

El discurso elegíaco de Rafael Alberti

Armando LÓPEZ CASTRO

Universidad de León

La memoria es conciencia del tiempo ido y puede volver, de ahí el trato del poeta con la elegía, que es una composición en la que se rememora o se señala una pérdida en la escala de lo individual. Desde el período alejandrino hasta la poesía moderna, la elegía se va configurando como un género abierto, no cerrado, como un proceso de escritura cuya ley es la variación y en el que se da un desplazamiento de lo objetivo a lo personal. Durante la época de Augusto, sobre todo con Ovidio, la elegía pierde la forma original del dístico y se convierte en expresión del yo lírico, en representación autobiográfica. A partir de entonces, la elegía adopta la forma de un proceso interior con múltiples variantes, siendo la elegía funeral la que, de acuerdo con la convención retórica, establece tres partes: consideraciones sobre la muerte, lamento de los sobrevivientes y alabanzas del difunto. Estas tres partes, que pueden ser reducidas a dos, lamentación y consolación, responden a las claves de la elegía tradicional y, a nivel hispánico, se hallan presentes desde las *Coplas* de Jorge Manrique hasta el *Llanto* de Lorca. De esta manera, la elegía, que empezó como lamentación por los muertos y pasó luego a ser lamentación amorosa, según señala Horacio en su *Poética*, se convirtió en uno de los géneros más representativos de la tradición occidental, manteniendo como constantes, en su oscilación de la diégesis a la mimesis, la enunciación personal, las formas del lenguaje apelativo, el uso de términos afectivos y la técnica alusiva. Rasgos todos ellos que tienden a plasmar el sentimiento como el principal referente de la poesía¹.

Los poetas españoles que se dan a conocer en la década de 1920 a 1930 heredan de la tradición simbolista una lírica cada vez más despersonalizada, de carácter absolutamente irreal, donde la vaguedad y la indeterminación, producto de la inseguridad ante el destino final del

¹ No hay todavía un estudio de conjunto sobre la elegía a lo largo de la tradición occidental, por lo que hay que acudir a una serie de estudios parciales, como el de F. RODRÍGUEZ ADRADOS (*Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, Barcelona, Alma Mater, 1956, Vol.I, pp.XIV y ss.), sobre la elegía griega; el de G. LUCK (*La elegía erótica latina*, Universidad de Sevilla, 1993); y el de E. CAMACHO GUIZADO (*La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1959), sobre los elementos constitutivos de la elegía funeral, el acontecimiento, el panegírico y la lamentación, a lo largo de nuestra tradición poética.

A. López Castro

hombre, aparecen como rasgos característicos. A nivel europeo, son los años de la explosión surrealista, movimiento revolucionario que, desde su manifestación en 1924 hasta su desaparición en 1938, se distingue por su crítica de la moral burguesa y por reintroducir la poesía en la vida. Ante una situación de desamparo, alimentada por los horrores que había traído la primera guerra mundial, la verdadera novedad consiste en un retorno a las fuentes, en llevarnos al estado poético del origen. Para un poeta como Rafael Alberti, nacido en el Puerto de Santa María el 16 de diciembre de 1902, la evocación nostálgica de la bahía gaditana, de la que tuvo que separarse cuando su familia marchó a Madrid en 1917, constituye el núcleo de su escritura y con ella vive el poeta como llama encendida, porque el nostálgico no pierde nunca la esperanza de encontrar en el futuro el bien perdido. En su libro de memorias *La arboleda perdida* ha escrito Alberti: “La nostalgia hecha espuma de aquel mar de mi infancia y años adolescentes se me va a ir convirtiendo poco a poco en canción”. Y *Marinero en tierra* (1925), cuyo primitivo título fue el de *Mar y tierra*, surge de la incertidumbre del sujeto lírico, escindido entre la tierra de la juventud actual y el mar originario de la infancia. Esta contraposición es la que reitera uno de los poemas más significativos del libro

El mar, la mar

El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!

¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?

5 ¿Por qué me desenterraste
del mar?

En sueños, la marejada
me tira del corazón.
Se lo quisiera llevar.

10 Padre, ¿por qué me trajiste
acá?

La incorporación de lo externo a lo íntimo, proceso iniciado por Juan Ramón en *Piedra y cielo* (1918) y seguido por Lorca en *Libro de poemas* (1921), es asimilado por Alberti desde sus inicios. El sujeto poético no quiere desprenderse aquí de una realidad a la que pertenece afectivamente. Por eso, se sirve de la alternancia morfológica del masculino y el femenino (“El mar. La mar. / El mar”), resuelta por la exclamación del segundo verso (“¡Sólo la mar!”) y reforzada por la correlación analógica (“ciudad - mar”); de preguntas insistentes en formas de apelaciones al padre, reforzadas métrica y sintácticamente de acuerdo con la técnica paralelística, siendo la segunda (“¿Por qué me desenterraste / del mar?”), con su inversión metafórica, la que más incide en el arraigo marinero; y de la forma verbal en subjuntivo (‘quisiera’), que expresa un deseo irrealizable, para ofrecernos la actitud del que se siente desplazado, fuera de su lugar habitual, y quiere restablecerlo por el sueño. Únicamente el sueño, que integra los contrarios, es capaz de acoger en sí mismo el juego de tierra y mar².

De la ausencia del añorado mar en *Marinero en tierra* (1925), pasamos a la fusión de amor y muerte en *La amante* (1926) y a la supervivencia del encuentro amoroso en *El alba del alhelí* (1928), libro en el que culmina todo un período unitario. Aunque el contacto con la poesía tradicional siempre está presente en la escritura del poeta gaditano, lo cierto es que la imitación del popularismo refinado llegó a hastiarle (“Ya el poema breve, rítmico, de corte musical, me producía cansancio. Era como un limón exprimido del todo, difícil de sacarle un jugo diferente, ¿a qué apretarlo más?”, nos dice en *La arboleda perdida*). En este sentido, el poema “Despedida”, con el que finaliza el tercero de los libros citados, expresa el deseo de cambiar sin renunciar a lo vivido (“Lo que tú, ¡quién lo dijera.../ sin partir!”), una canción que sigue la tradición heredada, pero sin cuestionar la validez de sus recursos.

Cal y canto (1929) es un libro límite, de ruptura con la lírica de los cancioneros y de transición hacia otras formas artísticas, el clasicismo neogongorino, el surrealismo, la poesía cívica, en conexión con

² Para el lenguaje poético de la obra, sigo las monografías de J.L. TEJADA, *Rafael Alberti. Entre la tradición y la vanguardia (Poesía primera: 1920-1926)*, Madrid (Gredos) 1976, pp.186ss. y de R.SENABRE, *La poesía de Rafael Alberti*, Univ. de Salamanca 1977, pp.20-21. En cuanto a las técnicas de la poesía tradicional, remito a dos trabajos: A. LÓPEZ CASTRO, “Rafael Alberti y la poesía tradicional”, en *Poetas del 27*, Univ. de León, 1993, pp.95-128; y A. SORIA OLMEDO, “La depuración de la mirada: en torno al neopopularismo de Rafael Alberti”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 485-486, 1990, 109-118.

A. López Castro

los movimientos de vanguardia, cuyo denominador común fue la fascinación por la imagen. Este tratamiento imaginístico hace de *Cal y canto* uno de los libros más emblemáticos del 27, junto con la *Fábula de Equis y Zeda*, de Gerardo Diego, pues la asimilación del lenguaje gongorino, cifrada en el tratamiento mitológico, la distorsión sintáctica y el cultivo metafórico, fue para Alberti una necesidad expresiva en un momento de crisis individual, que coincide con una crisis colectiva del arte y de la sociedad de la época. De esta actitud crítica brota la tensión expresiva de *Sobre los ángeles* (1929), que es un viaje por los infiernos del ser en busca de la identidad perdida. Desde el poema prologal “Paraíso perdido”, que alude a un mundo irremediamente perdido (“¿Adónde el Paraíso, / sombra, tú que has estado?”), hasta “El ángel superviviente”, que resume el proceso de aniquilamiento y anuncia el comienzo de un nuevo génesis (“Todos los ángeles perdieron la vida. / Menos uno, herido, alicortado”), pasando por composiciones tan significativas como “El cuerpo deshabitado”, “Invitación al aire”, “Tres recuerdos del cielo” e “Invitación al arpa”, asistimos a un movimiento de demolición, de subversión liberadora, en el que la distorsión del lenguaje, reflejo de un estado de conciencia poética, pues la oposición “ángel de sombra / ángel de luz” revela la aspiración de toda poesía, no logra romper su coherencia interna. En un libro tan profundamente interiorizado como éste, escrito desde el mismo inconformismo del que surgieron *El hombre deshabitado*, *Sermones y moradas* o la *Elegía cívica*, la figura del ángel, alter ego del poeta, simboliza, con su mediación estética, el intento de reconciliar alienación y unidad, el deseo de superar la incomunicación mediante la fluidez de la forma musical. A esta evasión de lo visible, que según Lorca “descubre el hecho poético”, responde uno de los poemas más becquerianos del libro: *Invitación al arpa*:

1

Lejos, lejos.
Adonde las estancias olvidan guantes de polvo
y las consolas sueñan párpados y nombres ya idos.
Un sombrero se hastía
5 y unos lazos sin bucles se cansan.
Si las violetas se aburren,
es porque están nostálgicas de moaré y abanicos.

Lejos, más lejos.

A los cielos rasos donde las goteras
10 abren sus mapas húmedos para que viajen los lechos.
Adonde los muelles se hundan sin esperanza
y rostros invisibles avetan los espejos.

Al país de las telas de araña.

2

Más lejos, mucho más lejos.

15 A la luna disecada entre la hoja de un álamo y la pasión de un libro.
Sé que hay yelos nocturnos que ocultan candelabros
y que la muerte tiembla en el sueño movable de las bujías.
Un maniquí de luto agoniza sobre un nardo.
Una voz desde el olvido mueve el agua dormida de los pianos.
20 Siempre, siempre más lejos.
Adonde las maderas guardan ecos y sombras de pasos,
adonde las polillas desvelan el silencio de las corbatas,
adonde todo un siglo es un arpa en abandono.

La música, en cuanto nos permite escuchar lo inefable, lo que no alcanza a ser dicho, encierra una plenitud de significación que rebasa ampliamente cualquier forma de entendimiento. Por simbolizar la reunión del cielo con la tierra, la música del arpa acota un territorio pre-poético y se convierte en expresión de lo incondicionado, de aquello que todavía no ha tomado forma y está a la espera de ser manifestado. Si en la rima VII de Bécquer la música del arpa yace en el olvido hasta que no la evoca “la mano de nieve”, símbolo de la palabra poética, el énfasis se pone aquí sobre el olvido, forma de la muerte, que es desprendimiento y apertura hacia lo otro. Por eso, marcas expresivas como el estribillo que abre anafóricamente cada secuencia (“Lejos, lejos”, “Lejos más lejos”, “Más lejos, mucho más lejos”, “Siempre, siempre más lejos”); la brevedad de la tercera estrofa respecto a las restantes (“Al país de las telas de araña”), que concentra la atención del lector en esa imagen del centro donde todo se reintegra; el valor afectivo de las formas verbales (‘olvidan’, ‘sueñan’, ‘se hastía’, ‘se cansan’, ‘se aburren’), que dotan a los objetos de contenido anímico; y la serie de imágenes acumuladas (“la luna disecada entre la hoja de un álamo y la pasión de un libro”, “yelos nocturnos que ocultan candelabros”, “la muerte tiembla en el sueño movable de las bujías”, “Un ma-

niquí de luto agoniza sobre un nardo”, “Una voz desde el olvido mueve el agua dormida de los pianos”), cuyo carácter visionario trata de conjugar muerte y vida dentro de la atracción de una pertenencia recíproca, confluyen todas ellas en el último verso (“adonde todo un siglo es un arpa en abandono”), que actúa a modo de fórmula diseminativo-recolectiva desde la que hay que entender el significado del poema. La imagen del “arpa olvidada”, en la que vienen a dar las restantes imágenes, pertenece al orden del instante, no de la sucesión, al momento único del tiempo originario que contiene en germen todas las formas posibles. La rememoración ensaya la transformación del tiempo sucesivo, tiempo fragmentado e irrecuperable, en un ciclo reconstruido en su totalidad. En este sentido, señaló Heidegger hablando de Hölderlin, “poetizar es recordar”, hacer posible la apertura, la distancia que media entre lo propio y lo extraño³.

Aunque *Sermones y moradas* (1929-1930) no posee la unidad espiritual de *Sobre los ángeles*, expresión de una personalidad desintegrada en busca de su integración, sí incide más en la destrucción creadora de proyección hacia el origen, en gran medida por impulso del grupo surrealista, como podemos ver en *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont y *Pasión de la tierra* de Vicente Aleixandre. El leve fondo surrealista de *Sobre los ángeles*, especialmente visible en los poemas de su tercera parte, resulta mucho más acusado en *Sermones y moradas*, que surge, no de la exploración, sino de la conciencia de un alma en ruinas, del sentimiento de horror ante la muerte y la nada. De tal sentimiento participa el poema “Ese caballo ardiendo por las arboledas perdidas (Elegía a Fernando Villalón)”, en donde la pérdida irreparable de la muerte del poeta se equipara a un cataclismo cósmico. El comienzo objetivo del poema (“Se ha comprobado el horror de unos zapatos rígidos contra la última tabla de un cajón destinado a limitar por espacio de poco tiempo la invasión de la tierra”); la repetición del estribillo, “(y el reloj sobre el muerto)”, que contribuye

³ Sobre la posibilidad de la palabra poética, cuya función es remontarse hacia la unidad originaria desde la dispersión característica del decir común, Cf. el estudio de RG. CUARTANGO, *Así como fundan los poetas*, Santander (Límite) 2000, pp.53-73. Respecto a este poema, construido sobre un recuerdo de la rima VII de Bécquer (“Del salón en el ángulo oscuro”), Cf. el análisis de JM. ROZAS y G. TORRES Negrera, *El grupo poético del 27 (I)*, Madrid (Cincel) 1980, pp.86-87. En cuanto a la imagen del ángel en el mundo moderno, tengo en cuenta el estudio de J. JIMÉNEZ, *El ángel caído*, Barcelona (Anagrama) 1982. Para la ascendencia becqueriana del libro, que Alberti fue el primero en incorporar dentro del 27, véase mi estudio, *El arpa olvidada. Estudios sobre Bécquer*, Univ. de León 2002.

a intensificar el mismo sentimiento de destrucción y muerte, forma de venganza contra la indiferencia del mundo; la acumulación de imágenes arbitrarias e incoherentes (“una bala de plomo perforara la hostia solitaria”, “cinco gatos con las orejas cortadas volcaran el vinagre y los espejos de los pasillos se agrietaran de angustia”, “charcas amarillentas donde hechas humo flotan las palabras heladas que nunca pudo articular la lengua de los vivos”), que despiertan emociones de horror e ira, propias del que ha perdido su fe en un mundo sin finalidad; y el tono elegíaco de los versos finales (“Sí, / pero yo he perdido mi jaca / y mi cuerpo anda buscándome por el Sudoeste / y hoy llega el tren con dos mil años de retraso / y yo no sé quién ha quemado estos olivos”), traducen el esfuerzo del poeta por abandonarse a la fantasía, única forma de superar el vacío imperante, pues, según señala Aragon, la libertad comienza donde empieza lo maravilloso⁴.

A una realidad distinta corresponde también un lenguaje diferente. La preocupación político-social, que surge en *Sermones y moradas* tal vez como compensación a la pérdida de fe en nada trascendente, se va a convertir en motivo dominante de la poesía de Alberti durante la década de 1930 a 1940, años en los que los surrealistas franceses se adhirieron al comunismo internacional. En enero de 1930 escribe Alberti el poema cívico “Con los zapatos puestos tengo que morir”, que inaugura la poesía de acción social, en la que prima la comunicabilidad y que se corresponde con el ciclo *El poeta en la calle* (1931-1935), que comprende poemarios como *Consignas* (1933), *Nuestra diaria palabra* (1936), *13 bandas y 48 estrellas* (1936), diversos romances sobre la guerra de España, y el conjunto *De un momento a otro*, cuyo lema *Poesía e historia* agrupa cuatro partes: “La familia”; la sección 2, encabezada por “El terror y el confidente”; “13 bandas y 48 estrellas” y “Capital de la gloria”. De las cuatro, es esta última la más variada métricamente y la que, dentro del protagonismo que adquiere Madrid en la guerra civil, ofrece momentos de creación más

⁴ Alberti participa en muy escasa medida del movimiento surrealista. En carta a V. Bodini señala: “Yo nunca me he considerado un superrealista consciente. En aquella época conocía muy mal el francés. Paul Eluard fue el único poeta traducido algo en España. Tal vez el cine de Buñuel y Dalí y mi gran amistad con ambos, influyeron algo en mí. Nunca he prestado mucha atención a teorías o manifiestos poéticos. La *cosa* estaba en la atmósfera”, en *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona (Tusquets) 1971, pp.60-66. Sobre las coincidencias entre este poema y el *Llanto* de Lorca, entre ellas, los efectos cósmicos, la utilización obsesiva de las horas del reloj y la alusión a los olivos en los versos finales, Cfr. C. Marcial de ONÍS, *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid (José Porrúa Turanzas) 1974, pp.203-204.

A. López Castro

sostenidos. A ella pertenece el poema “Elegía a un poeta que no tuvo su muerte (Federico García Lorca)”, cuyo núcleo es la falta de correspondencia de la muerte propia del amigo:

Elegía a un poeta que no tuvo su muerte (Federico García Lorca)

No tuviste tu muerte, la que a ti te tocaba.
Malamente, a sabiendas, equivocó el camino.
¿Adónde vas? Gritando, por más que aligeraba,
no paré tu destino.

5 ¡Que mi muerte madruga! ¡Levanta! Por las calles,
los terrados y torres tiembla un presentimiento.
A toda costa el río llama a los arrabales,
advierte a toda costa la oscuridad al viento.

Yo, por las islas, preso, sin saber que tu muerte
10 te olvidaba, dejando mano libre a la mía.
¡Dolor de haberte visto, dolor, dolor de verte
como yo hubiera estado, si me correspondía!

Debiste de haber muerto sin llevarte a tu gloria
ese horror en los ojos de último fagonazo
15 ante la propia sangre que dobló tu memoria,
toda flor y clarísimo corazón sin balazo.

Mas si mi muerte ha muerto, quedándome la tuya,
si acaso le esperaba más bella y larga vida,
haré por merecerla, hasta que restituya
20 a la tierra esa lumbre de cosecha cumplida.

En la Segunda parte de *La arboleda perdida*, recuerda así la muerte de Lorca: “Poco a poco, aunque confusas, fueron llegando otras noticias: la detención del poeta en casa de los hermanos Rosales y su ejecución, días después, fuera de la ciudad. 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. Al fin y al cabo, yo era un rojo militante, de esos que había que matar sin compasión, y él solamente un republicano, un antifascista amante del pueblo, del partido, como él dijo, de los pobres. Le escribí entonces

aquella *Elegía para un poeta que no tuvo su muerte*". El clima espiritual que impregna esta elegía es el dolor causado por la separación de una muerte injusta. Desde esa lejanía subrayada mediante la marca subjetiva de la exclamación ("¡Dolor de haberte visto, dolor, dolor de verte / como yo hubiera estado, si me correspondía!"), que sirve para introducir el punto de vista del hablante, es posible entender la muerte como el cumplimiento de la existencia. En la medida en que el lector se deja envolver por la relación de esas dos fuerzas interiores, el dolor y la amistad, comienza a experimentar, a través del lenguaje conversacional ('a sabiendas', 'a toda costa'), la necesidad del sujeto poético de abandonar lo vivido, de avanzar por la interioridad invisible del corazón para rescatar el sentido de esa muerte ("hasta que *restituya* / a la tierra esa lumbre de cosecha cumplida"). Dice Rilke en la décima elegía: "Hasta muy lejos te toca estar en el dolor". Si fuéramos capaces de descubrir el secreto de la muerte más allá de los límites de la vida, la sombra de nuestra fugacidad, sería posible escuchar la voz del origen. Sólo con el regreso a la tierra, con "esa lumbre de cosecha cumplida", la palabra vuelve a habitar en el silencio más absoluto. Venimos de la lejanía del origen y vamos hacia la lejanía de la muerte. Habitando en el espacio interior del corazón, la palabra poética pretende destruir la imagen de una muerte no correspondida para devolvernos su verdadera imagen. A diferencia de la "Elegía" a Ignacio Sánchez Mejías de *Verte y no verte* (1934), cuyo estribillo ("Yo, lejos navegando; / tú, por la muerte") nos invita a entrar en la muerte desde la vida, en la elegía a Lorca el sujeto poético necesita hacer suya la muerte del amigo para llegar a lo más profundo de sí. Lo que en una elegía es solidaridad con el torero muerto, tan relacionado con los poetas del 27, en la otra es un acto de decisión personal que configura poéticamente el ámbito total de la realidad compartida⁵.

Terminada la guerra civil española comienza para Alberti el largo período del exilio, en que domina el deseo de volver a los orígenes de su bahía gaditana y una nueva inflexión del lenguaje poético, hecho que se aprecia en el alejamiento de la "urgente gramática", según ve-

⁵ Además de la cita de *La arboleda perdida*, véase el prólogo de Rafael Alberti, "Palabras para Federico", a la edición del *Romancero gitano*, publicada en Madrid (Nuestro Pueblo, 1938, pp.3-6). Recogida después en Rafael Alberti, *Federico García Lorca, poeta y amigo* edición de L.GARCÍA MONTERO (Granada, EAUSA, 1984, p.260). Para la poética albertiana de la década de los treinta, es básico el libro de A. JIMÉNEZ MILLÁN, *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*, Diputación de Cádiz, 1984. Sobre *De un momento a otro (Poesía e historia)*, véase el estudio preliminar de J.M^a BALCELLS a su edición de esta obra (Barcelona, PPU, 1993, pp.11-80).

A. López Castro

mos en el poema “Para luego”, escrito en 1938, y en la vuelta a un lenguaje más espontáneo y preciso. El deseo de volver por caminos ya trillados (“Después de este desorden impuesto, de esta prisa, / de esta *urgente gramática* necesaria en que vivo, / vuelva a mí toda virgen la palabra precisa, / virgen el verbo exacto con el justo adjetivo”), dice el poeta en el conocido prólogo de *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), evidencia el conflicto entre voluntad temática y expresión poética. Desde el punto de vista literario, la poesía política de Alberti, a pesar de sus limitaciones, supuso el esfuerzo por convertir la poesía en un ejercicio de conocimiento de la realidad, del que derivaría, en la década siguiente, la llamada *poesía social*.

En su relato *Una historia de Ibiza* declara Alberti que desea huir de Madrid, cansado de la atmósfera política y con la intención de trabajar en una obra de teatro, *El trébol florido*. Las seis semanas que Rafael Alberti y María Teresa León pasaron en la isla, donde les sorprende el alzamiento nacional, parecen contener en sobreconcentrada síntesis todos los elementos nucleares de esa voz con la que Alberti había de entrar en la tradición poética de su lengua. De esa etapa, breve en el tiempo, pero intensa en el recuerdo, brotan directamente los libros del exilio argentino, *A la pintura* (1948), *Retornos de lo vivo lejano* (1952), *Baladas y canciones del Paraná* (1954), marcados a la vez por la nostalgia y el vitalismo. Y de ellos, más que *A la pintura*, libro teñido de culturalismo, importan los dos últimos, ligados a la nostalgia del regreso. La memoria de lo ya vivido, que vuelve a través de la evocación, genera un estado melancólico, propio del ser incompleto, una experiencia compartida de participación íntima en el concierto cósmico. Esta comunión profunda con el mundo alcanza su máxima intensidad en *Retornos*, sobre todo en los poemas amorosos de la segunda parte, donde el amor aparece como energía cósmica que penetra en los cuerpos, como totalidad que engloba las particularidades. Así lo vemos en el poema “Retornos del amor en una noche de verano”, uno de los más comentados, en donde asistimos al nacimiento mismo del amor, a un estado de indistinción anterior a su formulación poética.

Retornos del amor en una noche de verano

A tientas, 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,

5 contra el hoyo de mentas tronchadas y tomillos.

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.

10 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.

15 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.

20 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.

La experiencia erótica va aquí estrechamente ligada a la poética. En el orden de la creación, el rumor es ya sonido primordial, “murmulo” de algo oscuro que se opone al despliegue del tiempo y de la vida. Para expresar ese mundo anterior a la palabra que la rebasa ampliamente y no logra expresarse (“Las palabras no llegan”), el hablante recurre al ritmo lento del verso, que se desliza en busca de un pasado que es preciso recuperar (“vuelvo a sentirlo”); al uso del encabalgamiento (“la sombra / *de mi recién salido corazón*”, “como llena / *palpitación* tendida cubierta de cabellos”, “un latido / *dentro* de otro latido solamente”), que sirve a la fluencia del sentimiento; al valor metafórico de los adjetivos (“la escarcha *caliente* de la noche”, “los *umbrosos* centros”, “clavel *silencioso*”, “*desvelado* olor”, “*oscura* orilla”), que alteran la significación del sustantivo e introducen el punto de vista del sujeto poético; y el empleo de imágenes y símbolos (‘la escarcha’, ‘la sombra’, ‘el corazón’, ‘el clavel’, ‘el río’), que por su propia naturaleza nunca agotan aquello a lo que apuntan. En realidad,

A. López Castro

dentro de ese universo simbólico que le da sentido al poema y aparece como transfondo, ese ‘murmullo’ anterior a la palabra es lo que la mantiene despierta, viva y anhelante. Hay siempre, en los poemas de este libro, un esfuerzo de la memoria voluntaria, de la memoria que busca hacerse rumor o balbuceo, demorado germinar de la palabra en el silencio, antes de que irrumpa la realidad extraña⁶.

Si en *Retornos de lo vivo lejano* domina una memoria voluntaria, capaz de traer al presente momentos y objetos que tuvieron una honda significación en el pasado, en *Baladas y canciones del Paraná* (1954) los recuerdos vienen de manera involuntaria, inconsciente, irrumpiendo de manera inesperada. El poeta recoge los recuerdos en canciones, lo que le lleva a cambiar el ritmo, el lento alejandrino por el verso corto que concentra en su brevedad la impresión súbita, y el lenguaje, creador de un mundo irreal, en el que la lógica se nos escapa, para dar paso a la “técnica del fundido” y a las superposiciones “espacio-temporales”. Desde esa unidad integradora del poema-canto, con su síntesis musical, es posible entender el recuerdo como algo vivo, dinámico, en su forma de experiencia compartida. Ese es lo que ocurre en la “Canción 8”, hecha en el Paraná pensando en España, donde la nostalgia se muestra profundamente activa:

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

Se le llenó de caballos
la sombra que proyectaba.
Yo, a caballo, por su sombra

⁶ La 1ª edición de *Retornos de lo vivo lejano* se publicó en 1952 (Buenos Aires, Losada). En la edición de *Poesías completas* (Buenos Aires, Losada, 1961), aparece considerablemente aumentado, sobre todo en su *Segunda parte*, que contiene los mejores poemas del libro, entre ellos, además del analizado, el poema “Retornos del amor en los bosques nocturnos”, cuyo verso “¡Son los bosques, los bosques que regresan!” ha dado origen a la antología de A. COLINAS, *Los bosques que regresan. Antología poética (1924-1988)*, Barcelona (Círculo de Lectores) 2002. Sobre la búsqueda del pasado en *Recuerdos de lo vivo lejano*, véase el artículo de R. GULLÓN, “Alegrías y sombras de Rafael Alberti (Segundo momento)”, en *Asomante*, XXI, núms. 1 y 2, 1965. Recogido en *Rafael Alberti*, ed. de M. DURÁN, Madrid (Taurus) 1975, pp.241-264.

busqué mi pueblo y mi casa.

10 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
15 volvió para darme agua.

El movimiento creador, que comienza con el combate entre la luz y las sombras, lleva en su fluir la profundidad oscura del pasado. En el instante del tiempo estético (“Hoy”), donde el yo poético restaura el latido del ser, el lenguaje va creando, mediante la marca subjetiva de la exclamación (“¡Qué pequeño sobre el río, / y qué grande sobre el pasto”); la forma verbal en indefinido (‘trajeron’, ‘se le llenó’, ‘busqué’, ‘entré’, ‘volvió’), tiempo poético por excelencia; la reiteración del verso como estribillo (“la sombra que proyectaba”); y una serie de símbolos naturales (‘las nubes’, ‘los caballos’, ‘la fuente’), un mundo irreal, sin fronteras entre el hoy y el ayer. En el instante del poema, límite del mundo, se cruza la memoria de las cosas con la frágil memoria del hombre y el sueño de las aguas (“la fuente siempre sonaba”) nos muestra la identidad profunda de todas las formas. La sombra sería el lugar donde vive el ser en ausencia, el espacio de la imaginación creadora donde habita en germen la palabra, cuya función es revelar lo escondido⁷.

Tras los decisivos años argentinos, en los que Alberti pasó la parte central de su vida y alcanzó su auténtica madurez, comienza la última etapa del exilio italiano, la que va de 1963 a 1977, que tiene a Roma como centro de sus vivencias cotidianas y donde la escritura de Alberti, siguiendo las pautas del diario poético, se va llenando de referencias autobiográficas. La nostalgia de lo vivido representa siempre un pacto con lo que uno ha sido. De este pasado renovado desde el presente surgen los poemas de *Roma, peligro para caminantes* (1968)

⁷ Para la amplia etapa del exilio, son importantes las monografías de C. ARGENTE del CASTILLO, *La poesía de Rafael Alberti. La poesía del destierro* (Universidad de Granada, 1986); y de Catherine G. BELLVER, *Rafael Alberti en sus horas de destierro* (Salamanca, Almar, 1984). En cuanto al uso de la memoria voluntaria y de la memoria inconsciente, que sirve para distinguir *Retornos de lo vivo lejano* de *Baladas y canciones del Paraná*, véase el ensayo de Aurora de ALBORNOZ, “Por los caminos de Rafael Alberti”, en *Hacia la realidad creada*, Barcelona (Península) 1979, pp.221-237.

A. López Castro

y *Canciones del alto valle del Aniense* (1972), libros en los que la relación de multiplicidad y unidad constituye el ritmo musical de una escritura en constante regeneración. Consciente de que sólo conocemos algo si nos separamos y nos alejamos, pues la distancia nos permite apreciarlo con mayor objetividad, Alberti escribe su soneto a Roma desde la nostalgia de la vida americana:

Lo que dejé por ti

Dejé por ti mis bosques, mi pérdida
arboleda, mis perros desvelados,
mis capitales años desterrados
hasta casi el invierno de la vida.

5 Dejé un temblor, dejé una sacudida,
un resplandor de fuegos no apagados,
dejé mi sombra en los desesperados
ojos sangrantes de la despedida.

Dejé palomas tristes junto a un río,
10 caballos sobre el sol de las arenas,
dejé de oler la mar, dejé de verte.

Dejé por ti todo lo que era mío.
Dame tú, Roma, a cambio de mis penas,
Tanto como dejé para tenerte.

Esperando ya en Roma el regreso a su tierra, de la que nunca se ha alejado, el poeta se afirma en su palabra como territorio de supervivencia y el lenguaje, con su mezcla de recuerdo y esperanza, es un modo de salvar la distancia. La sensación de vida transcurrida hace de esta composición un poema-síntesis, en el que el estilo enumerativo, matizado por la intensificación anafórica de la forma verbal en indefinido (“Dejé”); el valor determinativo de la adjetivación (“mi *perdida* arboleda”, “mis perros *desvelados*”, “mis *capitales* años desterrados”, “los *desesperados* / ojos sangrientos de la despedida”, “palomas *tristes*”); la ruptura armoniosa del encabalgamiento (“mi pérdida / *arboleda*”, “los desesperados / *ojos*”); y el manejo de símbolos ya consolidados (‘bosques’, ‘palomas’, ‘caballos’, ‘mar’), contribuye al valor musical y afectivo del poema, enriquecido por la repetición de pala-

bras y frases dependientes de un mismo núcleo verbal. El soneto alcanza su plenitud en los versos finales, donde la invocación a la ciudad (“Dame tú, Roma”) se convierte en articulación de los elementos dispersos, en unidad de pérdida y posesión. Si París fue para Alberti la ciudad de su primer exilio y Buenos Aires la superación de la guerra civil, Roma supone la aceptación final de la pérdida, el intento de convertir lo fugaz en eterno. Como en tantos otros momentos, el recuerdo da unidad al poema, si bien la apelación a la “ciudad eterna” sirve para ir más allá de lo externo, de lo visible, para dotar al discurso poético de trascendencia⁸.

Si atendemos a la obra de Alberti en su etapa final, la que va desde 1977 a 1999, con títulos tan significativos como *Fustigada luz* (1980), la segunda parte de *La arboleda perdida* (1987) y *Canciones para Altair* (1989), se observa en ella, al margen de “pequeñas turbiedades”, una mayor inmersión en lo autobiográfico, donde la escritura, resistiéndose al olvido de la memoria, se convierte en forma de liberación y reunificación. En los últimos años de su vida las composiciones de contenido político van cediendo paso a otras de muy depurado lenguaje, dominadas por el sentimiento amoroso, la nostalgia, la proximidad de la muerte. Desde el punto de vista erótico, lo que era amor pleno y obsesivo en *Recuerdos de lo vivo lejano* y *Amor en vilo*, durante la etapa de madurez, se transforma en pasión autobiográfica en los poemas de senectud. Amor otoñal no exento de espíritu juvenil, según vemos en la tercera parte de *Canciones para Altair*, sin duda la más lograda, en donde Altair, hecha “fuego de amor”, sale de lo oscuro y nace inocente en el sentir que la sostiene. De esa palabra de fuego, anterior al nombrar, pues que lenguaje no lo hay, apunta directamente la canción 7, en la que el llanto por el verdadero amor, que mueve todo lo viviente, se revela como origen del lenguaje:

Frenética Altair, desesperada y bella,
prolongado temblor cuando desde la altura

⁸ La mirada del poeta, que a partir de Baudelaire estará marcada por el relato, apunta al problema de la identidad, propio de los tiempos modernos. La fascinación por Nueva York, que a lo largo del siglo XX irá desplazando, tanto en lo artístico como en lo económico, la atención de Londres y París, ha sido estudiada por D. CAÑAS en *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid (Cátedra) 1994. En cuanto a la etapa del exilio italiano, menos intensamente estudiada que la argentina, remito al libro de J.M. VELASCO, *Conversaciones con Rafael Alberti*, Madrid (Ediciones Sedmay) 1977, que recoge las conversaciones del autor con Rafael Alberti, en Roma y en Anticoli Corrado, durante el verano de 1979.

A. López Castro

anhelada y abierta desciende a los abismos,
creando allí los orígenes
5 perdidos del lamento,
de los ayes sin fin,
los en sombra suspiros,
los sin retornos ecos,
ese inicial idioma,
10 imposible, Altair,
de dejar de escuchar, lejos, a la distancia.

Más que nunca Altair (“descubierta estrella de mis ojos perdidos”, escuchamos en la canción 3), parece presidir el destino del poeta. Con ese ser inocente, que va creando al par abismo y continuidad, se identifica el sujeto poético, según revelan el uso del vocativo (“Altair”), al principio y al final del poema, lo que le da una estructura apelativa; el paralelismo de la construcción hiperbática (“los en sombra suspiros, / los sin retornos ecos”), que refuerza la unidad del poema; y el campo semántico de lo seminal (‘temblor’, ‘lamento’, ‘ayes sin fin’, ‘suspiros’, ‘ecos’), de lo que no acaba de querer despertarse y contiene en germen todas las formas posibles. ¿No sería Altair el rastro, la huella de la palabra perdida, de “ese inicial idioma”, del que derivan las restantes palabras y al que éstas remiten sin cesar? Es ella, la palabra, dispuesta a abrir todo abismo, la que anuncia temblando el sentir, algo oscuro que se opone al despliegue del tiempo y de la vida, y trae el sentido. Altair sería así la imagen del despertar inicial, del sentir originario que contiene el universo⁹.

Los recuerdos son fragmentos de experiencia vivida. El discurso elegíaco, que se forma para tratar de unificar la vida, se convierte en un proceso de creación de la identidad. A la escritura autobiográfica, que nace del pensamiento evocador, alude Alberti como base de su poetizar: “Mi vida puede seguirse a través de mis libros, desde *Mari-nero en tierra* hasta *Canciones para Altair*, pasando por *La amante*. Mi lucha política, mi forzoso desarraigo de España, mi nostalgia, mis amores, mis temores, todo lo he volcado en mi poesía de forma más o

⁹ Sobre la recuperación de un tiempo perdido y evocado en la distancia, que es uno de los temas predilectos en los últimos años de Alberti, Cf. F.J. DÍEZ de REVENGA, “Rafael Alberti: la fecundidad de un poeta otoñal”, en *Poesía de senectud*, Barcelona (Anthropos) 1988, pp.221-280. En cuanto a ese llanto inicial, anterior al lenguaje, que conserva la huella de un mundo perdido, véase el ensayo de M. ZAMBRANO, “La palabra perdida”, en *De la aurora*, Madrid (Turner) 1986, pp.58-59.

menos velada, pero ahí está. Creo que pocas veces, tal vez nunca, me he evadido totalmente de mi mundo; más bien ha servido de plataforma para que yo lo sublimara poéticamente”. Con el discurso elegíaco, que se vale del tono afectivo, el ritmo lento y las imágenes en su nacimiento, experimentamos la emoción del reconocimiento. En el inmenso campo de lo memorable, tratándose sobre todo de alguien que ha vivido mucho y de forma intensa, el sentido del conjunto es lo más importante. En el fondo, los poemas de Alberti no se circunscriben a fragmentos aislados, sino que muestran un distanciamiento desde el que es posible recomponer la emoción originaria con mayor objetividad. La escritura autobiográfica, surgida de un pacto de disponibilidad recíproca, mira al entrelazamiento de los recuerdos, a la arquitectura de su composición. Por eso el discurso elegíaco, en la medida en que acoge en su interior la tensión entre lo que uno ha sido y lo que recuerda, va de la realidad a la invención artística¹⁰.

Poetizar es recordar y amar lo perdido. Se escribe por necesidad, por obediencia al origen. Ya *La arboleda perdida* comienza con una cita de Unamuno: “No sé cómo puede vivir quien no lleve a flor de alma los recuerdos de su niñez”. El hombre se encuentra sin hogar y esa pérdida de la propia casa, que se da en la forma del exilio y del desarraigo, es lo que suscita una posibilidad de mediación entre el presente y el origen, sólo posible desde el poetizar. De ahí que esa relación entre lo propio y lo extraño, que es posibilidad de referencia a lo originario, se configure como una de las instancias básicas del discurso elegíaco, cuyo modo expresivo, surgido de la necesidad de posesión germinal, se afirma en la verticalidad de la evocación o la nostalgia, que busca la fusión de sujeto y objeto, frente al horizontalismo de otros géneros como la epopeya. El deseo de recuperar un tiempo que sólo sostiene la nostalgia, a la vez dulce y amarga, toma la forma de un mantenerse en la distancia, la tensión de una cierta experiencia. Esta es la singularidad más destacable de la poesía de Alberti, haber sabido esperar, desde una situación adversa, el advenimiento de la palabra originaria, de aquello que todavía está vivo y el paso del tiempo no marchita, según vemos en uno de los poemas que él mismo ha

¹⁰ Las palabras de Alberti sobre su escritura autobiográfica se hallan en el libro de entrevistas, *Rafael Alberti. De lo vivo y lejano*, Madrid (Espasa) 1996. En cuanto a la escritura autobiográfica como pacto entre lo que el sujeto poético ha vivido y lo que recuerda mediante la elaboración ideal, véase el estudio de Ph. LEJEUNE, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Málaga (Megazul) 1994.

A. López Castro

escogido como expresión del ideal elegíaco, de saber sentir la vida y verla como un perpetuo retorno:

Algunos se complacen en decirme:
Estás viejo, te duermes,
de pronto en cualquier parte.
Llevas raras camisas,
5 cabellos y chaquetas estentóreas.
Pero yo les respondo
como el viejo poeta Anacreonte
lo hubiera hecho hoy:
-Sí, sí, pero mis cientos de viajes por el aire,
10 mi presencia feliz, tenaz, arrebatada
delante de mi pueblo,
mi voz viva con eco
capaz de alzar el mar a cimas de oleaje,
y las bellas muchachas, y los valientes jóvenes
15 que me bailan en corro... Y siempre el sostenido, ciego amor,
más allá de la muerte...

Este poema no sólo aparece como la síntesis de una trayectoria, basada en la densidad de la experiencia y en la amplitud de registros, sino también como la elegía continuada de un viaje, en el que la palabra poética (“mi viva voz con eco”) trata de preservar un mundo primordial (“el mar”, “las bellas muchachas”, “los valientes jóvenes”, “el amor”) a salvo del olvido (“más allá de la muerte”). Constituye, pues, una necesidad para el poeta apurar al máximo la referencia al origen desde la distancia y la diferencia, precisamente porque la búsqueda de lo propio, que se abre hacia lo extraño, sólo es posible a partir del amor de los días pasados y los hechos sucedidos¹¹. El camino que el

¹¹ Para los episodios de una parte de la historia albertiana, la ocurrida entre 1981 y 1994, véase el ensayo biográfico de B. PRADO, *A la sombra del ángel. 13 años con Alberti*, Madrid (Aguilar) 2002, especialmente el capítulo titulado “La zona sombría” (pp.205-238). En cuanto a la elegía como modelo expresivo, remito al ensa-

Al discurso elegíaco de R. Alberti

poeta gaditano recorre en su escritura es un ir desde lo extraño al encuentro de lo propio, una marcha hacia lo originario.

yo de J.J. de BUSTOS TOVAR, "La elegía como forma de discurso poético", en el volumen conjunto *Teoría del discurso poético*, Toulouse (Université) 1986, pp.9-20.