una fragancia que en el final de la composición es un «poderoso aroma [...] / fuerte de siglos y de fe» (vv. 32-33), o sea que más antigua es la influencia lírica, el credo vivencial y poético que lo alcanza desde lejos y más fuerte es el *exemplum* que este le puede facilitar al gaditano. Los dos poetas, de hecho, y cada uno a su manera, han sido peregrinos del mundo –Alberti lo sigue siendo a la hora de escribir este texto– en búsqueda de la tierra perdida. De ahí que este aroma, concluye el yo lírico «me empuje, / fijo los ojos, sin temblor y puro, / Yehuda Halevi, poeta, el castellano» (vv. 33-35).

Entre estas personalidades antiguas, también Almotamid fue poeta y desterrado, el rey de Sevilla nacido en 1040 y que subió al trono en 1069. Alberti lo había leído en las versiones del arabista Emilio García Gómez y por ello le dedica, al soberano andaluz, dos composiciones: la “Canción 13” del primer apartado de *Baladas*, y la “Casida del Almotamid de Sevilla” de la sección “Poemas del ciclo de Pleamar”. En el primer texto, al observar el entorno, el yo lírico recae en uno de sus ensueños: de repente, los caballos libres que pueblan el campo son los que luchaban en el ejército guiado por el rey árabe durante sus conquistas, por eso llevan un adorno de terciopelo de color negro.

El campo, de terciopelo,
bordado está de caballos.
Verde el terciopelo y negra
la greca de los caballos.

Pienso en el rey de Sevilla,
triste y blanco.

Cuelga el río en su cintura

⁵⁷² R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, cit., p. 211

un alfanje azul de barcos.
Y encima, el cielo, un turbante
azul con pájaros blancos.
(PCIII: 503-504, vv. 1-10)

A través de la visión de estos caballos, el gaditano no puede sino pensar en ese poeta y rey que, como él, acabó en el exilio y al que define, progresivamente, «desterrado» (v. 12), y luego como «encadenado» (v. 18). En su *Imagen primera de...*, Alberti ofrece un retrato detallado de Almotamid que puede ayudar a aclarar este primer poema y el siguiente:

La cal, la música, la poesía y la guerra fueron el alma de Almotamid, rey el más grande y desdichado de todas las *taifas* españolas. Al-Andalus amaba la blancura. Hasta el luto, a diferencia del resto del Islam, era allí blanco. [...] Almotamid, hijo de la claridad sevillana, estaba enamorado de la luz, de lo níveo, y quiso que su ciudad fuera la más blanca de todo el Universo [...] Por allí [el actual barrio de Triana], de la mano del vino y de la música, los poetas de la corte del rey respondían a sus improvisaciones en las retorcidas y complicadas metáforas, característica insistente de la poesía árabe. Pero por donde sonaban los *zéjeles* y *moaxahas* populares, acompañados de laúdes o castañuelas, era en la Pradera de Plata, [...] En ella debió de entonar sus primeros poemas el joven Aben Guzmán, más tarde requerido trovador zejelero y errantes por las cortes andaluzas y marroquíes. A la Pradera de Plata acudía también Almotamid, disfrazado con Abenamar, su visir, gran poeta y aventurero, a entregarse con él a su afición favorita: el fino duelo de los versos. Abenamar era famosísimo por su pronta respuesta en esta clase de desafíos. Pero un día no supo terminar una de las estrofas iniciadas por su rey. Esta falla del visir le valió a Almotamid el encontrar esposa. Se llamaba Itimad, más conocida por Romaiquía, esclava y lavandera de Romaic. Ella fue, mientras retorció la ropa en el río, quien supo completar los dos versos del monarca. [...] La vida de Almotamid es su río. Aunque de niño, cuando apenas contaba doce años, fue puesto por su padre al frente del ejército sevillano que conquistó Silves, en el Algarbe portugués, quedando allí algún tiempo como gobernador, su vida toda, hasta el momento del destierro, está cruzada por el Guadalquivir. [...] Y fue un Guadalquivir de llanto lo que brotaron los ojos del rey, enfermo y encadenado en Agmat, al borde de la cordillera del Atlas. [...] Almotamid, obligado a guerrear perpetuamente durante su reinado –con los castellanos, con los otros reyezuelos de taifas y, al final, con los almorávides, que le destierran–, lleva a sus poemas relampagueantes comparaciones y metáforas de tipo militar⁵⁷³.

Por lo que atañe al segundo poema escrito para este rey poeta –la “Casida del Almotamid de Sevilla”– y como ya se ha comentado en el tercer capítulo de este

⁵⁷³ R. Alberti, *Imagen primera de...*, cit., pp. 175-184. Véase también lo que Alberti comunica en una carta fechada 19 de febrero de 1941 y dirigida a Juvenal Ortiz Saralegui, en la que le propone una serie de conferencias para ese invierno en Montevideo y, entre ellas, una titulada “Sevilla y Almotamid”. Lo mismo hace en la carta siguiente, fechada en Buenos Aires, 3 de abril de 1941 (*Rafael Alberti en Uruguay*, cit., pp. 68-70).

trabajo, su fuente directa es la composición “Cuando Mutamid nombró gobernador de Silves a su amigo Ben Ammar, le escribió recordando días juveniles pasados en aquella villa portuguesa⁵⁷⁴”, escrita por mano del propio Almotamid. Como en el caso del poema “Cataluña”, en su artículo “Viaje sonoro” Aitana Alberti deja entender que descubrió la casida en el cuaderno que su padre utilizaba durante los conciertos con Paco Aguilar y que le regaló en Roma, en 1966. Escribe Aitana: «cuando repaso las hojas del cuaderno, me pregunto por qué mi padre pegó un papel en blanco encima de la bellísima “Casida de Almotamid de Sevilla”⁵⁷⁵». En virtud de la identificación que siente con el mecenas andaluz, el gaditano retoma literalmente el poema de este último a partir de los versos 16 al 30, en un intento de recalcar el sentimiento de nostalgia hacia la pasada juventud. Tal vez sea esta la razón por la cual, al final, decidió no incluir la composición en *Pleamar*:

En la presa del río, cuántas noches
pasé también en dulce compañía
de una esclava gentil, cuya pulsera
la curva simuló de la corriente.
[...]
Lánguida luego se quitaba el manto,
entregando a los aires codiciosos
el ramo tentador de su cintura.
Y era el abrirse de un botón de rosa.
(PCIII: 101, vv. 1-4/ 12-15)

A Tirteo, poeta griego elegíaco del siglo VII antes de Cristo, está dedicada la sección séptima de *Pleamar*. También en el caso de este apartado, ya se ha comentado en el capítulo tres que sus cuarenta composiciones de corte muy breve, con una “Canción a la juventud” que finaliza la sección, se corresponden con ese Tirteo que «cantó el valor de los espartanos en el combate⁵⁷⁶»,

⁵⁷⁴ La casida, en metro tawil, se recoge en el libro traducido por E. García Gómez, *Árabe en endecasílabos. Casidas de Andalucía. Poesías de Ben al-Zaqqaq*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1976, pp. 71-72, tal como indicamos en el capítulo 3.

⁵⁷⁵ R. Alberti, “Viaje sonoro”, cit., p. 22.

⁵⁷⁶ C. Argente del Castillo Ocaña, “Pleamar (1942-1944)”, cit., p. 288.

convirtiéndose en el «poeta soldado capaz de dar confianza con su canto al ejército y llevarlo a la victoria⁵⁷⁷». Alberti, moderno Tirteo, aedo *engagé* de los males de España, a través de estos versos reafirma su voz comprometida que, a pesar del destierro, no se apaga. Así pues, al lado de una serie de reflexiones centradas en el concepto de musa poética, aparecen otras que aluden al conflicto del 36, es decir que «se enfoca de una manera más exclusiva la poesía combatiente, de aquí la aparición del poeta griego⁵⁷⁸». Al respecto, resultan interesantes los tres ejemplos que presentamos a continuación:

19

Yace el soldado. Un perro
solo ladra por él furiosamente.
(PCIII: 72)

23

Yace el soldado. Nadie
pudo saber su nombre. Y le pusieron
el de un pueblo caído en un barranco.
(PCIII: 73)

36

Fue a ver su casa aquella tarde. El lecho
donde el amor oyera
el alba tantas veces,
desmantelado, hundido,
entre montes de arena.
Todavía la lámpara,
la grieta del espejo,
la mesa rota, el libro...
Y a la puerta, un soldado
ausente, que cantaba:

-Aunque le tire la mar,
el barco que anda en la tierra,
en tierra se ha de quedar.
(PCIII: 75)

⁵⁷⁷ *Ibid.*

⁵⁷⁸ *Ibid.*

En este espacio de destrucción y escombros, Alberti no pierde la fe en un canto que pueda devolver a la patria sus hijos: este es, precisamente, el mensaje que la presencia afantasmada de un soldado pronuncia en el cierre del poema. Por ello, el gaditano no descuida tampoco la función de la musa, de la inspiración creadora que viene y va⁵⁷⁹:

34

Tú eras la poesía.
Recién parida, fuerte, dando saltos,
plantando el sol sobre una tierra insigne.
¿Qué fue de ti, radiosa trasplantada?
(PCIII: 75)

En este contexto, la “Canción a la juventud” que cierra “Tirteo” recalca la idea de una fe inquebrantable en el futuro: «soles helados o calientes, / mas siempre soles para el trigo» (PCIII: 76, vv. 7-8). A raíz de este optimismo, el yo lírico le pide a la vida nuevos recursos para seguir transmitiendo a los jóvenes su vocación de poeta comprometido, para que esta llegue a ser una lucha colectiva:

Diéranme a mí nuevos pulmones
con que arbolan las multitudes,
y un oleaje de canciones
de juventud, de juventudes.
(PCIII: 76, vv. 13-16)

⁵⁷⁹ El motivo de la poesía como compañera del destierro –y que en este caso el sujeto lírico ha perdido momentáneamente de vista– figura también en la parte final de “Retornos de la invariable poesía”. En esta composición, dice Gregorio Torres Nebrera, la musa poética ejerce «su papel de restablecedora de los continuos desequilibrios anímicos que la nueva situación provoca, de modo que es el refugio en la actividad poética, el ejercicio de la poesía, lo que determina la existencia última del poeta y su sentido» (R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, cit., p. 238). Cuando, en cambio, el encuentro entre el hablante lírico y su inspiración no se produce, falta la función consoladora de la misma y, por ende, la posibilidad para el desterrado de continuar dando un valor profundo a sus vivencias y a sus obras.

Conclusiones

El análisis de la poesía del exilio argentino de Rafael Alberti nos ha permitido descubrir las múltiples subjetividades que se encuentran diseminadas a lo largo de su obra; el carácter a veces contradictorio pero hondo de sus versos –«Sol de esta tierra, yo llevo / de otra tierra, un sol adentro»– debido al peso de las identidades simbólicas que la experiencia traumática de la lejanía de España ocasionó. Todo ello –la incapacidad del autor para sentirse parte del presente y su uso de la poesía como una máquina del tiempo– trasciende ampliamente una exclusiva función rememorativa. Al contrario, va mucho más allá, poniendo en juego dimensiones de la memoria cuyo objetivo es reflexionar sobre la suerte de los vencidos de la guerra civil y, entre ellos, siendo uno más, sobre sí mismo.

Al mirar el presente, Alberti lo transfigura continuamente hasta tal punto que su quehacer lírico se convierte en un testimonio del proceso de construcción de un mundo interior, el propio, organizado en torno a tres ejes fundamentales. El primero de estos, como se ha visto, estriba en la conexión existente entre el sujeto lírico y todo lo que le pertenece o le rodea y que de simple objeto pasa a ser “cosa” o “fetiche”, ya que se encuentra impregnado de significados y pulsiones que el poeta mismo les atribuye. Por ello, en la música del piano tocado por su madre en los años de su infancia el autor intenta recobrar “lo perdido” del contexto familiar, y en la imagen de un pupitre nuevamente “lo perdido” pero, esta vez, de la dimensión colegial. Es más: vuelve a pisar el suelo natal y, concretamente, a entrar en las casas en las que vivía antes del exilio, a subir o a bajar sus escaleras, a recorrer sus habitaciones y a crear panoramas paralelos –soñados– después de haberse asomado al balcón de la finca de la Quinta del Mayor Loco. Asimismo, con el segundo eje en torno al cual se desarrolla el proceso de búsqueda de su propia identidad, el poeta se fija en la pérdida de la patria a través del recuerdo de sus litorales, de los pueblos andaluces de cal blanca de su niñez y de un mar cuyas olas hablan de riberas pasadas, hasta milenarias y que es preciso recuperar por su condición mítica. Cierra este camino con el que

el hablante lírico se evade del desarraigo, el regreso a los objetos de su alma: el amor compartido con María Teresa, la paternidad sentida a través de Aitana y la amistad con numerosas personalidades que tanto quiso no solo en la vida, sino que también celebró en las páginas de su obra, ya que muchos fueron los poemas que dedicó a cada una de ellas.

Como es sabido, al principio la mayoría de los españoles desterrados y, por ende, nuestro autor, imaginaron el exilio como algo temporal, lo cual hizo que el pensamiento y la nostalgia hacia la patria se agudizaran mientras se iba haciendo cada vez más patente que su existencia transcurría, de forma inevitable, en los países del Cono Sur. Es precisamente este mantener la ilusión del retorno que ocasiona sensaciones ambivalentes, la voluntad de recobrar una señal interior que se revela cada vez más fragmentaria ya que se encuentra dividida entre dos tiempos cíclicos: el “aquí” y el “allí”. Por ello, si por un lado el poeta está convencido de que hay que «Ganar de nuevo la vida / que le quitaron. / La vida que le robaron /» (PCIII: 548, vv. 8-10); por el otro, la congoja por vivir bajo las raíces rotas del destierro hace que «Entró la noche, y pensaba / ser yo quien entraba y no / ser la noche quien entraba/» (PCIII: 550, vv. 1-3). Estas perturbaciones melancólicas son las que Alberti define «soledades / momentaneas» (PCIII: 552, vv. 7-8), a través de las cuales aprende «lo que es la vida sin pan, [...] / sin ese sueño / que tiembla [...]» (vv. 9-11) en un fuego abrasador y que no es más que su mirada hacia lo perdido. De hecho, dirigiéndose a este mismo fuego, el poeta afirma: «De mi soledad de hoy / volveré contigo adentro» (vv. 15-16). Sin embargo, pocas composiciones después retoma la pluma para escribir «Hoy digo: No estoy alegre. / Algún día voy a estarlo» (PCIII: 552-553, vv. 7-8). La presencia de esta fisura emotiva latente, pues, que una y otra vez afecta al yo lírico, resulta significativa con respecto al hecho de que por más que su identidad perdida se recomponga dentro del espacio poemático, esta, sin embargo, no deja de segmentarse, de resbalar hacia un sentimiento de transitoriedad que nunca abandonará al poeta. Así pues, el acto de reapropiación constante del pasado, llevado a cabo por Alberti a través de cosas, objetos,

fetiches y el recuerdo de los objetos del alma, se convierte en un medio –aunque no siempre exitoso– para garantizar un margen de continuidad a los cambios, a las crisis, a las rupturas que no se agotan con la experiencia argentina, sino que encontrarán en la sucesiva, la italiana, una nutrida representación de la añoranza de quien no pudo elegir plenamente su destino. En definitiva, la búsqueda de lo perdido, privilegiando como instrumento la potencialidad creadora de la poesía, permite conectar distintas generaciones, tiempos y lugares, aliviar la ineludible tendencia al olvido, negociar cuánta historia personal conservar y cómo guardarla –y vivirla al mismo tiempo– en equilibrio entre los vericuetos de la memoria y los lances no siempre deseados del presente.

Apéndice

Conferencia mecanografiada de *Ora marítima*⁵⁸⁰

En su biografía *Rafael Alberti, la deriva de un marinero en tierra argentina (1940-1963)*, Enrique Llopis relata que «el 28 de junio de 1991, en Madrid, un estudio de grabación fue el punto de encuentro de cuatro amigos: Rafael Alberti, el fotógrafo argentino Roberto Otero, el poeta paraguayo Elvio Romero y el autor de estas páginas» para registrar la voz del gaditano mientras recitaba veinte de sus *Baladas y Canciones del Paraná*⁵⁸¹. Tras entonar estos versos, que confluirían en la obra *El viento que viene y va*⁵⁸², Alberti empezó una de sus charlas –de esas que desembocan en anécdotas, recuerdos y confesiones– y que el propio Llopis pensó grabar tratándose de «unos de esos momentos imborrables»⁵⁸³ que, con absoluta naturaleza, al poeta andaluz le gustaba compartir rodeado de buenos amigos. Entre los muchos pormenores del referido diálogo destaca, para nuestra investigación, lo que Alberti cuenta sobre el poemario *Ora marítima*:

Romero: Ahora este libro *Baladas y canciones del Paraná*, en realidad, de lo que yo recuerdo, se escribió simultáneamente con aquella *Ora marítima*, más o menos la misma época.

Alberti: La *Ora marítima* es del 54, porque era el trimilenario de Cádiz, así que me dijeron que Cádiz cumplía fecha, pero no una fecha imaginaria sino una fecha que existía de verdad, Cádiz celebraba el trimilenario en el año 54 y yo hice una serie de dibujos muy bonitos y de canciones, *Ora marítima* o *marítima* que se dice, y lo expuse en Buenos Aires en aquella librería de aquel francés que había, no recuerdo cómo se llamaba...

Otero: En calle Florida, ¿por ahí?...

Alberti: Sí, sí cerca de Florida, una galería muy pequeña... yo hice muchos dibujos muy buenos... una exposición de cuadros bien hecha, no eran apuntes ni nada y entonces escribí la obra que se dice no marítima sino *Ora marítima*, y era el año 54.

Otero: Sí, ese libro de las *Baladas y canciones del Paraná*, además es un libro muy excepcional para un poeta exiliado español...

Alberti: Bueno, pero como yo era muy patriota, muy gaditano y como Cádiz tiene su historia escrita, no de fantasía, sino de muchos siglos, en el año 54 se celebraba el trimilenario de Cádiz, y ahí fue cuando escribí aquel poema de (...) *Ven, Telethusa, romana de Cádiz / ven a bailar bajo el sol marinero, / ven por la sal y las dunas calientes, / por las bodegas y verdes lagares.* (...) Todo eso lo hice en el homenaje a Cádiz que se llama *Ora marítima* o *marítima*, sí señor... así es...⁵⁸⁴.

Como apunta el propio Llopis en una nota a pie de página de su biografía, la librería a la cual hace referencia Alberti es, en realidad, la Galería Van Riel de

⁵⁸⁰ Señalamos que este apéndice ha sido propuesto para su publicación en la *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*. El artículo, actualmente en prensa, presenta el texto conforme a las normas editoriales impuestas por la revista.

⁵⁸¹ Llopis 2013: 363.

⁵⁸² Obra discográfica grabada en 1991, en Madrid, que recoge poemas y canciones en las voces de Rafael Alberti y el cantante argentino Enrique Llopis, con el acompañamiento de la Orquesta Filarmónica de la ciudad de Praga dirigida por Benjamín Torrijo. El disco fue publicado en 2002 por EMI Classical.

⁵⁸³ Llopis 2013: 363.

⁵⁸⁴ *Ibidem*: 367.

Buenos Aires, donde expuso su *Homenaje lírico plástico al Trimilenario de la Fundación de Cádiz*⁵⁸⁵. Llopis relata también que «la muestra constaba de dos partes: *Bahía de los mitos* (15 piezas) y *Bahía del ritmo y de la gracia* (5 piezas). Tanto la exposición como la edición del libro *Ora marítima* datan del año 1953 y no de 54 como afirma [Alberti] en la charla»⁵⁸⁶.

Es muy probable que durante este acto dedicado al nacimiento de su ciudad natal el poeta leyera también una conferencia mecanografiada nunca publicada hasta la fecha, ya que como se verá más adelante, entre las páginas de dicha conferencia, y en concreto en la número cinco, destaca el siguiente enunciado: «Sobre esta hoy trimilenaria fundación, que aquí celebramos, cuenta Estrabón en su *Geografía* (Lectura del lema. Y lectura del poema)». Es decir que, además del breve texto de presentación que figuraba en el catálogo de la exposición⁵⁸⁷, es posible que el homenaje a Cádiz culminara con la lectura, por parte de Alberti, del mecanografiado que transcribimos a continuación, y que le sirvió para presentar la obra *Ora marítima*: a ello remiten las indicaciones «(Lectura del lema. Y lectura del poema)». Dicho de otra manera, el poeta da a conocer, una tras otra, las composiciones del poemario ilustrando, en un primer momento, el mito al que aluden sus versos, para luego pasar a la declamación del lema⁵⁸⁸ y, finalmente, a recitar el poema entero, anunciado por el título correspondiente y escrito en letras mayúsculas. De forma muy significativa, esta conferencia representa no solo una ruta culta por el mundo antiguo, sino también el marco mitológico –espacial y temporal– en el que se sitúa *Ora marítima*⁵⁸⁹, lo cual proporciona nuevos datos sobre la génesis de la obra y la evolución de esta veta temática en la poesía del gaditano⁵⁹⁰.

⁵⁸⁵ En ese mismo año, en efecto, la ciudad natal del poeta cumplía los tres mil años de su fundación: nacimiento al que Alberti acude, si bien virtualmente, en cuanto hijo fiel de su tierra, a la que echa profundamente en falta y quiere, por eso, homenajear con este poemario que, a manera de exergo, está encabezado por la dedicatoria «A Cádiz, la ciudad más antigua de Occidente, que abrió los ojos a la luz del Atlántico en el año 1100 a.C., al celebrar ahora su tercer milenario, le ofrece desde lejos este poema, un hijo fiel de su bahía».

⁵⁸⁶ Llopis 2013: 377.

⁵⁸⁷ Ofrecemos a continuación una parte del contenido de este texto: «La ciudad más antigua de Occidente –Gádir para los fenicios, Gádeira para los griegos, Gades para los romanos, Cádiz, en fin, para árabes y españoles– celebra en el curso de este 1953 los tres mil años de su fundación. [...] Desde estas orillas argentinas del Atlántico, forzosamente distanciado de Cádiz, a Cádiz, madre antigua de libertades, rostro abierto en el mar mirando a América, ofrezco hoy este homenaje». Como se puede notar, en él Alberti hace un recuento de los mitos sobre la ciudad de Cádiz que motivaron sus pinturas y sus poemas. El mismo texto se reproduce de forma integral en la antología elaborada por Mateo 1994: 122-123. De allí lo retoma también Torres Nebrera 1999: 92-93.

⁵⁸⁸ Nos referimos, como es lógico, a una cita libresca que, extraída de un texto clásico, se pone a modo de exergo ante cada uno de los poemas de *Ora marítima*.

⁵⁸⁹ Sobre la historia editorial y los temas tratados en este poemario véanse los trabajos de Tejada 1981: 261-267; Argente del Castillo Ocaña 1986; Bellver 1989; Ramos Jurado 2003: 335-351; Salinas de Marichal 2004; Perugini 2008: 111-115.

⁵⁹⁰ La presencia de la mitología clásica en la obra de Alberti –a partir de *Cal y canto* (1929)– ha sido estudiada por Argente del Castillo Ocaña 1985: 31-43. Sobre la presencia del tema en *Ora*

Transcripción del mecanografiado y aparato crítico

La conferencia mecanografiada sobre *Ora marítima* que aquí copiamos, y que aquí transcribimos de forma integral, presenta correcciones a mano. Su datación, si se tiene en cuenta el enunciado mencionado arriba, es poco anterior a la celebración del trimilenario, que tuvo lugar en el otoño de 1953. El mecanografiado, que carece de la primera hoja, consta de ocho folios sueltos de 24x30 centímetros. Cada uno de ellos es numerado en el ángulo superior derecho a partir de la cifra dos hasta la nueve y muestra marcas de lectura. Dos folios en particular, el que lleva el número dos y el último, el nueve, presentan, respectivamente, un signo a lápiz en el lado superior derecho de la hoja y en el inferior derecho (en este último figura, a lápiz, también una flecha).

En la transcripción del mecanografiado conservamos el sistema de puntuación y acentuación; este último se ha normalizado, junto a la ortografía, solo en los casos en los que resultaba obstaculizada la comprensión del texto. A continuación, se describe el aparato de variantes⁵⁹¹:

A través del uso de este signo <-A> se evidencia una supresión por tachadura.

El uso de la fórmula siguiente <a+e> indica una sustitución por superposición de una letra a máquina; en cambio, a través del asterisco <a*e> se indica la sustitución por superposición de una letra a mano.

El uso del punto con letra <•a> señala una carácter escrito a mano que llena un espacio vacío.

A través de los signos de interrogación <??> se indica una corrección ilegible.

A través de la barra </> se indica una adición en la línea.

A través de la barra invertida <|> se evidencia una adición en la entrelínea.

Con la doble barra invertida <||> se remite a una adición en el margen (principio o fin) de la palabra.

El uso del signo de exclamación <!> indica que una letra escrita a máquina ha sido remarcada a mano. No se indicarán los casos en los que se remarcan más de una vez, a máquina, las mismas letras.

El uso de los puntos suspensivos <...> evidencia dos palabras pegadas, en medio de las cuales el autor ha puesto, a mano, un signo gráfico para que se entiendan y lean separadamente.

La cursiva de todos los títulos de las obras mencionadas a lo largo de la conferencia es nuestra.

Todas las correcciones a mano se consideran tardías, o sea realizadas, en algún momento, después de haber escrito el texto.

Al final de la transcripción se adjuntan las reproducciones fotográficas del mecanografiado (Imágenes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) a partir de las cuales, en muchos casos, se puede notar un espacio existente entre una letra y la otra de las palabras

marítima se han centrado Ramos Jurado 2001; Balcells 2005: 25-42; Silva Sánchez 2005: 807-818; González García 2014: 37-45.

⁵⁹¹ Se trata de los signos propuestos por Masai 1950: 177-193, con algunas variaciones.

que van formando el texto y, por otro lado, también algunas letras que se encuentran muy cerca, como pegadas, o letras difuminadas, lo cual se debe a los deslices de la máquina de escribir.

La voz DEDICATORIA de la Imagen 2 se refiere al texto que abre el poemario *Ora maritima*: «A Cádiz, la ciudad más antigua de Occidente, que abrió los ojos a la luz del Atlántico en el año 1100 a. C., al celebrar ahora su tercer milenario le ofrece desde lejos este poema un hijo fiel de su bahía». Siguen en letra mayúscula los títulos de las dos primeras composiciones del poemario: “Por encima del mar, desde la orilla americana del Atlántico” y “Cádiz, sueño de mi infancia”.

La tercera composición en orden de colocación dentro del poemario es “Bahía de los mitos” (Imagen 3). La cuarta y la quinta aparecen en un orden invertido con respecto al que se elige a partir de la primera edición de *Ora maritima*, a saber: “Riotinto, lago del infierno” y “La Atlántida gaditana” (Imagen 4). Este último texto, como demuestra el hecho de que el título vuelve a repetirse diecisiete líneas después en la conferencia, se declama al final del párrafo que inaugura.

La sexta composición es “Los fenicios de Tiro fundan Cádiz” (Imagen 5); la séptima “El profeta Jonás huye a Tartesos” (Imagen 6) que, a partir de la primera edición del poemario cambia en “Huida del profeta Jonás a Tartesos”. La octava composición se titula “Bahía del ritmo y de la gracia” (Imagen 7).

La novena, “A Telethusa, romana de Gades” (Imagen 7), no aparece en el libro *Ora maritima*; en su lugar figura el poema “Canción de los pescadores pobres de Cádiz”. En las páginas del poemario la historia de Telethusa se detecta ya en los versos de la composición ocho “Bahía del ritmo y de la gracia”, lo cual sugiere que Alberti decidió sustituir el título “A Telethusa, romana de Gades”⁵⁹².

La décima y la undécima composición en orden de colocación en *Ora maritima* y que figuran en esta conferencia son, respectivamente, “Menesteo, fundador y adivino” (Imagen 8) y “Destrucción del templo gaditano de Hércules” (Imagen 8). La duodécima y última composición es “La fuerza heracleana” (Imagen 9).

⁵⁹² A este respecto, en el ya citado estudio de Ramos Jurado 2003, se informa que el 3 de agosto de 1953 este poema figuró –bajo el título distinto de “A Telethusa, bailarina de Cádiz”– en *El Nacional* de Caracas y en el catálogo *Homenaje líricoplástico al trimilenario de la fundación de Cádiz* de la exposición conmemorativa celebrada en la Sala Van Riel de Buenos Aires. Siles 2006 añade que el poema figuró con el mismo título también en el número 22 de *Platero*, el de diciembre de 1953. Además, en una carta del 25 de mayo de 1953 que Alberti envía a Enrique Amorim se lee: «Escribo y me preparo para una exposición de poemas pintados en honor de Cádiz, mi ciudad, que celebra este año los 3000 de su fundación por los fenicios». La misma información la cuenta María Teresa León en otra carta enviada a Amorim en Octubre (Rocca-De los Ángeles González 2002: 133-134). Si se tiene en cuenta que la primera edición de *Ora maritima* se terminó de imprimir –según reza su colofón– el día 12 de noviembre de 1953 (Buenos Aires, Losada), parece imposible defender una cronología exacta de los diferentes títulos bajo los cuales Alberti publicó el poema hoy conocido como “Bahía del ritmo y de la gracia”. No hay ningún elemento que confirme que la edición de *Ora maritima* haya sido terminada (no imprimida, ni publicada) después de la publicación del catálogo de la exposición y de la redacción de la conferencia. El título del poema no ha experimentado variaciones en las ediciones siguientes: 1961, 1988, 1999 y 2006.

Dos palabras, “fortaleza” y “castillo”, junto al título de la obra de Petronio *Satyricon* resultan subrayadas, lo cual sugiere posiblemente la voluntad por parte del autor de pronunciarlas con tono más marcado durante la lectura.

Después de la palabra “boyero,” (Imagen 3), figura el siguiente signo gráfico “/”. Siendo la oración muy amplia, tal vez el autor puso una barra para delimitar, dentro del enunciado (y también a nivel tonal) los componentes que va enumerando.

En dos casos, (Imágenes 5 y 8), el autor inserta, respectivamente, los signos “///” y “...” entre dos partes de la conferencia con el fin de separar los párrafos. En nuestra transcripción dicha separación se reproduce dejando una línea en blanco. Para concluir, al mencionar el Museo de Nápoles (Imagen 8), el autor se refiere al Museo Arqueológico de la ciudad italiana.

El documento entero puede consultarse en el fondo Rafael Alberti-María Teresa León de la biblioteca del Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga (caja 3 – S9. 2-9), cuya donación se debe a la hija del poeta andaluz, Aitana Alberti. Agradecemos, además, a la última mujer del autor gaditano, María Asunción Mateo, su autorización para la publicación de este texto.

[...] ⁵⁹³ no en su historia, en la mítica y la real, revelándoseme un vivo pasado de maravilla, por el que navegaban, sosteniéndolo, versos de Homero, de Hesíodo, de Estesícoro, de Píndaro, de Anacreonte...; palabras de Platón, voces bíblicas de los profetas Ezequiel, Isaías, Jeremías ⁵⁹⁴, Jonás, ⁵⁹⁵ textos ilustres de los progenitores de la Historia, de geógrafos como Poseidonios y Estrabón, y, sobre todo, del patricio y poeta romano Rufo Festo Avieno –autor de *Ora maritima*, o *Derrotero marítimo*, el más valioso documento para la investigación ⁵⁹⁶ de Tartesos y las costas gaditanas–, poeta de quien he tomado el título que ostenta ⁵⁹⁷ mi poema, poniendo así su nombre al frente de mi homenaje al trimilenario de la fundación de Cádiz.

⁵⁹³ Como ya hemos señalado, el mecanografiado carece del primer folio.

⁵⁹⁴ Je<e+r>emías : Jeremías

⁵⁹⁵ Jeremías, <\Jonás>, : Jeremías, Jonás,

⁵⁹⁶ invest<o+i>gación : investigación

⁵⁹⁷ osten<a+t>a : ostenta

Lecturas: ORA MARITIMA. DEDICATORIA. POR ENCIMA DEL MAR, DESDE LA ORILLA AMERICANA DEL ATLÁNTICO. CÁDIZ, SUEÑO DE MI INFANCIA.

...gentes del mar que a Tarsis arribaban por el oro, la plata y el misterioso⁵⁹⁸ estaño. He aquí la clave real⁵⁹⁹ de las más lejanas navegaciones griegas, de las fundaciones fenicias y, luego, de las llevadas⁶⁰⁰ a cabo por los griegos focenses desde las costas catalanas hasta el mar gaditano.

Cádiz, bahía de los mitos, isla ya con nombre fenicio –Gadir, es decir, fortaleza, castillo– a los ochenta y cuatro años de la caída de Troya, se alza no lejos de Tartesos –o la Tarsis bíblica del Antiguo Testamento– para comerciar⁶⁰¹ con sus inmensas riquezas. Un héroe popular, un dios errabundo y justiciero, un remotísimo Quijote mediterráneo⁶⁰², ha de presidir este nuevo Occidente, esta nueva vida de relación entre los hombres, desde las altas columnas gaditanas de su templo: se llama Melkart, en lengua fenicia, Heracles y Alcides en griega, Hércules en latina. Antes de Gadir, ya era conocido por aquellas⁶⁰³ riberas, pues una de sus primeras y benefactoras hazañas había sido romper la dura roca que soldaba a la Libia con Europa –a Africa con España–, haciendo así que el suave brazo azul mediterráneo⁶⁰⁴ penetrase en las brumas del Océano que desde entonces iba a ser bautizado para siempre con el nombre de Atlántico. Roto el férreo espinazo de los montes, creados Calpe y Abyla, las columnas que habían de inmortalizar el arrojo del héroe, hace Heracles que por la abierta⁶⁰⁵ garganta⁶⁰⁶ del que ahora es Estrecho de Gibraltar penetren en la bahía gaditana, a lo largo de las costas tartésicas y hasta la lejana Galicia, llevados por las naves de Odiseo y demás héroes troyanos, los más bellos y tenebrosos mitos helénicos. Ha entrado así también en las costas y mares españoles la fuerza heracleana, la vivificadora luz, la inexpugnable clava del ciego dios del bien, del amigo del sol, del⁶⁰⁷ que en su lengua griega ostenta por nombre el de “Gloria del aire”.

Hércules, Heracles, el más fuerte y justo de los hombres y a la vez el más irritable, considerado por Homero casi como una fuerza elemental, encuentra campo para algunas de sus más famosas hazañas en los litorales, islas y mares hispanos, principalmente en el arco costero que va desde Huelva hasta la bahía gaditana⁶⁰⁸

⁵⁹⁸ misterioso<??> : misterioso

⁵⁹⁹ <d+r>eal : real

⁶⁰⁰ llevad<j>s : llevadas

⁶⁰¹ comer<j>iar : comerciar

⁶⁰² medi<e+t>erráneo : mediterráneo

⁶⁰³ aqu<j>llas : aquellas

⁶⁰⁴ <e+m>editerráneo : mediterráneo

⁶⁰⁵ <b*a><•b>ierta : abierta

⁶⁰⁶ g<r+a>rganta : garganta

⁶⁰⁷ del <??> que : del que

⁶⁰⁸ g<l+a>ditana : gaditana

y por las tierras líbicas de enfrente. Por estos lugares, después de abierto Gibraltar, en las islas llamadas del Ocaso, en las Afortunadas, o Canarias, roba a las ninfas del Jardín de la Tarde, las Hespérides, las bellas manzanas⁶⁰⁹ de oro que Juno había confiado a la vigilancia de Atlas. Y en las dehesas⁶¹⁰ tartésicas, hoy las marismas del Guadalquivir, lucha con Geryón, el monarca gigante de las tres cabezas, mayoral de ganado bravo, a quien roba los toros, después de darle muerte, así como a su perro Orthos y a Euritió, el boyero, abriendo, en su retirada⁶¹¹ con los toros del rey, camino de su patria, la Vía Heracleana, la costa nera que más tarde habían de perfilar los romanos⁶¹² y distinguir con el nombre de Vía Hercúlea. Pero antes oigamos la genealogía de Geryón y las referencias⁶¹³ a este⁶¹⁴ suceso, según los poetas Hesíodo y Estesícoro. (Lectura de los lemas).

BAHÍA DE LOS MITOS

Perseo, Crisaor, Pegaso, Callirroo... Y las tres temibles Gorgonas: Medusa, Esteno y Euriale. Ahora, por tierras tartésicas, de médanos y tupidos pinares, hacen correr los griegos su más espantables mitología hacia las aguas del Odiel, el río oscuro del⁶¹⁵ cobre de las minas de Ríotinto. Hemos pasado de Cádiz a la región, también andaluza, de Huelva. Las minas, alguna todavía llamada de Tarsis, explotadas desde hace casi cuatro mil años, y no muchas veces por manos españolas –pues fueron ayer fenicias, cartaginesas, romanas, árabes, inglesas ahora–, eran un buen lugar apartado, con sus bocas profundas, para situar en él las puertas de las regiones subterráneas, la mansión del Hades, el⁶¹⁶ terrible palacio de La Noche, el Tártaros infernal y gimiente. Por aquellos pueblos costeros hasta Cádiz, hoy, todavía, transformados por imaginaciones populares, andan relatos de las temibles viejas, espantando⁶¹⁷ con sus quemantes ojos persistentes el sueño de los niños y convirtiendo⁶¹⁸ en piedra para siempre a aquellos que reciben su mirada, resonando también en las espumas, para los supersticiosos⁶¹⁹ marineros, el canto⁶²⁰ engañoso de las Oceánidas.

⁶⁰⁹ bellas <??> <m+a><\m>nzanas : bellas manzanas

⁶¹⁰ d<j>hesas : dehesas

⁶¹¹ ret<o+i>rada : retirada

⁶¹² <r*><o*>manos : romanos

⁶¹³ refere<m*nc>ias : referencias

⁶¹⁴ est<j> : este

⁶¹⁵ de<j> : del

⁶¹⁶ <l+el> : el

⁶¹⁷ espan<t>tando : espantando

⁶¹⁸ c<n+o>nvirtiendo : convirtiendo

⁶¹⁹ sup<r*e><e*r>sticiosos : supersticiosos

⁶²⁰ <\c><o*a>nto : canto

Estrabón cita a Homero como apoyo de la situación del infierno, del Tártaros⁶²¹, en esta zona tartésica. (Lectura del lema⁶²²).
Y el viejo Hesíodo confirma: (Lectura del lema).

RÍOTINTO, LAGO DEL INFIERNO

LA ATLÁNTIDA⁶²³ GADITANA

Cuenta Platón en⁶²⁴ el último diálogo, inconcluso, de su vida, en *Critias, o la Atlántida*, que la capital oriental de aquel misterioso continente sumergido, del que los sacerdotes egipcios hablaron a Solón, se encontraba en la parte del país que para los griegos se llamó gadirica, es decir, Cádiz, aclaración que hoy el aequólogo Schulten aprovecha como única para querer hacer de Tartesos la capital oriental de tan buscado continente. Ciertas o no las afirmaciones de Schulten, la verdad es que para nosotros españoles, y sobre todo andaluces del litoral sevillano y gaditano, tiene una profunda emoción este diálogo platónico. ¡De qué temblor nos llena hoy este nombre de Cádiz en boca del gran filósofo ateniense! Dice Platón⁶²⁵ en su interrumpido coloquio.⁶²⁶ (Lectura del lema). Y luego, hablando de las virtudes de los atlantes, antes de corromperse y ser condenados por Júpiter, a causa de sus crímenes, al exterminio y hundimiento del continente que habitaban, también Platón añade. (Lectura del lema). Y he aquí ahora mi poema, revitalizando la leyenda platónica⁶²⁷.

LA ATLÁNTIDA GADITANA

LOS FENICIOS DE TIRO FUNDAN CÁDIZ

Sobre esta hoy trimilenaria fundación, que aquí celebramos, cuenta Estrabón⁶²⁸ en su *Geografía*. (Lectura del lema. Y lectura del poema).

⁶²¹ Tá<e+r>rtaros : Tártaros

⁶²² <m+l>ema : lema

⁶²³ <\A>tlántida : Atlántida

⁶²⁴ e<l*n> : en

⁶²⁵ Plató<m+n> : Platón

⁶²⁶ coloquio. <??> (Lectura del lema.) : coloquio. (Lectura del lema).

⁶²⁷ Esta última oración ha sido añadida a mano por el autor, presumiblemente durante una segunda fase redaccional. La clasificamos, por tanto, como variante tardía. Al final del enunciado figura este signo gráfico: <→> que indica el título del poema “La atlántida gaditana”.

⁶²⁸ E<st*st>rabón : Estrabón

A Cádiz, como es popular en España y en muchas partes fuera de ella, se le viene llamando, por su blanca y rutilante pulcritud, con una expresión diminutiva, cariñosa: la tacita de plata. Esto, tal vez aluda a algo más profundo y lejano de su historia. Cádiz llegó a ser durante sus relaciones con Tarsis, con Tartesos⁶²⁹, y luego, durante la etapa en que lo dominó, el reino de todos los metales, principalmente de la plata. Las palabras ardientes de los viejos profetas al dirigirse a Tiro, la corrompida metrópoli fenicia, lo demuestran. Tanta plata acarrearón al cercano Oriente los marineros gaditanos, que,⁶³⁰ en versículos de Salomón,⁶³¹ se lee que el rey hermoso la rechazó, cambiándola⁶³² por el oro para la construcción del Templo. Por plata llegó a ser sustituido el plomo de las anclas fenicias, plata que era arrancada de las peñas en donde el río Guadalquivir tiene sus orígenes. Cádiz, taza de plata desde antiguo, no buscaba tan solo este metal. Lo que principalmente perseguía era el estaño misterioso, la casiterita, que se hallaba en Galicia⁶³³ y aún más allá, en Bretaña. De la aleación del cobre de Riotinto y el estaño de las Casitérides se producía el bronce para las armas, para los vasos y las urnas votivas de los templos. Las naves fenicias, tripuladas por gaditanos, lo vendían por todas las costas mediterráneas. Grecia era el principal cliente. El bronce de las armas de las guerras helénicas lleno⁶³⁴ estuvo del cobre español y del estaño bretón y gallego. Los griegos focenses intentaron conocer por ellos mismos la misteriosa ruta, burlando la vigilancia fenicia del Estrecho, en donde toda nave extranjera que intentara su paso era inmediatamente hundida. (La sombra escrutadora del Gibraltar inglés ya se presentía). Así, Cádiz, dominadora, era envidiada como una nueva potencia de primer orden. Por eso los griegos focenses, para comerciar directamente con⁶³⁵ Tartesos⁶³⁶, fundaron dos colonias⁶³⁷ en territorio español, andaluz: una a espaldas de Cádiz, tierra adentro –Mainake–, en la provincia de Málaga, y otra en la misma bahía gaditana: el Puerto llamado⁶³⁸ de Menesteo⁶³⁹, hoy Puerto⁶⁴⁰ de Santa María, la ciudad en donde, como ya os dije, tuve la suerte de nacer. Pero antes de hablar de Menesteo, hagámoslo del profeta Jonás, a quien Tarsis, la poderosa zona gaditana, atrajo en el momento⁶⁴¹ en que intentaba huir de la cólera de Jehová.

EL PROFETA JONÁS HUYE A TARTESOS

⁶²⁹ Tar<e+t>esos : Tartesos

⁶³⁰ que</,> : que,

⁶³¹ <i> : ,

⁶³² cambi<i>ndola : cambiándola

⁶³³ Gal<c+i><i+c><a+i>a : Galicia

⁶³⁴ llen<ó*o> : lleno

⁶³⁵ <o+c>on : con

⁶³⁶ T<r+a></r>tesos : Tartesos

⁶³⁷ colonias<...> : colonias

⁶³⁸ <-d>llamado : llamado

⁶³⁹ Men<??+e>steo : Menesteo

⁶⁴⁰ Pue<o*r>to : Puerto

⁶⁴¹ moment<...>en : momento

Sucedió que Jehová, un buen día mandó a Jonás que predicase contra la ciudad de Nínive, diciéndole: «Levántate y ve a Nínive, ciudad grande, y pregona contra ella, porque su maldad⁶⁴² ha subido delante de mí». Y añade textualmente el versículo 3 del *Libro de Jonás* en la traducción bíblica del siglo XVI por el español Casiodoro de Reina: «Y Jonás se levantó para huir de la presencia de Jehová a Tarsis» –es decir, a Tartesos, en el litoral⁶⁴³ dominado por los fenicios gaditanos–, «y descendió a Joppe; y halló un navío que se partía para Tarsis, y pagando su pasaje, entró en él, para irse con ellos a Tarsis y huir de Jehová». Esto quiere decir, a mi modo de ver y de los⁶⁴⁴ historiadores extranjeros y⁶⁴⁵ españoles de hoy, que el profeta Jonás entró en un barco gaditano, tripulado por marinos de Cádiz, para huir de su dios. ¿Por qué Jonás –me pregunto– quiso marcharse a Cádiz y no a otro lugar más cercano del Mediterráneo? ¿Qué atraía a Jonás de la costa fenicia gaditana? Ya entonces Cádiz era célebre no solo por su templo de Heracles, sino por sus graciosas bailarinas, antepasadas de⁶⁴⁶ aquellas mismas que a estas horas bailarían⁶⁴⁷ cimbreadose por los patios de la trimilenaria ciudad atlántica. Duro es pensar que fuera esto lo que atrajera al violento profeta⁶⁴⁸ en su huida. Pero...
(Lectura del poema, sin el título).

BAHÍA DEL RITMO Y DE LA GRACIA

¡Las bailarinas de Cádiz! Saltemos por un instante la cronología y pasemos a la Gade romana, la ciudad llena de privilegios ante Roma, entre otras razones por la gracia de sus bailaoras⁶⁴⁹ y el plateado repique de sus castañuelas. No es solo Petronio quien se asombra de⁶⁵⁰ ellas⁶⁵¹ en su *Satyricon*, sino que es Marcial, el gran poeta hispano-romano de Calatayud quien les dedica los mayores elogios. De una, maravillosa, nos ha dejado el nombre: Telethusa. Tan⁶⁵² perfecta de forma, tan airosa de línea, que, según parece, es la misma que hoy, con el nombre de Venus Calipigia, curva ligeramente la cabeza y alza un brazo macizo en el Museo de Nápoles. Oíd el epigrama que Marcial dedica a esta temible niña gaditana. (Lectura del lema).

⁶⁴² M<l+a>da<\d> : maldad

⁶⁴³ litoral <??> dominado: litoral dominado

⁶⁴⁴ <-otros> <\los> : los

⁶⁴⁵ historiadores <\extranjeros y> españoles : historiadores extranjeros y españoles

⁶⁴⁶ de <??> aquellas : de aquellas

⁶⁴⁷ ba<??+i>larán : bailarán

⁶⁴⁸ profe<??*t>a : profeta

⁶⁴⁹ ba<??+i>laoras : bailaoras

⁶⁵⁰ <e+d>e : de

⁶⁵¹ e<-l>llas : ellas

⁶⁵² T<??*an> : Tan

A TELETHUSA,⁶⁵³ ROMANA DE GADES

No iban a ser olvidados los verdaderos héroes de⁶⁵⁴ la mar gaditana en mi *Ora maritima*: los pescadores⁶⁵⁵ pobres de Cádiz. Para ellos, los más anónimos explotados de ayer y de ahora,⁶⁵⁶ he escrito una canción. De ellos dice Estrabón⁶⁵⁷ en su *Geografía*: «La mayoría viven en el mar y son pocos los que residen en sus casas». Y es también el mismo Estrabón, tomándolo del historiador y geógrafo griego Poseidonios, que visitó Andalucía y residió en Cádiz hacia el año 90 antes de Jesucristo, quien añade «que estos (los gaditanos) además de los grandes navíos que armaban los comerciantes, usaban otros más pequeños, propios de las gentes pobres, a⁶⁵⁸ los que llamaban⁶⁵⁹ “caballos⁶⁶⁰», por el mascarón de sus proas”. Yo he visto desde chico salir del Guadalete esos bravos caballos de vela hacia las costas africanas para⁶⁶¹ la pesca del atún. Y sé que en ellos iban los mismos pescadores, gentes endurecidas y tostadas de Iberia, que en el más remoto alborear gaditano llegaron a la boca del Mar Rojo dando la vuelta a África. Pero ¿de quién la gloria, de quién la riqueza pesquera, tanto⁶⁶² de ayer como de hoy? Hijos de la mar⁶⁶³ de Cádiz...

MENESTEO, FUNDADOR Y ADIVINO

He aquí el perfil de Menesteo, héroe y caudillo de la *Ilíada*, trazado por Homero en el canto II de su poema. (Lectura del I lema⁶⁶⁴).

Menesteo fue amigo de Odiseo, de Menelaos, de Diomedes, formando⁶⁶⁵ parte de las expediciones mediterráneas⁶⁶⁶ junto a estos héroes⁶⁶⁷ de⁶⁶⁸ Troya. Mi madre, en sus relatos para dormirnos, nos lo presentaba como un capitán⁶⁶⁹ griego de no

⁶⁵³ <?+,> : ?

⁶⁵⁴ de <??> la : de la

⁶⁵⁵ pesc<d*ad>ores : pescadores

⁶⁵⁶ ahora </,> he : ahora, he

⁶⁵⁷ E<t*st>rabón : Estrabón

⁶⁵⁸ a<...>los : a los

⁶⁵⁹ llamab<an*an> : llamaban

⁶⁶⁰ ca<a+b>allos : caballos

⁶⁶¹ pa<??+r>a : para

⁶⁶² tan<o+t>o : tanto

⁶⁶³ <a+m><r+a>r : mar

⁶⁶⁴ le<o+m>a : lema

⁶⁶⁵ for<a+m>ando : formando

⁶⁶⁶ me<e*e>diterráneas<??> : mediterráneas

⁶⁶⁷ hé<e+r>oes : héroes

⁶⁶⁸ <e+d>e : de

⁶⁶⁹ capit<a*á>n : capitán

sabía qué época y llegando a las playas del⁶⁷⁰ hoy Puerto de Santa María para fundar la ciudad. Después he visto que Estrabón habla del puerto llamado de Menesteo, en la bahía gaditana. Se sabe que, semidiós, era, como Hércules, patrón de los navegantes, y que en la desembocadura⁶⁷¹ del Guadalquivir existió un Oráculo de Menesteo,⁶⁷² y que era devotamente reverenciado a lo largo de las costas mediterráneas⁶⁷³. Hoy, todavía, en aquel arco perfecto de la mar gaditana se siente su presencia. Para mí es el padre de los azules y la cal de las casas, maestro de todo lo claro,⁶⁷⁴ al que muchas veces me⁶⁷⁵ encomiendo para que libre mis poemas de tanta bruma nórdica, de tantos fáciles y fabricados hermetismos que padecemos hoy. Yo lo⁶⁷⁶ quiero, yo⁶⁷⁷ lo invoco, yo le suplico desde aquí su fuerte espada homérica⁶⁷⁸ en estas horas de peligro para las playas que él pisó y dejó consagradas con su nombre. (Lectura del poema).

DESTRUCCIÓN DEL TEMPLO GADITANO DE HÉRCULES

Nos asombra saber que el venerado templo del dios gaditano subsistió⁶⁷⁹ hasta el año⁶⁸⁰ 1145, es decir, hasta la mitad de nuestro siglo XII. A un historiador árabe debemos el triste relato de su destrucción. (Lectura del lema. Y del poema).

Hoy, todavía en ciertas bajamares gaditanas han podido mirarse las⁶⁸¹ ruinas del templo heracleano. No nos apena demasiado que el dios de⁶⁸² Cádiz viva sumergido⁶⁸³ cuando es la presencia de su fuerza, el hálito de su poder lo que aún puede sostenernos.⁶⁸⁴ Así como Cádiz después de tres mil años permanece viva, tangible sobre las mismas olas, así la fuerza heracleana palpita sobre ella, la⁶⁸⁵ ciñe, la⁶⁸⁶ circunda, defendiéndola. La palabra del dios no ha muerto. Su ideal

670 del <??> hoy : del hoy
671 desemboca<??> dura : desembocadura
672 Menesteo </,> y : Menesteo, y
673 <e+m>editerráneas : mediterráneas
674 claro, <??> al : claro, al
675 <me*me> : me
676 Yo <??> <lo> quiero : yo lo quiero
677 <l+l>o : lo
678 homeri<c*d>a : homerida
679 subxis<??+t>ió : subxistió
680 a<a+ñ/>o : año
681 las <??> ruinas : las ruinas
682 de <??> Cádiz : de Cádiz
683 su<e+m>ergido : sumergido
684 sostenernos. <??> Así» : sostenemos. Así
685 l<o+a> : la
686 l<o+a> : la

humano de paz, de concordia entre los pueblos⁶⁸⁷ continúa siendo el sueño⁶⁸⁸ de los hombres. El sol heracleano, su poderoso resplandor todavía nos urge. Oíd sino su claro pensamiento valeroso, en la tragedia senequiana exaltadora⁶⁸⁹ de su furia. Dice Hércules. (Lectura del lema).

LA FUERZA HERACLEANA

⁶⁸⁷ pueblos <??> continua : pueblos continua

⁶⁸⁸ su<ñ+e>ño : sueño

⁶⁸⁹ exalt<d+a>dora : exaltadora

no en su historia, en la mítica y la real, revelándose un vivo pasado de maravilla, por el que navegaban, sosteniéndolo, versos de Homero, de Hesíodo, de Estacíoro, de Píndaro, de Anacreonte...; palabras de Platón, voces bíblicas de los profetas Ezequiel, Isaías, Jeremías, ^{Jeremías} textos ilustres de los progenitores de la Historia, de geógrafos como Posidonios y Estrabón, y, sobre todo, del patricio y poeta romano Rufo Festo Avieno -autor de "Ora Marítima", o "Derrotero Marítimo", el más valioso documento para la investigación de Tartesos y las costas gaditanas-, poeta de quien he tomado el título que ostenta mi poema, poniendo así su nombre al frente de mi homenaje al tridenario de la fundación de Cádiz.

Lecturas: ORA MARITIMA. DEDICATORIA. POR ENCIMA DEL MAR, DESDE LA ORILLA AMERICANA DEL ATLÁNTICO. CÁDIZ, SUEÑO DE MI INFANCIA

...gentes del mar que a Tarsis arribaban
por el oro, la plata y el misterioso estase.

He aquí la clave real de las más lejanas navegaciones griegas, de las fundiciones fenicias y, luego, de las llevadas a cabo por los griegos focenses desde las costas catalanas hasta el mar gaditano. Cádiz, bahía de los mitos, isla ya con nombre fenicio -Gádir, es decir, fortaleza, castillo- a los ochenta y cuatro años de la caída de Troya, se alza no lejos de Tartesos -o la Tarsis bíblica del Antiguo Testamento- para comerciar con sus inmensas riquezas. Un héroe popular, un dios errabundo y justiciero, un remotísimo Quijote mediterráneo, ha de presidir este nuevo Occidente, esta nueva vida de relación entre los hombres, desde las altas columnas gaditanas de su templo: se llama Melkart, en lengua fenicia, Heracles y Alcides en griega, Hércules en latina. Antes de Gádir, ya era conocido por aquellas riberas, pues una de sus primeras y benefactoras hazas había sido romper la dura roca que soldaba a la Libia con Europa - a África con España-, haciendo así que el suave brazo azul mediterráneo penetrase en las brumas del Océano que desde entonces iba a ser bautizado para

Imagen 1

siempre con el nombre de Atlántico. Roto el férreo espinazo de los montes, creados Calpe y Abyla, las columnas que habían de inmortalizar el arroyo del héroe, hace Heracles que por la abierta garganta del que ahora es Estrecho de Gibraltar penetren en la bahía gaditana, a lo largo de las costas tartésicas y hasta la lejana Galicia, llevados por las naves de Odiseo y demás héroes troyanos, los más bellos y tenebrosos mitos helénicos. Ha entrado así también en las costas y mares españoles la fuerza heracleana, la vivificadora luz, la inexpugnable clava del dios dios del bien, del amigo del sol, del que en su lengua griega ostenta por nombre el de "Gloria del aire".

Hércules, Heracles, el más fuerte y justo de los hombres y a la vez el más irritable, considerado por Homero casi como una fuerza elemental, encuentra campo para algunos de sus más famosas hazañas en los litorales, islas y mares hispanos, principalmente en el arco costero que va desde Huelva hasta la bahía gaditana y por las tierras ibéricas de enfrente. Por estos lugares, después de abierto Gibraltar, en las islas llamadas del Ocaso, en las Afortunadas, o Canarias, roba a las ninfas del Jardín de la Tarde, las Hespérides, las bellas manzanas de oro que Juno había confiado a la vigilancia de Atlas. Y en las cuestas tartésicas, hoy las marismas del Guadalquivir, lucha con Geryón, el monarca gigante de las tres cabezas, mayoral de ganado bravo, a quien roba los toros, después de dar la muerte, así como a su perro Orthos y a Eurithyós, el boyero, abriendo, en su retirada con los toros del rey, camino de su patria, la Vía Heracleana, la costanera que más tarde habían de perfilar los Romanos y distinguir con el nombre de Vía Hercúlea. Pero antes oigamos la genealogía de Geryón y las referencias a este suceso, según los poetas Hesíodo y Estesícoro.

(Lectura de los mitos)

BAHÍA DE LOS MITOS

Perseo, Crisao, Pegasus, Callirroe... Y las tres temibles Gorgonas: Medusa, Esteno y Euriale. Ahora, por tierras tartésicas, de mágicos y tupidos pinares, hacen correr los griegos su más espantable mitolo-

Imagen 2

gía hacia las aguas del Océano, el río oscuro del cobre de las minas de Riotinto. Hemos pasado de Cádiz a la región, también andaluza, de Huelva. Las minas, alguna todavía llamada de Tarsis, explotadas desde hace casi cuatro mil años, y no muchas veces por manos españolas -pues fueron ayer fenicias, cartaginesas, romanas, árabes, inglesas ahora-, eran un buen lugar apartado, con sus bocas profundas, para situar en él las puertas de las regiones subterráneas, la mansión del Hades, el terrible palacio de la Noche, el Tártaro infernal y gimiendo. Por aquellos pueblos costeros hasta Cádiz, hoy, todavía, transformados por imaginaciones populares, andan relatos de las terribles viejas, espantando con sus quemados ojos persistentes el sueño de los niños y convirtiendo en piedra para siempre a aquellos que reciben su mirada, resonando también en las espumas, para los supersticiosos marineros, el canto engañoso de las Océánidas.

Estrabón cita a Homero como apoyo de la situación del infierno, del Tártaro, en esta zona tartésica. (Lectura del libro.)

Y el viejo Hesíodo confirma: (Lectura del libro.)

RÍOTINTO, LAGO DEL INFIERNO

LA ATLÁNTIDA GAUTIANA

Cuenta Platón en el último diálogo, inconcluso, de su vida, en "Críticas, o la Atlántida", que la capital oriental de aquel misterioso continente sumergido, del que los sacerdotes egipcios hablaron a Solón, se encontraba en la parte del país que para los griegos se llamó Gádirica, es decir, Cádiz, aclaración que hoy el arqueólogo Schulten aprovecha como única para querer hacer de Tartessos la capital oriental de tan buscado continente. Ciertas o no las afirmaciones de Schulten, la verdad es que para nosotros españoles, y sobre todo andaluces del litoral sevillano y gaditano, tiene una profunda emoción este diálogo platónico. De que también nos llena hoy este nombre de Cádiz en boca del gran filósofo ateniense! Dice Platón en su interrumpido coloquio. (Lectura del libro.)

Imagen 3

Y luego, hablando de las virtudes de los atlantes, antes de corromperse y ser condenados por Júpiter, a causa de sus crímenes, al exterminio y hundimiento del continente que habitaban, también Platón añade. (Lectura del lema.) *He aquí ahora mi poema, revivificando la leyenda platónica.* LA TLANTIDA GADITANA

LOS FENICIOS DE TIRO FUNDAN CÁDIZ

Sobre esta hoy tridecanaria fundación, que aquí celebramos, cuenta Estrabón en su Geografía. (Lectura del lema. Y lectura del poema.)

///

A Cádiz, como es popular en España y en muchas partes fuera de ella, se le viene llamando, por su blanca y rutilante pulcritud, con una expresión diminutiva, cariñosa: la tacita de plata. Esto, tal vez aluda a algo más profundo y lejano de su historia. Cádiz llegó a ser durante sus relaciones con Tartaria, con Tartesos, y luego, durante la etapa en que lo dominó, el reino de todos los metales, principalmente de la plata. Las palabras ardientes de los viejos profetas al dirigirse a Tiro, la corrompida metrópoli fenicia, lo demuestran. Tanta plata sacaron al cercano Oriente los marineros gaditanos, que, en versículos de Salomón, se lee que el rey hermoso la rechazó, cambiándola por el oro para la construcción del Templo. Por plata llegó a ser sustituido el plomo de las anclas fenicias, plata que era arrancada de las peñas en donde el río Guadalquivir tiene sus orígenes. Cádiz, taca de plata desde antiguo, no buscaba tan sólo este metal. Lo que principalmente perseguía era el estaño misterioso, la casiterita, que se hallaba en Galisia y aún más allá, en Bretaña. De la aleación del cobre de Rictinto y el estaño de las Casitérides se producía el bronce para las armas, para los vasos y las urnas votivas de los templos. Las naves fenicias, tripuladas por gaditanos, lo vendían por todas las costas mediterráneas. Grecia era el principal cliente. El bronce de las armas de las guerras helénicas llenó estuvo del cobre español y del estaño bretón y gallego. Los griegos focenses intentaron conocer

Imagen 4

por ellos mismos la misteriosa ruta, burlando la vigilancia fenicia del Estrecho, en donde toda nave extranjera que intentara su paso era inmediatamente hundida. (La sombra escurridora del Gibraltar inglés ya se presentía.) Así, Cádiz, dominadora, era envidiada como una nueva potencia de primer orden. Por eso los griegos focenses, para comerciar directamente con Tartesos, fundaron dos colonias en territorio español, análogas: una a espaldas de Cádiz, tierra adentro -Mainake-, en la provincia de Málaga, y otra en la misma bahía gaditana: el Puerto llamado de Menesteo, hoy Puerto de Santa María, la ciudad en donde, como ya os dije, tuve la suerte de nacer. Pero antes de hablar de Menesteo, hagámonos del profeta Jonás, a quien Tarsis, la poderosa zona gaditana, atrajo en el momento en que intentaba huir de la cólera de Jehová.

EL PROFETA JONÁS HUYE A TARTESOS

Sucedió que Jehová, un buen día, mandó a Jonás que predicase contra la ciudad de Nínive, diciéndole: Levántate y ve a Nínive, ciudad grande, y pregona contra ella; porque su maldad ha subido delante de mí. - Y añade textualmente el versículo 3 del Libro de Jonás en la traducción bíblica del siglo XVI por el español Casiodoro de Reina:

3. Y Jonás se levantó para huir de la presencia de Jehová a Tarsis -es decir, a Tartesos, en el litoral ~~gadirano~~ dominado por los fenicios gaditanos-, y descendió a Joppe; y halló un navío que se partía para Tarsis; y pagando su pasaje entró en él, para irse con ellos a Tarsis y huir de Jehová.

Esto quiere decir, a mi modo de ver y de ~~los~~ ^{extranjeros y} historiadores españoles de hoy- que el profeta Jonás entró en un barco gaditano, tripulado por marinos de Cádiz, para huir de su dios. ¿Por qué Jonás -me pregunto- quiso marcharse a Cádiz y no a otro lugar más cercano del Mediterráneo? ¿Qué atraía a Jonás de la costa fenicia gaditana? Ya entonces Cádiz era célebre no sólo por su templo de Heracles, sino por sus graciosas bailarinas, antepasadas de ~~las~~ aquellas mismas que a estas horas bailarían cimbreándose por los patios de la tridimensional ciudad

Imagen 5

337

atlántica. Duro es pensar que fuera esto lo que atrajera al violento profeta en su huida. Pero...

(Lectura del poema, sin el título.)

BAHÍA DEL RETIRO Y DE LA GRACIA

¡Las bailarinas de Cádiz! Saltamos por un instante la cronología y pasamos a la Gales romana, la ciudad llena de privilegios ante Roma, entre otras razones por la gracia de sus bailarinas y el plateado repique de sus castañuelas. No es sólo Petronio quien se asombra de ellas en su Satiricón, sino que es Marcial, el gran poeta hispano-romano de Calatayud quien las dedica los mayores elogios. De una, maravillosa, nos ha dejado el nombre: Teletusa. Tan perfecta de forma, tan adosa de Menea, que, según parece, es la misma que hoy, con el nombre de Venus Calpigia, curva ligeramente la cabeza y alza un brazo macizo en el Museo de Nápoles. Oíd el epigrama que Marcial dedica a esta temible niña gaditana. (Lectura del poema.)

A TELETRUSA, ROMANA DE GALES

No iban a ser olvidados los verdaderos héroes de ~~la~~ la mar gaditana en el ORA MARITIMA: los pescadores pobres de Cádiz. Para ellos, los más anónimos explotados de ayer y de ahora, he escrito una canción. De ellos dice Estrabón en su Geografía: "La mayoría viven en el mar y son pocos los que residen en sus casas". Y es también el mismo Estrabón, tomándolo del historiador y geógrafo griego Poseidonio, que visitó Andalucía y residió en Cádiz hacia el año 90 antes de Jesucristo, quien añade "que estos (los gaditanos) además de los grandes navíos que armaban los comerciantes, usaban otros más pequeños, propios de las gentes pobres, a los que llamaban "caballos", por el macerón de sus proas." Yo he visto desde chico salir del Guadalete esos bravos caballos de vela hacia las costas africanas para la pesca del atún. Y sé que en ellos iban los mismos pescadores, gentes endurecidas y tostadas de Iberia, que en el más remoto albo-

Imagen 6

recor gaditano llegaron a la boca del Mar Rojo dando la vuelta a África. Pero ¿de quién la gloria, de quién la riqueza pesquera, tanto de ayer como de hoy?

HIJOS DE LA MAR DE CÁDIZ...

MENESTEO, FUNDADOR Y ADIVINO

He aquí el perfil de Menesteo, héroe y castillo de la Ilíada, tratado por Homero en el Canto II de su poema. (Lectura del I lema.)

Menesteo fué amigo de Odiseo, de Menelao, de Diomedes, formando parte de las expediciones mediterráneas junto a estos héroes de Troya. Mi madre, en sus relatos para dormiros, nos lo presentaba como un capitán griego de no sabía que época y llegando a las playas del ~~pasado~~ hoy Puerto de Santa María para fundar la ciudad. Después he visto que Estrabón habla del puerto llamado de Menesteo, en la bahía gaditana. Se sabe que, además, era, como Hércules, patrón de los navegantes, y que en la desembocadura del Guadalquivir existió un Oráculo de Menesteo, y que era devotamente reverenciado a lo largo de las costas mediterráneas. Hoy, todavía, en aquel arco perfecto de la mar gaditana se siente su presencia. Para mí es el padre de los azules y la cal de las casas, maestro de todo lo claro, además al que muchas veces me encomendé para que libre mis poemas de tanta bruma nórdica, de tantos rimbombos y fabricados hermetismos que padecemos hoy. Yo ~~ahora~~ quiero, ^{le} lo invoco, yo le suplico desde aquí su fuerte espada homérica en estas horas de peligro para las playas que él pisó y dejó consagradas con su nombre. (Lectura del poema.)

DESTRUCCIÓN DEL TEMPLO GADITANO DE HÉRCULES

Nos asombra saber que el venerado templo del dios gaditano subsistió hasta el año 1145, es decir, hasta la mitad de nuestro siglo XII. A un historiador árabe debemos el triste relato de su destrucción. (Lectura del lema.) Y del Poema.

Imagen 7

Hoy, todavía en ciertas bajamaras gaditanas han podido mirarse las ruinas del templo heracleo. No nos apena demasiado que el dios de Cádiz viva sumergido cuando es la presencia de su fuerza, el límite de su poder lo que aún puede sostenernos. Así como Cádiz después de tres mil años permanece viva, tangible sobre las mismas olas, así la fuerza heraclea palpita sobre él, la defiende, la circunscribe, defendiéndola. La palabra del dios no ha muerto. Su ideal humano de paz, de concordia entre los pueblos continúa siendo el sueño de los hombres. El sol heracleo, su poderoso resplandor todavía nos urge. Cádiz sinó su claro pensamiento valeroso, en la tragedia seneciana: exaltación de su furia.

Diós Hércules. (lectura del lema.)

LA FUERZA HERACLEA

Imagen 8

Agradecimientos

No podría poner punto final a este trabajo sin dar las gracias a las muchas personas e instituciones que me han ayudado:

a mi Director de Tesis, Daniele Crivellari, profesor de Literatura española de la Universidad de Salerno, por su interés en mi proyecto, por su orientación, por su generoso y sabio magisterio.

A Flavia Gherardi, profesora de Literatura española de la Universidad de Nápoles “Federico II”, por su confianza, por su continuo apoyo y sus valiosas recomendaciones.

A Loretta Frattale, profesora de Literatura española de la Universidad “Tor Vergata” de Roma, por su amable disposición y sus puntuales sugerencias como estudiosa de la obra albertiana.

A María Asunción Mateo, última mujer de Rafael Alberti, por su afabilidad y diligente facilitamiento de informaciones útiles a esta investigación.

A la Fundación Rafael Alberti y a su bibliotecaria, Concha Fernández Candau, por la provisión de noticias y de fotocopias.

Al Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga: a su Director Javier la Beira y a la bibliotecaria Teresa Muñoz Menaique, por proporcionarme importantes documentos y parte de la bibliografía fundamental de esta tesis.

A Susana Escalante Durán, profesional de la biblioteca “Rafael Alberti” del Instituto Cervantes de Nápoles, por el paciente y continuo envío de materiales.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- ALBERTI, Rafael, “Mi última visita al Museo del Prado”, *El Mono Azul*, 18, 5 de mayo de 1937.
- ALBERTI, Rafael, “Passaggio ad Orano”, *Vie Nuove*, 21 de mayo de 1964.
- ALBERTI, Rafael, *Poesía (1924-1967)*, Madrid, Aguilar, 1967.
- ALBERTI, Rafael, *Un poeta español en el Río de la Plata. Conferencia*, Roma, Instituto Italo-Americano, 1969, pp. 1-36.
- ALBERTI, Rafael, *Federico García Lorca, poeta y amigo*, ed. Luis García Montero, Granada, EAUSA, 1984.
- ALBERTI, Rafael, “Cuando por fin entré en Granada”, *El País*, 17 de marzo de 1985.
- ALBERTI, Rafael, “Algo sobre Luis Cernuda”, en *A una verdad. Luis Cernuda (1902-1962)*, eds. Andrés Trapiello y Juan Manuel Bonet, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Sevilla, 1988.
- ALBERTI, Rafael, *Obra completa. Poesía. Tomos I, II, III*, ed. Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988.
- ALBERTI, Rafael, “Una historia de Ibiza”, *Relatos y Prosa 1937-1938*, Bruguera, Barcelona, 1989.
- ALBERTI, Rafael, *De un momento a otro. El Adefesio*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 1992.
- ALBERTI, Rafael, *Rafael Alberti. Solo la mar*, ed. María Asunción Mateo, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- ALBERTI, Rafael, *Imagen primera de...*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- ALBERTI, Rafael, *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 1999.
- ALBERTI, Rafael, *Prosas encontradas*, ed. Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral, 2000.
- ALBERTI, Rafael, *Obra completa. Poesía III*, ed. Jaime Siles, Barcelona, Seix Barral, 2006.

ALBERTI, Rafael, *Obra completa. Prosa II. Memorias*, ed. Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral, 2009.

ALBERTI, Rafael, *L'albereto perduto. Terzo e quarto libro*, traducción, introducción y notas por Loretta Frattale, Roma, Editori Riuniti, 2010.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA:

ABELLÁN, José Luis, *El exilio como constante y como categoría*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

AGUIRRE, José María, "Primeras poesías de Luis Cernuda", en *Luis Cernuda (El Escritor y la crítica)*, ed. Derek Harris, Madrid, Taurus, 1977.

AJELLO, Epifanio, *Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio, 2019.

ALBERTI LEÓN, Aitana, *Abitare la solitudine*, ed. Carla Perugini, Pisa, Edizioni Ets, 2012.

ALBERTI LEÓN, Aitana, *La aboleda compartida*, Colección Sur/editores, ed. Alex Pausades, La Habana, 2009.

ALBERTI LEÓN, Aitana, *Memorie inseparabili*, ed. Alessandra Riccio, Iacobelli Edizioni, Roma, 2009.

ALBORNOZ, Aurora de, "Poesía de la España peregrina: crónica incompleta", en *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 11-108.

ALBORNOZ, Aurora, "Por los caminos de Rafael Alberti", *Anthropos: boletín de información y documentación*, Barcelona, 39-40, 1984, pp. 80-84.

ALBORNOZ, Aurora de, "Retornos de lo vivo lejano", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, noviembre-diciembre 1990, 485-486, pp. 306-309.

ANSEMI, Gian Maria, RUOZZI, Gino, *Oggetti della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008.

APPADURAI, Arjun, *The Social life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, 1986.

- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concha, “La función del mito clásico en la poesía de Rafael Alberti”, en *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Granada, Universidad de Granada, 1985, pp. 31-43
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concha, *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1986.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concha, “Baladas y Canciones del Paraná”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-86, 1990, pp. 316-18.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concha, “Pleamar (1942-1944)”, *Rafael Alberti libro a libro: el poeta en su centenario (1902–2002)*, eds. José Jurado Morales, Manuel J. Ramos Ortega, Universidad de Cádiz, Servicio de publicaciones, 2003, pp. 277-294.
- ARIZA-LINARES, Esther, “Baladas y Canciones del Paraná: el neopopularismo en la poesía albertiana del destierro”, en *El 27 en América*, ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 2010, pp. 457-470.
- ASUMMA, Maria Cristina, *Lorca e Alberti. Tradizione e avanguardia*, Roma, Artemide, 2009.
- AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- AZNAR SOLER, Manuel, *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2006.
- AZORÍN, “Rafael Alberti”, en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, ed. Manuel Durán, Madrid, Taurus, 1984, pp. 35-37.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Universitaires de France, 1960; trad. it., *La poetica della rêverie*, Bari, Edizioni Dedalo, 1972.
- BACHELARD, Gaston, *La poesia della materia: il sogno, l'immaginazione e gli elementi materiali*, Milano, Red Edizioni, 1997.
- BALCELLS, José María, “Baladas y Canciones del Paraná, de Rafael Alberti: Argentina versus España”, *Studi ispanici*, 1999, pp. 135-147.

- BALCELLS, José María, “El viaje mítico en Ora Marítima de Rafael Alberti”, *Estudios humanísticos. Filología*, 2005, pp. 25-42.
- BALDWIN, Thomas, *The Material Object in the Work of Marcel Proust*, Oxford, New York, 2005.
- BAYO, Manuel, *Sobre Alberti*, Madrid, CVS ediciones, 1974.
- BARBER, Sarah, PENISTON-BIRD, Corinna, *History beyond the text*, Abingdon, Routledge, 2009.
- BARTHES, Roland, *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.
- BAUDELAIRE, Charles, *Baudelaire Dufayès. Salon de 1846*, Paris, Edition Ligarán, 2015.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968; trad. sp. *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1969.
- BAUMANN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BEAUDRY, Mary, HICKS, Dan, *The Oxford handbook of material culture studies*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- BELLVER, Catherine G., “Rafael Alberti y el pasado que vuelve”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XI, 1, 1977, pp. 55-76.
- BELLVER, Catherine G., *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, Salamanca, Publicaciones del Colegio de España, 1984.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, trad. de H. A. Murena, Buenos Aires, Leviatán, 1999.
- BENNET, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London, Routledge, 1995.
- BERNARDI, Silvia, DEI, Fabio, MELONI, Pietro, *La materia del quotidiano. Per un'antropologia degli oggetti ordinari*, Pisa, Pacini, 2011.
- BINSBERGEN, Wim Van, GESCHIERE Peter, *Commodification: things, agencies, and identities (The Social Life of Things Revisited)*, Berlin-Münster, Lit Verlag, 2006.

BISHOP, Karen Elizabeth, *Cartographies of Exile: a New Spatial Literacy*, New York, Routledge, 2016.

BLASCO, Javier, “Los trajes de Alberti y el desnudo de Juan Ramón. Notas para la historia de una relación”, *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, ed. Gonzalo Santoja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, I, pp. 449-466.

BODEI, Remo, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009; trad. sp. *La vida de las cosas*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu editores, 2013.

BORGES, Jorge Luis, *Obra poética*, Buenos Aires, Alianza-Emecé, 1981.

BORRAS, María Luisa, “La plástica poética de Rafael Alberti” (entrevista), *Quimera*, 39-40, Barcelona, 1984.

BROWN, Bill, “Thing Theory”, *Critical Inquiry*, 28, I, 2001, pp. 1-16.

BROWN, Bill, *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*, London, The University of Chicago Press, 2003.

BUCHLI, Victor, *The material culture reader*, Oxford, Berg, 2002.

CAGNASSO, Alicia, MARTÍNEZ Rogelio, *Rafael Alberti, María Teresa León y Aitana Alberti en Uruguay*, prólogo de Aitana Alberti, Buenos Aires, Schapire Editor-Editorial Losada, 2014.

CAMPA, Annunziata O., “Utopia e disincanto: l’esilio degli intellettuali spagnoli nella diaspora della Guerra Civile”, *Annali di italianistica*, 20, 2002, pp. 275-284.

CARAION, Marta, *Usages de l’objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIX-XX siècles*, Champ Vallon, Seyssel sur le Rhône, 2014.

CARMONA GÓMEZ, Daniel, “La poesía taurina en Alberti, Villalón y Gerardo Diego”, *Revista I+E*, 25/2, agosto 2006, pp. 1-21.

CASADO, Marina, *La nostalgia inseparable de Rafael Alberti. Oscuridad y exilio íntimo en su obra*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2017.

CASTRO MERELLO, Agustín, *Alberti, colegial y marinero (Historia y poesía)*, Las Palmas de Gran Canaria, UNELCO, 1994.

- CAVALLO, Sandra, CHABOT, Isabelle, “Oggetti”, *Genesis*, 2006, V/1, pp. 276-279.
- CAUDET ROCA, Francisco, “Mirando en la memoria las señales...”, *Ínsula*, 627, Madrid, marzo de 1999, pp. 18-20.
- CERNUDA, Luis, *Las nubes (1937-1938)*, Buenos Aires, Schapire, 1943.
- CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Siruela, 1994.
- CERNUDA, Luis, “Introducción” a *Antología*, ed. José María Capote Benot, Madrid, Cátedra, 1981.
- CERNUDA, Luis, *Epistolario 1924-1963*, ed. James Valender, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.
- CHIAPPINI, Gaetano, “Mare e memoria ne *Retornos de lo vivo lejano* di Rafael Alberti (Due chiavi di lettura e proposte per uno studio)”, *Quaderni Ibero-Americani*, IX, 71, 1992.
- CHIAPPINI, Gaetano, “Il mare come simbolo totale, memoria, amore e poesia oltre le rovine e la morte in *Retornos de lo vivo lejano* di Rafael Alberti”, *Signoria di parole. Studi offerti a Mario Pinto*, ed. Giovanna Calabrò, Napoli, Liguori, 1999.
- CHIAPPINI, Gaetano, “Spazi, figure e dialettica della memoria nei *Retornos de lo vivo lejano* di Rafael Alberti”, en *Antinomie Novecentesche. II, J. R. Jiménez, F. García Lorca, R. Alberti*, ed. Gaetano Chiappini, Firenze, Alinea Editrice, 2002.
- CICERI EUSEBI, Marcella, “Metamorfosi del toro”, *Quaderni Ibero Americani: Attualità Culturale della Penisola Iberica e America Latina*, 71, 1992, pp. 424-429.
- CIPLIAUSKAITĖ, Biruté, *La soledad y la poesía española contemporánea*, Madrid, Ínsula, 1962.
- COLINAS, Antonio, *Rafael Alberti en Ibiza. Seis semanas del verano de 1936*, Barcelona, Tusquets Editores, 1995.

- COLINAS, Antonio, “La etapa argentina: recuperación del lirismo pleno”, *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, ed. Gonzalo Santoja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, I, p. 387-392.
- COPPOLA, Francesca, “Mis ventanas ya no dan a los álamos y a los ríos de España: radici spezzate in *Entre el clavel y la espada* (1941) di Rafael Alberti”, *Orillas. Rivista d’ispanistica*, 6, 2017, pp. 277-292.
- COPPOLA, Francesca, “Su Rafael Alberti: un dattiloscritto autografo (e inedito) di Pier Paolo Pasolini”, *SigMa-Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo*, 2, 2018, pp. 341-392.
- COPPOLA, Francesca, “¡Qué cuerpo deshabitado, piel de desértica vida!: Quevedo en la poesía del exilio de Rafael Alberti”, *Amor constante: Quevedo más allá de la muerte*, eds. Manuel Ángel Candelas Colodrón y Flavia Gherardi, *Studia Aurea Monográfica*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2019, pp. 245-257.
- DAMASO, Alonso, “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1959.
- DASTON, Lorraine, *Things that talk: object lessons from art and science*, Boston, The Mit Press, 2004.
- DAVÓ JONDRA, Carmen, “Comentario sobre Retornos de lo vivo lejano”, en *Actas Poesía Última*, ed. Basilio Rodríguez Cañada y José Ramón Trujillo, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Rafael Alberti (Madrid), 2003, pp. 41-47.
- DENNIS, Nigel, “Rafael Alberti and the Grammar of Exile”, *Scripta Mediterranea*, XXII, 2001, pp. 33-48.
- DÍAZ DE GUZMÁN, Ruy, *La Argentina*, ed. Enrique de Gandía, Historia 16, Madrid, 1986.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “Erotismo y vitalidad, el amor como retorno”, *Cuadernos del Sur: Suplemento cultural del diario Córdoba*, 2000, pp. 22-23.

- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “Poema, realidad y mito: el Cid y los poetas del siglo XX”, *El Cid: historia, literatura y leyenda*, ed. Gonzalo Santoja, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 109-123.
- DI IPPONA, Agostino, *Confesiones*, Madrid, Editorial Verbum, 2015.
- DOUGLAS, Mary, ISHERWOOD, Baron, *The World of Goods. Towards an Anthropology of Consumption*, London, Allen Lane, 1979; trad. it. *Il mondo delle cose*, Milano, Il Mulino, 2013.
- DURÁN, Manuel, *Rafael Alberti*, Madrid, Taurus Ediciones, 1975.
- ECO, Umberto, “An Ars oblivionalis? Forget it!”, *Publications of the Modern Language Association*, 103, 1988, pp. 254-261; trad. it “Ars oblivionalis. Sulla difficoltà di costruire un “Ars oblivionalis”, *Kos*, 3, 1987, pp. 40-53.
- EDWARD WADIE, Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard, Harvard University Press, 2000.
- ENJUTO RANGEL, Cecilia, “Madrid en ruinas: la poética transatlántica en Neruda y Alberti”, *Revista de literatura hispánica*, 71-72, 1985, pp. 345-356.
- ESPOSITO, Roberto, *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014.
- ERMILIOZZI, Irma, “Buenos Aires: nuestro no será el olvidar”, *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, eds. Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, pp. 305-320.
- FEAL, Carlos, “Rafael Alberti, de la nostalgia a la esperanza”, *Salinas: revista de letras*, 9, 1995, pp. 75-77.
- FERNÁNDEZ SALGADO, María, “Retornos de lo vivo lejano”, en *Actas Poesía Última*, ed. Basilio Rodríguez Cañada y José Ramón Trujillo, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Rafael Alberti (Madrid), 2003, pp. 19-24.
- FOGO VILA, Joan Carles, *Los espacios habitados de Rafael Alberti*, Colección Sur/editores, La Habana, 2017.
- FRAGA, Lucía, “Esa vedada de luz. Retornos de lo vivo lejano”, en *Actas Poesía Última*, ed. Basilio Rodríguez Cañada y José Ramón Trujillo, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Rafael Alberti (Madrid), 2003, pp. 25-30.

- FRANCALANCI, Ernesto, *Estetica degli oggetti*, Il Mulino, Bologna, 2006.
- FRATTALE, Loretta, “Los ojos de la memoria: recuerdos, sueños y ensueños en la obra poética del primer Alberti”, *Actas del Congreso AISPI*, coord. por Domenico Antonio Cusato, Gabriele Morelli, Loretta Frattale, Pietro Taravacci, Belén Tejerina, Salamanca, 12-14 de septiembre de 2002, pp. 163-174.
- FRATTALE, Loretta, *Melanconia, crisi, creatività nella letteratura spagnola tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 2005.
- FORTUÑO LLORENS, Santiago, “La lírica tradicional en Lorca y Alberti”, *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Juan Paredes, (Granada 27 de septiembre-1 de octubre 1993), II, 1995, pp. 279-296.
- FREUD, Sigmund, “El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen (1907)”, en Sigmund Freud, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, vol. 9, 1992, pp. 1-78.
- FREUD, Sigmund, “El creador literario y el fantaseo (1908)”, en Sigmund Freud, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, vol. 9, 1992, pp. 123-135.
- FREUD, Sigmund, *Tótem y tabú; Los instintos y sus destinos; Duelo y melancolía y otros ensayos*, Barcelona, RBA, 2004.
- FRØLICH, Juliette, *Des homes, des femmes et des choses. Langages de l’Objet dans le roman de Balzac à Proust*, Saint-Denis, Presses Universitaire de Vincennes, 1997.
- FUSILLO, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- GAMONAL, Javier, “Iluminación o memoria: sobre Retornos de lo vivo lejano”, en *Actas Poesía Última*, ed. Basilio Rodríguez Cañada y José Ramón Trujillo, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Rafael Alberti (Madrid), 2003, pp. 35-40.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, *Árabe en endecasílabos. Casidas de Andalucía. Poesías de Ben al-Zaqqaq*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1976.

- GARCÍA LORCA, Federico, “Las nanas infantiles”, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1971.
- GARCÍA, Serafín J., *Primeros encuentros*, Montevideo, Arca, 1983.
- GARCÍA MONTERO, Luis, “La poesía de Rafael Alberti”, en *Obra completa. Poesía 1920-1938 de Rafael Alberti*, Madrid, Aguilar, 1988, pp. XXXI-CXXXIII.
- GARCÍA-MONTERO, Luis, “Alberti, poeta del exilio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1989, 485-86, pp. 179-188.
- GARCÍA-MONTERO, Luis, “La poética de Rafael Alberti”, en *Poética e historia literaria: Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, F. García Lorca, Rafael Alberti*, ed. Rogelio Reyes Cano y Manuel Ramos Ortega, Cádiz, Seminario de Publicaciones, 1991, pp. 91-109.
- GARCÍA MONTERO, Luis, “La conciencia y la identidad. Baladas y canciones de Rafael Alberti”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, eds. Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, pp. 353-367.
- GARCÍA MONTERO, Luis, “Símbolos y paraísos artificiales en la poesía del exilio de Rafael Alberti”, en *Historia y crítica de la literatura española, 7/1, Época contemporánea: 1914-1939, primer suplemento*, eds. Sánchez Vidal Agustín, Javier Blasco Francisco [et al.], Barcelona, Crítica, 2003, pp. 278-282.
- GARCÍA MONTERO, Luis, “Cuando tú apareciste”, en *Rafael Alberti y María Teresa cumplen cien años. Encuentro internacional 4 y 5 de marzo de 2003*, ed. Julio Neira, Santander, Caja Cantabria, 2004, pp. 11-24.
- GARGANO, Antonio, “Rafael Alberti, poeta dell’esilio: Retornos de un día de retornos fra pellegrinaggio sentimentale e rimembranza a occhi chiusi”, en *Ripensando a Rafael Alberti. Atti del convegno internazionale*, eds. Otello Lottini, Ignazio Delogu, Antonio Gargano, Gaeta, Bibliotheca, 1999, pp. 75-94.
- GONZÁLEZ BRIZ, María de los Ángeles, “Rafael Alberti en el exilio rioplatense: una poesía extranjera”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, ed. Gonzalo Santoja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmmoraciones Culturales, I. 2004, pp. 393-412.

- GARGANO, Antonio, AMALFITANO, Paolo, *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pisa, Pacini Editore, 2014.
- GENEVIÈVE DREYFUS, Armand, *El exilio de los republicanos españoles en Francia*, Barcelona, Crítica, 2000.
- GERRITSEN, Anne, RIELLO, Giorgio, *Writing Material Culture History*, London, Bloomsbury, 2015.
- GÓMEZ LIAÑO, Ignacio de, *El idioma de la imaginación: ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*, Madrid, Tecnos, 1999.
- GÓMEZ, Ramón, *Qué son los exiliados*, Barcelona, Editorial La Gaya Ciencia, 1977.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.
- GONZÁLEZ GARCÍA, María, “Ora marítima de Rafael Alberti. Homenaje poético a Cádiz en su mito”, *Hispanic Journal*, vol. 35, 2, 2014, pp. 37-45.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, “Homenaje a Rafael Alberti”, *Sur*, 281, 1963, p. 50
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, *Rafael Alberti*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1965.
- GRANADOS, Vicente, “La etapa argentina en la poesía de Rafael Alberti”, *Epos*, 1, 1984, pp. 71-84.
- GRILLO, Rosa Maria, “La literatura del exilio”, en *El último exilio español en América*, ed. Luis de Llera Esteban, Madrid, Mapfre, 1996, pp. 315-515.
- GRILLO, Rosa Maria, “Los pinares perdidos del Uruguay”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, ed. Gonzalo Santoja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmmoraciones Culturales, I, 2004, pp. 413-429.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1951.
- GRINBERG, León y Rebeca, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

- GUERRERO RUIZ, Pedro, VÁZQUEZ, Mary S., “Rafael Alberti, Retorno de lo vivo lejano”, *Letras Peninsulares*, vol. 15, 1, 2002, pp. 9-12.
- GUILLÉN, Claudio, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.
- GUILLÉN, Claudio, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998,
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, REYES, Alfonso, *Epistolario íntimo (1906-1946)*, III, ed. Juan Jacobo de Lara, Santo Domingo, Publicaciones de la Universidad Nacional, 1983.
- HERMANS, Hub, *El teatro político de Rafael Alberti*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Mario, “Viejo y nuevo mundo en Rafael Alberti”, *Actas XV Congreso AIH. Las dos orillas*, Monterrey, México, 19-24 de julio de 2004, coord. por Beatriz Mariscal, María Teresa Miaja de la Peña, vol. III, 2007, pp. 3-38.
- HERRERA PETERE, José, *Obras completas. Epistolario*, ed. Jesús Gálvez Yagüe, Madrid, Edicions Bornova y Diputación de Guadalajara, 2008.
- ISSOREL Jacques, “Toro y tauromaquia en la poesía de Rafael Alberti”, *Hommage à Carlos Serrano*, Éditions hispaniques, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2005, pp. 225-236.
- JACKSON, Gabriel, *La República española y la guerra civil*, Barcelona, Editorial Crítica, 1976.
- JENSEN, Wilhelm, *Gradiva. Una fantasía pompeyana*, Barcelona Ediciones de La Tempestad, 2005.
- JESUS FUENTES, María, “Retornos de lo vivo lejano”, en *Actas Poesía Última*, ed. Basilio Rodríguez Cañada y José Ramón Trujillo, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Rafael Alberti (Madrid), 2003, pp. 31-34.
- JIMÉNEZ FAJARDO, Salvador, *Multiple Spaces: the poetry of Rafael Alberti*, London, Tamesis Books, 1985.

- JIMÉNEZ GÓMEZ, Hilario, *Lorca y Alberti: dos poetas en un espejo (1924-1936)*, Diputación de Cáceres, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*, Diputación de Cádiz, 1984.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la generación del 27* (Universidad de Granada, 2001)
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, SORIA OLMEDO, Andrés, *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010.
- JULIEN, Marie-Pierre, WARNIER, Jean-Pierre, *Corps à corps avec l'objet. Approches de la culture matérielle*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- KOHAN, Néstor, *Deodoro Roca, el hereje*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999.
- KOPYTOFF, Igor, "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process", en *The Social life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-91.
- LATOUR, Bruno, "The Berlin Key or How to Do Words with Things", en *Matter, Materiality, and Modern Culture*, ed. Paul Graves Brown, London, Routledge, 2000, pp. 10-20.
- LEÓN, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Castalia, 1998.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, "Rafael Alberti y la poesía tradicional", *Gramma y cal: Revista insular de filología*, 2, 1998, pp. 93-116.
- LOUREIRO, Ángel, *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2000.
- LLOPIS, Enrique, *Rafael Alberti. La deriva de un marinero en tierra argentina (1940-1963)*, Buenos Aires, Ediciones De Aquí a la Vuelta, Centro de la Cooperación Floreal Gorini, 2013.
- LLORENS CASTILLO, Vicente, *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974.
- LLORENS CASTILLO, Vicente, *Rafael Alberti, poeta social, historia y mito*, Madrid, Castalia, 1975.

- LLORENS CASTILLO, Vicente, “La emigración republicana de 1939”, en *El exilio español de 1939*, ed José Luis Abellán, Madrid, Taurus, I, 1976.
- LOJO, María Rosa, “Lucía Miranda, entre 1612 y 1929: transformación de las identidades y de los roles étnicos y genéricos en un mito de origen rioplatense”, *XV Congreso Nacional de Literatura Argentina 1810-2010: Literatura y Política. En torno a la Revolución y las revoluciones en Argentina y América Latina*, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 1 al 3 de julio de 2009, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2011, pp. 27-42.
- MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Colección Austral, 2001.
- MACRÍ, Oreste, “Saggio sulla poesia di Rafael Alberti (Marinero en tierra y Retornos)”, *Quaderni ibero-america: Attualità Culturale della Penisola Iberica e America Latina*, 1992, pp. 372-418.
- MANACORDA, Giorgio, *Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- MANACORDA, Giorgio, *La poesia è la forma della mente. Per una nuova antropologia*, Roma, De Donato-Lerici, 2002.
- MANSILLA DE GARCÍA, Eduarda, *Lucía Miranda (1860)*, edición, introducción y notas de María Rosa Lojo y equipo, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2007.
- MANTEIGA, Robert C., *The poetry of Rafael Alberti. A visual approach*, London, Tamesis Books, 1978.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana, “Alberti y la amistad de los escritores argentinos”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, ed. Gonzalo Santoja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmmoraciones Culturales, I, 2004, pp. 431-447.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana, “Alberti en la Argentina: los primeros pasos del exilio”, *Revista de Filología Románica*, VII, 2011, pp. 255-264.

- MARTOS PÉREZ, María, *Las ruinas en la poesía española contemporánea*, Málaga, Textos mínimos, Servicio de publicación de la Universidad de Málaga, 2008.
- MATA INDURÁIN, Carlos, “Del destierro al exilio: la mirada de Alberti al mito del Cid (‘Como leales vasallos’, Entre el clavel y la espada)”, *Ars bene docendi. Homenaje al Profesor Kurt Spang*, eds. Ignacio Arellano Ayuso, Víctor García Ruiz, Carmen Salaregui Platero, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 2009, pp. 391-404.
- MATEO, María Asunción, *Retrato de Rafael Alberti*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989.
- MATEO, María Asunción, *Rafael Alberti. De lo vivo y lejano*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- MATEOS MIERA, Eladio, “El segundo destierro del Cid: Rodrigo Díaz de Vivar en el exilio español de 1939”, *El Cid: historia, literatura y leyenda*, ed. Gonzalo Santoja, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 131-146.
- MATEOS MIERA, Eladio, *Rafael Alberti y la música*, Granada, Consejería de Cultura, 2004.
- MAY, Barbara Dale, *El dilema de la nostalgia en la poesía de Alberti*, Berne, Peter Lang, 1978.
- MAYORAL, Marina, “Se equivocó la paloma de Rafael Alberti”, *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 343-350.
- MAURO, Walter, *La letteratura è un cortile*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2014.
- MEDEL, Elena, “Para combatir aquello que nos duele: Retornos de lo vivo lejano”, en *Actas Poesía Última*, ed. Basilio Rodríguez Cañada y José Ramón Trujillo, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Rafael Alberti (Madrid), 2003, pp. 49-52.
- MENDOZA, Ángel, “Retornos de una tarde de lluvia de Retornos de lo vivo lejano (1952)”, en *Actas Poesía Última*, ed. Basilio Rodríguez Cañada y José

- Ramón Trujillo, *El Puerto de Santa María (Cádiz)*, Fundación Rafael Alberti (Madrid), 2003, pp. 45-50.
- MILLER, Daniel, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Blackwell, 1987.
- MIRÓ, Emilio, “Rafael Alberti: destierro y esperanza”, *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CXVIII (461), 1984, pp. 61-70.
- MOLLÁ, Juan, “Retornos de lo vivo lejano”, *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 64, 2000, pp. 103-106.
- MONLEÓN, José, “Madrid recién llegado” (entrevista con Rafael Alberti), en *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Primer Acto/Fundación Rafael Alberti, Madrid, 1990.
- MORELLI, Gabriele, *Eugenio Luraghi, Rafael Alberti. Corrispondenza inedita (1947-1983)*, Milano, Vienneperre Edizioni, 2005.
- MORELLI, Gabriele, *Dario Puccini, Rafael Alberti. Corrispondenza inedita (1951-1969)*, Milano, Vienneperre Edizioni, 2009.
- MORENO, Inmaculada, “La memoria y la esperanza (El desdoblamiento de la persona poética en Retornos de un día de retornos)”, en *Actas Poesía Última*, ed. Basilio Rodríguez Cañada y José Ramón Trujillo, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Rafael Alberti (Madrid), 2003, pp. 53-54.
- MORETTI, Franco, *The Bourgeois: Between History and Literature*, London, Verso Books, 2013; trad. it. Moretti, Franco, *Il borghese: tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017.
- MORRIS, Brian, “Rafael Alberti y el peso del ayer”, en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, ed. Gonzalo Santoja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmmoraciones Culturales, II, 2004, pp. 145-157.
- MUSATTI, Cesare Luigi, “Introduzione” a *Gradiva*, en S. Freud, *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 371-380.
- MUSATTI, Cesare Luigi, “Commento” a *Gradiva*, en S. Freud, *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 541-597.

- NERUDA, Pablo, *Confieso que he vivido. Memorias*, ed. Darío Oses, Barcelona, Seix Barral, 2017.
- NICASIO, Salvador Miguel, “Alberti y la tradición literaria medieval”, en *El color de la poesía. (Rafael Alberti en su siglo)*, ed. Gonzalo Santoja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmmoraciones Culturales, II, 2004, pp. 371-379.
- NIGEL, Dennis Robert, “Rafael Alberti y Juan Guerrero Ruiz (correspondencia inédita)”, *Rafael Alberti*, ed. Pedro Guerrero Ruiz, Alicante, Editorial Aguaclara- Editora Regional de Murcia, 2002, pp. 80-102.
- NOTARO, Giuseppina, *La scrittura altrove. L'esilio nella letteratura ispanica*, Napoli, Think Thanks, 2001.
- ORLANDO, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.
- ORLANDO, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati, e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 2015.
- PALAU DE NEMES, Graciela, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1974.
- PARAÍSO, Isabel, “Retornos de lo vivo lejano. Elegía, sublimación y mito”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, eds. Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, pp. 321-334.
- PERALTA RAMOS, Luis, *Historias, paisajes, nostalgia en Baladas y canciones del Paraná*, Centro Cultural Dulce María Loynaz, Cuadernillos Fe de Vida, La Habana, 2010.
- PEREC, George, *Les choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Editions Julliard, 1965.
- PÉREZ SAUQUILLO, Vanesa, “Retornos y remordimientos: niebla”, en *Actas Poesía Última*, ed. Basilio Rodríguez Cañada y José Ramón Trujillo, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Rafael Alberti (Madrid), 2003, pp. 61-64.

- PERI ROSSI, Cristina, “Punta del Este y El Puerto de Santa María”, *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, ed. Gonzalo Santoja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmmoraciones Culturales, I, 2004, pp. 379-385.
- PERUGINI, Carla, “Rafael Alberti fra due sponde...Ripensando a Ora maritima”, en *Incontri e Disincontri tra Europa e America. Atti del XXX Convegno Internazionale di Americanistica*, ed. Rosa Maria Grillo, Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” sede di Salerno, 2008, pp. 111-115.
- PETRIZZO, Alessio, SORBA, Carlotta, “Storia e cultura materiale: recenti traiettorie di ricerca. Interventi di Fabio Dei, Giorgio Riello, Beverly Lemire, Manuel Charpy, Leora Auslander”, *Contemporanea: Rivista di storia dell’800 e del 900*, XIX, 3, 2016, pp. 439-482.
- PRADO, Benjamín, *A la sombra del ángel. 13 años con Alberti*, Madrid, Aguilar, 2002.
- POULOT, Dominique, *Patrimoine et musées: l’institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, I, 1999.
- RAMOS ESPEJO, Antonio, “Alberti en Granada” (entrevista), *Triunfo*, 1980, 33, 892, pp. 24-26.
- RAMOS JURADO, Enrique Ángel, “Retorno a los orígenes. La tradición clásica en la obra de Rafael Alberti y M. Teresa León”, en *Cuatro estudios sobre la tradición clásica en la literatura española: Lope, Blasco, Alberti y María Teresa León*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2001, pp. 59-90.
- RAMOS JURADO, Enrique Ángel, “Análisis de Ora maritima de Rafael Alberti. Una palingenesia de la tradición clásica”, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, ed. José Jurado Morales y Manuel Ramos Ortega, Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2003, pp. 335-351.
- RAMOS ORTEGA, Manuel, “La poética del 27 a través de cuatro rasgos generacionales”, en *En torno a 1927*, ed. Manuel Ramos Ortega, Universidad de Cádiz, 1998, pp. 23-36.

- RAMOS ORTEGA, Manuel, JURADO MORALES, José, *Rafael Alberti libro a libro: el poeta en su centenario (1902-2002)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2003.
- RIGOTTI, Francesca, *Il pensiero delle cose*, Apogeo, Milano 2007.
- RIGOTTI, Francesca, “La decosificación del mundo”, en *Biografie di oggetti. Storie di cose*, eds. Alvise Mattozzi, Paolo Volonté, Angelika Burtscher, Daniele Lupo, Milano, Mondadori, 2009.
- ROCA, Deodoro, *Ciencias, maestros y universidades*, ed. Horacio J. Sanguinetti, Buenos Aires, Ediciones Perrot, Cuadernos del Centro de Derecho y Ciencias Sociales, 1959.
- ROCA, Deodoro, *Prohibido prohibir*, ed. Horacio Sanguinetti, estudio preliminar de Diego Tatián, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012.
- ROCCA, Pablo, GÓNZALEZ BRIZ, María de los Ángeles, *Rafael Alberti en Uruguay*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002.
- ROCHE, Daniel, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation XVII-XIX siècle*, Paris, Fayard, 1997.
- ROZAS, Juan Manuel, *La generación del 27 desde dentro*, Madrid, Bella Bellatrix, Ediciones Istmo, 1987.
- RUPRECHT BION, Wilfred, *Cogitations. Pensieri*, Roma, Armando editore, 1996.
- RUSSO, Beatriz, “Retornos de lo vivo lejano”, en *Actas Poesía Última*, ed. Basilio Rodríguez Cañada y José Ramón Trujillo, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Rafael Alberti (Madrid), 2004, pp. 65-72.
- SALGADO, María, “Retornos de lo vivo lejano”, en *Actas Poesía Última*, ed. Basilio Rodríguez Cañada y José Ramón Trujillo, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Rafael Alberti (Madrid), 2004, pp. 19-24.
- SALINAS DE MARICHAL, Solita, “Los paraísos perdidos de Rafael Alberti”, en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, ed. Manuel Durán, Madrid, Taurus, 1984, pp. 53-74.

- SALINAS DE MARICHAL, Solita, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, “Memoria y literatura: escribir desde el exilio”, *Literatura y signo*, 3, 2008, pp. 437-453.
- SCHNITZER, Rita, *Leyendas y mitos de las flores*, Barcelona, Ediciones Elfos, 1984.
- SCHWARZSTEIN, Dora, “Entre la tierra perdida y la tierra prestada: refugiados judíos y españoles en la Argentina” en *Historia de la vida privada en la Argentina*, III, eds. Fernando Devoto y Marta Malero, *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 110-139.
- SCHWARZSTEIN, Dora, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica, 2001.
- SCOTTI, Massimo, “Oggetti e feticci”, en *Letteratura Europea*, eds. Piero Boitani y Massimo Fusillo, Utet, Torino 2014, III, pp. 335-353.
- SEMPRINI, Andrea, “Objets sans frontières”, *Protée*, 29, 1, 2001, pp. 9-16.
- SENBRE, Ricardo, *La poesía de Rafael Alberti*, Universidad de Salamanca, 1977.
- SILVA SÁNCHEZ, Tomás, “El tratamiento del mito en la Ora marítima de Rafael Alberti”, en *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, ed. Antonio Alvar Ezquerro, vol. 3, 2005, pp. 807-818.
- SMART MARTIN, Ann, “Material things and cultural meanings: notes on the study of early american material culture”, *William and Mary Quarterly*, 1996, 1, pp. 5-12.
- SOLDEVILLA ORIA, Consuelo, *El exilio español (1808-1975)*, Madrid, Arco Libros, 2001.
- SORIA OLMEDO, Andrés, “Juan Ramón Jiménez, crítico del vanguardismo”, en *Criatura afortunada. Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*, Granada, Universidad de Granada, 1981.

- SORIA OLMEDO, Andrés, *Pedro Salinas-Jorge Guillén. Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets, 1992.
- STEARNS, Eliot Thomas, *Collected Poems*, London, Faber&Faber, 1936.
- SPANG, Kurt, “Invitación a un viaje sonoro o Música y Poesía en Rafael Alberti”, *RILCE Revista de Filología Hispánica*, I, 1, Pamplona, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Navarra, 1985, pp. 135-149.
- SPANG, Kurt, *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Navarra, Eunsa, 1991.
- TAMAMES, Ramón, *La República. La Era de Franco*, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1977.
- TARPINO, Antonella, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi, 2008.
- TEJADA, José Luis, *Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia (Poesía primera: 1920-1926)*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1977.
- TEJADA, José Luis, “La poesía gaditana y universal de Rafael Alberti”, *Gades: Revista del Colegio Universitario de Filosofía y Letras*, VIII, 1981, pp. 261-267.
- TILLEY, Christopher [et. al], *Handbook of material culture*, London-New York, Sage, 2006.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Historia de España. La crisis del estado: Dictadura, República, Guerra (1923-1939)*, Barcelona, Labor, 1982.
- TURGEON, Laurier, “La culture matérielle de la mémoire et la mémoire de la culture matérielle”, en *Objects et mémoire*, eds. Octave Debary, Laurier Turgeon eds., Paris, Éditions de la Maison de la Science de l’Homme-Québec, Les Presses de l’Université Laval, 2007, pp. 13-36.
- UMBRAL, Francisco, “El alba de la alegría”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, 1990, pp. 23-24.
- UGARTE, Miguel, *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XX, 1999.

- VÁZQUEZ-MEDEL, Manuel Ángel, “Rafael Alberti y Andalucía”, en *Rafael Alberti: el poema compartido*, ed. Luis García Montero, Granada, Consejería de cultura, 2003, pp. 67-92.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2007.
- VELLOSO, José Miguel, *Conversaciones con Rafael Alberti*, Madrid, Ediciones Sedmay, 1977.
- VIOLI, Patrizia, *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani, 2014.
- VITALE, Ida, “Madurez americana de un poeta español”, *Marcha*, Montevideo, 1088, 13 de diciembre de 1961, pp. 26-27.
- VIVANCO, Luis Felipe, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, 1974², vol. 1.
- VOLONTÉ, Paolo, “Oggetti di personalità”, *Biografie di oggetti-Storie di cose*, eds. Alvise Mattozzi, Paolo Volonté, Angelika Burtscher, Daniele Lupo, Milano, Mondadori, 2009.
- WEINRICH, Harald, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1999.
- WESSELING, Pieter, *Revolution and Tradition: the poetry of Rafael Alberti*, Pamplona, Eunsa, 1973.
- ZAMBRANO, María, *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*, Madrid, Editorial Hispamerca, 1977.
- ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990.
- ZARDOYA, Concha, “El mar en la poesía española de Rafael Alberti”, en *Poesía española del siglo XX: Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 446-478.
- ZARDOYA, Concha, “La técnica metafórica albertiana”, en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, ed. Manuel Durán, Madrid, Taurus, 1984, pp. 75-110.
- ZARDOYA, Concha, “Poesía y exilio de Alberti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, pp. 167, 172-173.
- ZULETA, Emilia de, *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, Gredos, 1971.

ZULETA, Emilia de, "Letras españolas en la revista *Sur*", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Buenos Aires, enero-marzo 1977, pp. 113-145.

ZULETA, Emilia de, *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica/ I. C. I., 1983.

ZULETA, Emilia de, *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Ediciones Atril, 1999.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y RECORTES DE PRENSA:

ALBERTI LEÓN, Aitana, "Hija de desastres", *La arboleda compartida*, ABC Literario, suplemento del diario ABC, Madrid, 17 de diciembre de 1993.

ALBERTI LEÓN, Aitana, "Nuestros cortos veranos", *La arboleda compartida*, ABC Literario, suplemento cultural del diario ABC, Madrid, 29 de diciembre de 1993.

ALBERTI LEÓN, Aitana, "Concierto de Hammett", *La arboleda compartida*, ABC Literario, suplemento cultural del diario ABC, Madrid, 8 de julio de 1994.

ALBERTI LEÓN, Aitana, "La música como un mar", *La arboleda compartida*, ABC Literario, suplemento del diario ABC, Madrid, 19 de enero de 1996.

ALBERTI LEÓN, Aitana, "Viaje sonoro", *La arboleda compartida*, ABC Literario, suplemento cultural del diario ABC, Madrid, 21 de marzo de 1997.

"Alberti regresó a su tierra", (s/f), *El País*, jueves 28 de abril de 1977.

ALGAÑARAZ, Julio, "Alberti: es hermoso ser un poeta diputado", *Diario 16*, 15 de abril de 1977.

"Arribó ayer el poeta español Rafael Alberti", (s/f), *La Capital*, Rosario, 3 de marzo de 1940.

AZORÍN, Antonio, "Rafael Alberti", *ABC Literario*, 16 de enero de 1939, pp. 5-7.

CORBALÁN, Pablo, "Rafael Alberti de nuevo en España", *Informaciones de las artes y las letras* del 28 de abril de 1977.

GOÑÍ, Javier, “Alberti: esto parece recibimiento a Joselito”, *Informaciones*, 28 de abril de 1977.

HERNÁNDEZ, Antonio, “Retorno de un poeta exiliado”, *Informaciones*, 2 de abril de 1977, p. 7.

“Llega Rafael Alberti, gran poeta de la España traicionada y mártir”, (s/f), 2 de marzo de 1940.

“Llegará hoy el poeta ibérico Rafael Alberti”, *El Sol*, Buenos Aires, 2 de marzo de 1940, (s/f).

“Los recuerdos de María Asunción Mateo”, (entrevista consultada el 18 de noviembre de 2017 en la página del Centro Virtual Cervantes: <https://cvc.cervantes.es/actcult/alberti/biografia/recuerdos.htm>).

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, “Con el regreso de Alberti la poesía española está completa”, *ABC*, 28 de abril de 1977.

“Me fui con el puño cerrado y vuelvo con la mano abierta. Regresa Alberti”, (s/f), *el Sol de España*, 9 de abril de 1977.

“Rafael Alberti”, (s/f), *La Nación*, Buenos Aires, 3 de marzo de 1940.