

# Arte y poesía en la obra del exilio de Rafael Alberti

## La transposición de los paisajes europeo y americano

Autor:

Gracioli Rodrigues, Elaine

Tutor:

Topuzian, Marcelo

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana

Posgrado



**Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras  
Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana**

**Arte y poesía en la obra del exilio de Rafael Alberti: La  
transposición de los paisajes europeo y americano**

**Buenos Aires (2016)**

**Arte y poesía en la obra del exilio de Rafael Alberti:  
La transposición de los paisajes europeo y americano**

**Tesis presentada para obtener el Título de Magister en  
Literatura Española y Latinoamericana.  
Director: Marcelo Topuzian  
Maestranda: Elaine Maria Gracioli Rodrigues**

A mi papá Manuel Domicio Rodrigues, (in memoriam),  
por haber despertado en mí la sensibilidad en la mirada de la naturaleza.

## Agradecimientos

A la Universidad de Buenos Aires por la oportunidad de haber continuado mi formación profesional en una institución pública, con alta calidad y reconocimiento internacional.

Mis sinceros agradecimientos a todas aquellas personas que de alguna manera colaboraron para que yo pudiera realizar los estudios de la Maestría en Literatura Española y Latinoamericana.

En especial al director profesor Marcelo Topuzian por el profesionalismo y la paciencia que tuvo al direccionar la búsqueda y las lecturas durante el proceso de desarrollo de esta tesis.

A aquellos profesores que con sus experiencias contribuyeron para ampliar mi horizonte de conocimiento sobre la Literatura Española y Latinoamericana durante los seminarios.

A mi colega y amiga Vanesa Gómez Sandoval por los momentos de angustias y alegrías compartidos en esta larga caminata en la maestría de UBA.

A Alberto Gustavo Fernández por su apoyo incondicional para seguir adelante en cada dificultad que se presentaba en mis estudios de la maestría.

## Resumen

En la poesía lírica de Rafael Alberti producida durante los años en que estuvo exiliado, es evidente la evocación de elementos naturales a través de imágenes tanto del paisaje americano como del europeo y, en otros casos, de la yuxtaposición de los paisajes de ambos lados del Atlántico. Esa disyuntiva de una convivencia imaginaria y real entre los dos continentes lleva al poeta a la búsqueda de los referentes europeos conocidos pero también se abre a lo nuevo que representa el paisaje americano. Por esa razón, podemos inferir que los muchos años pasados en tierras del Río de la Plata también dejaron huellas en su poesía. En la búsqueda por confirmar o descartar esta hipótesis inicial, se hará un análisis comparativo a partir de un conjunto de poemas seleccionados de los libros que Alberti escribió durante el exilio para así poder rastrear el proceso de recreación del paisaje americano y europeo en su poesía. Sobre todo, el punto de interés está en observar si se mantiene la misma intensidad en la evocación del paisaje español de sus primeros libros de ese periodo o si aparece un cambio y, por consiguiente, un reemplazo de ese paisaje por imágenes del paisaje argentino y uruguayo. Se ha considerado acercar el tema del paisaje en la poesía de Alberti a la estética del arte como marco metodológico en esta investigación; sobre todo, la observación de aquellos procedimientos, estrategias y recursos, comunes entre los campos de la pintura y la literatura para la elaboración de sus poemas. Aunque conjugar formas de arte disímiles sea una tarea complicada, Alberti logra, por medio del registro verbal, recrear con éxito imágenes del paisaje natural que sintetizan el acoplamiento entre el texto y la imagen visual. Además el paisaje implica una multiplicidad de miradas y percepciones del artista sobre el espacio representado y su obra, sobre todo en las expresiones pictóricas y literarias que alcanzan una dimensión más abarcadora del arte.

**Palabras claves:** Poesía española - Pintura y estética - Paisaje europeo y americano.

### Abstract

In the lyrical poetry of Rafael Alberti produced during the years in which he was exiled, the evocation of natural elements through images of both the American and European landscape and, in other cases, the juxtaposition of landscapes from both sides of the Atlantic is evident. This dilemma of an imaginary and real coexistence between the two continents leads the poet in the search of known European references but also opens his perspective to the unfamiliar that the American landscape represents. For this reason, we can infer that the many years he spent in lands of Rio de la Plata also left traces in his poetry. In the search to confirm or to discard this initial hypothesis, a comparative analysis of a set of poems selected from the books that Alberti wrote during the exile will be carried out in order to track the process of recreation of the American and European landscape in his poetry. The point of interest, in particular, is to observe whether he maintains the same intensity in the evocation of the Spanish landscape from his first books of this period or if there is a change and, consequently, that landscape is replaced by images of the Argentinian and Uruguayan landscapes. The methodological framework of this research consists of an approach of the theme of the landscape in the poetry of Alberti to the aesthetics of art. The procedures, strategies and resources for the elaboration of his poems which are common to both fields, painting and literature, are especially observed. Although combining dissimilar art forms is a complicated task, by using the verbal registry, Alberti was able to successfully recreate images of the natural landscape that synthesize the coupling between the text and the visual image. In addition, the landscape implies a multiplicity of views and perceptions of the artist about the represented space and his work, especially in the pictorial and literary expressions that reach a broader dimension of art.

Keywords: Spanish poetry – Painting and aesthetic – European and American landscape.

*Não sei quem me sonho...  
Súbito toda a água do mar do porto é transparente  
e vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,  
Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,  
E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa  
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem  
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,  
E passa para o outro lado da minha alma...*

(...)

“Chuva oblíqua”: Fernando Pessoa

## Sumario

<b>Introducción</b> .....	01
<b>1- El proceso de recreación estética del paisaje en el arte y literatura</b> .....	08
1:1 Introducción.....	08
1:2 Arte y paisaje: la evolución histórica del tema en la pintura.....	08
1:3 Procedimientos artísticos: el encuadre y la perspectiva.....	09
1:4 Las diferentes formas de representar el paisaje entre las pinturas clásicas del Barroco y la escuela flamenca.....	12
1:5 El Romanticismo y los cambios en la recreación del paisaje en las artes.....	15
1:6 Realismo e impresionismo: la sutil diferencia entre los procedimientos estéticos de cada expresión artística.....	17
<b>2- Paisaje y literatura: un análisis comparativo de la evolución temática</b> .....	20
2:1 Introducción.....	20
2:2 El paisaje en la literatura desde el Renacimiento al Romanticismo.....	21
2:3 El paisaje en el Realismo y en el Impresionismo: los diferentes matices entre ambos.....	26
2: 4 Literatura española: desde los autores finiseculares hasta el grupo del 27.....	29
<b>3- La poesía de Rafael Alberti y la relación con los diferentes paisajes</b> .....	39
3:1 Introducción.....	39
3:2 El paisaje de España en los primeros libros de Rafael Alberti.....	41
3:3 Paisaje vanguardista y urbano en las obras de Rafael Alberti.....	44
3:4 La imagen de postguerra en la poesía de Alberti proyectada en el paisaje.....	47
<b>4- Presentación de los libros que generarán el corpus de poemas</b> .....	53
4:1 Introducción.....	53
4:2 Los primeros contactos con el paisaje americano.....	54
4: 3 El poeta vuelve al paisaje americano.....	57
4:4 El paisaje de América recordado desde el contexto europeo.....	60
4:5 La conjunción de la pintura y la poesía en la obra de Alberti.....	62
<b>5- Las diferentes imágenes poéticas recreadas con los paisajes europeo y americano en la poesía de Rafael Alberti: operaciones y procedimientos poéticos</b> .....	66
5:1 Introducción.....	66

5:2 La importancia de la visibilidad como factor creador en la poesía de Alberti.....	67
5:3 El encuadre como forma de recortar lo natural para convertirlo en paisaje en la poesía....	71
5:4 Las imágenes formadas por la interconexión entre poesía y otras artes.....	75
5:5 Las formas de superposición de imágenes de los paisajes americanos y europeos.....	79
<b>6- El carácter simbólico o alegórico de cada paisaje: imágenes de renuncia, desplazamiento, vacío y soledad.....</b>	<b>85</b>
6:1 Introducción.....	85
6: 2 El paisaje como expresión de desplazamiento y la renuncia del yo poético.....	86
6:3 Imágenes poéticas del paisaje que simbolizan soledad y vacío.....	95
<b>7- Los múltiples puntos de observación del paisaje que asume el yo poético en la poesía de Rafael Alberti.....</b>	<b>105</b>
7:1 Introducción.....	105
7:2 La perspectiva entre el punto fijo de observación y el recorte de lo natural.....	106
7:3 La perspectiva de distancia y cercanía entre el observador y el paisaje: las diferentes posiciones de observación.....	114
<b>8- Comentarios finales.....</b>	<b>125</b>
Referencias bibliográficas.....	128

## Introducción

Los poetas españoles de 1920 fueron bastante eclécticos, puesto que -por un lado- pusieron su atención en las obras renacentistas y barrocas y, -por el otro- incorporaron aspectos vanguardistas, especialmente, del surrealismo. Sin embargo, hay que destacar también la influencia del modernismo y del simbolismo, desde sus precursores cercanos como Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Y además demostraron interés por la poesía popular y oral, a través de la adaptación y la recreación de estos modelos. En medio de esa efervescencia creativa hubo un abanico de temas que se mantuvo o ganó más espacio en la poesía española. Entre ellos, aparece el paisaje. En este contexto, se encuentra el caso de Rafael Alberti (1902-1999, Puerto de Santa María), quien-como otros escritores españoles-tuvo que exiliarse tras el ascenso de Francisco Franco al poder en su país. Durante esa fase de exilio, la poesía de Alberti transita por tres venas distintas: una tiene un claro matiz político; otra, más amplia, aparece marcada por la nostalgia de su tierra natal; y la tercera, la que escribe cuando vive en Italia, en la que predominan aspectos del neobarroco y rasgos satíricos. Los trazos ideológicos y políticos se repiten en menor o mayor grado en obras como *Sonríe China* (1958), *Coplas de Juan Panadero* (1949-1953), *Signos del día* (1945-1963) y *Primavera de los pueblos* (1955-1958). Sin embargo, los temas que se imponen en la poesía del destierro de Alberti son la añoranza y la sensación de soledad y de vacío, razones que evocan a menudo al paisaje de España, sobre todo el mar de la bahía de Cádiz, hilo que conecta el espacio americano y el español, principalmente en los primeros libros escritos en la zona rioplatense. Por su parte, durante los primeros años del exilio en Roma, su poesía muestra un extrañamiento frente al paisaje histórico y urbano de la ciudad italiana; allí sobresalen escenas cotidianas que a Alberti le inspiran más burla que admiración, como el ambiente del casco antiguo de la ciudad. Pero también, rescata el paisaje natural del Valle de Aniene con sus fiestas y costumbres.

En la poesía lírica de Rafael Alberti es evidente la evocación de elementos naturales a través de imágenes tanto del paisaje americano como del europeo y, en otros casos, de la yuxtaposición de los paisajes de ambos lados del Atlántico. Alberti trasladó la sensación de vacío que le producía la lejanía del paisaje español a imágenes atravesadas por un intenso lirismo y, tal vez, hasta casi idealizadas, ya que esos registros evocados a distancia se encuentran en tiempos pasados que no se corresponden con la realidad del momento que es

rememorado. En muchos casos, la naturaleza evocada en sus versos es la porción que alcanza a ser visualizada desde una ventana o balcón, y que está marcada por los rasgos particulares del entorno en que se encuentra. Ese encuadre poético es un procedimiento semejante a lo que hacen los pintores cuando recrean las imágenes de la naturaleza contemplada dentro de un cuadro, donde el marco sirve como un delimitador de este recorte. En la poesía, el límite es el poema. Al respecto, cabe recordar que Rafael Alberti fue pintor antes de ser poeta, y nunca abandonó por completo la pintura durante toda su vida, esa experiencia con los recursos plásticos colabora, en parte, para el desarrollo de su sensibilidad para con las formas, los movimientos y los colores presentes en la naturaleza.

En este sentido, se presupone que a medida que transcurre el tiempo de exilio, las imágenes del entorno americano van ganando lugar en la poesía de Alberti, a pesar de que el paisaje español siempre quede presente. Y podemos entender que esto se debe - principalmente- a la incertidumbre por su regreso a España, ya que la dictadura de Franco se extendía de modo muy prolongado. Podemos suponer que el poeta se debate frente al dilema de mantener vívidos en sus versos los referentes del paisaje ligados a su tierra, aunque esté rodeado por el entorno paisajístico rioplatense. Esa disyuntiva de una convivencia imaginaria y real entre los dos continentes lleva al poeta a bucear en los recuerdos de su memoria en búsqueda de los referentes europeos conocidos; pero también se abre a lo nuevo que representa el paisaje americano. Por esa razón, podemos inferir que los muchos años pasados en tierras del Río de la Plata también dejaron huellas en su memoria. Y ellas aparecen recordadas en la última fase del exilio antes de su retorno definitivo a España.

En la búsqueda por confirmar o descartar esta hipótesis inicial, se hará un análisis comparativo a partir de un conjunto de poemas seleccionados de los libros que Alberti escribió durante el exilio, para así poder rastrear el proceso de recreación del paisaje americano y europeo en su poesía. Sobre todo, el punto de interés está en observar si se mantiene la misma intensidad en la evocación del paisaje español de sus primeros libros del exilio o si aparece un cambio y, por consiguiente, un reemplazo de ese paisaje por imágenes del paisaje argentino y uruguayo. Además, intentamos verificar los procedimientos estéticos que el poeta utilizó en la recreación del paisaje natural de los dos continentes e indagar si en algún momento usó estrategias y recursos comunes del campo de la pintura para la elaboración de sus poemas.

Por los motivos antes expuestos, se hará un análisis comparativo de un corpus de poemas escritos entre 1939 y 1977, para poder rastrear el proceso de evocación y

reproducción del paisaje americano y europeo en su poesía. Al comienzo de esta investigación, el análisis se reducía a textos pertenecientes a pocos libros. Pero a medida que el análisis fue avanzando, se consideró más pertinente dejar abierta la posibilidad de trabajar con un conjunto mayor de poemas pertenecientes a diferentes libros, para que pudiera ser representativo de la relación entre el paisaje americano y europeo durante sus más de treinta años de exilio (1939-1977).

En una primera lectura de la obra de Rafael Alberti de este período ya se hizo evidente que en algunos libros había más incidencia de temas paisajísticos que en otros, pudiéndose identificar que el aumento o la disminución de la presencia del paisaje en sus versos estaban ligados a una temática más amplia. Resultaba innegable que a medida que sobresalía el matiz ideológico del conjunto de poemas, se notaba la caída en lo paisajístico, puesto que en ese caso el lirismo y lo estético eran reemplazados por un mensaje más directo y urgente. Por eso, se tomó la decisión de elegir la poesía lírica y dejar afuera aquella con rasgos político-ideológicos, ya que se consideró más productivo ese recorte del corpus por permitir el análisis temático de las imágenes paisajísticas, que es la propuesta de este estudio.

Poniendo el foco en la perspectiva del paisaje, en esta selección de poemas, se analizarán las nueve partes que componen el libro *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939-1940), cuya escritura se inició en Francia, continuó durante el viaje hacia América y fue concluido finalmente en Buenos Aires. En estas poesías empieza a manifestarse la idea anticipada e imaginada de las tierras americanas, mezclada con la nostalgia por España y la esperanza por el futuro que le espera del otro lado del océano. Otros poemas elegidos pertenecen a los libros *Entre el clavel y la espada* (1939-1940) y *Pleamar* (1942-1944). Éste último fue el primer libro escrito totalmente en tierras americanas, como el propio autor comenta en el prólogo. También se analizarán algunos poemas de *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956); que están marcados por la nostalgia de España y la evocación del paisaje europeo. Y otros de *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954), *Poemas de Punta del Este* (1945-1956) donde predominan rasgos del paisaje rioplatense entretnejidos con el paisaje español y otros de *Abierto a todas horas* (1960-1963). Luego se analizará un poema de *Roma peligro para caminantes* (1968), algunos fragmentos de poemas de *Canciones del Alto Valle de Aniene* (1967-1972) y otros de *Fustigada luz* (1972-1978), con el propósito de confirmar o descartar la hipótesis inicial de que Rafael Alberti también evocó con cariño y nostalgia los paisajes americanos tras su partida hacia Europa en la última fase de su exilio.

Además será considerado el poema “1917” -el primero de la serie que compone el libro *A la pintura (poema del color y la línea)* (1945-1947)- como llave para abrir la discusión sobre los recursos estéticos ligados a la pintura que el poeta usaba para trabajar con los temas paisajísticos en sus poemas. Se ha considerado acercar el tema del paisaje en la poesía a la estética del arte como marco metodológico en esta investigación, y no se ha descartado la idea de nombrar o referirse a poemas de sus primeros libros, en donde se puede rastrear la gesta inicial del cultivo del paisaje y la elaboración de imágenes poéticas con esta temática, principalmente en *Marinero en tierra* (1925) y *El alba de alhelí* (1926).

En el análisis del paisaje se considerarán los aportes de autores e investigadores que sumen argumentos para la comprensión de ese tema desde la perspectiva del arte y la pintura, para luego relacionar estos conceptos con la literatura y observar el modo en el que se reproduce el paisaje en la poesía lírica de Rafael Alberti dentro del período recortado. Se ha optado por esta aproximación teórica debido a que los temas del paisaje en la poesía y en la pintura guardan una relación bastante cercana a lo largo de la historia. También por el hecho de que Rafael Alberti tuvo una temprana experiencia con la pintura, que lo llevó a exponer sus cuadros en dos momentos en Madrid durante los años 20, antes de decidirse por la poesía. De este hecho se desprende la idea de que en los poemas de Alberti se pueden entrever ciertos procedimientos propios de la pintura sumados a los recursos del lenguaje y la retórica. Sobre la base de estos aportes teóricos y críticos se llevará a cabo un análisis comparativo de los procesos estéticos adoptados por Alberti en la recreación de las imágenes del paisaje europeo y americano a partir de los poemas seleccionados para esta investigación.

Para empezar, el paisaje es un tema amplio, cuyos aspectos generan no sólo aproximación temática o estética, sino también oposiciones y diferencias conceptuales en su análisis. Por sus características particulares, el paisaje pasó por diversas configuraciones a lo largo de la historia en la formación de disciplinas como la geografía, la filosofía, la arquitectura, la pintura y la literatura, entre otras. A pesar de las especificidades de cada uno de estos campos de investigación, es posible encontrar cruces y yuxtaposiciones entre los diferentes enfoques de los estudios culturales que permiten trazar algunas ideas acerca de cómo se ha entendido el paisaje desde diferentes perspectivas teóricas. La definición del paisaje no resulta fácil, ya que es un proceso complejo que se ha ido construyendo al ritmo de dinámicas específicas e interrelacionadas de carácter natural, social y cultural. “No se puede dar una definición ontológica a una realidad visible e invisible en continuo movimiento que pertenece al ser humano”. (Ferriolo, 2008; p.115).

En este sentido, vale recordar que hay disciplinas como la geografía y la arquitectura que se ocupan del aspecto material, mientras que otras como la pintura, la literatura y la fotografía se aproximan al paisaje desde la composición estética. En el mundo occidental, la consideración por el paisaje en el arte pictórico se hizo significativa a partir del Renacimiento, aunque existan registros anteriores en el arte medieval y romano. Maderuelo (2002), desde la estética del arte, señala que estos indicios paisajísticos tenían como objetivo ser escenario para otros temas, pero no eran elaborados como parte de la obra artística. En esto coincide Roger (2008), quien dentro de los preceptos de la estética y la arquitectura, reconoce la existencia de referencias al paisaje en manuscritos y documentos antiguos de los pueblos griegos y romanos. Desde el mismo lugar, Ferriolo (2008) también se suma a lo señalado por Roger (2008), y reafirma que valorar el paisaje desde la perspectiva del hombre moderno lo limita al ámbito de la historia del arte, que es la representación y no la realidad. Así entonces, la concepción del paisaje resultará de la forma en la que se dé la interacción histórica, cultural y estética de cada sociedad.

De este modo, el paisaje recreado en las artes revela su origen en la alabanza presentada por el discurso retórico, que ampliaba y embellecía la descripción de la naturaleza, sobre todo en la literatura. En ese sentido, Roger (2008) considera que disponemos de experiencias básicas visuales plasmadas en los modelos artísticos y defiende la idea de la “artealización”, concepto tomado de Montaigne para referirse a la transformación del país<sup>1</sup> en paisaje, que puede ser por las formas *in visu* o *in situ*. En el arte los estudios se han centrado en los valores subjetivos y estéticos ligados a las capacidades creativas y sentimentales que el paisaje despierta en el artista. Esto es lo que infiere Collot (2013) cuando afirma que el pintor interactúa con el mundo a través de una forma de simbiosis en la que intenta reconstruir otros lugares. Esa observación es ampliada por los arquitectos argentinos Silvestre y Aliata (2001), quienes apuntan a una mirada clásica de conformación del paisaje, ligada a la interacción entre el hombre y el entorno; es decir, analizan la importancia del encuadre y del recorte que se hace de la naturaleza, y cómo se da la transformación estética del exterior desde la sensibilidad subjetiva y personal. Además, señalan que el espacio, el entorno y el ambiente muchas veces son todos denominados como paisaje y que, aunque tengan una cierta relación entre ellos, también es cierto que mantienen algunos matices que les dan un grado de diferenciación. “Paisaje y ambiente son utilizados en nuestros días de manera casi

<sup>1</sup> El vocablo país no está empleado con el valor político como se conoce hoy, sino para identificar el recorte de paisaje en su grado cero de arte, es decir, la naturaleza antes de sufrir cualquier interferencia artística.

intercambiable, aunque siguen implicando una división de competencias: La perspectiva estética para el paisaje y la científica para el ambiente.” (Silvestre y Aliata, 2001, p.185).

En este punto es importante nombrar la propuesta del investigador y catedrático de geografía Martínez Pisón (2010), para quien “el paisaje es el territorio interpretado”, y para quien ambos mantienen una relación estética, científica, sentimental y moral. La posibilidad de un acercamiento al tema del paisaje en la geografía es variada y puede darse desde la historia del concepto, de los métodos y escuelas, de las etapas y obras, las políticas y prácticas de protección de los paisajes, región, identidad, clasificación cartográfica, entre muchas otras. Además, se puede agregar que para Martínez Pisón (2010) el concepto de paisaje puede ser estudiado desde la perspectiva unamuniana de “reciprocidad existencial”, considerándolo como metáfora y meditación, o bien en una línea más hegeliana basada en la racionalidad. Sin embargo, Martínez Pisón advierte que en ambos casos el paisaje es visto en su conjunto con el observador. Estos planteos generales abren la discusión sobre el abanico de posibilidades que permiten analizar el paisaje en esta investigación. A partir de la definición del corpus de la poesía lírica de Rafael Alberti, se consideró más oportuno tomar las herramientas que proporciona la pintura por mantener una aproximación con la literatura desde la concepción de lo estético y la evolución histórica de la temática del paisaje en las artes.

La presente investigación quiere señalar qué aspectos son más evidentes en los versos de Alberti cuando aparecen las imágenes paisajísticas en su poesía. Es decir, si por medio del lenguaje y las figuras poéticas se pueden reconocer algunos procedimientos relacionados con lo paisajístico de la pintura. Rafael Alberti estuvo en contacto con la pintura clásica en sus visitas al Museo del Prado durante su juventud. Pero también convivió con la efervescencia de las vanguardias del siglo XX por integrar el grupo de escritores y artistas del 27. En este caso se hace necesario tomar aportes de autores y críticos que están más relacionados con esa propuesta de investigación; como Alan Roger (2007), Millani (2008) Silvestre y Aliata (2001), (2008), y Michel Collot (2011), (2012), (2013), Antonio Marí (2008), los dos últimos ligados directamente con el tema del paisaje en la literatura.

La aproximación teórica elegida se debe a que las temáticas del paisaje en la poesía y en la pintura guardan entre sí una relación bastante cercana. Además, Rafael Alberti tuvo una temprana experiencia con la pintura, que luego retoma con la creación de las liricografías durante el exilio. Por todo lo señalado hasta aquí, se desprende la idea de que en la poesía de Alberti se pueden entrever ciertos procedimientos propios de la pintura, además de la perspectiva múltiple que toma la voz poética desde diferentes posiciones. A esto se suma, la

representación del movimiento natural, el encuadre en la selección de lo natural y la composición a través de la superposición de los paisajes americano y europeo. Con la base puesta en estos aportes teóricos y críticos, se llevará a cabo el análisis comparativo de los poemas seleccionados, insistiendo en la investigación de los procesos estéticos adoptados por Alberti en su poesía para la recreación de las imágenes del paisaje europeo y americano.

## Capítulo 1

### El proceso de recreación estética del paisaje en el arte y en la literatura

*“El canto invade a la pintura, la poesía ensalza el signo.”*  
Rafael Alberti (1989)

#### 1:1- Introducción

En sintonía con lo expuesto en la presentación de esta tesis, este capítulo hará una síntesis de la relación estética entre arte pictórico y paisaje, además de resaltar cómo esta temática fue evolucionando en la historia del arte. El paisaje pasó a ser incorporado como temática en la pintura durante el Renacimiento, ya que hasta entonces eran los temas religiosos o paganos los que se repetían con mucho interés en la pintura italiana. Sin embargo, en los Países Bajos -donde la Iglesia Católica ejercía menos influencia- los pintores flamencos tuvieron más libertad y apertura para elegir los temas a representar en sus telas, por eso el paisaje fue recreado con más vitalidad que en Italia. Durante el Romanticismo el paisaje fue integrado a las telas con todo el esplendor desde Alemania hasta otros países, mientras que en la literatura recién en ese momento se incorporaba como temática. A partir de entonces, tanto la pintura como la literatura siguieron de forma muy cercana los cambios y la evolución estética del paisaje en sus obras. A pesar de la existencia de algunas diferencias inherentes entre estas dos asignaturas – como el soporte material, las herramientas de trabajo y la diferencia temporal de la incorporación del paisaje como tema- ambas expresiones artísticas mantienen varias similitudes respecto al tratamiento estético dado al paisaje

#### 1:02-Arte y paisaje: la evolución histórica del tema en la pintura

El arte es considerado como una representación plástica de lo real o imaginario. Desde siempre el hombre se ha sentido atraído por la naturaleza de su entorno y ha buscado la valoración y la comprensión del paisaje como categoría estética a lo largo del proceso de evolución de la civilización humana. Para Millani (2008) tanto en la pintura como en la literatura hay un respeto por la belleza del “paisaje real” como una ilusión de materializar el costado más íntimo del objeto. “Se trata de un proceso de incorporación e interiorización que corresponde a un intercambio entre sujeto y objeto entre interioridad y exterioridad.” (Millani,

2008, p.50) De esta manera, el pintor interactúa con el mundo a través de una forma de simbiosis con la que intenta reconstruir otros lugares. Dentro del procedimiento artístico, esto sería el grado de la interacción del pintor con el objeto observado y la conversión del mismo en arte, ya que la sublimación del sentimiento subjetivo proyectado sobre la naturaleza modifica el carácter original para atribuirle otro valor. En la pintura, esa evolución se conformó a lo largo de la historia del arte y se concretó en Occidente, durante el Renacimiento, cuando el paisaje pasó a ser parte de la composición pictórica.

En este sentido, Gombrich (1987) señala que hasta el período renacentista los temas predominantes en las pinturas eran los religiosos o profanos, con énfasis en la figuras de la composición que se encontraban en el primer plano de la pintura, mientras que el paisaje quedaba en un segundo plano. Además, resalta que uno de los primeros pintores que se dedicó a lo paisajístico fue Durero, pues observaba y recreaba la naturaleza con ahínco y cuidado artístico y sus técnicas influenciaron a otros pintores posteriores. En esto coincide Roger (2007) quien considera a Durero como uno de los primeros pintores paisajistas innovadores con sus acuarelas: hoy su técnica y estilo remiten a las pinturas de Cézanne. Por la falta de interés del público sobre el tema paisajístico, Durero no siguió con esa temática, razón por la que muchos críticos de arte consideran a Patinir como el pionero en la recreación del paisaje en la pintura. En realidad, lo que hizo el pintor flamenco fue ampliar la tela con ese motivo.

Estos argumentos coinciden, en parte, con las ideas que defiende Collot (2012) acerca de que no hay un concepto de paisaje con valor universal, y que el grado de valoración está relacionado con cada individuo inserto en diferentes culturas y en determinadas épocas históricas. En palabras de Collot (2012), el paisaje se define desde el punto de vista del observador que lo examina, por eso su condición de existencia está ligada a la constitución de ese sujeto. En este momento vale la pena remarcar que Rafael Alberti se muestra como un admirador de la pintura de Durero, y le dedica un poema al pintor alemán en su libro *A la pintura*; en él exalta la calidad pitagórica y la práctica quirúrgica que adoptó en su obra y compara esos métodos selectivos y planeados usados en su pintura con la labor que exige la escritura de un poema.

### **1:03- Procedimientos artísticos: el encuadre y la perspectiva**

En el contexto de la pintura, el encuadre está ligado al efecto de encerrar figuras o el paisaje en el interior del cuadro. Y aunque sea una parte delimitada por el pintor, se comporta

como una totalidad autosuficiente. Sin embargo, esta idea no se mantiene en las vanguardias, cuando el espacio se amplía y al mismo tiempo la perspectiva se modifica. A partir de este momento las figuras dejan de ser representadas en su totalidad y la pintura pasa a ser una obra abierta, sin las limitaciones del encuadre, de manera que algo queda fuera del campo visual. A su vez, Collot (2013) señala que el encuadre visual es una forma de plasmar los elementos que se quieren destacar y aquellos que serán recreados como paisaje para la apreciación de sus valores estéticos. Ese proceso es común tanto para el pintor como para el poeta, puesto que ambos recortan y deciden qué aspectos naturales serán adaptados en la recreación artística de sus obras.

Asimismo el encuadre es uno de los componentes del conjunto de conceptos que integra la teoría del arte, y remite al Renacimiento, cuando fueron desarrolladas varias técnicas dentro del arte pictórico basadas en los avances técnico-científicos que posibilitaron cambios significativos no sólo en la estética y la temática, sino también en la valoración del arte. Esta operación puede darse tanto en el medio natural, en donde el artista actúa directamente en contacto con lo seleccionado; como en el estudio, donde utiliza apuntes, anotaciones o dibujos preliminares. En este sentido, Martínez Pisón (2010) señala el efecto de doble influencia entre hombre y el paisaje que se acerca a los aspectos inherentes del arte por la idea de encuadre natural que se conforma en la relación cultural del hombre y su entorno más cercano. También argumenta que en muchos casos se da un proceso inverso, y que es la propia naturaleza la que ocupa la posición de marco natural y convierte al hombre en referente central del encuadre en una fuerte integración entre el hombre y el medio. “Este marco es también medio, es circunstancia, es referencia y pensamiento. El paisaje nos nutre física y espiritualmente” (Martínez Pisón, 2010. p.405).

Esa influencia mutua entre el hombre y la naturaleza propicia la recreación subjetiva y estética del paisaje en las artes. Por lo tanto, el paisaje es un referente natural que mantiene una relación directa con los principios estéticos del arte por sus características físicas y devela la posibilidad de rastrear la presencia y la evolución de los rasgos paisajísticos en la historia del arte y de la literatura. Como los poetas simbolistas, Rafael Alberti también utiliza el encuadre del arte pictórico en muchos de sus poemas cuando muestra el paisaje desde un campo visual delimitado por una ventana, en reemplazo del marco de una pintura. Dentro de ese recuadro aparecen imágenes poéticas del paisaje del Puerto de Santa María o del entorno rioplatense, donde son resaltados detalles de áreas costeras, ríos, árboles, caballos, entre otros elementos de la naturaleza.

Ahora bien, otro procedimiento común en la pintura es la técnica de la perspectiva, una concepción moderna del espacio relacionada con la distribución de la composición pictórica dentro del cuadro. A partir del *Quattrocento*, la pintura pasó a adoptar la perspectiva para dar otra dimensión a lo representado en la tela, así las figuras sacras o mitológicas y el paisaje parecían más realistas para el observador dentro de un juego de ilusión óptica. Asimismo, los personajes se encontraban en el primer plano de la pintura, destacados con contrastes de colores fuertes y el paisaje aparecía como tela de fondo o para complementar la composición del cuadro. Leonardo da Vinci (1452- 1519) fue uno de los artistas más representativos e innovadores de las técnicas de las artes. Junto a exponentes importantes como Rafael, Rubens, el Greco, Tiziano, entre otros, ayudó a la consolidación de los cambios artísticos del Renacimiento. A pesar de que no es un procedimiento simple, según Bartlett (1984) existen por lo menos dos tipos de perspectivas que son fundamentales: la lineal, que opera en todas las dimensiones de la pintura, y la atmosférica, que permite a través de los tonos del color dar una nueva dimensión espacial desde una posición de observación de arriba hacia abajo. La perspectiva es un método que permite al pintor transformar una variedad de imágenes en una composición coherente, especialmente cuando está recreando un paisaje. “Pintar la naturaleza es, casi invariablemente, el resultado de las muchas imágenes e impresiones que han sido recogidas por el artista durante un determinado lapso de tiempo: es una síntesis de sus experiencias visuales” (Bartlett, 1984, p. 26).

Esas experiencias, también, pueden ser retomadas a través de anotaciones o rescatadas por los recuerdos del artista. Ellas ayudan a formar imágenes de aquello que se quiere reproducir. Muchos de estos procedimientos comunes a la pintura están mencionados en el libro *A la pintura*, de Rafael Alberti. En él aparecen poemas con fuertes rasgos de écfrasis<sup>2</sup>, en los que resaltan los aspectos más significativos de las pinturas renacentistas, y así resultan verdaderos homenajes a la mayoría de los pintores de esa época. También se destacan los avances pioneros en la pintura logrados por Leonardo da Vinci, como cuando concilió el conocimiento científico con las técnicas del arte. Alberti señala otra vez ese aspecto novedoso y certero en el soneto “Perspectiva”, cuyo cierre es uno de los aforismos al genial artista y teórico del Renacimiento italiano. Además, deja evidencias de la técnica de la perspectiva en poemas donde el paisaje es mostrado desde la visión del yo lírico observador posicionado en

<sup>2</sup> Pimentel (2003) estructura la discusión sobre el libre intercambio entre el arte visual y verbal a partir de la definición de Spitzer(1962), Heffernan(1993) y Clauss Clüver (1994).

azoteas, en repetidas veces, o desde un balcón, como en *Baladas y canciones del Paraná*. Estos ejemplos sirven para reforzar la tesis de que el poeta andaluz siempre estuvo muy ligado a las técnicas utilizadas en las artes plásticas; porque aunque haya decidido seguir con la poesía, en muchos casos los procedimientos pictóricos dejan huellas en su escritura.

#### **1:04- Las diferentes formas de representar el paisaje entre las pinturas clásicas del Barroco y la escuela flamenca**

La temática del paisaje en la pintura fue evolucionando a lo largo de la historia del arte. En el Renacimiento, el arte italiano mantuvo los temas religiosos y clásicos ligados a la cultura grecorromana sin mirar al entorno, mientras el arte flamenco se detuvo en lo prosaico y reelaboró las escenas de la vida cotidiana. En otras palabras, el arte florentino se preocupó por mostrar las técnicas innovadoras, mientras que la escuela de los Países Bajos siguió los principios góticos del arte, pero con la visible y gradual humanización de lo divino, incluso con la incorporación del paisaje como temática central de sus cuadros. Según Silvestre y Aliata (2001), el arte flamenco se detenía en la recreación de un mundo múltiple y cambiante, que al mismo tiempo se ampliaba constantemente. “El arte holandés parece cimentado en una cultura viva y no textual, en una relación descriptiva con el objeto y no narrativa o interpretativa” (Silvestre y Aliata, 2001, p. 66). Esta reflexión pone en evidencia la diferencia de concepción y la valoración de lo paisajístico entre las dos escuelas. Sin embargo, hay que señalar que una de las primeras formas utilizadas para apartar las imágenes sacras del ámbito natural fue la técnica de ensamblar un recuadro menor dentro de la pintura principal, en el que se pudiera vislumbrar un paisaje externo al ambiente en el que se encontraban las figuras religiosas.

Esto es lo que resalta Roger (2007) al señalar el recurso de la ventana como marco en las pinturas renacentistas, luego reutilizado por las distintas escuelas de pintura. La ventana marcaba el espacio limitado por el campo visual del observador, pero al mismo tiempo le permitía adentrarse en los pequeños detalles representados en la pintura. A través de ella se podía captar como si fuera un cuadro dentro de otro. Y de esta manera se lograba extraer los elementos paisajísticos del mundo profano de la representación de la escena sagrada. A través de esa técnica el paisaje pudo ser organizado de manera libre, independiente de los personajes que ocupaban el primer plano. Continuando con la lectura de Roger (2007), podemos remarcar que cuando los pintores de los Países Bajos ampliaron el tamaño de la ventana, ésta

desplazó a los personajes religiosos o alegóricos del lugar prioritario, otorgándole al paisaje una mayor relevancia. Como ejemplo del reemplazo de las imágenes sacras por recreaciones de la naturaleza, Roger cita el cuadro de Patinir, “El éxtasis de María Magdalena”; aunque en el título aparezca la referencia al personaje bíblico, su imagen no está en el cuadro, sino apenas el recorte paisajístico. “Salida la Santa Magdalena, ha nacido el paisaje” (Roger, 2007, p 87).

A esta misma conclusión llega Gombrich (1987), quien resalta la importancia de los pintores de la Escuela Flamenca para la ampliación de la temática paisajística en otras escuelas de arte europeas. El autor destaca a varios pintores flamencos, pero sobre todo a Ruisdael, quien se dedicó a estudiar los efectos de la luz y de la sombra, y además se especializó en la pintura de escenas de bosques. “Llegó a convertirse en un maestro pintando nubes oscuras y atardeceres, cuando crecen las sombras, precipitados arroyos, castillos en ruinas; en suma; fue él quien descubrió la poesía de los paisajes nórdicos [...]” (Gombrich, 1987, p. 359). Esa habilidad para la recreación paisajística de los pintores de los Países Bajos contribuyó a incorporar una mayor diversidad de temas paisajísticos en la pintura. La importancia de la experiencia de Ruisdael para resaltar los efectos de la luz natural en sus pinturas fue intensificada en movimientos artísticos posteriores como el Impresionismo, que buscó expresar el máximo efecto de la luminosidad natural en sus obras. También fueron los pintores flamencos los que más aportaron pinturas del paisaje durante el Barroco, pues sus obras eran demandadas por la clase burguesa, en su mayoría calvinista, que prefería motivos de pinturas contemplativas, en reemplazo de los temas mitológicos o religiosos.

Por su parte, el Barroco italiano mantenía los temas religiosos y apenas representaba el paisaje en sus obras. Lo mismo sucedía en España, donde los representantes de este período recreaban los modelos del clasicismo. Las obras clásicas al principio fascinaron al joven Alberti, cuando aún vivía en el Puerto de Santa María. En esa época Alberti tuvo el primer contacto con las pinturas de Murillo en las páginas de una revista de arte que le prestó una tía y que lo estimuló a copiarlas. En su libro de memorias *La arboleda perdida*, Alberti describe ese hecho y el entusiasmo y asombro que sintió en las primeras visitas al Museo del Prado, de Madrid.

Y comprendí que, aun a pesar de los alados grises, platas, azulados y rosas de Velázquez, de las nubosidades celestes de Murillo, los azufres candentes del Greco, los marfiles y blancos de Zurbarán y el poderío cromático de Goya, mis ojos y mi sangre, todo yo

pertenecía por entero a aquel mundo de áurea y verde paganía, de quien Tiziano, sobre los grandes otros- ¡oh Tiépolo!-, se llevaba la palma (Alberti, 1980, p. 97).

Esta enumeración detallada de cada uno de los pintores es justificada en la misma obra, cuando el propio Alberti explica que en su ingenuidad de adolescente creía que los clásicos no diversificaban mucho los colores. En *Poemas de Punta del Este* el escritor andaluz recupera los azules y las ninfas de Tiziano varias veces, relacionándolos con el paisaje marítimo. También en sus memorias recuerda que luego cambió su interés inicial por Murillo por otros artistas como Zurbarán, Goya, Greco y Velázquez, resaltados en su libro *A la pintura (poema de color y la línea)*, en donde Alberti les dedicó varios poemas. Como ejemplo de ello encontramos estos versos que asocian a Velázquez con el paisaje madrileño:

*En la paleta de Velázquez tengo  
otro nombre: me llamo Guadarrama.*<sup>3</sup>

Esta cita resume bien la imagen paisajística de la sierra madrileña que se repite en varias obras de Velázquez, así como en la poesía de Alberti. Además, en el poema “Blanco”, de este mismo libro, hay un procedimiento poético de Alberti que recuerda el efecto de *metaimagen*<sup>4</sup> usado por Velázquez en su obra “Las meninas”, donde la imagen del propio pintor aparece inserto como parte de la composición representada en el cuadro. Alberti, también proyecta su imagen a través de la inscripción de su propio nombre como parte del paisaje típico de Andalucía, cuando hace alusión a la predominancia del color blanco en la arquitectura urbana de esta región de España.

*Yo vi – Rafael Alberti-  
La luz entre blancos populares*<sup>5</sup>

Estos versos muestran el ejemplo de la similitud entre la inclusión de la *metaimagen* de Velázquez en el cuadro y la inserción del poeta como parte de la composición del poema. Cada uno eligió diferentes formas de representación: Velázquez usó la paleta de colores y el pincel, mientras que Alberti lo hizo por medio del signo lingüístico de la palabra, la herramienta artística de la poesía. Sin embargo, ambas estrategias les permitieron a los artistas quedar incorporados dentro de sus propias creaciones artísticas. Además, en el poema de

<sup>3</sup> Alberti, R. (1988) “A la pintura (poema de color y línea)” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar.p.325

<sup>4</sup> Concepto usado por Mitchell (2009) como una nueva forma de referirse a *autorreferencia* para explicar la inserción de la imagen del propio Velázquez en la composición del cuadro “Las meninas”. p 58.

<sup>5</sup> Alberti, R. (1988) “A la pintura (poema de color y línea)” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar.p.356

Alberti se vislumbra un matiz del romanticismo, cuando los poetas recreaban en sus versos la proyección de sí mismos hacia el exterior como una forma de expresar sus sentimientos al mundo. En este caso, Alberti expresa por medio de la voz poética el deseo de sentirse inserto como parte de la composición del paisaje local, y así sentirse simbólicamente incluido en su país y aliviar el desarraigo causado por el exilio.

### **1:05- El Romanticismo y los cambios en la recreación del paisaje en las artes**

El Romanticismo propuso una nueva forma de ver y sentir el paisaje en la pintura y en la literatura. Silvestre y Aliata (2001) destacan que el término *paisaje* era marcado por una cierta distancia del espacio natural entre el Renacimiento y el Romanticismo, pues hasta entonces el hombre era entendido en una posición distanciada y contemplativa de la naturaleza. Sin embargo, a partir del Romanticismo la contemplación de la naturaleza pasó a significar una fuerte interacción entre el observador y lo observado. Al mismo tiempo, el hombre del Romanticismo proyectó en la naturaleza, de manera subjetiva, diferentes emociones como las frustraciones, los temores y los dramas personales. En otras palabras, se podría decir que más que la contemplación analítica de la naturaleza, el artista romántico trató de pintar un “paisaje interior” motivado por sentimientos subjetivos, como una búsqueda de la expansión de su propio yo. En la pintura romántica el paisaje adquirió una posición destacada dentro de la composición de la tela, con cambios importantes en las técnicas empleadas y con una diversidad de temas, sobre todo en la escuela alemana. Gombrich (1987) reitera y amplía esta idea cuando afirma que en el Romanticismo el paisaje pictórico tuvo mayor aceptación como temática principalmente con Friedrich, cuyas composiciones paisajísticas reflejaban el estado de ánimo del artista, característica común a la literatura y a la música.

Por su parte, Collot (2013) agrega que el Romanticismo instauró una nueva correspondencia entre el paisaje y los estados del alma, que coincide con un sentido de ida y vuelta. Hay una proyección afectiva sobre la naturaleza, que a su vez repercute en la conciencia del sujeto que la observa. Collot compara ese efecto con la sensación de alejamiento y acercamiento que a la vez genera la observación del trazado imaginario de la línea del horizonte por quien la observa desde un punto fijo, pero que a medida que se avanza hacia ella, la línea se disloca en la misma proporción y así mantiene la distancia ilusoria que une y separa -al mismo tiempo- al punto observado y al sujeto observador. Esto convierte al punto observado o al paisaje en un umbral imposible de alcanzar, lo que provoca una relación

de intimidad y alteridad entre el hombre y la naturaleza. Esas constataciones hechas por el crítico francés aportan elementos que ayudan a entender mejor la estética romántica del paisaje y comprender la redefinición del rol del hombre en el mundo moderno y la relación de lo paisajístico en las artes. En la pintura los efectos de las emociones pueden ser recreados con un buen manejo de los métodos y técnicas o a través del efecto que genera el grado y el tono de los colores. Un ejemplo de este tipo de recreación en la pintura se encuentra en las distintas obras de Van Gogh, quien según Bartlett: “Distorsionaba deliberadamente la perspectiva para lograr determinados fines: una figura aislada en un camino que se pierde en la distancia con una perspectiva exagerada le sirve para expresar soledad y alienación. También con los contornos simplificados y el color intenso expresaba estados de ánimo” (Bartlett, 1984, p.21).

En la literatura los autores románticos proyectaban sus frustraciones en paisajes poco convencionales y contemplaban, teñían y coloreaban el paisaje de acuerdo con sus propias emociones, como se puede observar en estos versos de la “Rima VIII”, de Adolfo Gustavo Bécquer.

*Cuando miro el azul horizonte  
perdersé a lo lejos  
a través de una gasa de polvo  
dorado e inquieto,  
me parece posible arrancarme  
del mísero suelo,  
y flotar con la niebla dorada  
en átomos leves  
cual ella deshecho.<sup>6</sup>*

A diferencia de los primeros autores románticos, Bécquer expresa mucho más intimismo con su tono melancólico y apasionado, con el cual manifiesta de forma directa el matiz dramático y hondo de la subjetividad a través de la figura del yo lírico. En el conjunto de su obra son recurrentes las imágenes de la representación de experiencias sensoriales, ligadas a los elementos de la naturaleza, como una forma de recrear y al mismo tiempo reforzar la emoción del yo lírico y la belleza de la naturaleza. Como en los versos aquí citados, donde el azul sirve para enmarcar la distancia contemplada por la mirada que se pierde en el horizonte, la línea imaginaria en donde se funden la tierra y el cielo. El dorado de la tela transparente con la que el yo lírico desea flotar remite al efecto de la luminosidad del sol, sobre todo al amanecer o al atardecer, cuando refleja en el firmamento matices amarillos

<sup>6</sup> Bécquer, A. G. (1969) *Rimas y Leyendas*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. pp.19-20

y anaranjados más intensos. Pero se nota en estos versos el expreso deseo de la voz poética de convertirse en una partícula mínima para poder ser parte de la naturaleza, desintegrándose de la materia con la que está constituida y así liberarse de su forma actual. Esta es una manera clara de proyectar en el paisaje natural toda la desilusión con el contexto socio-histórico en el que el poeta romántico estaba inserto. Rafael Alberti usó procedimientos semejantes en varios poemas cuando proyectaba en los objetos de la naturaleza la desilusión por su condición de exiliado en la posguerra civil y expresaba por medio de la voz poética el desarraigo y el dolor que sentía por estar alejado de su patria.

### **1:06- Realismo e impresionismo: la sutil diferencia entre los procedimientos de cada expresión artística**

En contraposición al Romanticismo, los pintores realistas e impresionistas defendían la idea de recrear la naturaleza lo más próxima a la realidad visualizada, sin la interferencia del estado emocional del pintor. En la pintura realista la tendencia era disminuir la dimensión vertical y elevar el paisaje en la perspectiva horizontal para que se ajustase a la tela, lo que implicaba una disminución de las distancias y, por ende, la ausencia del punto de fuga, convirtiendo la recreación del paisaje en dos dimensiones. En la etapa del realismo, ese aplastamiento de la perspectiva en las obras de arte tuvo como objetivo mostrar la reducida interferencia de la experiencia humana en la recreación del conjunto paisajístico en la pintura. Dentro de ese período hay que destacar a la Escuela de Barbizón, Francia, donde se cultivó la temática del paisaje teniendo el cuidado de que los cuadros expresaran apenas los motivos ligados a lo natural y la vida campestre, sin las huellas de la interferencia personal del pintor. Este grupo de pintores ubicado en las afueras de París, cerca del bosque Fontainebleau, inspiró a muchos exponentes del impresionismo francés. A su vez, Alberti también recrea en algunos de sus poemas composiciones de temas paisajísticos que buscan remarcar lo observado sin la interferencia de la voz poética, como en la “Canción 16” del libro *Baladas y canciones del Paraná*, donde apenas describe con precisión los cambios sufridos por los cítricos a causa de la helada negra, pero sin interponerse entre los elementos naturales o tomar cualquier posición.

En cambio, el impresionismo buscaba motivos en la naturaleza, pero sin la visión sobria de la escuela realista, sino dando más prioridad a la apariencia y no a la existencia definida. Para esta escuela artística no importaban tanto las formas como el aspecto puntual.

Como pintaban al aire libre para captar mejor la luz y los contrastes, eso exigía que los pintores fueran rápidos para registrar los efectos cambiantes de las luces y los colores de las puestas y salidas del sol, así como la niebla que pronto se disipa, la lluvia que aumenta, disminuye o cesa, la nieve que se derrite, entre otros fenómenos naturales. De esta manera, como señala Collot (2012), a diferencia de otros espacios, el paisaje se percibe más susceptible a los cambios y se lo considera como un elemento plástico que puede ser reelaborado y modificado por la mirada personal del artista. Además, el paisaje no es un simple objeto en el cual el sujeto puede ubicar su exterioridad: ésta se revela en la experiencia entre el sujeto y los referentes naturales, porque ambos se encuentran en el mismo ambiente. Algunos pintores españoles de finales del siglo XIX estuvieron en contacto con los impresionistas franceses y desarrollaron las técnicas que allí surgieron para recrear el paisaje de diferentes zonas de España y reproducir cuadros de costumbres españolas. Entre ellos se destacan Zuloaga, Sorolla y Regoyos.

La influencia de los pintores impresionistas en la temática poética de Rafael Alberti se evidencia en varios poemas, como aquellos en los que aparecen descritos los cambios climáticos, la luminosidad y los colores. En varios de sus poemas, de diferentes libros, esos contrastes se manifiestan en alusión a las estaciones del año. Así aparecen los tonos más intensos o más grises representados por las imágenes de los días despejados y soleados del verano y primavera, en oposición a aquellos sombreados y grises, con niebla y llovizna, de los días de otoño e invierno. En su libro *A la pintura (poema de color y la línea)* Rafael Alberti destaca varios nombres del impresionismo artístico y dedica poemas enteros a muchos de ellos, como a Gauguin, Van Gogh, Cezanne y Renoir. Como ejemplo se destacan los primeros versos del poema “Gauguin”:

*El color,  
de viaje,  
se hizo aroma de flor,  
perfume de paisaje,  
isla amor.  
Mar, mar, mar,  
poesía  
misteriosa,  
verde, amarillo, rosa.<sup>7</sup>*

<sup>7</sup> Alberti, R. (1988) “A la pintura (poema de color y la línea).” *En Obras Completas*. Madrid. Aguilar. p. 360.

Este poema tiene un detalle llamativo: justo debajo del título, cuando aparece una especie de epígrafe entre paréntesis, “(*Índice para un poema*)”, lo que sugiere una especie de guía y de orientación para organizar el poema que sigue. Esto puede considerarse como un fuerte indicio de que hay una intertextualidad entre la pintura y la poesía, más allá de un caso de éfrasis. Además, en los versos es perceptible el cruce entre las imágenes pictóricas, como los colores y las formas, con la imagen poética que remite a otras vías de contacto con la naturaleza, como la apelación al sentido del olfato.

En este sentido, en las artes el paisaje se entiende como una apreciación subjetiva que atribuye valor estético a la naturaleza y que pasó por importantes cambios a lo largo de su historia. Desde el Renacimiento hasta las vanguardias hubo una evolución significativa en el tratamiento del tema paisajístico en la pintura. Al mismo tiempo, se puede agregar la forma en que la pintura sedujo a Alberti no sólo como su primera vocación juvenil, sino como huellas que permanecieron en su obra poética. Tanto en sus poemas como en las memorias de *Arboleda perdida* hay indicios de la atracción que sintió por la pintura a lo largo de su vida. En *Poemas de Punta del Este* son recurrentes las reflexiones sobre las dos vocaciones artísticas y cómo en aquel momento se imponía la pintura por sobre la literatura. Esto es particularmente notorio en la estructura mixta del libro, en el que aparecen narrativas poéticas y poemas, además del registro de las dudas que llevaban al propio Alberti a cuestionarse sobre qué camino seguir en ese momento: si volver a pintar o seguir escribiendo. Sin embargo, logró superar las dudas integrando ambas vocaciones artísticas en la creación de las *liricografías*, una forma híbrida con poemas insertos en dibujos que se integran por la temática del poema. Durante el análisis de los poemas de Rafael Alberti destinados para esta investigación serán consideradas las evidencias de las semejanzas que se observan entre los procedimientos pictóricos y poéticos como registros particulares que contribuyen a enriquecer las imágenes de lo paisajístico en su obra. Sobre todo los procedimientos poéticos como las metáforas y otras figuras del lenguaje, que enriquecen y amplían las imágenes del paisaje en sus versos, así como también la elección de los aspectos naturales que son referidos por el observador a través de la voz poética que los describe y recrea en la poesía lírica de Alberti.

## Capítulo 2

### **Paisaje y literatura: un análisis comparativo de la evolución temática**

#### **2:1- Introducción**

Tras el abordaje de la evolución del paisaje en la pintura desde el Renacimiento hasta el Impresionismo, este capítulo está dedicado al análisis del paisaje como tema en la literatura dentro de los diferentes movimientos estéticos. Aunque se observan rasgos paisajísticos en la literatura desde los clásicos, el proceso de incorporación del paisaje fue lento y gradual hasta el Romanticismo, período en el que hubo un contexto favorable para la integración del paisaje capitaneado por los viajeros decimonónicos y sus aportes. De igual modo, hay que señalar la importancia de aquellos viajeros que recorrieron el propio territorio español, principalmente los autores noventayochistas, quienes ahondaron los conocimientos del paisaje nacional explorando los más recónditos lugares para afirmar su identidad española. Martínez de Pisón (2012) resalta la importancia del rol de los escritores y ensayistas del 98 que promovieron una literatura del paisaje español, cuyo legado es reconocido y sirve actualmente como referencia para analizar y entender el paisaje de España desde una perceptiva tanto artística como sociológica.

De esa búsqueda por lo nacional realizada por estos intelectuales interesa observar cómo fue asimilada por autores posteriores, sobre todo por los del grupo del 27, al cual pertenecía Rafael Alberti. En este caso serán consideradas las influencias de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez, por el contacto directo que tuvieron con varios poetas de este grupo y por la injerencia de las revistas vanguardistas y la divulgación de los primeros poemas de estos jóvenes poetas. Además, es necesario tener en cuenta que el campo de percepción artística de Rafael Alberti está inmerso en el espacio español, más precisamente en la región de Andalucía, su primera referencia estética de paisaje recurrente en su poesía. A pesar de haber asimilado los paisajes de su entorno poético, las referencias a los paisajes de la costa gaditana pueden ser rastreadas e identificadas en sus poemas con bastante facilidad, desde sus primeros libros hasta los últimos editados en la Argentina. Este recorrido es necesario para apoyar el análisis de los poemas de Alberti y comprender mejor los rasgos paisajísticos presentes en su poesía y determinar qué factores están manifiestos en su obra.

## 2:02- El paisaje en la literatura desde el Renacimiento al Romanticismo

La literatura, al igual que la pintura, mantiene una estrecha relación de valor estético y subjetividad en el entendimiento de sus obras. Sin embargo, a la hora de definir el camino para analizar el paisaje en lo literario se presentan algunos nudos para desentrañar. Para empezar, en la discusión sobre paisaje y literatura hay que tener en cuenta aportes y referencias casi obligatorias en un ámbito movedizo de interacción cultural que gravita por diferentes áreas. Collot (2013) toma tres puntos claves para orientar el análisis del paisaje: el espacio percibido -relacionado con un punto de vista de una “región”, en tal caso el *país*-, la mirada de un observador, y luego el propio sujeto que observa, quien separa y selecciona los aspectos naturales que quiere convertir en paisaje. El crítico francés resalta, también, que los estudios contemporáneos sobre este tema, especialmente los posestructuralistas, han avanzado de manera positiva en la búsqueda de formas y métodos capaces de incorporar el paisaje no sólo como temática, sino con autonomía propia, a través de la creación poética o narrativa. En este sentido, Marí (2008) indica que la relación entre literatura y paisaje ha sido analizada por filósofos clásicos y modernos; también plantea que ambas están ligadas por el lenguaje y que traen apareada una discusión tan antigua como la vivencia del ser humano. Además afirma que también existe una significativa diferencia en la manera en que la literatura y la pintura recrean el paisaje en sus obras. La pintura está ligada a la noción de espacio, por eso puede reunir en una misma obra diferentes elementos desde distintas perspectivas. Mientras que “la literatura es un arte del tiempo”, razón por la que no logra fijar el instante como lo hace la pintura, arte del espacio. Por sus características propias, la pintura muestra el paisaje en la imagen visual, y la literatura lo describe. “Hay muchas cosas en la naturaleza que la pintura no puede representar; pero al menos muestra todas aquellas que representa. Y, al contrario, la literatura puede designar todas las cosas, pero no puede mostrar ninguna” (Marí, 2008, p. 146). A su vez, Guillen (1989) explica que antes de que el paisaje adquiriera el mismo grado de protagonismo tanto en la composición pictórica como en la poesía, pasó por distintas etapas de evolución. El autor advierte que en el cruce entre la historia del arte y de la literatura, o en la subordinación de ambas, está la historia de la visión. Esto significa que por las características específicas de la temática del paisaje en las artes, éste se procesa a través de la visibilidad humana para transformarlo en artístico. Al mismo tiempo destaca la paradoja que existe entre el rol del hombre y de la naturaleza en el arte: por un lado, para convertirse en

paisaje lo natural necesita borrar al hombre de la escena y, por el otro, es la mirada humana la que convierte a la naturaleza en paisaje.

Durante el Renacimiento, el paisaje ganó importancia en la composición pictórica, pero en la literatura ese tópico no tenía la misma importancia. La función más extendida del paisaje en la literatura ha sido como elemento secundario dentro del conjunto literario, cumpliendo la función de telón de fondo para los personajes. A pesar de que la representación de las actividades rutinarias y la relación del hombre con su entorno natural son temas que se repiten en la literatura desde los modelos antiguos de poesía popular y pastoril, como son las geórgicas y églogas, era necesario reinventar la temática con otras formas y atribuirle otro valor estético. Para Collot (2012), a diferencia de espacios codificados de forma rígida y determinada, el paisaje es dotado de plasticidad y se adecua a la percepción individual que, al mismo tiempo, puede enriquecer las representaciones colectivas. En la sociedad actual, la percepción del paisaje se constituye en una acción significativa por estar cada vez menos condicionada a los vínculos prácticos y funcionales o a la interferencia de los mitos aceptados universalmente. Esto permite que el paisaje se reinvente y se resignifique constantemente.

A su vez, en la historia de la literatura española, la fase del Renacimiento coincide con un momento de revolución en lo poético, en un contexto de cambios socioculturales importantes. Se da una revalorización de los modelos clásicos y, además, ganan importancia los cancioneros, con los romances de expresión oral y popular. Garcilaso de la Vega fue uno de los autores españoles que produjo poemas donde la naturaleza aparece con matices renacentistas, observada a cierta distancia, como algo apenas contemplado. La obra de Garcilaso sigue los patrones temáticos renacentistas del amor y del paisaje, idealizados y adaptados al contexto español. Es el caso de la “Égloga III”, donde se observa la descripción del paisaje toledano que corresponde a una naturaleza idílica con aire fresco, árboles, flores, aves, agua y figuras mitológicas grecorromanas. El paisaje de Toledo aparece con imágenes bucólicas a orillas del río Tajo y sirve como telón de fondo para las entretenidas labores de las ninfas y los lamentos de los pastores enamorados.

*Cerca del Tajo, en soledad amena,  
de verdes sauces hay una espesura  
toda de hiedra revestida y llena,  
que por el tronco va hasta el altura  
y así la teje arriba y encadena  
que 'l sol no halla paso a la verdura;  
el agua baña el prado con sonido,*

*alegrando la hierba y el oído.*<sup>8</sup>

En este pequeño recorte, el yo poético tiene la posición de un observador con un punto de vista objetivo sobre el paisaje, y relata las acciones que se desarrollan en este ambiente. El poeta muestra la naturaleza con cierta plasticidad, aunque con rasgos de idealismo propios de la época. En el Renacimiento, tanto en las artes plásticas como en la literatura, era común la representación artística de composiciones alegóricas con figuras mitológicas y paisajísticas con muchos colores y un fuerte llamado a los sentidos. Además, está la voz de un narrador oculto, con un lenguaje rebuscado, que va relatando el entorno natural, donde predomina la naturaleza en todo su esplendor, capaz de convertir al hombre en un elemento más de ese ambiente bucólico. La renovación estética en la poética de Garcilaso, así como el trato dado a la temática paisajística por parte de la mayoría de los autores del Siglo de oro, sirvió como fuente inspiradora para otros escritores posteriores. Es el caso de Gustavo Adolfo Bécquer durante el romanticismo, y de Pedro Salinas y Rafael Alberti, del grupo del 27, por citar algunos.

Alberti retoma la temática renacentista de matiz geórgico en la “Canción 5” de su libro *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954), donde se muestra el paisaje asociado al clima y a la figura del labriego.

*Llueve a mares. Y el labriego  
sueña otra vez con el sol.  
Y vuelve a mirar el cielo.*<sup>9</sup>

Como ocurre en las obras renacentistas, hay un personaje inserto en el poema que no actúa, apenas observa, contempla a distancia los cambios de la naturaleza. En otro momento, también evoca directamente a Garcilaso de la Vega, como en la “Canción 28”.

*NAVES de Sanlúcar salen  
para el Paraná.  
Garcilaso de la Vega  
hubiera podido embarcar.  
Hubiera llegado a estas tierras,  
no para guerrear.  
Sino para cantar el río  
Paraná.  
Sauces le hubiera dado el río*

<sup>8</sup> De la Vega, G. (1979) *Poesías*. Buenos Aires. Losada. pp.114-115.

<sup>9</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 741.

*Paraná*  
*Y verdes ninfas él al río*  
*Paraná.*<sup>10</sup>

Aquí encontramos referencias tanto al aspecto biográfico de Garcilaso como a la temática de su poesía, cuando recuerda las ninfas que poblaban sus versos, pero esta vez ubicándose en las cercanías del Paraná, donde Alberti se encontraba exiliado. También se ve el reemplazo de las orillas del río español al que cantaba Garcilaso por las márgenes del río americano con sauces y ninfas; es decir, en este caso, Alberti reubica recreaciones similares a las renacentistas con la misma materia natural y alegórica.

A partir del Barroco el paisaje ganó progresiva importancia en la literatura dejando de servir sólo como fondo de la figura humana, destacándose como parte de la escena y no como simple complemento del conjunto. Según Alonso (2009), la configuración del paisaje barroco es nueva si la comparamos con la poesía renacentista. Durante el Barroco la recreación de la naturaleza pierde la armonía y la belleza idealizada, y pasa a ser descripta como lóbrega y tormentosa, marcada por fuertes matices de claroscuro y expresada a través de los recursos poéticos complejos que caracterizan al movimiento, con el hipérbaton y otras formas retóricas retorcidas. Para el escritor barroco los asuntos humanos eran efímeros y cambiantes, en contraposición a la fe en lo religioso, que se proyectaba más allá de la muerte. De esta manera, el entorno recreado en la poesía contribuía a aumentar la tensión y el conflicto del hombre, que vivía la dualidad entre esos sentimientos contradictorios. En tanto, Guillen (1989) señala que todavía en el periodo barroco el paisaje como género de pintura era nombrado como *país* en la literatura. Como ejemplo muestra que, a través de la técnica de la *écfrasis*, Cervantes tomó la expresión “cuadros y países de Flandes” para referirse al paisaje recreado por los pintores de los Países Bajos. Este pasaje forma parte del discurso del personaje del gitano viejo, de la novela ejemplar *La Gitanilla*, cuando éste alaba la belleza de la vida campestre. Así, este recurso de intertextualidad entre pintura y literatura le sirve a Cervantes para guiar la mirada del observador y para burlarse de la idealización de la naturaleza, muy común en los poetas renacentistas. “El paisaje literario, que aquí se insinúa por vía de analogía con la pintura, revela sus orígenes en la alabanza cultivada por el discurso retórico, con su tendencia al embellecimiento y la amplificación” (Guillen, 1989, p.79). Esa observación sirve para reforzar la concepción cervantina sobre los excesos innecesarios en la literatura. Basta recorrer la obra de Cervantes para darse cuenta de que en su narrativa el

<sup>10</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 720.

paisaje aparece con el tono justo, lo suficiente para ubicar el ambiente en el que transcurren las escenas, principalmente en su obra maestra *Don Quijote*.

Alberti retoma los matices del neobarroco en su poesía de la década de 20, sobre todo en su libro *Cal y canto*, escrito para conmemorar el tricentenario de Góngora. Asimismo, más tarde, durante la fase de su exilio en Roma, Alberti toma un trecho del tercer capítulo de *Los trabajos de Perciles y Segismunda* de Cervantes y lo presenta, como intertextualidad directa dentro de un poema suyo en el libro *Roma peligro para los caminantes* (1968), en un pasaje de “Versos sueltos, escenas y canciones”:

*Cervantes entró en Roma por la Puerta del Popolo.  
“¡Oh! Grande, oh poderosa, oh sacrosanta  
alma ciudad de Roma!” le dijo arrodillándose,  
devota, humildemente.<sup>11</sup>*

La evocación a Roma tomando los versos de Cervantes muestra un paralelismo entre la voz del peregrino cervantino y la de Alberti exiliado, que coincidieron en pasar por el mismo punto de Roma. Además, sirve como estrategia para alabar las características arquitectónicas de la ciudad italiana, pero sin perder el tono burlesco que Alberti imprime en la mayoría de los poemas de *Roma peligro de caminantes*.

Posteriormente, en el Romanticismo, el paisaje adquirió otros valores, y por primera vez en la literatura tuvo un papel protagónico como elemento artístico en sí mismo. En este sentido, Ida Alves (2008) destaca que el paisaje como tema en la literatura fue ampliamente considerado en el periodo del Romanticismo, cuando también fue tomado como elemento aglutinador de identidades entre sujeto y naturaleza, para reforzar y sostener la idea de una literatura nacional. Esto ocurrió, sobre todo, en los países americanos durante el siglo XIX, cuando buscaban consolidarse como países independientes. En tanto, Silvestre y Aliata (2001) remarcan que en la literatura la percepción del paisaje está íntimamente ligada a la concepción romántica, con aspectos ligados a la duración de la contemplación y la correspondencia de valores que conlleva la relación entre sensibilidad estética y el conocimiento científico. El Romanticismo estableció una correspondencia entre el paisaje y el estado del alma que tiene un doble sentido: por un lado, supone la proyección de la afectividad sobre el mundo, y, por el otro, la repercusión de ésta en el sujeto. Según Collot (2013), este nuevo proceso de interacción entre el hombre y el paisaje colaboró para despertar la sensibilidad paisajística en

<sup>11</sup> Alberti, R. (1976) *Roma peligro para los caminantes*. Barcelona Seix Barral.p.25.

los viajeros decimonónicos. De esta manera, la literatura de viaje fue un género que impulsó a los románticos a descubrir y a interesarse por nuevos paisajes. El autor destaca que esta paradoja es lo que centralizó la estética romántica del paisaje y, al mismo tiempo, favoreció a la modernidad literaria, una vez que llevó al hombre a abrirse a lo nuevo.

Esta apertura a lo desconocido generó el descentramiento y la inestabilidad del hombre romántico y, entre otras muchas consecuencias, estos cambios produjeron la imagen de la pérdida del paraíso en la literatura. Alves (2008) recupera y actualiza esta idea romántica poniéndola en contraste con los nuevos tiempos y con los constantes cambios y movimientos que llevan al hombre contemporáneo a reinventarse y a reinsertarse en mundos extraños. Sin embargo, la autora advierte que no se trata del simple uso de textos poéticos con esquemas explicativos, sino del cuestionamiento del paisaje como un proceso cultural, como resultado del modo de ver, fijar o dislocar identidades y cotejar subjetividades. En la poesía de Alberti está muy presente el matiz de pérdida del paraíso desde *Marinero en tierra* hasta los libros producidos en la Argentina. En un primer momento el poeta expresaba sus dificultades para adaptarse al ámbito urbano madrileño, desde que había dejado el espacio natural de la costa marítima de Cádiz. Más tarde, manifestaba el desarraigo por haber sido desterrado de su patria y pasar a vivir exiliado en América, en un entorno paisajístico distinto y ajeno.

### **2:03- El paisaje en el Realismo y en el Impresionismo: los diferentes matices entre ambos**

Ahora bien, no pasó mucho tiempo para que la crítica se hiciera eco de la forma en que los románticos trataban el tema del paisaje en la poesía. Uno de los primeros en manifestarse en contra fue Baudelaire. Collot (2013) señala que esto generó una crisis en el tratamiento de lo paisajístico entre los escritores y pintores de fines del siglo XIX. Uno de los argumentos más contundentes de las voces críticas del Romanticismo se dirigió contra la concepción del paisaje; se fustigó la relación entre el estado del alma y el paisaje como un espejismo de ella o, más bien, el resultado de una conciencia narcisista capaz de proyectar su propia imagen en el mundo como si éste fuera un espejo. Collot (2013) también resalta que el hombre romántico no tenía en cuenta su finitud, como tampoco la realidad y la alteridad con el mundo; por eso se ilusionaba en ampliar las dimensiones del universo atribuyendo a la naturaleza sentimientos que sólo serían experimentados por ella si tuviera alma. De allí surge la incongruencia de asignar una condición irreal a los elementos naturales, hecho que

generaría un panteísmo irracional. Estos argumentos críticos colaboraron para que surgiera el realismo, que defendía la idea de la neutralidad del observador y la de que la función del escritor era mediar entre el paisaje y la literatura. Durante el Realismo hubo una predilección por la narrativa, y los escritores se sintieron en total libertad para elegir las temáticas. Ésta fue la razón por la que aparecieron paisajes naturales y urbanos degradados e insalubres, para recrear de mejor manera en ellos a los personajes marginalizados socialmente y, a veces, en situación de explotación laboral. La idea era tratar de mostrar la naturaleza sin artificios ni disfraces, y evitar la parcialidad de un punto de vista. Sin embargo, según Collot (2013) siempre estará la visión personal del artista y, por lo tanto, la obra estará marcada por la subjetividad del autor, es decir, por más que dos observadores miren el mismo recorte de la naturaleza al mismo tiempo, la descripción de uno y de otro no será idéntica. De la misma manera, tanto el arte como la literatura no lograron mostrar o explicar el paisaje en toda su amplitud real, por ser una condición que escapa de la posibilidad de ser expresada por el lenguaje o la representación pictórica.

En concordancia con el crítico francés, Marí (2008) señala que la literatura y la pintura no disponen de herramientas capaces de recrear de manera efectiva el ambiente paisajístico, pues ninguna de las dos logra hacerlo con éxito. La literatura, tanto en su forma narrativa como lírica, está ligada al lenguaje, que es un sistema abstracto que logra dar una idea general de las cosas, en su sentido subjetivo. Por su parte, la pintura consigue representar al paisaje de una manera más cercana a lo real, ya que la visión es un sistema más objetivo que el lenguaje. Sin embargo, tampoco se corresponde por completo con la realidad. No se puede ver más allá de lo que se ve en un cuadro, mientras que en la literatura uno puede ver más que lo que hay descrito en las palabras con la ayuda de la imaginación de cada lector. “De aquí que la vaguedad de la literatura, por muy minuciosa que sea en su descripción, nunca crea una imagen que pueda identificarse con la realidad y, a menudo, ni siquiera permite su visualización” (Marí, 2008, p. 142). De este modo, tanto Collot como Marí coinciden, aunque con diferentes argumentos, en que no hay una forma efectiva de recrear la realidad paisajística ni en la literatura ni en la pintura. Este cuestionamiento de los principios del realismo generó cambios en la forma de representación de las imágenes artísticas, donde la prioridad ya no sería más la cosa recreada, sino las sensaciones que podría suscitar tanto a través de la pintura como de la literatura.

En medio de esta discusión surge el Impresionismo, que tiene muchos puntos innovadores y originales, como una forma de diferenciación del realismo imperante hasta

entonces, sobre todo en Francia. La literatura trató de disminuir la importancia del elemento intelectual y reflexivo, lo que hizo que el escritor se sintiera más identificado con el objeto o con las escenas observadas. Las novelas presentaban a sus personajes descriptos con riqueza de detalles a través de las sensaciones, reacciones, gustos y preferencias, permitiendo que el lector hiciera su caracterización subjetiva. Para Collot (2013), los diferentes efectos causados por las variantes impresionistas en un mismo motivo paisajístico, dan cuenta de la aptitud que tiene el paisaje para transformarse de acuerdo a los cambios propios de la naturaleza y de la creatividad del artista. A pesar de la crisis que generó el Impresionismo en lo que hace a la representación del paisaje en las artes hacia fines del siglo XIX y principios del XX, dio cabida a una reconfiguración de lo paisajístico en la recreación moderna del arte vanguardista, desnudándolo de todos los aderezos y artificios artísticos. El mismo autor reitera que el paisaje es una fuente inagotable e inspiradora para la poesía, por sus características peculiares para adaptarse y transformarse, sin la necesidad de volver al pasado. Pero reconoce también que en el arte contemporáneo hay una tendencia a dar más importancia a la abstracción, dejando a un costado el “potencial de sentido” y la renovación que hay en la experiencia sensible del contacto con la naturaleza.

El paisaje es cambiante y ofrece la posibilidad de crear nuevas formas al encontrarse con una visión distinta según cada mirada. En este sentido, Guillen (1989) señala que el paisaje está siempre disponible para que el poeta genere nuevas imágenes poéticas y que el gran beneficiario es el lector atento y sensible, capaz de dejarse llevar por la imaginación a lugares recónditos como lagos, ríos, montañas, islas, llanuras, mares y desiertos. En otras ocasiones, quizá, el paisaje sea esparcimiento y consuelo para aquel desengañado y solitario paseante. En la poesía de Alberti es visible este proceso, sobre todo en sus libros *Poemas de Punta del Este* y *Baladas y canciones del Paraná*, donde el poeta vierte las imágenes literarias con la peculiaridad del paisaje americano y genera al lector de sus poemas la sensación de participar de la misma visión transmitida por la voz poética de sus versos. Alberti recrea este ambiente impresionista que remite a los diferentes órganos sensitivos y permite al lector recomponer la imagen del paisaje vital de su entorno poético. En muchos poemas suyos recrea sonidos de pájaros, trenes, viento, mar, aun los claroscuros del día, los colores naturales de frutas, flores, hojas otoñales, las diferentes texturas y formas, como también los olores y los sabores dulces o salados ligados al mar.

## 2:04- Literatura española: desde los autores finiseculares hasta el grupo del 27

*“Y aquí mismo veréis cómo un cuadro de Dios, un paisaje castellano, nos ha inspirado, buena o mala, literatura.”* Unamuno (1988)

Los escritores de finales del siglo XIX conservaron muchos aspectos realistas. Aunque se oponían a la retórica y la estética del Realismo, mostraron interés por visitar los pueblos del interior del país y la preferencia por el paisaje de Castilla-La Mancha, recuperaron el romancero popular, los rasgos de la lengua castiza de España y buscaron definir aspectos de la identidad española. En la actualidad, los artistas del grupo del 98 y los modernistas son considerados como autores finiseculares, a pesar de tener rasgos que los diferenciaban, como la preocupación más estética y cosmopolita de los modernistas frente a una preocupación social y de revalorización de lo nacional por el grupo de intelectuales españoles del 98. En tanto, este deseo de cambiar los modelos literarios de la España decimonónica ya se observaba en autores como Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro, quienes ensayaban una poesía más intimista y social. Estas observaciones sirven para asentar que será tenida en cuenta la dicotomía entre el modernismo y el grupo del 98, ya que ambos convivieron y compartieron una época de transición en la literatura española.

Por un lado, hay que considerar que el modernismo se caracterizaba por la renovación estética que introdujo el escritor nicaragüense Rubén Darío y que influyó de manera decisiva en varios autores españoles de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Esta nueva corriente literaria recuperó los temas clásicos inspirados en la mitología grecorromana, motivo por el cual las páginas modernistas se poblaron de suntuosidades, lujos, jardines, lagos, pavos reales, nenúfares, flores de lis, piedras preciosas, mármoles, ninfas y princesas. Así sugiere el prólogo de *Prosas profanas* de Rubén Darío, que bien podrían ser concebido como una especie de programa literario modernista: “Veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos e imposibles; ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer” (Darío, 1992, p. 37). En su libro de memorias, Alberti se lamenta de que Darío fuera incomprendido en su tiempo. “Cosa no de extrañar, pues en la actualidad ni hasta el propio Rubén Darío toca como debiera el corazón de las nuevas generaciones. ¡Lástima grande!” (Alberti, 1980, p. 114). Además de ese registro de reconocimiento hacia la obra de Darío, Alberti escribió poemas con figuras míticas en su libro *Ora marítima*, en el que rememora la fundación de Cádiz. En otros casos usa referentes de la

mitología grecorromana, como en el poema “Venus y Príamo” del libro *Pleamar*. Y así alude a una forma de fugarse del momento en que vivía, de la misma manera que los modernistas habían hecho cuando volvieron a los temas clásicos.

Por el otro, los noventayochistas cultivaban un amplio léxico de raíces culturales españolas que recogían de los pueblos, o palabras tradicionales que tomaban de los clásicos nacionales. Además, nutrían sus poemas de mucha subjetividad y lirismo. A la par de la aceptación de las influencias estéticas extranjeras, buscaban la esencia de España ligada al paisaje, especialmente de Castilla-La Mancha, de donde rescataban tradiciones y tipos que descubrían en excursiones y viajes al interior de las provincias españolas. En algunos casos, hay evidencias de matices de melancólicas inquietudes místicas, oníricas y estéticas. Alberti convirtió muchas leyendas o canciones locales en materia poética, especialmente en sus primeros libros, pues los escribió durante sus desplazamientos por el interior de España.

Asimismo, entre los autores finiseculares hubo un grupo que se caracterizó por dar una nueva forma y uso al ensayo moderno, otorgándole mayor flexibilidad a los temas. Esto permitía tratar de igual manera la reflexión literaria, histórica o filosófica, la visión lírica del paisaje, la expresión de lo íntimo, entre otros temas. En cuanto a la novela, ya no se pretendía reflejar con exactitud la realidad, porque se priorizaban más las experiencias subjetivas, como una manera de generar conciencia sobre los problemas históricos y sociales del país. Así se explica el desarrollado gusto por la sugerencia y la imprecisión o la evocación de lo descripto como si fuera una pincelada rápida de lo observado. Estos cambios significativos en las técnicas de escritura literaria se acercaban a la tendencia impresionista de la época. Los autores más recordados de este período de transición de fines del siglo XIX y comienzos del XX son los hermanos Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Azorín y Pio Baroja. Entre ellos se destaca el escritor Antonio Machado, quien al igual que Unamuno, tomaba los paisajes españoles como metáforas para simbolizar cosas más profundas y fuera de lo visible, concebidas como “el paisaje del alma.”

En este sentido, la obra de Unamuno no pasa inadvertida, ya que publicó varios libros dedicados al paisaje español. En ellos deja entrever un matiz religioso y conservador en su análisis de la naturaleza, y una sobrevaloración del campo en relación a la ciudad. Como se puede ver en un pasaje del artículo “El campo es una metáfora” de su libro *Andanzas y visiones españolas*.

Y en derredor de aquellos picos de Neila y de Gilbuena era un campo robusto y sonriente. A la hora aquella y en aquel día el paisaje perdía materialidad pareciendo como un mero revestimiento del espacio. O más bien que era una pintura, más al fresco que al óleo, y de todos modos sin barnizado, en que se *ve* la tela y su trama, el tejido sobre que se había pintado un cuadro acaso la túnica misma del Señor, que se entretuvo en adornarla con aquellos paisajes (Unamuno, 1988, p.265).

Los paisajes descritos por Unamuno presentan una fuerte relación entre la imagen retórica de la metáfora con la imagen pictórica, como una forma de mostrar la conexión entre las dos artes. Pero también es evidente que el paisaje español le despierta la sensibilidad al mismo tiempo que resalta un matiz del misticismo poético de otros tiempos, sobre todo cuando describe el paisaje del interior de Ávila, el mismo que había inspirado a la poetisa Santa Teresa de Jesús. Es cierto que los viajes de Unamuno al interior del país también le sirvieron al ensayista para recorrer la historia literaria española, retratando los pueblos visitados y los ambientes descritos en los distintos periodos de la literatura nacional. “Se ha dicho que en la literatura castellana apenas hay paisajes, pero sin demasiada paradoja cabría retrucar que apenas hay en ella más que paisaje, que los hombres del *Poema de Mío Cid* o los del “Romancero” son como encinas o rocas, de recio leño o de piedra tierna” (Unamuno, 1988, p.266). Además buscó teorizar sobre el quehacer literario, y destacó la imagen del paisaje recordando los planteos de Platón, la idea de la fotografía y la cámara oscura, más tarde desarrollada por Barthes como en la siguiente cita: “Es que el artista pinta la imagen que recibe del objeto presente y esta imagen es un recuerdo siempre, hasta cuando ve por primera vez el recuerdo. Todo imaginar y hasta conocer – ya lo sabía Platón- es un recordar. Y todo recuerdo es una metáfora” (Unamuno, 1988, p.268). Estas afirmaciones que hace Unamuno recuerdan a los procedimientos que usó Rafael Alberti cuando estuvo exiliado y alimentó su inspiración poética con los muchos recuerdos de Andalucía que tenía presentes en su memoria, convirtiéndolos en metáforas en sus versos.

Asimismo, el ensayista y crítico literario José Augusto Trinidad Martínez Ruiz, más conocido por el seudónimo de Azorín, fue un autor que buscó conocer a fondo su país, a través de la identificación de los varios tipos de paisajes que conforman España; a partir de ellos se propuso analizar y plantear otras cuestiones históricas, geográficas y sociológicas. En su ensayo *El paisaje de España visto por los españoles* hizo un breve recorrido por muchas obras literarias a través de autores de varias regiones españolas y de diferentes periodos, señalando cómo era tratado lo paisajístico de cada zona de España dentro de los movimientos literarios más significativos. Azorín tenía una visión moderna de la representación del paisaje

en las artes, como –por ejemplo- en la siguiente cita del texto antes mencionado: “Fray Luis de León tiene rápidos y gratos paisajes en *Los nombres de Cristo*, pero, como en los cuadros de Velázquez – fondos del Guadarrama – la Naturaleza es accesorio; queremos decir que no es el campo por el campo el objeto de pintura del poeta. Lo mismo se puede decir de Garcilaso” (Azorín, 1946, p.11). Esa misma lucidez en sus comentarios sobre el Renacimiento también se repite hacia otros momentos de la historia de la literatura española, como cuando comenta sobre los autores del Siglo de Oro. “El campo se abre ante la vista con sus montañas, sus ríos y sus árboles. ¿Cómo lo ven un Cervantes, un Lope, un Gracián? Eligiendo lo más alto de nuestra literatura podremos tener un índice seguro de la sensibilidad española ante el paisaje en el siglo XVII” (Idíbid pp.11-12). Y cierra el prólogo con una frase que resume de manera precisa la idea de valoración del paisaje en la literatura, cuando asevera: “Por primera vez el romanticismo trae al Arte la Naturaleza en sí misma, no como accesorio (...) (Idíbid, p.16). También hay infinidad de casos a lo largo de todo el ensayo en donde el autor describe elementos particulares del paisaje español ligados a la identidad nacional. Pero interesa resaltar la reivindicación de Castilla-La Mancha como representación del paisaje español, en coincidencia con la mayoría de los escritores finiseculares. “A Castilla, nuestra Castilla, la ha hecho la literatura. La Castilla literaria es distinta- acaso más lata- de la expresión geográfica de Castilla (Idíbid pp.11-12)”. Además escribió otros ensayos, en los que hizo un minucioso análisis del paisaje de Castilla-La Mancha, como en *Ruta de Don Quijote*. Ahí, Azorín pudo verter con riqueza de detalles la descripción del paisaje manchego y profundizar en el espíritu quijotesco. Como bien remarca Hoyle (2000): “Cuando Azorín contempla el paisaje manchego, lleva en la mente la lectura del *Quijote* y otros libros sobre España; y la lección que nos da es una lección de lectura: cómo leer el paisaje, y cómo leer un texto, tanto el escrito como el texto de signos que constituye un país” (Hoyle, 2000, p.257). Esta afirmación puede ser confirmada en la siguiente cita, donde Azorín describe lo observado desde la ventanilla de un tren, mientras éste se desplazaba por las llanuras manchegas:

Y las estaciones van pasando, pasando; todo el paisaje que ahora vemos es igual que el paisaje pasado; todo el paisaje pasado es el mismo que el que contemplaremos dentro de un par de horas. Se perfilan en la lejanía radiante las lomas azules; acaso se columbra el chapitel negro de un campanario; una picaza revuela sobre los surcos rojizos o amarillentos; van lentas, lentas por el llano inmenso las yuntas que arrastran el arado. Y de pronto surge en la línea del horizonte un molino que mueve locamente sus cuatro aspas. Y luego pasamos por Alcázar; otros molinos vetustos, épicos, giran y giran (Azorín, 1905, p. 26).

Las notas paisajísticas de Azorín revelan detalles de la modernidad de la época, representada por el tren y las estaciones. Al mismo tiempo enmarcan el contraste del trabajo cotidiano del labrador preparando la tierra para la siembra de manera tradicional. Estas situaciones opuestas forman un cuadro real del paisaje visualizado desde el marco de las ventanillas del tren en movimiento. Además, el autor demuestra su habilidad para detenerse en pequeños y reveladores detalles de formas y colores propios de esa región, por medio de una prosa poética que registra el paisaje cultural y estético de Castilla.

Otro autor que vuelve a la misma zona manchega immortalizada en la obra de Cervantes es Antonio Machado, pero mostrando el paisaje desde otra perspectiva, con más énfasis en lo social y cultural. Como señala Calvo Castillo (1998) en sus *Soledades*, Machado se vuelve hacia el aspecto más histórico de su país, cuando resalta las imágenes del carácter geográfico de la zona de Soria, que recuerdan elementos de la memoria épica de España. “Y todavía, sin regresar del mismo transe contemplativo, la mirada machadiana descubría en las estériles roquedas y en los campos sin cultivar la dolorosa evidencia de una tierra andrajosa e ignorante, poblada de paludos, ganapanes y filósofos nutridos de sopas de convento” (Calvo Castillo, 1998, p. 432). En este caso, se nota que -más allá de lo paisajístico- también se hace una crítica con tono burlesco de los contrastes sociales que Machado quiere mostrar, a diferencia de Azorín que tenía un objetivo más técnico de describir la realidad del interior de España. Sin embargo, Machado también se mostraba consciente de su tiempo, ya que en muchos pasajes de su obra se encuentran reflexiones sobre su propio quehacer poético y el papel social de la poesía, como en este poema prologal de *Campos de Castilla*:

*Adoro la hermosura, y en la moderna estética  
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;  
mas no amo los afeites de actual cosmética,  
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.*<sup>12</sup>

En estos versos es evidente la alabanza a la estética poética y la indecisión sobre qué modelo debe seguir. Además se hace visible el rechazo por los tintes clásicos que el poeta había experimentado en su estancia en Francia. Esta reflexión era común en los autores finiseculares que vivieron una fase de transición entre los modelos literarios que se despedían y las nuevas tendencias que llegaban a España en las primeras décadas del siglo XX. Machado evoca a Castilla como una forma de aludir a la tierra de su país y de rescatar lo más

<sup>12</sup> Machado, A. (1999) *Campos de Castilla*. Madrid. Colección Millenium- El mundo. p.11

auténtico de España, algo que no había sido hecho de manera efectiva por la literatura española, salvo en algunos casos dirigidos a ciertas regiones del país. En esta oportunidad el autor buscaba una zona que pudiera ser considerada como la representación metonímica de lo nacional. En su obra hay un abanico de temas visibles en la comunión simbólica con la naturaleza, que le permitía reflexionar sobre lo eterno y lo pasajero, y consideraba fundamental eternizar lo momentáneo. Muchos de los poemas del libro *Campos de Castilla* están marcados por un canto de amor a la naturaleza, al paisaje y al paso inexorable del tiempo, en una visión existencial y subjetiva. Como ejemplo se destacan unos versos de la parte VIII del poema “Campos de Soria”, donde es evidente el tono lírico y la forma en que se proyecta en la naturaleza el sentimiento más íntimo, manifestado por el yo poético en una descripción impresionista del paisaje soriano:

*Álamos del amor que ayer tuvisteis  
de ruseñores vuestras ramas llenas;  
álamos que seréis mañana liras  
del viento perfumado en primavera  
álamos del amor cerca del agua  
que corre y pasa y sueña  
álamos de las márgenes del Duero,  
conmigo vais, mi corazón os lleva.<sup>13</sup>*

En estos versos es evidente la reiterada evocación a los álamos como el referente paisajístico en el que la voz poética no sólo proyecta el paso del tiempo a través del ayer y del mañana, sino que los incorpora como paisaje íntimo y sentimental. Rafael Alberti tiene presente esta característica machadiana cuando titula “Entre sauces y álamos” a la quinta parte del libro *Entre el clavel y la espada*, escrito en la Argentina. En ese momento el paisaje cordobés del Totoral, plagado de álamos y sauces, le despierta los recuerdos de su país; y por ende reaviva la imagen de Antonio Machado, cuyo poema final es una clara homenaje a ese poeta finisecular que murió exiliado en Francia. Antonio Machado tuvo el rol de conectar a los autores del 98 con los jóvenes escritores del 27. De la misma manera que Juan Ramón Jiménez, ambos pueden ser considerados como los mentores intelectuales que precedieron y apoyaron la renovación estética en la literatura española de la primera mitad del siglo XX. En la obra de Juan Ramón Jiménez predomina el carácter modernista, pero algunos de sus textos están más marcados por el simbolismo, dentro de una diversidad temática que se repite; en

<sup>13</sup> Machado, A. (1999) *Campos de Castilla*. Madrid. Colección Millenium- El mundo. p. 45.

especial, las imágenes paisajísticas de la región andaluza. Entre los elementos naturales que el autor utiliza, hay un sinfín de tópicos que se reiteran, como la primavera y el otoño, la luna y el sol, el mar, el cielo y los jardines. Todos aparecen marcados con un fuerte subjetivismo. En su búsqueda incesante por la perfección poética, cada vez se volcó más hacia su propio interior, como en las primeras estrofas del “Poema XII” del libro *Poemas mágicos y dolientes*, donde hay una imagen ilustrativa de esta interioridad:

*Todo el campo de abril entra por mi ventana  
en una inundación de trinos y frescores,  
el mar vibra á lo lejos, repica la campana,  
por todos los senderos se va á un valle de flores...*

*Una bruma celeste rueda por la pradera  
en nubes que el sol vivo enjoya de diamantes...  
cuando el aire se queda limpio, la primavera  
luce, como un esmalte de colores brillantes...<sup>14</sup>*

La invasión de lo externo hacia el interior creador tiene como resultado versos revestidos de gran lirismo, a través de bellas imágenes metafóricas de los elementos naturales, sumadas a la sonoridad impecable de la asonancia de las rimas finales de cada verso. Otro ejemplo del uso magistral de los recursos estéticos es el soneto “Jardín en el espejo” del mismo libro y que está dedicado a tres jardines españoles, el de Aranjuez, el de Sevilla y el de La Granja:

*En el espejo lívido, el jardín  
copia sus grandes frondas amarillas;  
el cielo azul es más divino en él,  
en él se ríen pájaros y brisas...  
(...)*

*Después, la tarde cae... Y el crepúsculo  
leve, sedoso, en el espejo pinta  
un paisaje más dulce que el paisaje  
un adiós más eterno que el del día.<sup>15</sup>*

Este poema desborda de simbolismo, a través de la riqueza de sus metáforas. Ya desde el título del soneto, el poeta alude a la imagen de la naturaleza reflejada en el espejo del agua del lago del jardín, dándole un rasgo de profundidad transcendental al poema. Los referentes paisajísticos, aunque corresponden a elementos reales, están íntimamente interconectados con

<sup>14</sup> Jiménez, J.R. (1911) *Poemas mágicos y dolientes*. Madrid. Casa Editorial Calleja. p. 23-24.

<sup>15</sup> Jiménez, J.R. (1911) *Poemas mágicos y dolientes*. Madrid. Casa Editorial Calleja. p.93.

la sensibilidad interior del yo lírico, fundiéndose uno en el otro, al igual que hace la imagen del atardecer reflejada e invertida en el espejo natural. Cabe resaltar que a partir del modernismo y el simbolismo hubo un cambio notable en la forma en la forma en la que el paisaje fue reelaborado poéticamente. A diferencia del realismo, que se detenía en descripciones miméticas, los simbolistas imponían al paisaje una forma análoga con lo real, pero que sintetizaba las emociones o las impresiones del yo lírico. Ahora ya no importaba el paisaje exterior sino el interior; es decir, la manera en que lo paisajístico del poema refleja las emociones y la subjetividad lírica, como el propio Jiménez ilustra con el verso “mi paisaje es mi alma”.

Tanto Antonio Machado como Juan Ramón Jiménez fueron fuentes inspiradoras para los intelectuales del 27, sobre todo Jiménez, que estuvo más presente, tanto por el apoyo y la recepción en las revistas literarias de la época, como en las discusiones sobre la producción poética. Entre otras cosas, Juan Ramón Jiménez estimuló la recuperación de la tradición española, así como la recreación de la plasticidad sensorial en la descripción de los paisajes españoles, la metáfora sobre lo afectivo y el rechazo a la poesía realista y anecdótica. En poemas de diferentes autores del 27 es recurrente la temática paisajística ligada a ríos españoles, costas marítimas, estaciones del año, entre otros temas. En resumen, Gerardo Diego cantó las aguas verdes del Júcar y el viejo Duero. Miguel Hernández retoma el Manzanares, cantado en el pasado por muchos poetas. El Guadalquivir fue exaltado por García Lorca. Y Rafael Alberti se sumó al tema con los ríos andaluces y las playas gaditanas. Alberti recuerda a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y a sus compañeros del grupo del 27 en distintos momentos de su obra y en su libro de memorias *Arboleda perdida*. También se refiere a Juan Ramón Jiménez en el primer poema de *Canciones del Alto Valle de Aniense*:

*Este valle  
 Hubiera sido soñado  
 Por Juan Ramón, este valle  
 Por donde corre escondido  
 El Aniense,  
 Donde álamos y sauces  
 Con el susurro del agua  
 Mueven un son de arias tristes  
 Y pastorales lejanas.<sup>16</sup>*

<sup>16</sup> Alberti, R. (1972) *Canciones del Alto Valle de Aniense*. Buenos Aires. Losada.p.11.

La temática del poema hace una clara alusión a la poesía de Jiménez y al título de uno de sus libros, que Alberti retoma en un ambiente natural de Italia, que remite a los referentes paisajísticos recurrentes en los poemas de Jiménez. Además en ese mismo libro alude a su compañero Federico García Lorca en el poema “Federico”. También lo hace en otros epígrafes y registros indirectos diseminados a lo largo de toda su obra.

A su vez, Martínez (2012) señala que los escritores españoles de fines del siglo XIX fueron artífices de la representación cultural del territorio del país, por el tratamiento original y reflexivo dado a la creación artística de los elementos naturales. Destaca el rol que tuvo Antonio Machado en la poesía española, quien logró formar una “geografía emotiva”. En cierta manera, Machado filtra lo esencial del paisaje a través de un lenguaje acorde con el debido valor de las palabras para crear un paisaje subjetivo de lo instantáneo y verdadero, influenciado por la estética impresionista, y así consigue registrar en sus versos la fugacidad del momento. “Soria, en cambio, no tuvo pintores de aquella generación. Sus colores curiosamente los vieron los poetas, no los pintores, y por eso son paisajes con más alma que rostro” (Martínez, 2012, p.12). Esa idea es ampliada por Ortega Cantero (2002), quien considera que la influencia de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez puede ser rastreada en autores posteriores, principalmente en aquellos que conformaban el grupo del 27. A estos escritores les tocó la tarea de unir el campo y la ciudad, donde lo rural se manifestaba en las obras con matiz neopopulista, mientras que lo urbano estaba más presente en la poesía lírica.

Ahora bien, al mismo tiempo que se desarrollaban las corrientes literarias del modernismo y simbolismo, en los comienzos del siglo XX, también estaban en boga las vanguardias, como una nueva concepción del arte literario. Las ideas vanguardistas se divulgaron ampliamente con las revistas literarias de los años 20, pero muchas tuvieron una efímera existencia por los pocos ejemplares que se editaron. Aunque algunas de estas revistas se destacaron, no llegaron a ser suficientes para generar la edición de un conjunto de obras. En España se destacaron tres movimientos de vanguardias: el creacionismo, el ultraísmo y el surrealismo. Para Díez de Revenga (2004), el creacionismo, impulsado por el poeta chileno Vicente Huidobro en 1914, llegó a España en 1924 y fue una de las primeras corrientes vanguardistas, pero no la más importante. A diferencia de los ultraístas, los creacionistas sostenían que la palabra posibilitaba la creación de múltiples significados en la poesía. A pesar de que ciertas asociaciones pueden parecer raras, también pueden generar emociones inéditas. Es por esto que los creacionistas daban una gran importancia al uso de las metáforas ya establecidas en la tradición poética. El movimiento ultraísta, por su parte, estaba

íntimamente ligado al futurismo y al cubismo, a partir de los cuales se nutría en lo que hacía a aspectos de la modernidad. El futurismo le daba los rasgos del lenguaje tecnicista, el maquinismo, la ciudad y los grandes conglomerados urbanos, entre otros. Y el cubismo le prestaba las formas geométricas y la plasticidad del espacio. El movimiento surrealista llegó a las artes plásticas y al cine, a diferencia del ultraísmo y del creacionismo, que fueron movimientos ligados a la literatura. Los primeros en divulgar la novedad surrealista en España fueron Salvador Dalí, Luis Buñuel y Federico García Lorca. Luego fueron incorporadas por otros poetas del grupo del 27 como Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Rafael Alberti, por citar algunos, pero esto no significa que además no estuvieran ligados a otros movimientos literarios de la época. El surrealismo se caracterizaba por intentar sobrepasar lo real y rescatar la imagen onírica a través del subconsciente. El libro *Sobre los ángeles* de Alberti está claramente marcado por este tipo de imágenes.

A su vez, Díez de Revenga (2004) señala que, además de una actitud estética en común, los jóvenes poetas del 27 también coincidían, especialmente, en la búsqueda de “innovación, renovación y recuperación” de las formas poéticas. La innovación poética del grupo se basa en una apuesta a la recreación del modernismo, sin romper necesariamente con aquello que ya había iniciado Juan Ramón Jiménez. Algunos autores, como Salinas y Guillén, optaron por una poesía más cosmopolita, mientras que Alberti se volvió al paisaje y a la relectura de poetas españoles de otros movimientos. Pero también es Alberti quien experimentó las diversas tendencias estéticas en su poesía. Desde lo subjetivo, Alberti buscaba expresarse por medio de la indagación estética y la búsqueda personal para encontrar una forma propia de manifestarse. Desde el aspecto objetivo, el poeta logró una constante renovación de procedimientos, formas y materiales estéticos. Vista en su conjunto, la poesía de Alberti atravesó distintas etapas y adoptó varias expresiones poéticas, algunas incluso contradictorias entre sí. Como bien define Pablo Neruda: “Su poesía tiene como una rosa roja milagrosamente florecida en el invierno, un copo de la nieve de Góngora, una raíz de Jorge Manrique, un pétalo de Garcilaso, un aroma enlutado de Gustavo Adolfo Bécquer. Es decir, que en su copa cristalina se confunden los cantos esenciales de España.”<sup>17</sup> Esta cita de Neruda describe la riqueza de la poesía de Alberti y su profunda integración con diferentes autores y obras de la literatura española, razón por la cual es uno de los poetas más importantes del grupo del 27.

<sup>17</sup> Neruda, P. (2005) *Confieso que he vivido*. Santiago. Pehuen Editores. p. 188

## Capítulo 3

### La poesía de Rafael Alberti y su relación con los diferentes paisajes

#### 3:1- Introducción

La poesía lírica de Rafael Alberti (1902-1999) escrita durante el período de su exilio (1939-1977) está atravesada por notables rasgos nostálgicos y paisajísticos, que se evidencian en las imágenes poéticas recreadas en su obra. Alberti es considerado un autor polifacético por haber producido una obra diversificada que incluye prosa, poesía, teatro, dibujos, traducciones y otras actividades ligadas a las artes. También por haber transitado por diferentes movimientos estéticos, desde el neopopular y el barroco en sus primeros libros, pasando por las vanguardias, la poesía comprometida en la década de 30, hasta retomar al estilo neopopular y neobarroco en formas poéticas más elaboradas durante el período en el que estuvo exiliado. Su obra fue significativa no sólo para su país de origen, sino también para la poesía hispanoamericana, debido al contacto que mantuvo con varios intelectuales sudamericanos durante su largo exilio en Buenos Aires (1940-1963).

Aunque Alberti haya sido recibido de forma acogedora en tierras americanas, no pudo desprenderse del terruño gaditano en su poesía. Siempre buscaba refugiarse en la poesía para intentar recuperar “el paraíso perdido”, representado para él en los elementos simbólicos de España, especialmente el mar de Andalucía: “la luz de Cádiz, su cal, su ambiente marítimo, es presentado siempre como idílico, y esto en el poeta no es puro recurso literario. Él lo siente, lo vive así” (Mateo, 1990, p. 57). Al repasar su obra queda en evidencia la evocación de los referentes naturales del paisaje con una sensibilidad proustiana, en el intento de mantener presentes los recuerdos infantiles. Sin embargo, cabe notar que Rafael Alberti siempre tuvo un especial interés por los rasgos paisajísticos propios de cada lugar que conoció, y los dejó registrados en su poesía. Tanto en las páginas escritas en prosa como en verso, se encuentra un palimpsesto de los espacios vividos, en una ordenada descripción de los más diversos tipos de paisajes. El tema marino es predominante en su obra, con excepción de *Baladas* y *Canciones del Paraná*, donde es visible un equilibrio entre las referencias a ríos y mar. Sin embargo, la imagen del mar de Cádiz con barcos, caracoles, médanos, sirenas y olas es recurrente en su poesía. Este mismo mar es el elemento más evocado, tanto para compararlo

con los ríos americanos, como para acercarlo simbólicamente, como el hilo que lo mantiene ligado a Cádiz. Y es este mar, reclamado como si fuera una acogida maternal en el significativo verso “el mar, la mar” de sus primeros poemas, es el mismo que alimentó el sentimiento de regreso a las orillas del mar español durante su destierro. La nostalgia del mar y las constantes referencias a él demuestran una necesidad imperiosa de nombrarlo, como una forma de mantenerse más cerca de sus playas. Y además se hace notorio cómo para Alberti era difícil describir un paisaje sin mar. Como bien sugiere Mateo (1990), a Alberti le atraía el paisaje abierto y -sobre todo- el mar de Cádiz, con el cual siempre se mantuvo apegado, pues aunque haya recreado otros paisajes, su mirada siempre se vuelve hacia esta región específica de España. Así, la bahía gaditana tomada por él como símbolo de belleza poética se convirtió en universal a través de sus versos.

No es aventurado, por tanto, decir que una de las bases de su concepción poética está en el paisaje. Pero el paisaje que parece siempre imantarlo es siempre uno, que le sirve como punto de partida, como referencia obligada, para describir cualquier otro del mundo, y del que no puede alejarse jamás (Mateo, 1990, p. 57).

La poesía fue una forma de expresar este sentimiento nostálgico, que se asemeja a una pasión impulsiva y creadora, manifestada en un profundo lirismo y en las metáforas ligadas a los paisajes y a otros elementos naturales. Es pertinente recordar una vez más que Alberti fue pintor antes de dedicarse a la poesía, y que esa práctica con las técnicas de la pintura, en parte, influyeron en la recreación de las imágenes poéticas ligadas a la naturaleza, tal como rememora en su *Arboleda Perdida*. “Las umbrosidades profundas de Claudio Lorena, con sus apoteóticos atardeceres, izados de columnatas y ruinas de templos, llenaron mis estíos madrileños de una realidad todavía más poética que la que me hubieran entregado los más hermosos árboles de Aranjuez o La Granja” (Alberti, 1980, p.98). Es notable cómo el poeta gaditano se dejaba influenciar por la realidad pictórica y tuvo muy presente la posibilidad de interrelacionar su poesía con diferentes expresiones artísticas como la pintura y la música. Además, tuvo especial atención en el uso de la lengua española y de toda su riqueza sonora, la cual supo utilizar reiteradamente en sus coplas, canciones y baladas. Tanto es así que muchos poemas suyos fueron musicalizados por renombrados cantautores y músicos de diferentes países, como -por ejemplo- el español Paco Ibáñez, el brasileño Raimundo Fagner y el argentino Vicente Llorens, sólo por citar a algunos.

### 3:02-El paisaje de España en los primeros libros de Rafael Alberti

“No hay más patria que el paisaje de la infancia.”  
Gabriela Mistral

Su primer libro *Marinero en tierra* (1925), escrito durante su estancia en las Sierras de Guadarrama mientras restablecía su salud, está marcado por el cancionero popular, con influencias de Gil Vicente entre otros, pero también se vislumbran ya algunos rasgos vanguardistas. Este libro fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura en 1925, lo que ayudó a insertar al poeta andaluz en el ámbito literario madrileño de la época. En su libro de memorias, Alberti recuerda con precisión de detalles cómo fue el proceso para la obtención del premio y lo que eso significó en su carrera literaria. “Escribía como un loco. Casi contento estaba con mis versos, muy diferentes de los lanzados a la moda por los ultraístas, aunque naturalmente con algo del desconcierto de ellos.”<sup>18</sup> La cita revela el afán creativo que invadía al joven poeta y muestra cómo era para Alberti su nueva experiencia con la poesía. Además, rememora su frustración por la negativa para publicar sus primeros poemas por parte de una revista ultraísta de la época. Sin embargo, Alberti todavía tenía muy presentes las prácticas de pintura que había realizado desde que había llegado con su familia a Madrid, Por eso en sus textos son constantes las marcas de colores y formas de la naturaleza, como una manera de proyectar en la escritura la visibilidad que había sido entrenada años antes en las copias de obras famosas del Museo del Prado que había realizado.

Comprobaba con más evidencia a cada instante, que la pintura como medio de expresión me dejaba completamente insatisfecho, no encontrando manera de meter en un cuadro todo cuanto en la imaginación me hervía. En cambio en el papel sí. Allí me era fácil volcarme a mi gusto, dando cabida a sentimientos que nada o poco tenía que ver con la plástica (Alberti, 1980, p.135).

Esta cita reafirma los motivos que llevaron a Alberti a decidirse por la poesía, arte que consideraba completo y que le permitía crear con más libertad que la pintura, a la cual había dedicado mucho tiempo antes de volcarse a la literatura. Asimismo, en *Marinero en la tierra* Alberti vertió sus recuerdos infantiles del mar gaditano y sus ansias de volver a fundirse con él, lo que da un aire de ensueño al conjunto de poemas. Además, el mar no aparece con un matiz épico, como era común en la poesía española, sino como un mundo de evocaciones

<sup>18</sup> Alberti. R. (1980) *Arboleda perdida*. Barcelona. Bruguera.p.137.

donde el poeta proyecta sus deseos más íntimos. Según Mateo (1990), el mar ocupa la mayor parte de sus páginas y pareciera ser que a veces el poeta se olvida de que el libro se conforma con dos partes; una es la de la Sierra de Guadarrama, con temática diversa, y en la otra que es donde el mar es –efectivamente– el protagonista: “Mis nostalgias marineras del Puerto comenzaron a presentármese bajo forma distinta: aún las veía en líneas y colores, pero esfumados entre una multitud de sensaciones ya imposibles de fijar con los pinceles. Me prometí olvidarme mi primera vocación. Quería solamente ser poeta” (Alberti, 1980, pp.136-137).

Otra vez la reflexión del poeta sobre su disyuntiva artística y la decisión definitiva de convertirse en un pintor y dibujante de versos, ya que la escritura le daba mucha más satisfacción que el arte pictórico. En tanto, desde su primer libro Alberti tomó la temática paisajística como una forma de dejar registrados los sentimientos nostálgicos de Cádiz que lo acompañaron por toda su obra poética. En este sentido, Fernández Palacios (1990) señala que el mar está interrelacionado con otros temas en las dos primeras partes de *Marinero en tierra* y luego es la temática central de la tercera parte del libro. Los distintos ambientes son descriptos en sus versos como mundos maravillosos, de forma similar a lo que hace con el mar. Y cada uno de ellos está colmado de las más diversas especies de animales, plantas, luna, sol y estrellas, entre muchos otros elementos, conformando “una cosmopoética” en torno a la nostalgia del mar durante su infancia en el Puerto de Santa María. Como ejemplo se destaca el poema “Jardinero”, por donde se cruzan los más variados referentes.

*VETE al jardín de los mares  
y plántate un madroñero  
bajo velos polares  
Jardinero  
Para mi amiga una isla  
de cerezos estelares  
murada de cocoteros.  
Jardinero  
Y en mi corazón guerrero  
plántame cuatro palmeras  
a modo de masteleros.<sup>19</sup>*

Como se ve en estas estrofas, el mar se impone ya desde el primer verso, aunque se trate de un poema-canción que sugiere un ambiente terrestre de jardín. Asimismo, las formas neopopulares usadas por Alberti en sus primeras poesías se repitieron en el libro *La amante*

<sup>19</sup> Alberti, R (1999) *Marinero en tierra*. Buenos Aires, Losada.p.70.

(1925), fruto de un viaje que realizó por las tierras de Castilla y por algunas zonas del País Vasco, y está inspirado en el lirismo y la musicalidad de los antiguos cancioneros. Según Mateo (1990), en algunos poemas el yo lírico expresa la nostalgia del mar de Andalucía al sentirse en contacto con otro tipo de paisaje hasta entonces ignorado por su mirada. También cabe señalar que en *La amante*, Alberti exhibe una Castilla más jovial y sin reflexiones metafísicas, con matices bien distintos de los que habían mostrado los escritores de fines del siglo XIX. Orientado por la impresión generada por el paisaje nacional, aún poco conocido por él y que por eso le pareció como algo exótico, ya que era la primera vez que el poeta gaditano visitaba la región norte de España. “Grande fue mi emoción ante el Cantábrico, aquella masa fosca y brava tan diferente a la mansa y azul de mi bahía. Desde Laredo, recorrí toda la costa santanderina y vasca, hasta San Fernando, dejando una canción en cada pueblo marinero” (Alberti, 1980, p. 210).

Por su parte, *El alba de alhelí* (1926) fue escrito durante la visita de dos meses que Alberti hizo a su hermana en Almería. El libro está basado en la realidad vivida por el poeta. Sus versos fueron inspirados por el paisaje y las historias del pueblo de Rute, en las sierras cordobesas. “La primavera se acercaba y el sol tibio del amanecer me hacía salir a las afueras, paseando por el camino de Loja, sentándome en las piedras, a la vera de los sembrados y regresando a casa siempre con alguna nueva canción para mi Calle negra (...)”<sup>20</sup> Ése era el nombre provisorio de *El Alba de alhelí*, en el que los colores adquirieron gran importancia no sólo en los versos y las imágenes, sino también en la organización del mismo. Este libro está dividido en tres partes o tres colores: “El blanco alhelí” agrupaba los poemas ligeros, graciosos, juguetones, suaves (...); “El negro alhelí” los más dramáticos (...); y “El verde alhelí” se la dejaba al mar que visitaría pronto”<sup>21</sup>. Dentro de estas clasificaciones que hizo Alberti se encontraba una diversidad de seres, formas, movimientos y tonalidades ligados a la naturaleza que -gracias a la pluma del poeta- se convierten en un paisaje externo y sentimental. “Este paisaje, en el que predomina el olivo, estará acorde con los personajes que por sus páginas discurren: pastor, molinera, cabrero, vaquero, leñador... Así como los animales que lo recorren: ciervo cabritas, cuervo...” (Mateo, 1990, p. 6). Un buen ejemplo es la canción popular “Los tres noes”, en donde se simulan los diálogos entre distintos representantes del pueblo, insertos en el ambiente campesino español. En sus primeras obras

<sup>20</sup> Alberti, R. (1980) *Arboleda perdida*. Barcelona, Bruguera.p.174

<sup>21</sup> *Ibidem*. p.214

Alberti recoge en poemas breves y sencillos las impresiones que le causaron los pueblos, su gente y los distintos paisajes que conoció en estos recorridos por su país, con profundo lirismo y un acentuado matiz de alegría juvenil. En estos registros de los desplazamientos regionales de Alberti es evidente que, aunque estuvo abierto a lo nuevo, no logró desprenderse de su tierra andaluza. El apego por su lugar de origen es lo que genera la nostalgia por la ausencia de aquellos paisajes que anhela tener siempre presentes. Sin embargo, su poesía está cargada de imágenes que recrean un ambiente mágico y alegre en una integración entre el paisaje y la creación artística de la poesía.

### **3:03- Paisaje urbano y vanguardista en las obras de Rafael Alberti**

Más adelante Alberti deja a un costado el neopopulismo y pasa a una poesía más formal y neobarroca influenciada por el clima de la celebración del tercer centenario de la muerte de Góngora. Así lo demuestra su libro *Cal y canto* (1927) que, al principio, generó críticas entusiasmadas de los partidarios de las nuevas tendencias vanguardistas, tan en boga en aquellos años. La segunda y tercera décadas del siglo XX significaron un revuelo en las letras, con la influencia de los diferentes “ismos” en las artes, y el desarrollo del cine, a partir de lo cual las imágenes cambiaban de formas y adquirían movimientos, aparentemente a contramano del momento de retorno a los modelos barrocos de la poesía en los años 20, que Alberti justifica: “Góngora nos llegaba muy oportunamente. Su glorificación y las ilustraciones de sus lianas laberínticas en nuestra selva poética nos ayudaría a conjurar el mal” (Alberti, 1980, p.274). La posición del poeta refleja la necesidad de mantener un cierto equilibrio entre lo clásico y las innovaciones vanguardistas. De acuerdo con Mateo (1960), después de sus tres primeros libros, el paisaje natural e idílico estará menos presente en sus poemas, durante un período en el que se dedicará a formas gongorinas y vanguardistas hasta finales de la década de 1920. Fue una época en la que aparecieron ambientes urbanos fácilmente reconocibles por las referencias a rascacielos, teléfonos, trenes, tranvías, taxis, ciclistas y peatones. Una pequeña muestra de lo anterior está en el poema “Carta abierta”, donde hay una clara alusión al cine, una de sus pasiones en la época. A partir de las pantallas del cine, el mundo pasa por la metamorfosis de desplazamientos de ciudades como puntos de identidad y referencias; pero de la misma manera el yo lírico persiste en nombrar ciudades del sur de España, con la intención de mantenerse ligado a su lugar de origen.

*New York está en Cádiz o en el Puerto.  
 Sevilla está en París, Islandia o Persia.  
 Un chino no es un chino. Un transeúnte  
 puede ser blanco al par que verde y negro.  
 En todas partes tú, desde tu rosa,  
 desde tu centro inmóvil, sin billete,  
 muda la lengua, riges, rey del todo...  
 Y es que el mundo es un álbum de postales.  
 Multiplicando pasas en los vientos,  
 en la fuga del tren y los tranvías.  
 No en ti muere el relámpago que piensas,  
 sino a un millón de lunas de tus labios.  
 Yo nací -¡respetadme!- con el cine.  
 Bajo una red de cables y de aviones.<sup>22</sup>*

En estos versos neobarrocos el paisaje ya aparece como postales vistas desde ventanillas de trenes o tranvías en movimiento, imitando la velocidad con la que se propagan las imágenes en el cine. En parte, Alberti se adelantaba a la idea de una globalización que llegaría con el avance de los medios y el desarrollo de la tecnología, en un movimiento fluido e inestable, desordenado y acelerado. En medio de ese remolino de las letras, el joven poeta se ve aturdido por la inquietante urgencia de decidirse por un modelo poético, lo que -sumado a desencantos personales- hace que Alberti se sumerja en una crisis y evasión reflejadas en sus versos con formas y temas innovadores del surrealismo. En *Sobre los ángeles* (1929) se nota la fuerte presencia de los preceptos del Romanticismo en las referencias y citas que evocan a Bécquer a través del “Huésped de las nieblas” y por el ambiente inhóspito del yo poético vacío en su interior. Esto se diferencia de los primeros libros de Alberti, donde reinaba un ambiente dotado de levedad y pleno de alegría, con una naturaleza que exhalaba vida y luminosidad. Ahora la naturaleza entraña un ambiente lúgubre, desteñido y sin vitalidad, tal como se puede ver en algunas partes del poema “Paraíso perdido”, que abre el libro *Sobre los ángeles*.

(...)  
*Ciudades sin respuestas  
 ríos sin habla, cumbres  
 sin ecos, mares mudos.*  
 (...)  
*¡Paraíso perdido!  
 Perdido por buscarte,  
 Yo, sin luz para siempre.<sup>23</sup>*

<sup>22</sup> Alberti, R. (1952) *Cal y canto*. Buenos Aires. Losada. p.59.

<sup>23</sup> Alberti, R (1959) *Sobre los ángeles*. Buenos Aires. Losada. pp.21-23.

Este poema inicial ya da el tono nostálgico y desilusionado de un yo lírico que andará sin rumbo en un ámbito silencioso y oscuro. En *Sobre los ángeles*, el poeta reemplaza el ambiente mecánico y moderno de los libros gongorinos por un mundo interior y misterioso, habitado por seres raros, ángeles de todo tipo, malos y buenos. Así aparece en el poema “El ángel ángel”, donde se destaca la recreación de una poesía deshumanizada propia de las vanguardias, como había sugerido Ortega y Gasset. La imagen surrealista del hombre invisible colgado en un espacio sin ningún sostén y sin presencia física ni identidad es bastante representativa del vanguardismo que influye en este libro.

*Y el mar fué y le dió un nombre  
y un apellido el viento  
y las nubes un cuerpo  
y un alma el fuego.*

*La tierra, nada.*

*Ese reino movible,  
colgado de águilas,  
no la conoce.*

*Nunca escribió su sombra  
la figura de un hombre.<sup>24</sup>  
(...)*

En este caso el paisaje natural está presente, pero en elementos fugaces que refuerzan la imagen de que nada es fijo e inmutable. La tierra que tiene la mayor consistencia física no le aporta nada a la imagen metafórica del hombre, con el apellido heredado del viento y formas inconsistentes tomadas de las nubes. Se nota que los elementos naturales elegidos en este fragmento poético colaboran para que el poeta pueda expresar la movilidad de la modernidad y la anulación del hombre en un mundo desordenado y cambiante. En parte, esa idea también se acerca un poco a la desilusión del hombre romántico con su alrededor, por eso la evocación de Bécquer al comienzo del libro. En ese mundo surrealista las imágenes de paisajes son relacionadas con un ámbito caótico e insólito que no se repetirá en la obra de Alberti. Como señala Mateo (1980), Alberti sólo volverá a inspirarse en la naturaleza con entusiasmo cuando esté exiliado y serenado su espíritu en tierras americanas. Luego de

<sup>24</sup>Alberti, R (1959) *Sobre los ángeles*. Buenos Aires. Losada. p. 65

haberse sumergido en este mundo onírico del surrealismo, Alberti toma otro rumbo en su poesía durante la década de 1930, cuando asume un tono socio-político reivindicatorio y comprometido en su poesía, hasta que es desterrado de España.

### 3:04- La imagen de postguerra en la poesía de Alberti proyectada en el paisaje

París fue la primera casa de Rafael Alberti y de su esposa María Teresa León, tras huir de Madrid, momentos antes de que la capital española fuera ocupada por las tropas falangistas de Franco. En el libro *Vida bilingüe de un refugiado español en París* (1939-1940) Alberti comienza con un momento de transición en su poética. Ya se nota una tendencia a retornar al estilo de sus primeros libros, pero con poemas que reflejan el paisaje español manchado por la sangre de los caídos en la guerra. Las referencias al paisaje, como la cordillera y el valle, son usados con otro sentido, para mostrar el resultado de la violencia de la guerra que convirtió a España en un cementerio a cielo abierto.

*Pero España ya tiene fronteras:  
cordilleras de sangre,  
valles de pobres huesos,  
frías empalizadas de húmeros y de tibias,  
de dentaduras ordenadas,  
solar sólo de sepulturas*<sup>25</sup>

Desconcertado por los recuerdos más recientes de las imágenes de Madrid, el poeta busca recomponerse de su angustia por la dura experiencia vivida en su país, en otras tierras. Su mirada sobre el paisaje urbano de París será para rememorar otros tiempos, cuando recorrió esta ciudad en compañía de amigos inolvidables. “Su deambular por las calles parisinas, por sus mercados, los bulevares, por el Jardín Botánico, sólo será un nostálgico recorrido por los lugares que años antes frecuentó con el recuerdo aún cálido de la amistad de Luis Buñuel, Manuel Ángeles Ortiz, Pablo Picasso (...)” (Mateo, 1960, p. 71). Sin embargo, la eclosión de la Segunda Guerra Mundial y el avance del ejército alemán sobre Francia forzaron la decisión del poeta para buscar refugio en otro país distante de Europa. América sería el destino para vivir exiliado por más de veinte años. En 1940, Rafael Alberti y María Teresa León fueron acogidos por un pequeño grupo de amigos en Buenos Aires, ciudad recordada con cariño por ambos en sus memorias. La relación del poeta con el paisaje de la

<sup>25</sup>Alberti, R.(1988) “Vida bilingüe de un refugiado español en París.”En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar p.45

ciudad sudamericana es de admiración y extrañamiento, porque se encuentra con aspectos del paisaje urbano que no le resultan familiares a su curiosa mirada de europeo.

*Ciudad, como extranjero te canto todavía  
sin saber muchos nombres de tu fisionomía.*<sup>26</sup>

También hay pasajes que dejan al descubierto la improvisación de elegir como destino a la capital argentina, puesto que el plan inicial de Alberti al salir de Francia era llegar a Chile, donde lo esperaba Pablo Neruda. “Para mí tu ancho puerto no estaba dibujado y ni remotamente todavía soñado (...).Por tu río, ciudad, puse mi pie en tu tierra.”<sup>27</sup> Pero es Buenos Aires la ciudad que los recibe y acoge con redes de solidaridad, en su improvisado y desesperado exilio.

Ahora bien, quince años después de haber llegado a Buenos Aires, Rafael Alberti y María Teresa León se fueron de visita a China. Esta experiencia en el país asiático quedó plasmada en *Sonríe China* (1958), editado por Jacobo Muchnick. Es un libro de viaje que intercala prosa, poesía y dibujos de Alberti. También sirve como testimonio de los cambios políticos y sociales tras la llegada de Mao Tsé-Tung al poder en China, desde la visión de un poeta comprometido y combativo. En el país asiático la mirada de Alberti se detiene sobre la nueva situación de los trabajadores, comparada con el período anterior, y resalta con optimismo la alegría del pueblo chino. De allí el título sugerente del libro. Incluso el paisaje es mencionado en sus poemas con muchas flores, colores y armonía, como ilustrando esta atmósfera de esperanza colectiva. En este sentido, Mateo (1990) señala que tras esta experiencia de contacto con la cultura oriental, la forma en la que Alberti ve el paisaje sufre cambios significativos, motivados por el deslumbramiento que sintió por lo exótico de un paisaje apenas vislumbrado, hasta entonces, en legendarias leyendas. Y todo esto que queda plasmado en *Sonríe China*. Roger (2007) coincide cuando, inspirado por los estudios del orientalista Agustín Berque, afirma que la forma de visualizar el paisaje de los orientales se distingue de los occidentales por el hecho de incluir al hombre como componente del paisaje. Es decir, los asiáticos tienen una mirada sociológica y no sólo estética del paisaje. La mayoría de los poemas que componen el libro hacen referencia al paisaje urbano, pero “Canciones del Yang-Tsé-Kiang” se destaca por la evocación del paisaje español y americano, sobrepuestos

<sup>26</sup> Alberti, R. (1988) “Buenos Aires en tinta china.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.634.

<sup>27</sup> *Ibidem*. p. 636

al chino. El poema está estructurado en ocho partes: en la primera se refiere al río español, cantado por Góngora, y sólo en la penúltima aparece la mención al Río de la Plata.

(...)

*El Yang- Tsé es amarillo  
-¡qué grande que va el río!-  
madre, y el Júcar verde.  
Pero el Yang-Tsé es la vida  
-¡qué grande va el río!-  
Y el Júcar hoy la muerte.*

(...)

*¿Es el Paraná, es el río  
de mis años desterrados?*

*¿Son sus aguas, sus riberas?  
¿Voy soñando?*

*¿Voy hacia el Mar de Solís,  
al Mar Dulce en este barco?*

*Voy hacia el Mar Amarillo,  
en paz y libre, cantando.<sup>28</sup>  
(...)*

A lo largo del poema el yo lírico describe los pueblos y plantaciones de las orillas, vistos desde el barco que lo conduce de paseo por un río chino. A medida que avanza en el recorrido, algunos paisajes van trayéndole recuerdos de lugares conocidos. La razón puede deberse a las similitudes geográficas y paisajísticas del río chino con las referencias de Alberti sobre el río valenciano y la cuenca rioplatense. La alusión a la “madre” en la primera estrofa sugiere la idea de que el Júcar pertenece a su patria, España, así como el legendario nombre Yang-Tsé, que tiene relación con la idea de ‘madre’ para el pueblo chino. Sin embargo, se nota el contraste no sólo debido al color del agua que fluye por cada uno de los ríos, sino por lo que simbolizan cada uno en ese momento para el poeta: el de China es la vida; el de España, la muerte. Este último tiene las reminiscencias de la Guerra Civil Española, mientras que el río americano representa su destierro, pero asociado con una imagen positiva que le permite soñar.

A su vez, el libro *Primavera de los pueblos*, elaborado entre 1965 y 1968, reúne varios poemas que resultaron de un viaje posterior por la Unión Soviética y algunos países del este europeo. Tal como sucede en *Sonreí China*, aquí también se hace evidente una percepción

<sup>28</sup> Alberti, R. (1988) “Sonreí China”. En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 828

bastante optimista de estos países por parte de Alberti, quien detiene más su atención en la gente y menos en los paisajes, ya sean urbanos o naturales. Por un lado, el poeta puede estar efectivamente influenciado por cómo los chinos toman el tema de paisaje, incluyendo al hombre entre los elementos naturales. Por el otro, el hecho de poner más atención en el hombre y su labor cotidiana que en el paisaje, puede estar ligado con el aspecto alentador y eufórico que Alberti quiere mostrar al mundo, y así dar sostén a su visión ideológica y política. La impresión positiva de los países socialistas deja al descubierto el sueño del poeta de que su país sea uno más de ellos, lo que en muchos casos establece una relación de yuxtaposición de imágenes de estos países con la imagen de la España franquista. En la cuarta parte del poema “Bajo la nieve de Polonia” hay fuertes indicios que reflejan la idea de la oposición entre la libertad de Polonia y la falta de ésta en España.

*¿Cómo no pensar en ti,  
Siempre en ti, desde aquí, Cádiz?*

*Tú tienes dentro del mar  
torres murallas y calles,  
y el corazón oprimido  
y prisionero el aire.*

*Hoy yo, dentro de la nieve,  
canto más libre que nadie.<sup>29</sup>*

El paralelismo en la penúltima estrofa resalta aún más la sensación de agobio por la libertad prohibida, además de que las referencias paisajísticas colaboran para reforzar esta oposición. El yo lírico deja en evidencia el contraste notable entre Polonia y España en el momento en que se posiciona en un espacio abierto, aunque con nieve, en la Polonia de posguerra. Mientras tanto, rememora su tierra a través de imágenes de espacios arquitectónicos cerrados, como torres y murallas, dentro de un ámbito que debería ser de libertad, el mar. Aunque predominen las imágenes sesgadas ideológicamente, hay otras que están recreadas de manera poética, y muestran el paisaje de diferentes países visitados, como en el largo poema “El viaje a Europa”, que también puede servir como prólogo. En cada estrofa, el yo lírico va describiendo el recorrido por los países y las primeras imágenes que va captando de cada uno, después de muchos años sin verlos. Hay un rasgo de vigor y alegría tras los años de muerte y horror de las guerras, tanto la de España, como la II Guerra Mundial.

<sup>29</sup> Alberti, R. (1988) “Primavera de los pueblos” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 786.

*Era Alemania y era la noche más oscura,<sup>30</sup>  
pero con lucero ya florido en la mano ...*

En la mayor parte del poema predomina la imagen de un ambiente armonioso. Varias estrofas son formadas por referentes naturales o arquitectónicos que -en muchos casos- sirven como metonimia para reemplazar la ciudad descripta. Entre estas referencias se destacan las imágenes de los ríos Vístula, Moldava, Moscovia y Sena, como también las iglesias de Notre-Dame y de San Basilio.

*Y descendí a los hielos del Moscovia transido  
Las estrellas del Kremlin eran sus veladores.  
San Basilio seguía coronado y ungido,  
por torres de cebolla rayadas de colores.<sup>31</sup>*

En esta estrofa, el conjunto arquitectónico del Kremlin está descrito de manera sucinta, a través de sus aspectos más representativos, pero con precisión y plasticidad, como en la metáfora de las formas de los bulbos de las cúpulas coloridas de la iglesia de San Basilio. Sin embargo, en ese recorrido vital y poético, tras haberse presentado como un desterrado en el primer poema y haber disfrutado de la libertad en Polonia, la voz poética entabla un monólogo imaginario con la Unión Soviética en el poema “Retorno”, cuando justifica que -por su condición de exiliado- no pudo llevar ningún regalo al país visitado.

*Yo te hubiera traído,  
después de tantos años,  
algo que todavía  
me es vedado traerte  
Para tu hermosa frente,  
¿qué no hubiera traído?*

*Una ola de Cádiz,  
un clavel de Sevilla,  
un mirto de Granada  
y una espiga del cielo de Castilla.<sup>32</sup>*

Así continúa el poema, con referencias a distintos paisajes propios de cada ciudad o región española. Y sigue la generosidad del yo lírico, que quiere regalar simbólicamente “toda” su España a la Unión Soviética. Pero esto no se puede concretar por la imposibilidad

<sup>30</sup> Alberti, R. (1988) “Primavera de los pueblos” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.778

<sup>31</sup> Ibídem. p.777

<sup>32</sup> Alberti, R. (1988) “Primavera de los pueblos” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.800

de acceder libremente a su patria. En los poemas de ese libro es evidente que en cada país visitado, el poeta retoma la comparación con España para reflexionar sobre su condición de exiliado y su lucha para lograr cambios políticos y sociales en su país. Además, sirve para reafirmar su convicción ideológica de lo que consideraba más importante para sus compatriotas. En ese momento le importa mucho más observar la condición de vida de la gente que las bellezas y diferencias paisajísticas de cada país.

Aunque haya una relación vital con los distintos paisajes que van siendo recreados en estos poemas, es evidente que en algunos momentos los tomó de manera más efectiva que en otros, como en la tríada de los primeros libros, cuando el joven poeta recién incursionaba por el mundo poético bajo la influencia del lirismo del modernismo y del simbolismo. Mientras tanto, con la adhesión a las vanguardias se nota la pérdida de espacio del paisaje en su poesía. Los vanguardistas no acordaban con la idea del arte capaz de recrear la realidad del ambiente, por eso buscaban representar el paisaje a través de insinuaciones dentro de los nuevos modelos de poesía que proponían. No obstante, después de sufrir los enfrentamientos socio-políticos que culminaron con la Guerra Civil Española, el paisaje cumplió un rol distinto en sus versos. Las obras con rasgos más ligados al aspecto político-ideológico muestran más énfasis en el carácter reivindicatorio por la igualdad social, cuyo ser principal es el hombre y las condiciones en que vive en cada país. Por eso, el paisaje mostrado cumple una función mucho más volcada a reafirmar su posición política o a resaltar los aspectos positivos de los países socialistas visitados por Alberti. Al mismo tiempo, dentro de la temática paisajística retoma las referencias a España para mostrarlas manchadas por la destrucción, o para reafirmar su imposibilidad de acceder a ellas directamente por su condición de exiliado político.

## Capítulo 4

### Presentación de los libros que generarán el corpus de poemas

#### 4:1-Introducción

En este capítulo se presentarán los libros que son fuentes de los poemas analizados en el corpus de esta tesis, con el objetivo de dar una idea general de la estructura y de los temas de cada uno de ellos. Los próximos capítulos serán destinados al análisis y a las conclusiones a las que se puede llegar luego de cotejar el corpus de poemas con la hipótesis inicial de la investigación. El destierro de Rafael Alberti (1939-1977) coincide con un período de mucha producción artística, con poesías, teatro y la recuperación de la pintura. Dentro de esta última, principalmente las *liricografías*, dibujos entrelazados con poemas que fueron expuestos en galerías de arte de Argentina e Italia. Tras su llegada a la Argentina en 1940, en sus primeros libros editados en este país es evidente su apego a España, manifestado a través de la reiterada presencia de imágenes del paisaje español en sus poemas.

En su primer libro, *Vida bilingüe de un exiliado español en París* (1939-1940), escrito en la capital francesa, hay una evocación constante del paisaje español, motivada por la cercanía espacial y temporal de los hechos de la Guerra Civil Española, como el propio autor recuerda en el prólogo. “Despertar, de pronto en París, después de dos años de guerra, siempre en Madrid, nuestra invencible, hasta ser traicionada, capital de gloria.”<sup>33</sup> El libro está compuesto por un poemario que se divide en varias partes en las que no hay una forma poética predominante. En la temática se confunden recuerdos de hechos recientes y situaciones cotidianas en la capital francesa con registros de diálogos en los que se mezcla el francés y el español, en cafés y paseos al aire libre. Lo que sí se destaca es el dolor por la situación política y social de España. Algunos tramos son ilustrativos y valen ser destacados para reforzar lo dicho anteriormente, que en ese entonces había comenzado la España peregrina, la amargura sin fin del “español de éxodo y del llanto” (Alberti, 1988, p.35). Así se evidencia un fuerte matiz de frustración por la derrota de los republicanos ante las tropas falangistas y, por ende, la dura certeza de la necesidad de exiliarse a otras tierras. También aparece la evocación

<sup>33</sup> Alberti, R. (1988) “Vida Bilingüe de un español refugiado en Francia.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.35.

de la imagen del mar, que pasará a ser una constante en los versos del poeta cuando parte desde el puerto de Marsella hacia América. “Adiós, adiós Europa.” (...) triste el océano, Europa para mí será fuego lejano” (...) (Alberti, 1988, p.49). Ya al comienzo del viaje, el yo lírico, consciente del drama del exilio que lo separará por largo tiempo de tierras europeas, manifiesta su tristeza por ausentarse del mar y declara que él significará el aliento a la distancia. Las referencias a España son desalentadoras, las imágenes del paisaje español son mostradas con las huellas amargas de toda la crudeza de la Guerra Civil Española recién terminada. En el navío “Mendoza” que conduce a los Alberti a tierras americanas, el poeta deja relucir el dolor y el desarraigo por ausentarse de las costas españolas, mostrado simbólicamente en este pasaje. “(Se me cae a la mar el corazón y se me escapa a nado.) ¡Ay, que será de ti!” (Alberti, 1988, p.50). Todavía esa angustia estará muy presente por lo menos en dos de los libros que siguen en su bibliografía; aún será notable ese apego incondicional hacia su país, para luego a partir del libro *A la pintura* (1945-1967) su poesía gana otros matices más distantes y livianos.

#### **4:02- Los primeros contactos con el paisaje americano**

Entre 1939 y 1940 Rafael Alberti escribió *Entre el clavel y la espada*. Comenzó a componerlo en Francia, y lo continuó durante el viaje hacia América. El eje temático del libro se basa en la dualidad entre imágenes amenas como jardines, árboles, la sierra de Guadarrama y el río Guadalquivir, en contraste con imágenes manchadas por los efectos de la guerra y enmarcadas por el color rojo que simboliza la sangre española derramada en la lucha fratricida. Esto se hace bien presente en la descripción paisajística que el propio Alberti muestra en el prólogo: “Hincado entre los dos vivimos: de un lado, un olor seco a sangre pisoteada; del otro, un aroma a jardines, a amanecer diario, a vida fresca, fuerte inexpugnable” (Alberti, 1988, p.61). En este libro el poeta reflexiona sobre el quehacer poético y declara su compromiso con una renovación poética. Esto marca el giro que se observa en su poesía: a partir de este momento hay un retorno a los temas y a las formas de los primeros libros, en reemplazo de la temática comprometida ideológicamente de los versos producidos en la década de 1930. “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 verbo exacto con el justo adjetivo” (Ibidem). En este fragmento del prólogo se acentúa el cambio de rumbo que tomó la poesía de Alberti en la nueva fase de su vida, reforzado en la

frase final del propio poeta: “Hay cambios en el aire.” Según Vergés (1990), la espada se relaciona con las nostalgias y las huellas de la guerra que todavía mantiene abierta la herida, mientras que el clavel está ligado con la poesía estetizante de los primeros versos de su obra. El libro marca una transición necesaria en el contexto de la posguerra civil española. Ya no había más espacio para la poesía con vínculo social e ideológico, ni dentro ni fuera de España, por eso es destacable el giro consciente que Alberti se propuso en ese momento. “Se ha dicho que esta década tiene como gran característica el regreso a lo clásico renacentista, por un lado, y hacia lo popular por el otro. El restablecimiento clásico formal opera a través de las décimas y liras pero, sobre todo, a través del soneto” (Soto Vergés, 1990, p.301). Este libro está dedicado a Pablo Neruda, al mismo tiempo que trae intercalada varias citas de autores reconocidos de la tradición española, como Lope de Vega, García Lorca y muchas del *Poema de Mio Cid*. Estas referencias no son en vano, pues para los poetas desterrados tienen una simbología de esperanza por su regreso con dignidad a España, así como el héroe épico castellano cuando volvió a su tierra. Además, hay un apartado especial cuyo título es *De los álamos y los sauces* (1940), del que se hizo una edición por separado con muy pocos ejemplares en Buenos Aires. Es un canto elegíaco compuesto por catorce partes, en el que lamenta las muertes y el dolor dejados por la Guerra Civil Española a través de una analogía con las dos especies de árboles que mantienen una estrecha relación simbólica con la muerte. En la última parte se dirige directamente a Antonio Machado, poeta español que murió en 1939, durante los primeros días de exiliado en Colliure, los Pirineos franceses.

Por su parte, *Pleamar* (1942-1944) es un libro que está compuesto por temas y formas diversas que van desde lo popular, como las canciones de nanas, hasta poemas que remiten al carácter clásico; entre estos últimos, los de “Invitación a un viaje sonoro”, una cantata escrita para ser acompañada con laúd en la que Alberti hace un recorrido imaginario por distintos géneros musicales. Montero (1990) señala que son evidentes las coincidencias de la técnica utilizada en su libro *A la pintura*, en el que los poemas se adaptaban a las características de las obras de cada pintor. De la misma manera, en *Pleamar* el verso se ajusta fácilmente a los temas que se van cantando. Además, fue su primer libro americano, y está dedicado a su hija Aitana. “Mi vida comienza a suceder entre las dos orillas del Río de la Plata, con mi hija Aitana recién nacida, el mar que me golpea y lleva todas horas a mis orígenes, los amigos muertos, los nuevos que aparecen, la música...(...)” (Alberti, 1988,p.149). En el prólogo el poeta deja asentado que la imagen del mar se hace presente como una compañía omnipresente en sus momentos de inquietud y soledad, a través de sus recuerdos de la infancia y la

adolescencia vividas a las orillas del mar del Puerto de Santa María. El mar de Cádiz cobra protagonismo en el conjunto de poemas, y aparece como símbolo de la esperanza del retorno, como el compañero inseparable en la espera. Según Mateo (1990), en *Pleamar* no hay una recreación en la descripción del mar, sino la actitud y reacción del poeta repasada por medio de cortos soliloquios. El mar se convierte en un tipo de identidad para el poeta y la poesía de *Pleamar* está llena de reflexiones, símbolos y ‘diálogos marinos’ que transmiten la tristeza, la nostalgia y la soledad que definen esta época del exilio de Alberti. El nacimiento de su hija Aitana potenció aun más su nostalgia por los recuerdos de su niñez gaditana perdida, que se manifiesta en muchas imágenes del mar en este libro.

Mientras tanto, en *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956), como el título ya insinúa, el tema principal es el de los retornos poéticos a otros tiempos y a otros lugares, principalmente aquellos que el poeta vivió en las orillas del Puerto de Santa María. El libro se divide en tres partes: la primera contempla los primeros años de su vida, la segunda se centra en la temática del amor, y la última describe una diversidad de retornos, sobre todo aquellos más cercanos al presente de Alberti en ese momento. En la parte inicial, los poemas traen la experiencia escolar del niño de puerto, que también es recordada con riqueza de detalles en el relato de sus memorias, *Arboleda perdida*.

¡Las dunas! Durante las rabonas, que decidí conocer y disfrutar a principios del tercer año, ellas fueron, con su arena dorada y movediza, mi refugio ardoroso, mi fresca guarida, mientras las duras horas de las matemáticas y los rosarios del atardecer. Bajo unos árboles como verdes bolas, que por allí llaman transparentes, quizá a causa de lo separado y largo de sus ramas, sólo pobladas en los extremos, nos instalábamos, tomándolos por tiendas. ¡Alegres bienteveos desde donde, enterrados los libros y la ropa, bajábamos, a la orilla ya desnudos, libres de teoremas y ecuaciones! ¡El mar de Cádiz! ¡Qué armonía, rayadora claridad me traen estas palabras! (Alberti, 1980, p. 43-44)

Son estos paisajes marítimos los que inspiraron la mayoría de los poemas de la primera parte de *Retornos de lo vivo lejano*, entrelazados con los recuerdos de la infancia y adolescencia del poeta. Por su parte, el paisaje americano apenas sirve para enmarcar el tiempo y el lugar en donde se encuentra el poeta al evocar los paisajes del continente europeo. En las dos partes siguientes, el contexto en el que se encuentran insertos los poemas, tampoco coincide con el ambiente de donde son rescatados los paisajes. Sus versos los presentan a la distancia, desde sus recuerdos vitales, convertidos en ‘paisajes vividos’, como menciona Alberti en el prólogo de ese libro.

En aquellos años de destierro argentino, mi lejana vida española se perfila hasta los más mínimos detalles, y son ahora los recuerdos – lugares, personas, deseos, amores, tristezas, alegrías...- los que me invaden hora a hora, haciendo del poema, no la elegía por las cosas muertas, sino, por el contrario, una presencia viva, regresada, de cosas que en el pasado no murieron y siguen existiendo, aun a pesar de su aparente lejanía (Alberti, 1988, p.483).

Como bien señala Albornoz (1990) éste es un libro bastante autobiográfico, en el que se destaca el uso de una selección de palabras que dan un tono gris a las imágenes evocadas. Todo esto, sumado a la predominancia de versos alejandrinos en algunos poemas, contribuye a dar un ritmo lento a su poesía. También apunta al proceso de *presentización* del recuerdo, a través del cual la voz poética se esfuerza por recrear en el presente a seres y momentos del pasado, dejándolos a salvo del olvido. Además, llama la atención sobre la disolución de las fronteras temporales que se observan no sólo en relación con el pasado, sino también con el futuro, como en el poema “Retornos de un día de retornos”, en el que Alberti proyecta su retorno definitivo a su país en un futuro indeterminado.

#### **4:03- El poeta vuelve al paisaje americano**

Sin embargo, el paisaje americano está presente en varios de sus libros de poesías, principalmente en *Poemas de Punta del Este* (1945-1956) y *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954). Ambos traen registrados los paisajes de la costa uruguaya y de la zona fluvial del Río Paraná, tal como sugieren los títulos de estas dos obras. Montero (1990) señala que con el paso del tiempo el poeta y su poesía acaban integrándose a la nueva tierra y ésta se hace cada vez más presente a través de las referencias al paisaje rioplatense: “De una parte se agradece la suavidad del paisaje que va haciéndose familiar, que pierde su dureza, campo abonado por los años para las raíces antiguamente desgajadas; de otra parte se intuye una nueva tensión, un peligro de añadida melancolía” (Montero, 1990, p 188). En *Poemas de Punta del Este*, quizá por el contexto paisajístico de la costa uruguaya, que se parecía a la costa gaditana, no aparecen tan acentuados los rasgos nostálgicos de España como en sus obras anteriores. El libro se divide en tres partes, y está compuesto en su mayoría por poemas y prosa poética. Los poemas tratan temáticas diversas, mientras los pequeños lapsos en prosa relatan actividades cotidianas, como si fueran fragmentos de un diario personal. El libro empieza con el poema “Cantegril”, nombre del barrio donde Alberti vivía, lugar en el que el poeta retoma su vocación por la pintura, y se mencionan muchos momentos de oscilación entre la poesía y la plástica. “En estos últimos meses ya no me levanto para escribir, sino -

quién diría, (...) para pintar. Poemas, sí. Los míos propios. Para pintarlos solamente” (Alberti, 1988, p.438). El comentario del propio poeta refuerza la hipótesis de que siempre estuvo muy influenciado por su primera vocación. Pero hay que resaltar que Alberti ya no retoma a la pintura como al comienzo de su experiencia con los pinceles en Madrid, sino que efectivamente mezcla pintura y poesía en sus liricografías. La segunda parte de ese libro contiene el largo poema “Pupilas al viento”, adaptado como cortometraje en 1949 por Enrique Grass en colaboración con Rafael Alberti y María Teresa León. Este corto de arte experimental mezcla imágenes surrealistas y oníricas con imágenes reales de las playas de Punta del Este. Al comienzo, se repiten imágenes con connotación histórica y, en la última parte, las imágenes mostradas pertenecen a momentos más próximos a la década de 1940. La tercera parte del libro, titulada “El bosque y el mar”, reúne poemas con temáticas ligadas a estos dos referentes paisajísticos; y allí aflora el entorno de las costas uruguayas asociado a hechos de la vida cotidiana.

Volviendo al libro *Baladas y canciones del Paraná*, podemos resaltar el comentario de Argente (1990), para quien el texto tiene un título muy sugestivo, tanto como anticipo de las formas de los poemas que lo componen, como por el lugar que remite al entorno natural del río argentino, el gran inspirador de la mayoría de los versos de esa obra. “El Paraná es la representación del paisaje americano, pero a partir de quedar convertido en paisaje interior, vivido y asumido” (Argente, 1990, p. 318). Para Argente, Alberti incorporó a su obra el paisaje fluvial del río Paraná con mucha intensidad; lo verbalizó en su poesía, como si el río estuviera en lo más íntimo de su expresión subjetiva y como si formara parte de sus signos vitales, tal como se puede constatar en muchos de sus poemas.

A su vez, Mateo (1960) remarca que a Alberti siempre le atrajo la botánica y demostraba bastante conocimiento sobre el tema, aunque lo negara y dijera que le interesaba solamente la sonoridad de las palabras o lo exótico de los nombres que presenta esta ciencia. Sin embargo, en su poesía hay innumerables referencias a flores y árboles, algunos de ellos más frecuentes que otros en sus poemas, como los olivos -muy propios de la zona de Andalucía- la vid, los almendros, los sauces, los álamos, los naranjos y la higuera, entre otros. En *Baladas y canciones del Paraná*, estas referencias se ponen más en evidencia a través de un sinfín de nombres que remiten a elementos naturales muy abundantes en el medio donde vivió por dos años: “Bosques, bañados, yerbas, prados, raíces, troncos, ramas, jardines, caminos, barrancas, surtidores, campos labrantíos, arrayanes, marismas,...Componen ya, con su simple enumeración una sinfonía poética difícil de olvidar” (Mateo, 1990, p. 79). Alberti

también refuerza estos planteos de la crítica literaria en el prólogo del mismo libro con las siguientes reflexiones:

Como por transparencia, entrelazados al río y raro paisaje que las 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 podré cantar ya nunca dividiendo en dos partes el correr de mi vida: aquí, 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 modo (Alberti, 1988, p.673).

Esta cita ilustra la íntima relación entre el poeta y el paisaje local. También es evidente la raíz común entre las baladas y las canciones con la música, tanto por la estructura métrica como por la característica rítmica que recrean los primeros poemas y se renueva a la hora de tratar el destierro e incluir los temas americanos. “Vuelven de nuevo a mí, con tanta intensidad como en los más claros momentos de Marinero en tierra, las canciones con corte musical, de repetidos estribillos, pero de contenido diferente” (idíbib) El propio Alberti reconoce el significativo grado de musicalidad y la evocación a la sonoridad que suscita de esos poemas, lo que se confirma con la adaptación de muchos de ellos en canciones grabadas por músicos reconocidos. En un artículo publicado en El País en 1992, Rafael Alberti se muestra sorprendido y fascinado con el resultado de la interacción entre la música y su poesía, cuando se preparaba para visitar a los países rioplatenses y grabar un trabajo en colaboración con el músico rosarino Enrique Llopis.

El inmenso río que da título al libro, sus barrancas verdes, los caballos que parecían bordar el campo, el bañado, las iguanas, la quinta del Mayor Loco, don Amarillo ladrando, los paisajes que me rodeaban... Todo ello, junto a la inmensa añoranza de España que me inundaba, dan vida a unos versos de una asombrosa sencillez que hoy, al escucharlos musicados, parecen adquirir su auténtica significación (Alberti, 1992, s/p).

Esta observación de Alberti, hecha luego de cuarenta años de haber escrito *Baladas y canciones del Paraná*, da un sentido especial a sus poemas, tanto por los recuerdos aún presentes del paisaje como por todo lo vivido por el poeta en la zona costera del Paraná. Además, el momento de su retorno a América propició la reflexión del poeta sobre la convivencia positiva con las personas y lo paisajístico durante su exilio en tierras rioplatenses.

#### 4:04- El paisaje de América recordado desde el contexto europeo

En mayo 1963, por problemas políticos, los Alberti dejaron la Argentina y se trasladaron a Roma, donde vivieron hasta 1977. En 1968 publica su primer libro en la capital italiana, titulado *Roma peligro para caminantes*, en donde deja entrever el aspecto más olvidado del paisaje urbano de la “ciudad eterna”. Roma, como toda gran ciudad, tiene sus problemas y contrastes entre lo bello y lo desagradable, algo que muchas veces pasa desapercibido para los turistas apresurados, pero no para los ojos atentos del poeta. Alberti recrea en sus versos el movimiento acelerado y todo el griterío confuso de los mercados itinerantes en un ambiente popular (...) “aportando en su obra una nueva estética que nada tiene que ver con la serenidad renacentista de su época americana, y que en ocasiones está próxima al espíritu de Quevedo, más festivo, popular y desgarrado, del cual Alberti había dejado de sentir ya su presencia” (Mateo, 1960, p. 73). En “Monteserrato 20”, el primer poema, el yo lírico hace un recorrido exploratorio y presenta a la ciudad de Roma más cerca de la realidad, con la naturalidad de un habitante local; pero evidencia su burla en las imágenes rescatadas de los aspectos decrepitos y decaídos de la vieja ciudad en la que floreció el Renacimiento. A diferencia de otros libros en donde se notaba más el aspecto natural del paisaje, incluso cuando se trataba de ciudades en *Roma peligro para caminantes* predomina el paisaje característicamente urbano. En el andar itinerante por la ciudad van desfilando ante la mirada atenta y perspicaz del yo poético fragmentos de tiempos remotos, construcciones renacentistas, mercados populares, fuentes, esculturas, cúpulas, palacios, ruinas, plazas, entre otros elementos urbanos. Alberti ya había recreado anteriormente paisajes urbanos en sus poemas, pero buscando resaltar el aspecto más natural de la ciudad, como en *Buenos Aires en tinta china*, o alabando la paz y las conquistas sociales al mostrar el lado más romántico e idealizado de las ciudades de los países socialistas. Es notable el contraste del paisaje que experimenta Alberti al llegar a Roma desde Buenos Aires; o mejor dicho, desde los bosques de Castelar, último lugar donde vivió antes de partir hacia Europa. En *Roma peligro para caminantes* Alberti retoma los modelos clásicos, como en algunos sonetos en los que utiliza un lenguaje con fuertes rasgos neobarrocos y en los que da un matiz de burla a varios temas. El libro fue editado por primera vez en 1968 por la Revista Litoral en Málaga, casi simultáneamente por la Editorial Joaquín Mortiz en México y en 1972 por Mondadori en Milán. Sin embargo, la edición de la Revista Litoral es la más particular por contener un prólogo de Jorge Guillen, epílogo de José Bergamín y varios dibujos de Alberti en páginas

esparcidas o para ilustrar poemas. La obra que se toma como referencia para este corpus fue editada por Seix Barral en 1976. Está compuesta por dos bloques de sonetos, intercalados con uno de formas diversificadas, y una última parte destinada a “Poemas con nombre” que -como sugiere su título- están dedicados a diferentes personajes de las artes. En este libro, a diferencia de aquellos editados durante su exilio en América, no es palpable la superposición del paisaje español con el romano. Sin embargo, se pueden rastrear referencias al paisaje americano en algunos poemas, en forma de breves recuerdos o comparaciones con las estaciones del año que no coinciden entre Europa y América. Otro tema que pierde notoriedad es el exilio: está presente, pero con otros matices más disimulados por el ímpetu creador del poeta que se detiene en su entorno inmediato y en la evocación a escritores y poetas españoles.

Roma dio al poeta la capacidad histórica para objetivar los traumas de una guerra y un exilio injusto y largamente prolongado. Su naturaleza fuerte y surreal de gaditano antiguo le permitió siempre absurdizar su dolor y convertirlo en rimas. Gil Vicente, Garcilaso, Góngora, Palazzeschi, fueron sus apoyos y sus breviarios; la poesía fue -los poemas son— su pan y su viña, su sueño y su alimento, su hoz y su destino (Chicano, 1990, p.45).

La cita refuerza lo señalado anteriormente, tanto en la temática de su poesía, como en los aspectos creativos artísticos de su obra en el período del exilio romano. En tierras italianas, Alberti también escribió el libro *Canciones del Valle del Aniene* (1967-1972), compuesto por poemas y prosa poética, con temática diversa entre poemas que recrean el paisaje natural, las costumbres y las fiestas del Valle de Aniene, además de incluir la descripción detallada de las visitas a Pablo Picasso en Antibes. En esa época, Alberti dividía su tiempo entre Roma y el Valle de Aniene, una zona en donde estaba en contacto con un paisaje que se destacaba por sus colores, formas y sonidos de la naturaleza. Alberti recreó una poesía muy visual, rica en imágenes del paisaje natural del valle italiano, donde describe con respeto el entorno y se detiene en los mínimos detalles de una hoja, de una flor, de un retoño de olivo, del canto de la chicharra, entre otros, lo que permite decir que es una poesía muy sensorial. Además, el contacto cercano con Picasso también colaboró para que Alberti reflexionara y reafirmara su vocación estética de poesía y pintura.

Por otra parte, en *Fustigada luz* (1972-1978) se encuentra una amplia temática en poemas escritos entre los últimos años de su exilio en Europa, previos a su retorno definitivo a España en 1977. El libro, editado por Seix Barral de España, reúne poemas sueltos sin una temática específica que los aglutine, y cumple la función de acompañar al poeta gaditano en

su retorno a la madre patria, ya que la mayoría de las ediciones de sus libros se había hecho en Buenos Aires con la editorial Losada. En *Fustigada luz*, el poeta otra vez levanta la voz contra varios gobiernos opresores, pero gran parte de la recopilación de poemas está dedicada a algún personaje representativo de las artes en general, escultores, pintores, fotógrafos, dibujantes, escritores; en fin, un desfile de amigos y conocidos que son recordados por la pluma de Alberti. No obstante, en el prólogo, el mismo Alberti se encarga de restar importancia a los nombres que acompañan los poemas y resalta la condición de adquirir vida propia sin necesidad de identificación. “Quitad, si queréis los nombres a estas poesías. No hacen falta. Todas ellas se yerguen, abiertas, hacia lo mismo. La lucha por la luz, el hambre por la luz, la fustigada luz, algún día total, aurora pura, sin poniente” (Alberti, 1980, p.10). Cabe destacar que en la penúltima parte del libro aparece un apartado dedicado por entero a Joan Miró, pintor, escultor y ceramista catalán; lleva el título “Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró”. En este homenaje, Alberti da libertad a las creaciones vanguardistas a través de innumerables poemas con acrósticos con el nombre de Miró, y muestra con maestría la fusión del dibujo y la poesía en una serie de *liricografías*, como él acostumbraba nombrarlas.

#### **4:05- La conjunción de la pintura y la poesía en la obra de Alberti**

La aproximación de Rafael Alberti a la pintura estuvo relegada en el periodo de mayor compromiso político-social del poeta, durante la década de 1930. Pero en el exilio en tierras rioplatenses, estimulado por el contacto con artistas locales, hubo una recuperación de su vocación artística inicial. En su libro *A la pintura (poemas del color y la línea)* (1945-1947) predominan las composiciones de *écfrasis*, distribuidas en cincuenta y siete poemas que se estructuran en cuatro partes. La primera, con carácter autobiográfico, lleva como título “1917”, y muestra los primeros contactos de Alberti con la pintura clásica del Museo del Prado de Madrid. Las demás se componen por seis poemas dedicados a los colores, una serie de sonetos en alusión a las técnicas inherentes a la pintura, y veintinueve poemas de diferentes formatos que homenajean exponentes de la pintura, desde Fra Angélico hasta Picasso.

Este es, a grandes rasgos, el contexto vital y literario en el que Rafael Alberti decide al mismo tiempo volver como pintor a la pintura y dedicarle a la pintura un libro que habría de ser no sólo uno de los más logrados y singulares entre los suyos, sino también un libro emblemático que de algún modo simboliza todo su quehacer poético (Linares, 1990, p.305).

Aunque no haya llegado a ser famoso como pintor dentro del grupo de poetas del 27, todos conocían las habilidades artísticas de Rafael Alberti con los pinceles y la acuarela de colores. Eso se refuerza en la nota introductoria escrita por Aleixandre en la edición de sus *Obras completas*, dirigida por Luis Montero. En ella, Aleixandre describe cómo conoció a Rafael Alberti y la afición de éste por la pintura. Además resalta el momento en que Alberti cambia su vocación plástica por la poética, hasta la grata noticia de que volvería a pintar durante su exilio en América.

Y el Rafael de los veinte años, el que había llegado a Madrid, se sonríe, mira hacia el mar y ve al otro Rafael maduro que a la orilla del Plata, entre versos y lienzos, moja el pincel doloroso en la sombra de un agua – sombra verde, amarilla, roja, cárdena, negra- y pinta, pinta a la luz de un sol invisible, que está rielando por las playas de Cádiz (Aleixandre, 1988, p. 270).

En este sentido, según Linares (1990), la poesía de Alberti está marcada por la claridad de su palabra y su intachable técnica, que dan a sus versos una transparente sensorialidad a través del tacto y la mirada, cualidades íntimamente relacionadas con las artes plásticas. Advierte también que no es una poesía espontánea ni podría serlo por sus características particulares. Pero sí es natural, y esa naturalidad es notable por el resultado de los poemas. En este libro Alberti tuvo el cuidado de adaptar la forma poética más apropiada para cada pintor y su obra, que va desde los modelos clásicos en pintores como Tiziano, hasta vanguardistas en forma de caligrama, como en el caso de Miró: “En realidad el libro entero no sólo está dedicado a la pintura, sino que está escrito desde la pintura, desde la mirada que es la pintura” (Linares, 1990, p. 306). En su obra hay chispazos de memoria que recuerdan los clásicos o los paisajistas de la pintura, pero en el poema “1917” Alberti deja registrado toda la admiración y estupefacción que le generó el descubrimiento de las obras expuestas en el Museo del Prado.

*Mil novecientos diecisiete.  
Mi adolescencia: la locura  
por una caja de pintura,  
un lienzo en blanco, un caballete.  
Felicidad de mi equipaje  
en la mañana impresionista.  
Divino gozo, la imprevista  
lección abierta del paisaje.*<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Alberti, R. (1988) “A la pintura (poemas del color y la línea)” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.274

El comienzo del poema muestra el entusiasmo del joven pintor por las pinturas de diferentes nombres, pero da indicios sobre la preferencia por los paisajes impresionistas. Al final de la primera parte del poema, la voz poética evoca la pasión inicial por la pintura para trasladarse con la misma intensidad hacia la creación literaria. Y con el entrelazamiento entre ambas se advierte la perfecta comunión entre las dos vocaciones artísticas.

*Diérame ahora la locura  
que en aquel tiempo me tenía,  
para pintar la Poesía,  
con el pincel de la Pintura.*<sup>35</sup>

En estos versos se destaca especialmente la idea de que la poesía fuera matizada por los elementos de la plástica, cuando hace alusión a ‘pintar poesía’ con las mismas herramientas de la pintura. Por el largo poema desfilan los nombres de grandes pintores, acompañados de los motivos pictóricos más destacados por la voz poética, como Tiziano y sus Venus, Rubens y las sirenas y ninfas, las estaciones del año con Tintoretto y Veronese, el ángel alado de Fra Angélico, la forma de Mantegna y la gracia de Rafael, los símbolos tormentosos de Ribera, la España hambrienta de Murillo, la vida y la muerte de El Greco, el monje y el paisaje muerto de Zurbarán, los colores del pincel de Velázquez, los claroscuros de Goya, el cielo y el infierno de Bosco, los paisajes de Brueghel y Patinir. Al final del poema hay nuevamente un juego entre las dos vocaciones y la forma en la que se conformó la convivencia y la satisfacción artística que Alberti encontró en cada una de ellas. El artista muestra en este pasaje cómo la pintura lo hizo llegar a la poesía, pero describe también el dolor que le causó optar por la poesía en su momento. Sin embargo, en el presente es a través de la poesía que él declara su amor a la pintura.

*la sorprendente, agónica, desvelada alegría  
de buscar la Pintura y hallar la Poesía,  
con la pena enterrada de enterrar el dolor  
de nacer un poeta por morir un pintor,  
hoy distantes me llevan, y en verso remordido,  
a decirte, ¡oh Pintura!, mi amor interrumpido.*<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Alberti, R. (1988) “A la pintura (poemas del color y la línea)” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.275

<sup>36</sup> *Idíbib.* p. 274

Este pasaje muestra la convivencia dialógica del artista con las dos vocaciones, lo que hace pensar que hay coincidencias entre los procedimientos usados en la pintura y la poesía. Además, en su discurso de ingreso como miembro de la Academia de Artes de San Fernando, en 1989, Alberti deja en evidencia que el arte y la poesía se rozan, se cruzan y se confunden en Poesía-Pintura o Pintura-Poesía. El artista sostuvo que la pintura nunca estuvo del todo olvidada, que una se apoyó en la otra y señaló que fueron los recuerdos de las pinturas del Museo del Prado los que le encendieron otra vez el deseo de volver a pintar durante su exilio. “Pero la Pintura nunca iba a desaparecer para mí, sino que se ocultaría como el Río Guadiana para luego reaparecer en 1944, ya en Argentina.” Todas estas referencias constituyen una motivación para analizar las imágenes del paisaje en el corpus de poemas, teniendo en cuenta esta evidente condición de cruce entre ambas expresiones artísticas. En la propuesta de acercar procedimientos intercambiables en la creación artística de la poesía y la pintura, hay que destacar que ambas intentan dar la apariencia de una realidad del paisaje, aunque no sea una realidad ligada solamente con la visibilidad, sino con lo que es retenido y transformado en realidad artística por la imaginación del creador. Así, se infiere que el punto de analogía entre pintura y poesía es que ambas no están construidas sólo por técnicas específicas, sino por la similitud en la sensibilidad del pintor y del poeta para interferir en una realidad conocida. De este modo se logra generar una nueva realidad reconstruida desde sensaciones ya experimentadas, manifestadas en la recreación de la composición del cuadro o del poema. En la búsqueda por cotejar los matices de relación entre procedimientos pictóricos y poéticos es que se analizará lo paisajístico en esta tesis, basándonos en una secuencia de poemas seleccionados.

## Capítulo 5

### **Las diferentes imágenes poéticas recreadas a partir de los paisajes europeo y americano en la poesía de Rafael Alberti: operaciones y procedimientos poéticos**

*“Soy un poeta con ojos, mis verdaderas manos, mi pluma.”*  
Rafael Alberti

#### **5:1- Introducción**

Las imágenes paisajísticas en la poesía de Alberti se destacan por su visibilidad, que proviene de ciertos procedimientos estéticos utilizados comúnmente en las artes plásticas. Esta característica peculiar en su poesía se debe a su experiencia con la pintura, que precedió a la poética, y al contacto permanente con las diferentes formas de expresiones artísticas, como la escultura, el cine, el dibujo y el teatro. Aunque conjugar formas de arte disímiles sea una tarea complicada, Alberti logra, por medio del registro verbal, recrear con éxito imágenes del paisaje natural que sintetizan el acoplamiento entre el texto y la imagen visual. Esas operaciones poéticas se notan preponderantemente en la yuxtaposición de imágenes de los paisajes europeo y americano, que ocupan el mismo plano dentro del poema. En estos casos se da la superposición espacial a través de las referencias de los paisajes de ambos continentes en el mismo plano poético y temporal, con la conjunción de imágenes del pasado y del presente, representados por el paisaje europeo y el americano respectivamente. Esto se vislumbra con la composición de las imágenes recreadas en el cuadro, cuando el pintor necesita distribuir las diferentes formas y elementos representados en el mismo plano y decidir cómo arreglarlos para lograr el efecto de lo armónico en el arte, además de transmitir un mensaje.

Por su parte los colores también cumplen un rol importante en las imágenes artísticas, sin tener en cuenta toda la simbología que está por detrás de cada uno. Ellos pueden impresionar la retina del observador, expresar emociones y construir significados propios o simbólicos. En la poesía de Alberti se nota la predominancia de los colores básicos: el azul ligado al mar y al cielo, el rojo de la tauromaquia y de la guerra, y el amarillo relacionado -sobre todo- con el otoño y con Castilla. Otros elementos recurrentes en la poesía de Alberti son las imágenes de la naturaleza ligadas al movimiento recreado, también, en las esculturas,

el cine y las vanguardias artísticas, como las referencias al viento, pájaros, caballos, nubes y olas, además de barcos y trenes.

### **5:02- La importancia de la visibilidad como factor creador en la poesía de Alberti**

El contacto visual del artista con la naturaleza fue desarrollándose a lo largo de la historia del arte, sobre todo, durante el Renacimiento italiano y los años de la pintura flamenca, cuando lo natural se convirtió en paisaje en las pinturas. En cambio, en la literatura fue a partir del Romanticismo cuando el hombre pasó a cuestionarse más sobre el alcance y la magnitud de la visión humana sobre el paisaje, y las implicaciones que esto tenía para la recreación paisajística en la poesía. En su libro *Poemas de Punta del Este*, Alberti deja asentado en algunos pasajes la importancia de la visibilidad para su poesía, como en esta expresión “SIN DUDA, soy un poeta para quien los ojos son las manos de la poesía.” En esto coincide la impresión que tiene González Lanuza (1965) sobre la poesía de Alberti cuando afirma que: “La suya es una poesía corporal, tan integrante en su ser como sus ojos o sus manos, y esto no queda dicho al azar, sino porque luz y tacto son elementos esenciales en su modo expresivo” (González Lanuza 1965, p. 13). La visión es la herramienta esencial para dar voz y vida a su creación literaria. Y justamente delante del paisaje americano Alberti se manifiesta en reiteradas veces sobre la importancia de la capacidad vital de la mirada: “Si no veo soy un poeta mudo,” expresaba en *Poemas de Punta del Este*.

En este mismo libro también escribió el largo poema “Pupilas al viento”, adaptado como cortometraje en 1949<sup>37</sup>. El poema adquiere un tono de mutación teatral entre el yo lírico y el paisaje, en el que este último pasa a ser parte de lo más íntimo del observador; es decir, a partir de la conformación de un álbum interior la voz poética y lo paisajístico asumen una misma identidad. En este poema las pupilas del yo poético funcionan como las lentes de una cámara fotográfica que registra y almacena un sinfín de imágenes, en este caso de los paisajes americanos, y las repasa como si fueran fotos de álbumes, pero con la velocidad y el movimiento de una película que imita la proyección de las imágenes guardadas en su memoria.

*Y la pupila de cristal sonrío, atenta.*

<sup>37</sup> Dirigido por Enrique Gras, con guión de María Teresa León y del propio Rafael Alberti, quien también recita el poema, mientras son proyectadas las imágenes de Punta del Este y otras con rasgos vanguardistas.

*¡Punta del Este es mía,  
cantando mis miradas!*

*Hay dunas solitarias todavía...  
Calladas,  
onduladas,  
amarillas  
dunas... ¿Qué dije? ¡Maravilla!<sup>38</sup>*

En estos versos extraídos de “Pupilas al viento” se encuentran procedimientos poéticos que muestran la habilidad de Alberti con el uso de las palabras y la preocupación por mostrar la riqueza sonora del idioma. En el primer verso se destaca la inversión de acciones en el caso de la pupila que sonríe, cuando ése es un gesto característico de los labios para expresar alegría. También está reforzando la importancia de la mirada que puede retener los registros de lo visualizado. A continuación hay una fuerte evocación a la costa uruguaya marcada por los signos de exclamación, y la personificación de la misma cuando le atribuye la función de cantar; así adquiere el doble sentido de reforzar la alegría de las pupilas del yo lírico y remitir al ruido de las olas del mar que pueden sonar como música en los oídos del yo lírico. Además, hay un intercambio entre el paisaje uruguayo y el yo lírico en la repetición de las formas posesivas “mía” y “mis”, en la primera estrofa. En el primer caso el yo lírico se apodera de Punta del Este, y luego ocurre lo inverso, cuando la playa canta sus miradas. Estas dos estrofas marcan la estrecha relación de la voz poética con el lugar y refuerzan la importancia de la mirada y la sensación placentera que al poeta le generan las playas de Punta del Este.

En la segunda estrofa aparecen las reticencias y una interrogación retórica que ya tiene la respuesta pronta, como una forma de reafirmar la admiración y la fascinación que simboliza el paisaje uruguayo para la voz poética. La descripción de las dunas sigue un orden de enumeración ascendente, que empieza por el adjetivo “calladas”, y que puede servir para remarcar que son “solitarias” o para enfatizar que sus formas fueron marcadas por el efecto del viento o la agitación de las olas; la estrofa termina con el elemento concreto “dunas”. También en la construcción de los versos con los adjetivos ligados a las dunas se recurre a los recursos plásticos proyectados en el paisaje de la playa, tanto por la referencia a las formas como por el color amarillo, que recuerda una pintura impresionista de Van Gogh. Este último aspecto encuentra resonancia en la parte 29 del poema dedicado al color amarillo del libro *A la pintura*, en donde el autor hace referencias a la retina y a Van Gogh.

<sup>38</sup> Alberti, R. (1988) “Poemas de Punta del Este.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 459.

*Sueno, resueno, grito hasta hincarme en el centro  
-Van Gogh- de la retina y desgarrarla.<sup>39</sup>*

La imposición de la voz poética que representa el color amarillo y el esfuerzo por meterse en el globo ocular del pintor holandés resaltan el deseo de tener presente la pintura de Van Gogh. Indirectamente remarca la importancia de la retina en el proceso de recolección de las impresiones visuales para luego ser convertidas en arte. En este sentido, Alberti vuelve a resaltar la función archivista de la retina en la “Canción 57”, del libro *Baladas y canciones del Paraná*, donde muestra la capacidad funcional de mantener vivos y recuperables los registros paisajísticos del entorno vital del paisaje en un futuro.

*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.<sup>40</sup>*

El poema muestra el registro alusivo a varios rasgos del paisaje americano absorbidos por la retina del yo lírico a través de una mirada dirigida a los bañados argentinos de los márgenes del río Paraná. A diferencia del poema “Pupilas al viento”, aquí hay un recurso poético que invierte el orden de la observación del paisaje; ahora ya no es el yo lírico quien visualiza directamente el paisaje natural, sino los interlocutores imaginarios y ajenos al contexto paisajístico registrado. Son estos participantes del diálogo simulado los que harán la descripción de la imagen del paisaje interiorizado, que será desentrañada por observadores capaces de ver más allá de lo físico, “el paisaje del alma” -como sugería Unamuno- y que el propio Alberti menciona en la segunda estrofa del poema. También hay que señalar las marcas de la temporalidad mostrada, predominantemente, en el futuro simple del modo

<sup>39</sup> Alberti, R. (1988) “A la pintura.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 317

<sup>40</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 735-736.



recorte visualizado en un instante. En estos pocos versos hay mucha claridad sobre la percepción creadora del artista en lo que hace a los procedimientos empleados, tanto en la pintura como en la poesía, para representar el paisaje y la certeza de que todos ellos logran imitar una realidad, pero nunca recrearla a la perfección. La poesía es la herramienta capaz de mostrar al paisaje en toda su esencia, aunque sea con una visión subjetiva única, irrepetible, porque cada poeta tiene una forma particular de recrear el mismo paisaje. El yo lírico es quien actúa en la transformación de la naturaleza en objeto poético, convirtiendo en una realidad subjetiva aquello que era una realidad objetiva. En este caso están presentes los rasgos de cercanía entre el modo en que el pintor y el poeta intentan fijar el instante observado, con la certeza de que es imposible representarlo en su condición real, por eso se lo reinventa.

### **5:03- El encuadre como forma de recortar lo natural para convertirlo en paisaje en la poesía**

En el arte el encuadre representa el marco que delimita las dimensiones de la tela pintada y el espacio externo de la pintura. En el proceso poético este procedimiento es reemplazado por el recorte de la ventana que simula el límite natural de aquello que será recreado como paisaje en el poema. En la poesía de Alberti hay varios casos de ese procedimiento en la selección de que aquello que se muestra del paisaje sea americano o europeo, como en la “Canción 53” de *Baladas y canciones del Paraná*. Por un lado, está el yo lírico que rescata de sus recuerdos colegiales la imagen vista repetidas veces durante su infancia por el encuadre de las ventanas del aula. Mientras que, por el otro, está el mundo real y presente: el barco que desliza por las aguas del río Paraná. Ese barco es el hilo conector entre los dos continentes y entre el presente poético que se alimenta de un pasado vivido, pero las ventanas del colegio son lo determinante de aquello que será mostrado del paisaje de Cádiz.

*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 ay el sol se quedaba adentro.*

*Afuera, vacía, la plaza,  
con las ventanas del colegio.*<sup>42</sup>

Al mismo tiempo, se nota el paralelismo entre la condición estática del yo lírico observador, tanto en la condición del niño, estudiante del colegio de Santa María, que mira hacia afuera por el encuadre de la ventana, como la del adulto que observa el barco en movimiento desde un punto fijo. El paisaje exterior, representado por la plaza redonda en medio de dos araucarias, y similar al formato de la plaza de toros, representa la rutina de estudios en el colegio. Y toma para sí las mismas características de vacío y soledad, sin la presencia de los alumnos. Es decir, hay una especie de simbiosis, en la que la naturaleza da vida a las actividades de la escuela, y los estudiantes, al paisaje. Así es que cuando se iban, el sol se quedaba atrapado adentro, y la plaza, vacía, así como las ventanas del colegio. Otro ejemplo con el mismo eje temático es el poema “Retornos de los días colegiales”, del libro *Retornos de lo vivo lejano*. Aunque el encuadre sea demarcado por la hoja del cuaderno escolar, la imagen recreada muestra al niño que aspira a cambiar el espacio cerrado del aula por otro abierto y natural.

*Las horas prisioneras en un duro pupitre  
lo amarran como pobre remero castigado  
que entre las paralelas rejas de los renglones  
mira su barca y llora por asirse al aire.*<sup>43</sup>

Esta construcción poética asocia, por analogía, la condición del estudiante encerrado en el aula con la del marino encarcelado y castigado sin poder cumplir con su oficio. Luego aparece la metáfora que liga las líneas de los renglones de las páginas del cuaderno del alumno con las rejas imaginarias de las ventanas, las que metafóricamente impiden su salida al paisaje externo, mientras la rutina de asistencia a las clases del colegio es tomada como un castigo por el niño, porque no le permitía deambular en libertad y estar en contacto con la naturaleza. Esta situación puede estar íntimamente relacionada con la condición del yo lírico adulto privado de la libertad para ir y venir a todos los lugares como la del poeta exiliado; pero, que igual que el alumno del colegio, puede soñar e imaginar otro paisaje.

Sin embargo, las ventanas adquieren otros valores y funciones cuando el yo lírico las usa para encuadrar un presente poético, en el cual el cuadro imaginario de la ventana abierta sirve para registrar la ausencia del paisaje de España. Entre los muchos casos se destaca la

<sup>42</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 734.

<sup>43</sup> Alberti, R. (1988) “Retornos de lo vivo lejano.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 490.

parte 19 del libro *Entre el clavel y la espada*, cuyo epígrafe es “Muelle del reloj”. Éste se refiere a un lugar real a orillas del Sena, en París, ciudad en la que Alberti residió al inicio de su exilio. Desde allí emerge la voz poética que va describiendo diferentes imágenes de paisajes imaginarios de España, que se van mezclando con aspectos del paisaje francés, marcados las imágenes paisajísticas de España recreadas a través del recorte vislumbrado desde “mis ventanas” en los versos que se repiten al final de cada estrofa.

*A través de una niebla caporal de tabaco  
miro al río de Francia  
moviendo escombros tristes, arrastrando ruinas  
por el pesado verde ricino de sus aguas.  
Mis ventanas  
ya no dan a los álamos y los ríos de España.  
(...)  
Miro una lenta piel de toro desollado,  
sola, descuartizada,  
sosteniendo cadáveres de voces conocidas,  
sombra abajo, hacia el mar, hacia una mar sin barcas.  
Mis ventanas  
ya no dan a los álamos y los ríos de España.*

*Desgraciada viajera fluvial que de mis ojos  
desprendidos arrancas  
eso que de sus cuencas desciende como río  
cuando el llanto se olvida de rodar como lágrima.  
Mis ventanas  
ya no dan a los álamos y los ríos de España.<sup>44</sup>*

En la primera estrofa el yo lírico tiene la visión nublada por el humo del “caporal tabaco”, haciendo referencia a los cigarrillos Gauloise<sup>45</sup> para crear un ambiente cargado y borroso que se suma a la condición del agua del río Sena. El río francés, cuyo lecho lleva “escombros y ruinas” es descrito como un agua espesa que remite al aceite de ricino y crea una imagen de morosidad en el movimiento natural del agua, lo que aumenta el contacto visual con los residuos de posguerra transportados por ella. En la segunda estrofa la imagen de la piel de toro es la metáfora que reemplaza a España destrozada y colmada de muertos por la Guerra Civil Española. Este es un hecho mostrado como un factor que compromete el

<sup>44</sup> Alberti, R. (1988) “Entre el clavel y la espada.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.105.

<sup>45</sup> Los cigarrillos Gauloises fueron producidos en Francia por el grupo Imperial Tobacco, cuyo eslogan era *Liberté toujours* (“libertad siempre”). Estuvo muy de moda fumarlos en la época de las guerras mundiales, y es muy sugestivo en este contexto, en que terminaba la Guerra Civil Española y empezaba la II Guerra Mundial.

futuro de España, que sigue un camino nebuloso e incierto marcado por la sombra de la destrucción que dejó esa guerra. De la misma manera que el destino de los exiliados republicanos que se mueven hacia un punto de llegada sin retorno “hacia una mar sin barcas” lo que denota la falta de esperanza frente a la situación de su país y -por ende- frente a su propio futuro. Mientras que en la última estrofa la imagen del llanto copioso que se desprende de los ojos del yo lírico, comparado con los torrentes de agua, recrea la emoción que le generan las imágenes de muertes y de destrucción revisadas, metafóricamente, sobre el agua del río Sena. En ese caso, las lágrimas vertidas se incorporan al agua del río como una forma de remarcar la exteriorización del desaliento interior, de la misma manera que los ojos del yo lírico buscan por medio de las ventanas encontrar algún referente del paisaje español. A través de distintas figuras del lenguaje poético las imágenes del paisaje son usadas para reforzar el desplazamiento del yo lírico. Un ejemplo son las repetidas referencias a “mis ventanas” en cada estrofa que resaltan la imposibilidad de visualizar el paisaje español, simbolizado por los álamos y los ríos. Esas ventanas que se abren a un panorama extraño y desconocido, para el yo lírico ausente de aquello que más anhela, también permiten hacer una relación con el recuadro de una pintura paisajística.

Por su parte, en la “Canción 9” del libro *Baladas y canciones del Paraná* son notables los procedimientos poéticos para superar las adversidades de la distancia y acercarse al paisaje andaluz. Uno de ellos es el valor simbólico de la ventana, que es convertido en un elemento ilustrativo, ya que tanto abierta como cerrada le permite la visión ilusoria del paisaje deseado por el yo lírico.

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

*Que este campo,  
donde galopan o duermen  
los caballos,  
y este río, por más grande que parezca,  
son Jerez de la Frontera.*

*Campo y río  
de Jerez de la Frontera.<sup>46</sup>*

<sup>46</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.710.

Por más que esté ante la vista de campos y ríos de la Mesopotamia argentina, el yo lírico los ignora y los reemplaza por imágenes del paisaje de Andalucía, en una superposición de las imágenes reales y las imaginadas. La ventana, del primer verso, del poema funciona como el marco de una tela pintada, donde el poeta -así como el pintor- recrea el paisaje subjetivo que quiere mostrar. Los rasgos realistas se dan por las similitudes del paisaje americano con el de Jerez de la Frontera, aunque no signifique una correspondencia real, ya que dentro del poema importa la verdad creada a través del lenguaje. Además, la fuerza de la recreación poética es capaz de empalmar el río Paraná en el río Guadalete, sin importar la visible diferencia del caudal y extensión entre los dos ríos. Cuando usa el verbo ‘ser’ en tercera persona del plural, en el último verso de la segunda estrofa, refiriéndose al campo y al río, está atribuyendo una característica duradera a la superposición de lo paisajístico, que se refuerza por la afirmación tajante de la verdad poética en los dos versos finales del poema.

#### **5:04- Las imágenes formadas por la interconexión entre la poesía y otras artes**

El paisaje y la poesía mantienen una relación íntima por medio del lenguaje, que es capaz de recrear los aspectos naturales de manera más amplia que otras expresiones artísticas. La poesía cuya temática es el paisaje se interrelaciona con otras artes a través de formas de *écfrasis* o iconográficas. En los libros de Alberti diversos recursos generan nuevos efectos metafóricos y poéticos. Éste es el caso de la yuxtaposición, que no se da sólo entre los paisajes americanos y europeos, sino en la intertextualidad entre libros del propio poeta. Como ejemplo puede mostrarse el cruce entre *Poemas de Punta del Este* y *A la pintura*, que están interconectados a través de los recuerdos de la pintura, especialmente a través de la obra de Tiziano expuesta en el Museo del Prado.

*El rizo de las olas canta un nombre: Tiziano.*

*¡Con qué velocidad el estallido de la espuma me pone en mis lejanos días madrileños del Museo del Prado!*<sup>47</sup>

En estos versos de *Poemas de Punta del Este* la forma natural de las olas del mar de la costa uruguaya activa la memoria del poeta que rememora las olas recreadas por Tiziano y observadas repetidas veces por el joven poeta durante sus visitas al museo madrileño. En este

<sup>47</sup> Alberti, R. (1988) “*Poemas de Punta del Este*.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 441

caso particular, Alberti no reemplaza la imagen de las olas de la costa uruguaya por las olas de la costa gaditana, sino que las sustituye por las olas pintadas por el pintor renacentista. Hay una pista que puede ayudar a entender el cambio de referente en este procedimiento: si tomamos las fechas de la escritura de los libros *A la pintura* y *Poemas de Punta del Este* (1945), ambos coinciden temporalmente, lo que da indicios de que en este momento Alberti estaría más pendiente de los recuerdos del acervo pictórico del Museo del Prado que del espacio natural de Cádiz. En estos versos del poema “1917” del libro *A la pintura*, Alberti rememora sus primeros contactos con las pinturas del Museo del Prado, tras su llegada a Madrid desde el Puerto de Santa María, la bahía gaditana de su infancia.

*¡El Museo del Prado! ¡Dios mío! Yo tenía  
pinares en los ojos y alta mar todavía,  
con un dolor de playas de amor a un costado,  
cuando entré al cielo abierto del Museo del Prado.  
¡Oh asombro! ¡Quién pensara que los viejos pintores  
pintaron la Pintura con claros colores;  
que de la vida hicieron una ventana abierta,  
no una petrificada naturaleza muerta,  
y que Venus fue nácar y jazmín transparente,  
no umbría como yo creyera ingenuamente!  
Perdida de los pinos y de la mar, mi mano  
tropezaba los pinos y la mar de Tiziano,  
claridades corpóreas jamás imaginadas  
por el pincel del viento desnudas y pintadas.<sup>48</sup>*

Esos pinos y ese mar, del segundo verso, reavivados por los paisajes de las pinturas renacentistas, son aquellos de la costa de Cádiz, ligados de forma indirecta a los pinares y al mar natural, elementos del paisaje americano repetidos en los versos de su libro *Poemas de Punta del Este*. Aquí hay un proceso inverso al anterior: la visión del paisaje natural se yuxtapone con la imagen del paisaje pintado que servía de fondo para las figuras en la pintura renacentista. Además se hace notoria la transcripción de la mirada de asombro y sorpresa del joven visitante, impactado por los colores vivos y ligeros de los paisajes pintados en las telas y lienzos reunidos allí. En consecuencia, el Museo del Prado es comparado con un cielo abierto o una ventana abierta al paisaje; es decir, es presentado con otra perspectiva por el efecto natural observado en la recreación del paisaje en las piezas de arte, sobre todo en los cuadros de Tiziano. También en sus memorias de *La arboleda perdida* se encuentran indicios

<sup>48</sup> Alberti, R. (1988) “A la pintura”. En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 275

de la admiración de Alberti por las pinturas de Tiziano, especialmente por la representación del mar con el tono azulado que le hacía recordar el “azul traslúcido” de Creta, las costas italianas bañadas por el Mediterráneo y las gaditanas, por el Atlántico.

Otro caso de intertextualidad y al mismo tiempo de yuxtaposición de paisajes es la imagen poética del atardecer descrita en el poema de Antonio Machado y la imagen natural de la puesta de sol en la costa uruguaya, como se ve en la siguiente cita de *Poemas de Punta del Este*.

*La tarde está cayendo, no como “el hogar humilde que se apaga”, del poema de Machado, sino como un palacio cuyos muros de fuego fueran hundiéndose en el mar solemnemente.<sup>49</sup>*

En este pasaje, Alberti recuerda y actualiza las referencias al paisaje del poema “Campo” de Antonio Machado, pero desde una perspectiva diferente, en otro espacio y otro momento. El hilo que conecta estas diferencias es la coincidencia de imágenes de atardeceres. A pesar de que en el poema de Machado el paisaje de la puesta del sol era de un campo castellano y las últimas luces del sol se proyectaban en los montes y los álamos, Alberti reemplaza el campo de Castilla por el mar de la costa uruguaya, mientras los montes y álamos donde se proyectaban los últimos rayos del sol los sustituye por palacios y muros imaginarios que se hundían lentamente en el mar. Además de los matices simbolistas, lo destacable en este caso es la conexión con lo paisajístico de la poesía de Machado y la plasticidad de la imagen reproducida, que imita una tela pintada por un pintor impresionista.

Por su parte, el poema “A Joan Cruspinera” del libro *Fustigada luz*, es muy ilustrativo porque muestra una profunda reflexión sobre el quehacer poético, aunque esté dirigido al artista catalán. Alberti deja asentada la interconexión entre las diferentes formas artísticas; aunque no usen los mismos medios para expresarse, el dibujo, la pintura y la literatura siempre buscan provocar la emoción del observador o del lector.

*DIBUJAR, pintar la poesía,  
hacer visible la palabra, el aire,  
darles color y línea y movimiento,  
que ya todo uno imprescindible,  
he aquí el gran anhelo que ya viene de antiguo,  
que nos desvela, nos impulsa y lanza  
a navegar el mar  
de una bella y no fácil aventura.<sup>50</sup>*

<sup>49</sup> Alberti, R. (1988) “Poemas de Punta del Este.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.442.

Se destacan los verbos iniciales “dibujar y pintar”, del primer verso, que -por un lado- dan rasgos de indeterminación al no estar conjugados en ningún tiempo o persona; es decir, pueden estar ligados tanto a la poesía como a la pintura. Por otra parte, transfieren a la poesía matices comunes al dibujo y la pintura, en el segundo y tercer verso, aunque los medios para expresarse no sean los mismos; aun así, el poeta se convierte en un artífice de la palabra, para lograr la representación de formas, movimientos, colores, líneas y texturas en la hoja de papel en blanco. La voz poética está en primera persona del plural, en alusión a la pluralidad de las artes y las tensiones entre las diferentes ideas y posiciones de filósofos, intelectuales y artistas sobre los valores estéticos inherentes a cada manifestación artística, es decir, la interrelación entre pintura, dibujo y poesía. Esa inquietud está plasmada en el quinto verso, cuando el yo lírico remite a las indagaciones grecorromanas -desde Aristóteles y Platón hasta Horacio- sobre los rasgos de estética propios de la pintura y de la poesía. Sin embargo, en los últimos versos el poeta deja asentado la gran aventura que significa la recreación artística en distintas expresiones; como pintura, dibujo y poesía. El artista debe dejarse sorprender por el impulso creador con el mismo ímpetu aventurero del marinero que se lanza al mar.

Por último, se destaca una parte del poema “El lirismo del alfabeto”, de *Fustigada luz*, que sirve para apoyar la idea desarrollada en el poema anterior acerca que adquiere el manejo artístico de las palabras en la reproducción estética de la poesía. Al mismo tiempo, Alberti también reflota los cuestionamientos de las conexiones que ligan las distintas expresiones artísticas que han encantado a la humanidad. Las ideas más completas sobre la concepción de la capacidad creadora del poeta y la abundancia de recursos lingüísticos del alfabeto aparecen en la parte final del poema. Allí se presentan como factores capaces de generar toda una infinidad de imágenes y figuras que recrean la belleza y la magnitud de la naturaleza transformada en paisaje a través de la representación gráfica de las letras.

*He aquí la armada invicta,  
las iniciales jefes de la palabra,  
torres mayúsculas,  
altos capitanes que en batalla continua, entrelazados,  
provocan desde siglos todas las conmociones,  
ligeras o profundas,  
del ser, del pensamiento.  
Pintura, poesía, caligrafía y música  
-hojas, estrellas, flores - aquí, en un solo ramo.  
El alfabeto es todo.<sup>51</sup>*

<sup>50</sup>Alberti, R. (1980) *Fustigada luz*. Barcelona. Seix Barral. p.67

<sup>51</sup>Alberti, R. (1980) *Fustigada luz*. Barcelona. Seix Barral. p. 21.

Entonces el poeta enumera en los primeros versos varias palabras que están ligadas al campo semántico del mar, y aparecen las referencias a la armada, las torres, batallas y capitanes, interrelacionándolas con las características propias del alfabeto gráfico y -de alguna manera- con el mar, siempre presente en la poesía de Alberti. Al mismo tiempo, infiere que tanto la pintura, como la poesía y la música pueden recrear de alguna manera los elementos de la naturaleza que son factibles de modificación por la fuerza del lenguaje, como sugiere en los dos últimos versos. De allí se desprende la idea de que como el lenguaje no es neutral, es natural que el poeta lo transgreda y lo convierta en ambiguo, para luego luchar con la fuerza evocadora de la palabra, y así traerla a sus necesidades poéticas e impregnarla de su compromiso como hombre y como artista. Sin embargo, entre paisaje y lenguaje se verifica una suerte de intertextualidad que evidencia la fuerza artística que asume el alfabeto por medio del lenguaje poético. Al final, el paisaje también puede ser considerado un texto, de la misma manera que una pintura, que transmite un mensaje icónico con otro medio de expresión.

#### **5:05- Las formas de superposición de imágenes de los paisajes americanos y europeos**

La yuxtaposición de imágenes en la poesía tiene una estrecha relación con las características vanguardistas cuando aparecen usadas para desestabilizar la percepción de las cosas. En el cruce o la intersección de las imágenes se da una situación de múltiples perspectivas visuales o textuales, provocadas por la ruptura de la normalidad y la linealidad estructural. En el caso del poema, este procedimiento genera una diversidad de significados. En la poesía de Alberti las superposiciones de imágenes son recurrentes en sus poemas, sobre todo en *Baladas y canciones del Paraná*. En la “Canción 33” de este libro se da un diálogo intertextual entre el yo lírico y el río -presumiblemente el Paraná- donde ambos tienen sueños inversos: mientras el río desea ser mar por su caudal, el yo poético desea empedreñarlo hasta igualarlo a los ríos andaluces. El contraste entre los sueños de ambos es evidente, pero no hay una imposición de la voz poética para interferir en el deseo del río Paraná. Al contrario, cada uno está libre para seguir con sus sueños imaginarios, ya que es ahí donde se revelan los deseos ocultos de ambos, sin modificar efectivamente la realidad. Éste es un poema que guarda rasgos vanguardistas del surrealismo en el paralelismo de la actitud del río y del yo lírico, pues la construcción del poema se da desde el mundo onírico de los sueños.

*Hoy quiero soñarte, río,  
más pequeño.*

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

*Y todavía más chico,  
más pequeño.*

*Lo mismo que el Guadalete  
de mi pueblo*

*Río que sueña en ser mar  
debe ser el mar, si es su sueño.*

*Déjame así hoy que te sueñe  
más pequeño.<sup>52</sup>*

La comparación entre los paisajes se da de manera gradual, en orden decreciente de tamaño e importancia de los ríos de España, hasta llegar al río Guadalete, que nace en Cádiz y desemboca en el Puerto de Santa María. Esta superposición de los ríos solamente es posible modificando el tamaño del río argentino, y es la única posibilidad del poeta sentirse cerca de los ríos andaluces, por su condición de exiliado. Se observa la fuerza de la interacción entre el yo lírico y la naturaleza de América, al apoderarse del sueño del Paraná para satisfacer su deseo, tan sólo por un día, a través de la metamorfosis entre ambos. Ese intercambio entre el yo lírico y el río argentino se da a partir de la humanización del río Paraná, que sueña; luego, a través de ese río soñador, el intento es trasladar los ríos de Andalucía a la Mesopotamia argentina. La estrategia poética de tomar el deseo de soñar del río argentino permite la transposición de los ríos españoles a tierras americanas; es decir, que la voz poética usa el mismo recurso que atribuye a la naturaleza para realizar su anhelo más íntimo y subjetivo.

Otro caso de superposición de paisajes para destacar es la conocida “Canción 8” de la primera parte del libro *Baladas y canciones del Paraná*. Es un poema con gran riqueza de lirismo, en el que se revela la fuerza con que llegan los recuerdos de Cádiz; a la voz poética le basta el formato de la nube yuxtapuesta sobre el paisaje argentino para rescatar su pueblo español preservados en los recuerdos de su memoria.

*Hoy las nubes me trajeron,  
volando, el mapa de España.*

<sup>52</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 723.

*¡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.<sup>53</sup>*

La creación poética establece una comparación entre la sombra de la nube sobre el río Paraná y el campo argentino, con la forma del mapa de España. En esa imagen superpuesta de los dos países, donde se mezclan los elementos pertenecientes a dos ámbitos distintos, el yo lírico consigue moverse y ubicarse en su propio mundo. Montado en uno de los caballos de los campos argentinos, el yo lírico se acerca a su pueblo, en la búsqueda de su casa y la fuente de agua recreadas en la última estrofa. Esa misma fuente, aunque, sin agua se convertirá en el referente que le dará sentido y vida, frente a la ausencia real de sus referentes del paisaje andaluz. Aquí hay un procedimiento poético semejante a la *écfrasis*, por establecer una relación tanto representacional como referencial con el paisaje natural de ambos países. La descripción tan rica en detalles permite plasmar los componentes paisajísticos de ambos países como si fuera en una tela pintada, proyectada desde una perspectiva horizontal. En ese caso, lo que allí se muestra es la explicación pormenorizada de un cuadro natural, donde se superpone el paisaje de Andalucía y de Argentina dentro de un encuadre producido por la proyección de la sombra de una nube movida por el viento, en el mismo ambiente natural en que se encuentra el yo lírico.

Ahora bien, las imágenes de superposición también se hacen por medio de la intertextualidad con la conocida canción popular de Conde Olinos<sup>54</sup>. Así se hace notar que - como en el romance popular- al yo lírico de “Balada del posible regreso,” del libro *Baladas y canciones del Paraná* el largo tiempo de espera para volver a su país le costó la juventud. Sin

<sup>53</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.687-688.

<sup>54</sup> También conocida como “El romance del Conde Niño” el poema es una composición medieval anterior al siglo XVI de transmisión oral de la cual se conocen hasta setenta y cinco versiones entre peninsulares, judías y americanas.

embargo, los cambios físicos causados por el paso natural del tiempo no afectarán en la misma proporción el cariño que siente por las barrancas del Paraná, que se mantienen en lo más íntimo de su ser.

*BARRANCAS del Paraná:  
 conmigo os iréis el día que  
 vuelva a pasar el 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.*

*Pero una cosa en mi sangre  
 siempre el viento moverá  
 verde cuando pase el día  
 que vuelva a pasar el mar*

*¡Barrancas verdes del río,  
 barrancas del Paraná!<sup>55</sup>*

El procedimiento poético realizado por Alberti fue asociar el ambiente medieval presente en la canción popular del Conde Olinos con el espacio argentino de las orillas del Paraná. Y así como cantaba el joven conde para atraer la atención de la princesa enamorada, el poeta sigue cantando hasta el momento de volver a España, remarcado por la repetición del verso “pase el mar” en la segunda y tercera estrofa. Aunque el tiempo de espera sea largo y haya consumido su juventud convirtiéndolo en viejo, el paisaje fluvial de la Argentina se mantiene como una ceiba verde y jovial, sin encanecer con el paso del tiempo. Además, en la cuarta estrofa, el paisaje argentino se transforma en un paisaje interior, cuando el yo lírico convierte el agua del río americano, viva y pulsante, en la propia sangre que circula por sus venas; y así se expresa en una muestra de amor incondicional al paisaje inspirador de las barrancas del Paraná. Tras el largo tiempo de espera, ya es imposible apartarse completamente del ambiente americano. Por eso promete llevarlo consigo en el retorno a su país; al final fue ese paisaje el que le dio aliento y compañía durante el exilio.

<sup>55</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.702

Esta idea se confirma en el poema “Te conozco y te amo América” del libro *Fustigada luz*, editado en Madrid en 1978. La experiencia y el conocimiento a fondo del paisaje americano, adquiridos durante el largo exilio de Alberti vivido en este continente, se convierten en expresiones de lirismo poético.

*TE conozco y te amo,  
América que vi y te llevo siempre  
dentro del corazón y de los ojos.  
Aquí estás, aquí ahora  
abierta entre líneas y colores  
y aunque tan lejos viva  
en tu noche, en tu día, en tus desgracias.  
No puedo amanecer sin que me lleguen  
de norte a sur con tus inmensos ríos,  
enormes cordilleras,  
ilimitados bosques,  
el silbo de una bala, el apagarse  
lento del indio, la invasora mano  
que roba y compra y mata y contamina  
y hace que solo al viento escuche en tus banderas  
el ondear del grito de la sangre.  
Yo que viví en tu entraña las angustias,  
las largas agonías sin sueño de tus gentes,  
heme aquí renovado,  
bañado en tu recuerdo,  
que es presencia infinita,  
canto, iluminación, frenéticos impulsos  
de libre libertad sin sombra acechadora.<sup>56</sup>*

El continente americano es mostrado como si fuera una acuarela pintada con “líneas y colores”, donde la composición pictórica está recreada desde una perspectiva subjetiva de la voz poética, que reaviva la imagen del paisaje a través de los recuerdos y de sus experiencias. Es hacia ese paisaje conocido y vivido tan de cerca que el yo lírico se muestra grato y cómplice desde el otro lado del océano, como un gesto amistoso de reconocimiento por la acogida y el aliento recibido en tierras americanas, resaltado en los primeros seis versos. A pesar de la exuberancia y diversidad del paisaje, América alberga desigualdades y acciones violentas contra sus habitantes más débiles. La belleza y la rica diversidad del paisaje natural contrastan con las carencias y miserias de los pueblos americanos. La reiterada repetición de la conjunción aditiva “y”, en el decimocuarto verso, sirve para destacar la suma de acciones

<sup>56</sup> Alberti, R. (1980) *Fustigada luz*. Barcelona. Seix Barral. p.31.

de saqueo y usurpación que sigue sufriendo el pueblo americano, ya no más por la mano de los conquistadores europeos, sino por los codiciosos invasores de los últimos reductos preservados y destinados a los pueblos originarios de América. Ahora, el poeta ya no clama sólo por la violencia y las muertes en la guerra fratricida de España, que dejó el país sumido en miseria y hambruna, sino que también lanza su grito en favor de aquellos pueblos olvidados y sufridos de las tierras americanas.

En el análisis del conjunto de los poemas aquí reunidos es posible identificar algunos procedimientos que interconectan poesía y pintura, ya que ambas están ligadas con la sensibilidad visual del artista; Alberti se autodefine como un escritor para quien la visión es una herramienta fundamental en la creación de su poesía. En esas circunstancias se advierte que hay un acercamiento a la experiencia plástica de los Países Bajos, cuyos pintores se dedicaron más a la reproducción pictórica del entorno natural que a la pintura de los temas clásicos. En la poesía de Alberti se nota que entre las estrategias creativas es recurrente el recorte de la naturaleza por medio del encuadre, usando el formato de la ventana para limitar la naturaleza que se muestra en el poema, un recurso semejante al que recurrían los pintores flamencos, quienes de a poco fueron ampliando la ventana minúscula. En consecuencia, el paisaje recreado dentro del cuadro ensamblado en la pintura perdió las limitaciones impuestas y pasó a ocupar toda la extensión de la tela. De igual manera, también es notable la superposición de las imágenes paisajísticas cuando Alberti toma en un mismo poema los aspectos del paisaje de los dos continentes y los acomoda en el plano interno del poema, como hacía el pintor al representar en la composición de la tela las diferentes formas paisajísticas.

## Capítulo 6

### **El carácter simbólico o alegórico de cada paisaje: imágenes de renunciadas y desplazamientos**

#### **6:1- Introducción**

El paisaje implica una multiplicidad de miradas y percepciones del artista sobre el espacio representado y su obra, sobre todo en las expresiones pictóricas y literarias que alcanzan una dimensión más abarcadora del arte. En la literatura eso se debe a la percepción romántica que introdujo una nueva forma de mirar y percibir el paisaje, así como desarrollar otros puntos de vista y formas de valorarlo por medio de diferentes procedimientos; ellos resultaron en una experiencia única de representación, tanto literaria, como icónica. Los poemas de Alberti con temática paisajística, creados durante el exilio, se articulan entre el entorno poético real o imaginado, que se reproduce en imágenes poéticas por medio de figuras de lenguaje y se cargan de subjetividad y significados, muchos de ellos ligados a la soledad, al vacío, a la renuncia y al desplazamiento.

En la obra de Alberti esa superposición entre los diferentes ambientes y referentes naturales que se produce en los poemas se asemeja al procedimiento de montaje de la plástica. Y el poeta subraya lingüísticamente esa multiplicidad de planos, generando un efecto visual que conecta su poesía con otras expresiones artísticas. Así, la costa uruguaya, el bañado del Paraná, los árboles, el viento y otras referencias al ambiente americano sirven de materia natural para convertirse en paisaje poético y -al mismo tiempo- recrean la experiencia vivida por el poeta desterrado. Como bien señala García Montero (1990), el exilio marcó de manera decisiva la poesía de Alberti, no apenas como una realidad política impuesta, sino como la “fuerza vital” y creadora capaz de transformar la ausencia sentida de los paisajes españoles en imágenes matizadas de intenso lirismo. Alberti refundó su poesía y creó paraísos inexistentes representados por el paisaje español idealizado, ubicado en un tiempo anterior a su destierro, como una forma de compensación por la tragedia de la Guerra Civil Española y su realidad de vivir exiliado.

## 6:02- El paisaje como expresión de desplazamiento y la renuncia del yo poético

La naturaleza sirve de base para que el yo lírico pueda exteriorizar sus vivencias y sus experiencias con el entorno poético a través de las distintas formas de interaccionar y atribuir significados a ciertos aspectos paisajísticos. Aunque los paisajes americanos sean fascinantes ante los ojos de Rafael Alberti, por toda su diversidad de formas y colores, en muchos de sus poemas el paisaje gaditano se interpone o se superpone a los paisajes rioplatenses. Incluso antes de conocer la Argentina y Uruguay, el poeta ya empezaba a mostrar indicios de sus paisajes en su libro *Vida Bilingüe de un español refugiado en Francia*, donde se nota un tono de esperanza por el nuevo comienzo en un continente alejado de la destrucción y de las muertes causadas por la Guerra Civil Española. Uno de los primeros referentes del paisaje americano es la Cruz del Sur, que le servirá como punto de ubicación en América del Sur y también como símbolo de desplazamiento.

*Miremos a otro lado que no resuene a sangre.  
Bajo la Cruz del Sur  
cambiará nuestra suerte.  
América.  
Por caminos de Plata hacia ti voy  
a darte lo que hoy  
un poeta español puede ofrecerte.<sup>57</sup>*

De esta manera, Alberti empieza a construir un esbozo de lo que sería la poesía del exilio, y dejaba entrever una mezcla de desapego a un presente marcado por las duras experiencias vividas y la esperanza de poder recomenzar su vida en otro lugar. En este recorte poético se nota un yo lírico despojado de los referentes conocidos y pendiente de un punto natural para ubicarse en el hemisferio sur. No obstante, desde el otro continente comienza la búsqueda por la constelación de la Osa Mayor que visualizaba en los cielos de España. Pero la ausencia de ésta señala de manera inexorable su condición de desterrado.

*NOCHE. Cuando al entrar en casa miro al cielo y buscando, nostálgico, la Osa mayor de mi hemisferio Norte, me surge, de un agujero negro de la Vía Láctea, la geometría perfecta de la Cruz del Sur, recuerdo que mi vida corre ya muchos años bajo noche austral de América, muy lejos de los cielos de España.<sup>58</sup>*

<sup>57</sup> Alberti, R. (1988) "Vida Bilingüe de un español refugiado en Francia." En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 53.

<sup>58</sup> Alberti, R. (1988) "Poemas de Punta del Este." En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.442-443

En este fragmento del libro *Poemas de Punta del Este*, Alberti rememora la referencia espacial natural de la Osa Mayor de España, que aquí es reemplazada por la imagen de la Cruz del Sur, anunciada años antes en *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, cuando emprendía su viaje hacia América. En ese primer momento, la Cruz del Sur simbolizaba una luz de esperanza y reinicio en otras tierras; pero ahora resalta la nostalgia por el largo tiempo de ausencia de su tierra natal, y colabora para que el yo lírico se sienta como un marinero sin brújula, perdido en tierra firme. Para Martínez Gómez (2011), a diferencia de los desterrados españoles que se fueron a México y mantuvieron la misma referencia satelital de España, Alberti está en el hemisferio sur, y por eso le cuesta más adaptarse, lo que lo hace sentirse un “descielado”, neologismo que la autora usa para nombrar la nueva situación del poeta. El tema de la desorientación también se presenta en el poema “Se equivocó la paloma”, del libro *Entre el clavel y la espada*. En este caso hay un paralelismo entre el desplazamiento del poeta y la imagen de la paloma confundida y perdida que es la imagen central del poema.

*Se equivocó la paloma  
se equivocaba.*

*Por ir al norte, fue al sur  
creyó que el trigo era agua,  
se equivocaba.<sup>59</sup>*

La temática de estos versos está relacionada con la dislocación puntual y recurrente destacada con las formas verbales en pretérito perfecto e imperfecto en los dos primeros versos. La indecisión de la paloma sobre la dirección a seguir remite a un paralelismo entre la voz poética y la necesidad vital del propio poeta en la búsqueda de un nuevo rumbo a su poesía. De acuerdo con González Lanuza (1965), ese poema representa la evocación a la orden de la palabra para retornar a los rasgos poéticos de su primera fase, y abre espacio para que el escritor retome la temática paisajística en sus poemas. Este planteo se afirma si se tiene en cuenta que el poema fue escrito en Francia durante el primer año de exilio de Alberti, cuando la poesía combatiente y panfletaria perdía fuerza y ganaba el ímpetu creador de una poesía más madura y estéticamente elaborada. Por su parte, en la sección 28 del poemario *Los álamos y los sauces* la voz poética indaga a los algarrobos americanos en búsqueda de un gesto cómplice del paisaje o la confirmación de su condición de desterrado.

*Algarrobos de América,  
me veis llorar,*

<sup>59</sup> Alberti, R. (1988) “Entre el clavel y la espada.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 90.

*junto a la rota vida  
y el nuevo andar.<sup>60</sup>*

Los algarrobos, árboles comunes en España y en la Argentina, funcionan como una metonimia a través de la cual el poeta busca reemplazar el paisaje conocido de España por otro semejante, para su aliento en tierras rioplatenses. Pero a pesar del contacto más cercano con los referentes naturales de América, el yo lírico demuestra que está todavía desestructurado en el nuevo entorno que se encuentra, tanto por el desorden vital como por el desconocido.

Otro caso similar se encuentra en el libro *Poemas de Punta del Este*, cuando el poeta toma los pinares de la costa del Uruguay y los compara con los pinares de la costa de Cádiz. Como señala Mateo (1960), aunque Alberti demostrara admiración por la flora, la fauna y lo paisajístico rioplatense representado por sus playas, ríos y llanuras inabarcables, el paisaje gaditano seguía interponiéndose de manera sorpresiva e inesperada en la temática de su poesía. A pesar de que las similitudes del entorno de Punta del Este con las playas del Puerto de Santa María hacen que el poeta se reconcilie y apacigüe la falta de los referentes paisajísticos andaluces, aun así no son capaces de reemplazarlos. En ese conjunto de poemas hay una predilección por los temas de la vida cotidiana, ligados al paisaje costero como se observa en el poema “¡Pinares del Uruguay!”.

*¡PINARES del Uruguay,  
pinos que me conocéis  
y vais sabiendo de mí  
lo que por mí no sabéis!*

*Pinar, te quiero y te digo  
que habrá un pinar en España  
que siempre hablará conmigo.*

*De pronto, inocentemente,  
es bueno hablar a los pinos  
como habla toda la gente.<sup>61</sup>*

En la primera estrofa, hay una evocación a los “pinares de Uruguay” que hacen parte del entorno paisajístico y que poco a poco se van convirtiendo en un paisaje íntimo por el carácter humanístico que el poeta les atribuye. Eso se nota en el uso de los verbos “ir y saber”

<sup>60</sup> Alberti, R. (1988) “Entre el clavel y la espada.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 111.

<sup>61</sup> Alberti, R. (1988) “Poemas de Punta del Este.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 454.

evocados por la voz poética solitaria, y que está dirigido a un universo paisajístico colectivo resaltado por un vosotros. También son notables varios verbos dentro del campo semántico de la amistad, como saber, conocer, hablar, que proporcionan un acercamiento entre el yo lírico y los humanizados pinares. En la última estrofa, además, hay una generalización en la voz poética, marcada por el infinitivo del verbo ‘hablar’; del mismo modo funciona la referencia a los pinos, que se junta a un grupo indeterminado de gente, que está dirigido a un ámbito genérico y colectivo. Eso abre la posibilidad de relacionarlo con un gesto común y repetido por la gente debido a diferentes motivos, que busca insertar al lector en una atmósfera mística que trasciende el entorno poético en partícipe del ámbito paisajístico. La imagen de los árboles uruguayos reemplaza la ausencia física de los pinares españoles, pero, todavía, les falta alcanzar el mismo grado de confianza entre ambos. Y ese descompaso entre el sujeto observador y el paisaje americano es lo que resalta la condición de desplazamiento del yo lírico que sigue ligado a otros paisajes.

Por su parte, en otros poemas de Alberti puede advertirse -en reiteradas oportunidades- que el pasado vivido en España se sobrepone al presente poético, cuando a través de sus recuerdos busca un motivo cualquiera para volverse más vivo. Como se puede constatar en estos pequeños fragmentos destacados de *Poemas en Punta del Este*, cuando el poeta toma la ausencia del ruido de las olas del mar de la costa uruguaya como una excusa para trasladarse a las sierras madrileñas.

*PARECERÍA como si hoy el mar se hubiese ido, abandonando las cercanías del bosque. ¿Me hallo de improviso en los pinares del Guadarrama? Cercedilla, Los Mollinos, San Rafael... ¡Como cimbraba el acueducto de Segovia aquella tarde con el viento!*

*Al son del agua y el aire guadarrameño escribí mis primeras canciones.*<sup>62</sup>

El silencio es el nexo paradójico entre los dos paisajes; es decir, la ausencia de uno potencia la presencia del otro en la recreación poética de Alberti. La contradicción se da exactamente porque el silencio del mar es reemplazado por el sonido del viento y del agua de los acueductos de Segovia. Con el silencio del mar en la costa uruguaya, el yo lírico pasa a escuchar el sonido de otro paisaje que había sido el testigo mudo del nacimiento de sus primeros poemas del libro *Marinero en tierra*. Sin embargo, en esa secuencia el yo lírico da un giro de 360 grados, retorna al tiempo presente y otra vez se ubica en la costa uruguaya, no como el joven poeta de los primeros poemas escritos en la Sierra de Guadarrama, sino como

<sup>62</sup>Alberti, R. (1988) “Poemas de Punta del Este.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 440

el adulto consciente y crítico de su propia labor poética, con un matiz de nostalgia y desplazamiento.

*Hoy el mar y los pinos uruguayos me consuelan. Y las canciones que me suben ya en mitad de la vida, se hacen más hondas y ligeras arrulladas por ellos.*<sup>63</sup>

El cambio de ubicación del ambiente paisajístico coincide con la madurez poética, representada un yo lírico “en la mitad de la vida,” así como el mar y los pinos que tienen un rol más activo en la recreación artística, volviéndola más profunda. Ahora es el paisaje uruguayo el que se muestra más integrado a su poesía y colabora con rasgos positivos en su obra. Por su parte, el viento vuelve a conectar al yo lírico con los dos paisajes en la “Canción 43” del libro *Baladas y canciones del Paraná*. Allí la superposición del paisaje argentino y el español señala el deseo implícito del yo lírico de trasladarse al ambiente madrileño, cuando a través del viento escucha el sonido de los trenes guadarrameños, aunque esté en los paisajes bonaerenses. A su vez, el ruido de los trenes remarca -de alguna manera- la condición de dislocación del ambiente familiar y conocido de las orillas del Guadarrama, pues al mirar su alrededor el yo lírico se encuentra con un ambiente extraño, diferente de aquel en el que se mueven los trenes españoles.

*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.*<sup>64</sup>

Los paisajes relacionados con las zonas de llanura de las costas fluviales del Paraná son los que ocupan mayor espacio en el poema, pero los referentes del paisaje madrileño son los más resaltados, sobre todo el río Guadarrama. Sin embargo, el viento es el elemento que gana notoriedad; paradójicamente, aunque sea invisible, es lo que adquiere la condición alegórica de acortar las distancias, al acercar el ruido de los trenes que siguen los ferrocarriles madrileños hacia el Guadarrama. De todas formas, las dos modalidades sensoriales explotadas en ese poema -tanto el paisaje recuperado por la visión como aquellos acercados por la

<sup>63</sup> Alberti, R. (1988) “Poemas de Punta del Este.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 440.

<sup>64</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 729.

audición- son recreados por un lenguaje con recursos propios de la plástica. Así, el campo visual muestra el paisaje natural del entorno americano con riqueza de detalles. Pero además lo auditivo se percibe apenas por el sonido del tren que llega desde lejos a través del viento, sin detenerse en los pormenores del paisaje. Sin embargo, el ruido del tren toma una forma simbólica, como para compensar la ausencia de algo conocido en el ambiente americano o resaltar todavía más la sensación de desplazamiento del yo lírico.

A su vez, en la parte catorce del poema “El otoño, otra vez” del libro *Abierto a todas horas*, escrito por Alberti poco antes de dejar la Argentina y partir hacia Italia, las hojas caídas son las que ganan otra dimensión. Otra vez el viento sirve de enlace entre los dos continentes, como elemento capaz de llevar las hojas del bosque americano para solidificar su permanencia en tierras españolas.

*OTOÑO silencioso de este bosque,  
¿me estoy desvinculando de la patria,  
alejando, perdiéndome?*

*Haz que tus hojas, que se lleva el viento,  
me arrastren hacia ella nuevamente  
y caiga en sus caminos y me pisen y crujan  
mis huesos confundándose  
para siempre en su tierra.<sup>65</sup>*

En ese poema, el yo lírico se muestra consciente de la distancia real y afectiva que está tomando respecto de su país de origen. Y en un gesto decisivo se dispone a ser llevado por las hojas otoñales hasta los caminos de su tierra natal, para así mantenerse ligado a ella. El interrogante está dirigido a la estación del año, pero no a cualquiera; es a la de “este bosque”, en una posible alusión al bosque de Castelar, Provincia de Buenos Aires, donde Alberti vivió antes de volver a Europa. Eso remarca la conciencia del desplazamiento y de la pérdida del vínculo con su país. Por eso la voz poética ruega ser trasladado por el viento junto a las hojas caídas de los árboles del bosque americano hasta su tierra, y allí ser fijado, como un ladrillo, junto al suelo de los caminos. Esta actitud del yo lírico revela el deseo más íntimo de volver y permanecer para siempre en su país ante el riesgo eminente de quedarse desvinculado de él.

Ahora bien, además del desplazamiento de su tierra a otras desconocidas, el exiliado se enfrenta con la necesidad de dejar atrás todo lo íntimo y familiar, y cambiar su mundo por lo incierto, por lo desconocido. Frente a eso, el momento de partir es marcado por la dificultad

<sup>65</sup> Alberti, R. (1988) “Abierto a todas horas.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 862

de renunciar a aquello que tiene un valor simbólico y particular, ya que ésta no es una decisión espontánea, sino impuesta por circunstancias externas. A pesar de que se presenten nuevas posibilidades de conocimiento en el contacto con otros paisajes, para el exiliado eso resulta en experiencias contradictorias. Vive a la vez la necesidad del desapego y la esperanza, que, generalmente se expresan con diferentes matices en la poesía. En estos versos de *Entre el clavel y la espada*, Alberti deja revivir el apego al mar gaditano y cómo le costó desprenderse tras la partida a América en condición de desterrado. Ese mar será el referente paisajístico que lo mantendrá ligado a España, y el motivo de esperanza de retorno a su país durante el exilio.

*A veces, sabe el mar a desconsuelo,  
a desesperanzada nostalgias, a infinita  
certidumbre de no poder dejarlo.<sup>66</sup>*

Es evidente que yo lírico proyecta en el mar el difícil momento de renunciar a aquello que más significados tenía para él y la necesidad de dejarlo. Vale resaltar el uso del verbo “sabe”, en el primer verso, que en ese contexto adquiere el valor metafórico de desarraigo e incertidumbre. Y esto introduce, por un lado, la idea de que el mar era un paisaje interiorizado; y por el otro, resalta todas las sensaciones negativas que aparecen en la secuencia, las que están relacionadas con el sabor a sal del agua de mar. En este sentido, el poema “No puede, no...” del libro *Poemas de Punta del Este*, también toca el tema de la renuncia involuntaria de sus “mares y bosques”. Pero hay un cambio de actitud del yo lírico, que intenta mostrar la perspectiva de un paisaje menos interiorizado y más relacionado con la plástica:

*NO puede, no, no puede la belleza  
morir o ser cegada  
por cualquier conmoción o cataclismo.  
Ceñido estoy a veces de catástrofes,  
con la patria perdida,  
con mis mares y bosques allá lejos,  
sin mí desesperados.  
Y sin embargo, oh tú, distante, emerges,  
Venus real de espumas y de hojas.  
Cuerpo de savias verdes y salitres  
enamorado subes.*

<sup>66</sup> Alberti, R. (1988) “Entre el clavel y la espada.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 174

*En él la arena teje con las ramas  
altos salientes, tibias oquedades.  
Dichosos los que al fin de la tormenta,  
o incluso en medio de sus rojos rayos,  
te suspiran, te tocan y se mueren  
por ti, por ti, que eres también aurora<sup>67</sup>.*

Este es un poema con gran riqueza de imágenes poéticas producidas por las variadas figuras del lenguaje, que contribuyen a dar más belleza a la recreación del paisaje, y un retorno a los temas clásicos. Lo destacable desde el comienzo del poema es la determinación por mantener la belleza poética, aunque el yo lírico se muestre apabullado por las pérdidas y renunciadas de las cosas preciadas de su país. Aún así decide que las ausencias deben ser reemplazadas por un cántico a la belleza y a la capacidad de renovación poética. La figura de la “Venus” abre un abanico de posibilidades de lectura en el poema. Su presencia está ligada a la capacidad creadora de los poetas, y también remite a los pintores renacentistas; tanto a Tiziano, recordado muchas veces por Alberti en varios poemas, como a otros pintores clásicos que la representaron en sus telas. Venus, también recuerda al planeta radiante que ilumina el cielo en cada amanecer, conocido como “lucero del alba” y como una forma alegórica de renovar la esperanza de volver a España. Además, en ese poema aparece el retorno a los temas clásicos de la poesía de Garcilaso de la Vega, donde predominan las figuras mitológicas y las ninfas ligadas a “savia verdes”, pero en el poema de Alberti hay un desprendimiento del paisaje idealizado y bucólico del Renacimiento español, en reemplazo por el campo semántico relacionado con el paisaje marítimo. Esta es una manera de mantener viva la expectativa de un desterrado por el retorno feliz a su país, y muestra que el poeta, a la distancia, nunca dejó de amar su tierra e inspirarse cada día en ella, como si España fuera una musa presente en cada aurora y en cada nuevo poema.

Sin embargo, el retorno a España fue gradual. Es decir, Alberti vivió en Italia entre 1963 y 1977, año en el que finalmente pudo volver a su país y dejar de ser un exiliado. A su vez, al llegar a Roma el poeta se encuentra con un paisaje bien distinto de aquel dejado atrás, y luego le vienen los recuerdos del paisaje de América. En el poema “Lo que dejé por ti” del libro *Roma peligro para caminantes*, se destaca el reiterado pedido de recompensa con algo positivo a la ciudad de Roma, como una forma de retribución de las “penas” por las cosas

<sup>67</sup> Alberti, R. (1988) “Poemas de Punta del Este” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.47

dejadas en la Argentina. Éste es el primero de una serie de diez sonetos dedicados a Giuseppe Gioachino Belli, y en cada uno de ellos hay un epígrafe con versos del poeta italiano.

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

*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,  
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.<sup>68</sup>*

Es destacable la selección del verbo “dejar” -en lugar de “abandonar”- al comienzo de cada estrofa. Así cambia el sentido de la acción, puesto que *dejar* todavía lo mantiene ligado, en cierta manera, a las tierras rioplatenses, mientras que *abandonar* indicaría la pérdida de afecto por las cosas que se quedaron. En él se hace evidente un reclamo de reconocimiento de la ciudad romana por lo paisajístico, y las demás cosas importantes dejadas en América, enlazadas con lo bello que el yo lírico pudo disfrutar, expresado en las referencias alegres y positivas relacionadas con el paisaje americano. Así como la “perdida arboleda”, que no es el libro de sus memorias “Arboleda perdida”, sino el chalet construido en los bosques de Castelar, provincia de Buenos Aires, donde vivió antes de irse a Roma. En todo el soneto están las referencias a los paisajes americanos, tanto de los ríos argentinos como de los caballos, las palomas y las playas uruguayas; y mencionará la falta del olor del mar, puesto que Roma no posee costa marítima. El yo lírico muestra el lado más natural de su entorno americano para cobrar mayor dramatismo en el reclamo que le hace a la ciudad italiana, ya que ésta se caracteriza por un paisaje urbano, de ruinas históricas, lo que sugiere que no tendrá cómo reponer el paisaje requerido. Además de los espacios físicos representados por lo

<sup>68</sup> Alberti, R. (1976) *Roma peligro para los caminantes*. Barcelona. Seix Barral. p.13.

paisajístico, están también otros referentes más subjetivos, como las amistades verdaderas construidas a lo largo del tiempo y los años vigorosos de la edad adulta vividos en tierras rioplatenses.

### 6:03 - Imágenes poéticas del paisaje que simbolizan soledad y vacío

“*No soy para estar solo*”

Rafael Alberti

El paisaje es un elemento catalizador de relaciones complejas y holísticas que se centra en la interdependencia del hombre y su entorno. Además de los rasgos estético-visuales, el paisaje sólo se consolida con la aprehensión del hombre, es decir, de un observador que le atribuye valores más allá de aquellos de la naturaleza. La recreación subjetiva del paisaje -tanto en la pintura como en la poesía- permite que el autor exprese sus estados de ánimo de distintas maneras. Así que en muchos poemas de Rafael Alberti la soledad se muestra de manera expresa; otras, de forma indirecta por el contexto aislado. El hecho de estar desterrado muchas veces resalta la percepción de soledad y vacío, que se expresa en el reiterado deseo de retorno a Europa. Esto se da de manera imaginaria y anticipada, por ejemplo, como la situación paradójica que aparece en el poema “¡Qué solo estoy!...” del libro *Poemas de Punta del Este*.

*¡Qué solo estoy a veces, oh qué solo,  
y hasta qué pobre y triste y olvidado!  
Me gustaría así pedir limosna  
por mis playas natales y mis campos.  
Dad al que vuelve, ¡por amor!, un trozo  
de luz tranquila, un cielo sosegado.  
¡Por caridad! Ya no me conocéis...  
No es mucho lo que pido...Dadme algo.<sup>69</sup>*

En este poema lo primero que llama la atención es la condición de soledad del yo lírico, resaltada desde el primer verso por la repetida partícula evocativa asociada a la palabra solo. Luego se suman a la soledad otras carencias; como la pobreza, la tristeza y el olvido resaltados por la reiterada repetición de la conjunción aditiva “y” que amplía el sentido de urgencia en conseguir aquello que le falta. Esta situación lleva al yo lírico a mostrarse como un pordiosero en su propio país en búsqueda de compensación para sus necesidades. Pero, la ausencia de diálogo entre el yo lírico y el paisaje, que se muestra silencioso, hace más

<sup>69</sup> Alberti, R. (1988) “Poemas de Punta del Este”. En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 478

dramática la situación. Ese reencuentro desafortunado marcado por la indiferencia y la falta de acogida esperada en su tierra natal hace con que la yo lírico le implora con más énfasis la donación de cualquier cosa, remarcado enfáticamente en el verso final “Dadme algo”. En eso, se nota cómo el poeta puede manipular artísticamente los elementos paisajísticos para recrear diferentes sentidos. El mismo paisaje que otrora era exaltado como un paraíso perfecto, ahora se muestra indiferente y ajeno a su condición de desterrado que vuelve a su país. En este caso se muestra el otro costado más duro y realista que suele darse cuando los exiliados vuelven a sus países y descubren que las cosas dejadas atrás ya no están igual que en el momento de su partida. Lo que se mantiene vivo en los recuerdos ya no sirve para recrear el presente. Apenas se ha quedado congelado en la memoria, como una imagen fotográfica instantánea; pero el paso del tiempo se encargó de modificarlo.

A su vez, la soledad también contribuye para que el yo lírico sea más solidario y se aproxime más al paisaje americano, como en la séptima parte del poemario “Los álamos y sauces” del libro *Entre el clavel y la espada*. En este caso hay un diálogo imaginario con un tono amistoso del yo lírico hacia los árboles, observados detenidamente. Eso da cabida a la reflexión sobre la similitud de aislamiento y soledad en que ambos se encuentran.

*HOY tengo horas y horas,  
amigos sauces y álamos,  
de pensar en la lluvia y de miraros.*

*Esta tranquilidad involuntaria,  
este impuesto aislamiento  
me hacen estar, amigos, con vosotros  
y comprenderos.*

*Fieles,  
siempre a la misma altura,  
siempre en la misma grada  
del cielo  
y con la misma delgadez de aire  
y el mismo fijo pensamiento.*

*Dadme la mano, amigos  
en el mal tiempo.<sup>70</sup>*

El yo lírico contempla y reconoce en los árboles un rasgo que los acerca y los identifica: ambos están aislados por imposición, no por decisión propia. El yo lírico, por imposición; y los árboles, a causa de haber sido trasladados por los hombres para conformar una arboleda ordenada. Y si tomamos como punto de observación la línea del horizonte, con los árboles alineados, vemos que se conforma una imagen de punto de fuga, un recurso común de las artes plásticas para dar la sensación de mayor profundidad a la pintura. En los versos finales, podemos suponer que los sauces y los álamos humanizados son los componentes paisajísticos del poema, invitados a compartir las desdichas del yo lírico, a pesar de que cada uno deba seguir su destino solitario. Este tema tiene una secuencia en la “Canción 22” del libro *Baladas y canciones del Paraná*, cuando el yo lírico actúa como un observador a la distancia de los efectos y movimientos del viento en la naturaleza, convirtiéndolo en un coadyuvante de las inquietudes de la voz poética.

*Yo no sé- dímelo, viento-,  
si al cabo de tantos años  
el canto que sopla dentro  
de mi corazón, la música  
de mi corazón son algo  
más que tú, eres tan sólo  
viento.*

*¿Qué he sido, viento?  
Viento quizás, sólo viento.  
Solo, ahora, aquí contigo,  
De cara a ti – dime viento  
cansado de estas barrancas-,  
¿soy lo que tú, sólo viento?  
Quise ser vario, diverso,  
múltiple, tener un cántico  
pleno.*

*Yo quise  
tener un cántico pleno.  
Pero no sé, viento solo,  
perdido de estas barrancas,  
si seré al fin lo que tú:  
viento.*

*Algo que tan sólo pasa  
y en nadie deja recuerdo.  
Viento quizás, sólo viento.<sup>71</sup>*

<sup>71</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná”. En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 716.

Este poema se articula desde una aparente indagación dirigida a un elemento paisajístico, que cumple la función poética de abrir interrogantes sobre el quehacer poético y la relevancia de la poesía. El viento invisible e inaudible es el receptor elegido para escuchar las preguntas y dudas del yo lírico; y eso da un rasgo simbólico de profundo vacío y soledad. Por un lado, el vacío reside en la duda sobre el alcance, la función de la poesía y la posibilidad de que al final caiga en el olvido, antes de haber transmitido el mensaje propuesto. Por el otro, la soledad alcanza su máxima expresión cuando el yo lírico interpela al viento, un elemento natural incorpóreo, para ser su interlocutor. Además, queda implícito el deseo del poeta de que su poesía no se pierda en la oquedad y el aislamiento, sin alcanzar la función propuesta, y no perderse en la misma invisibilidad del viento. El paisaje recreado en “estas barrancas” se convierte en una alegoría de la limitación impuesta por el exilio a la voz del poeta, que le obliga a resignarse a cantar en un espacio delimitado. Por eso reflota el reclamo por ser escuchado y presentar sus versos libremente. Aunque hay una similitud entre el cántico y el viento por la forma de mostrarse, resaltada en el verbo ‘soplar’ del tercer verso, lo que supone que la poesía sale desde lo más íntimo del poeta para moverse libre como el viento. Pero así como el viento, que pasa por las barrancas del río y se pierde por la vastedad, el poeta exiliado también cuestiona si su canto alcanzará su plenitud o caerá en el vacío, sin ser escuchado por nadie.

A su vez, en la “Balada del silencio temeroso” el viento adquiere otro rol dentro del poema; es su ausencia la que genera los innumerables cambios en el paisaje. Por sus características propias, la balada es un poema más descriptivo que otras formas poéticas. Estos rasgos son notables por la infinidad de elementos del paisaje natural que aparecen a lo largo del poema, todos ellos comunes en la zona de la Mesopotamia argentina. Los dos primeros versos son lo más determinante para toda la secuencia que sigue en el poema; la ausencia del viento es lo que debilita o genera la falta de acción en el paisaje que es mostrado en el poema.

*Aquí, 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.*

*Y el benteveo se calla.  
Y el loro verde se calla.  
Y el sol, arriba, se calla.*

*Se calla el hornero.  
El zorzal se calla.  
Se calla el lagarto.  
Se calla la iguana.  
Se calla la víbora.  
La sombra, abajo, se calla.*

*Se calla todo el ganado  
y la barranca se calla.  
Se calla hasta la paloma,  
que nunca jamás se calla.*

*Y el hombre, siempre callado,  
entonces, de miedo, habla.<sup>72</sup>*

En esa balada la ausencia del ruido de los elementos paisajístico es lo que simboliza la soledad plena del yo lírico, inserto en un ambiente donde ni siquiera la naturaleza contribuye para dar señales de vida y -por ende- de compañía para el yo lírico, quien queda ensimismado en su propia soledad. Ese procedimiento acerca a la composición de una obra pictórica, ya que la referencia a la palabra o al habla está presente al comienzo y al final del poema, y el paisaje aparece como en una tela, con matices de naturaleza muerta, por la ausencia de signos vitales. En el segundo verso de la primera estrofa aparece la imagen de las palabras debilitadas por la ausencia de sonido; luego los referentes observados en la naturaleza también están mudos. Y esta situación se sostiene hasta la última estrofa, cuando otra vez el yo lírico retoma el habla delante de un paisaje enmudecido, como un recurso para él mantenerse lúcido. Mientras tanto, hay un juego entre los verbos ‘hablar’ y ‘callar’, en la segunda, tercera y cuarta estrofas. El verbo ‘callar’ determina el silencio de la naturaleza, marcado por el paralelismo en la posición de ese verbo en varios versos, aunque no coincidan en el mismo orden y posición en que aparecen. En la cuarta estrofa aparecen nuevamente los elementos paisajísticos de la primera estrofa, pero de manera más abarcadora, como “todo el ganado” y la barranca, que encierran a los demás elementos del ambiente nombrados en el poema. Mientras, el “aquí” que da inicio al poema enmarca y sintetiza el ambiente común al yo lírico y a los demás referentes de la zona fluvial de los bañados, en las orillas del Río Paraná. Además, la paloma de canto

<sup>72</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná”. En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.698.

inquebrantable aparece callada, para ampliar la sensación de quietud extrema que simboliza la ausencia de movimiento y sonido del viento en aquel paisaje. Y así, en los dos últimos versos, se restituye el habla del yo lírico; pero no por necesidad, sino por miedo a la soledad, que es ampliada por el silencio aterrador de la naturaleza.

En la “Canción 5” del mismo libro, la estructura del poema se organiza a partir de la acción retórica de la pregunta inicial al río Paraná, que funciona como el interlocutor extratextual pasivo. Lo destacable es la relación de complicidad y -en cierta manera- de dependencia entre el yo lírico y el paisaje fluvial, aunque ambos están en las mismas condiciones de soledad.

*Di, río, ¿qué puedo ser  
ante tú, tan inmensamente grande?  
Y tú río,  
¿qué puedes ser ante mí?*

*Si fueras barco, te irías.  
Si fueras barco, me iría.  
¿Qué quedaría de ti,  
qué de mí?  
Solo estás y solo estoy.  
Te miro. Me miras. Y,  
tan inmensamente grande,  
¿qué puedo ser ante ti?*

*Adiós, río. Nunca digas  
que me viste, que te vi.<sup>73</sup>*

En ese poema hay un fuerte acercamiento entre el yo lírico y el río. Pero cada uno respeta las características y el grado de importancia del otro. Y se deja entrever la similitud de acciones entre el río y el yo lírico, sobre todo en la segunda estrofa, en la que ambos sólo existen como son por una relación de interdependencia; o mejor dicho, de simbiosis entre ellos. A tal punto, que en los dos últimos versos ambos hacen un trato amistoso: guardar el secreto de que se conocen. La interconexión entre la naturaleza y el observador es tan cercana, que uno imita la acción del otro en el poema. Y así, la soledad sentida por el yo lírico es proyectada como condición del río, que sigue su curso natural sin importarle si está siendo observado.

<sup>73</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná”. En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.683.

En este sentido, vale resaltar la parte once del poema “Los álamos y sauces”, del libro *Entre el clavel y la espada*. Ella sirve para ampliar un poco más la relación funcional del paisaje con la finalidad poética, sobre todo la importancia del lenguaje en la recreación artística de las imágenes. La imagen poética recreada en este poema tiene un fuerte matiz impresionista, enmarcado por un paisaje natural reflejado por la luz natural en el agua de un estanque. Pero de forma gradual el paisaje empieza a perder las formas, de igual modo que el poema, hasta resumirse en un verso con una sola palabra “mares...”.

*Así como los álamos que olvidan  
el desvanecimiento de los sauces;  
al igual que la piedras vagabundas  
que terminan de pronto en un estanque;  
como la misma luz que lo sabía  
y llega en un momento a no acordarse;  
como la misma mano que lo escribe  
y sin relampagueo se desvae;  
así como esta niebla  
que unifica en la nada  
lo que ya no es de nadie;  
así hombres, naciones,  
así imperios,  
estrellas,  
mares...*

*Iba a decir, mas cuando fue a decirlo,  
había muerto el lenguaje.<sup>74</sup>*

Es importante observar cómo usa el poeta las diferentes formas comparativas, en un paralelismo que se repite al comienzo de varios versos. Además, el empleo de la elipsis, en los versos doce y trece, que ayuda a reducir la extensión de los versos hasta llegar a una unidad mínima. También es significativa la función de la niebla, que todo iguala y disimula, hasta hacerlo desaparecer, por la poca visibilidad. Deja todo lo que involucra bajo el mismo velo blanco y espeso, sin importar la jerarquía o la función que cumple cada cosa. Aunque con un aspecto frágil que se diluye con la fuerza del sol, la niebla es capaz de disipar las diferencias y convertir todo bajo un mismo signo de igualdad y nivel de importancia, aunque sean imponentes construcciones arquitectónicas.

No obstante la trascendencia del lenguaje, éste se manifiesta por su ausencia, lo que amplía el significado de incompleto y vacío del hombre, pues el lenguaje es lo que le permite

la comunicación en cualquier situación; en el caso del poeta, es la herramienta que tiene para dar a conocer sus versos. La niebla se convierte en la alegoría que unifica en la misma insignificancia de vacío de sentido, especialmente al dejar a todos bajo la misma condición de invisibilidad. De igual manera, la ausencia de lenguaje deja al hombre en la misma situación frente a los elementos de la naturaleza. El vacío y la soledad están implícitos en la invisibilidad provocada por la niebla; y la ausencia de lenguaje del sujeto poético, que es su bien más precioso, también se desvanece al final del poema.

Mientras, en la “Canción 12” la fuerza del canto poético se revigora en la valoración del paisaje, que mantiene una relación de identidad con el yo lírico reafirmando con la repetición de “mi pueblo” al final de cada verso. También hay otro paralelismo al comienzo de los versos iniciales de cada estrofa, marcados con la conjunción “que” más el pronombre de primera persona “me”, indicando que todo lo nombrado se relaciona con el yo lírico.

*Quisiera cantar: ser flor  
de mi pueblo.*

*Que me paciera una vaca  
de mi pueblo.*

*Que me llevara en la oreja  
un labriego de mi pueblo.*

*Que me escuchara la luna  
de mi pueblo.*

*Que me mojaran los mares  
y los ríos de mi pueblo.*

*Que me cortara una niña  
de mi pueblo.*

*Que me enterara la tierra  
del corazón de mi pueblo.*

*Porque, ya ves, estoy solo,  
sin mi pueblo.  
(Aunque no estoy sin mi pueblo)<sup>75</sup>*

<sup>75</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná”. En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar.p.711

Al comienzo del poema aparece el deseo explícito del yo lírico de convertirse en flor, un elemento natural que -aunque sea frágil- también representa la belleza simbólica de la poesía. Para esa flor cargada de múltiples sentidos no importa el tamaño, el formato, el color ni el perfume que exhala, lo único que se requiere es que sea de su pueblo. Porque la flor es la excusa para que el yo lírico evoque otros referentes del paisaje conocido e íntimo de su pueblo. De igual modo, en muchos casos los seres aclamados no son los propios de ese lugar determinado; como la luna, que es un referente intercontinental. Pero sin importar la distancia, el yo lírico la toma como única, y atribuye una posesión transitoria y simbólica por parte de su pueblo. Sin embargo, hay una condición hipotética remarcada por los verbos en modo subjuntivo que pone en duda la realización de las acciones propuestas, o mejor dicho, deseadas por el yo lírico. Esa imposibilidad se confirma al final del poema, cuando la voz poética afirma que está sola. Y esto se expresa aunque tenga un pueblo con el que se siente particularmente identificado; pero en ese momento no puede tenerlo, en concreto, apenas en su imaginación. Sin embargo, en la “Canción 17”, la “soledad” se configura junto con “el río del olvido” en la piezas claves que dan la estructura del poema. Pero lo que se sobrepone a la soledad es la incapacidad del poeta olvidar el trauma que le generó la Guerra Civil Española. Aunque se encontrara con el mítico río Leteo, no sería posible borrar las imágenes de las muertes presenciadas y la violencia de la guerra.

*A la soledad me vine  
por ver si encontraba el río  
del olvido.  
Y en 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.<sup>76</sup>*

La canción está estructurada a partir de la ausencia proyectada en el paisaje: por un lado, el yo lírico sin compañía; y por el otro, la inexistencia del río. La no existencia del río sirve como un procedimiento poético para lograr la desmaterialización de la realidad; el paisaje se muestra bajo los impulsos interiores más que por sus rasgos naturalistas, como se

<sup>76</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná”. En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.702.

repetía en los otros poemas analizados, anteriormente. Por lo tanto, la concepción del río cambia en la representación poética: la imagen del río con forma naturalista es reemplazada por la de un río intuido y mítico, influenciado por los clásicos grecolatinos. Se nota, en ese caso, que el paisaje es la metáfora poética que da la atmosfera de soledad y vacío, recreados por las ausencias. También se puede considerar que los traumas de postguerra y el desarraigo causados por el exilio nunca disminuyeron en la poesía de Alberti, sino que, apenas cambiaron en su forma de manifestarse.

En esta parte del trabajo incluimos algunos poemas que muestran la diversidad de sentidos que el poeta atribuye al paisaje por medio de los procedimientos retóricos. Eses recursos poéticos, también sirven para recrear los diferentes estados de ánimo como la soledad, la renuncia, el vacío compartidos con una variedad de referentes paisajísticos. Y aunque el paisaje aparezca con referencias a ríos y lugares, el paisaje recreado en el poema es reproducido por la creatividad artística en lo que hace a la técnica y también por el grado de sensibilidad subjetiva del creador. En ese conjunto de poemas se nota la relación muy cercana con el paisaje que se expresa en los versos de Alberti. Así, las imágenes poéticas recreadas están estrechamente ligadas al grado de interrelación entre la sensibilidad creadora del poeta y la característica de plasticidad del paisaje.

## Capítulo 7

### Los múltiples puntos de observación del paisaje que asume el yo lírico en la poesía de Rafael Alberti

#### 7:1- Introducción

Un caso recurrente en los poemas de Rafael Alberti es la posición fija del yo lírico posicionado en un balcón o en una azotea, desde donde tiene la visión del paisaje en una perspectiva que se confunde con la línea del horizonte; y desde ahí la voz poética describe lo que ve o imagina ver. En palabras de Collot (2013), el campo visual del hombre está estructurado como un paisaje, aunque no siempre el hombre es consciente de eso y, por lo tanto, el punto de vista del observador tiene condiciones para poner las cosas en relación unas con las otras. Pero es un agrupamiento con perspectivas parciales que pueden ser modificadas a medida que el punto de observación también se disloca. En la poesía de Rafael Alberti la posición de observador representada en la voz poética emerge del poema y asume diferentes puntos de vista en relación con el paisaje observado de cerca/de lejos, desde afuera/desde adentro y desde arriba/ hacia abajo/a la misma altura del punto observado.

En ciertas situaciones el poeta utiliza la estrategia de poner en diálogo la voz poética con un interlocutor que a veces está fuera del contexto del poema, y en otras dentro del mismo plano. Eso ayuda a dar una idea de distancia o cercanía del paisaje nombrado y recreado en sus versos. Lo más común en ese procedimiento es la capacidad de comunicación de la voz poética en contacto directo con algún elemento natural como álamos, pinares, ríos y mar, entre muchos otros. Esto humaniza a los elementos de la naturaleza, dándoles movimientos y expresiones propios de la condición humana, lo que genera una aproximación más intensa y creativa entre el yo poético y el paisaje. Los recortes de la naturaleza se asemejan a los procedimientos pictóricos del paisaje, en los que el pintor delimita lo recreado a través de la selección visual de la naturaleza. En muchos casos, la imagen reformulada del paisaje es ampliada en la literatura, donde se usa la palabra como herramienta de comunicación y recreación artística; ella permite expresarse de manera más abarcadora, principalmente en la representación o mención de los sonidos que componen el paisaje.

### 7:02- La perspectiva poética entre el punto fijo de observación y el recorte de lo natural

El poeta y el pintor -con sus diferentes modos de creación- conforman un diálogo (inter)textual/visual, razón por la que podemos considerar que la literatura y la plástica son artes yuxtapuestas. En este caso, la perspectiva paisajística es una de las características que mantiene una estrecha relación entre la pintura y la poesía, por el hecho de que ese procedimiento es semejante a ambas expresiones artísticas a la hora de delimitar la naturaleza que será tomada como materia poética. En el soneto “A la perspectiva” del libro *A la pintura*, Alberti emplea algunos procedimientos como los que puede usar un pintor de paisaje; sobre todo si se considera el punto de observación del yo poético, cuya posición es similar a la de un pintor de paisajes naturales.

*A ti, engaño ideal, por quien la vista  
anhela hundirse, prolongada en mano,  
yendo de lo cercano a lo lejano,  
del hondo azul pálido amatista.*

*A ti, sinfín, profundidad, conquista  
de la espaciada atmósfera en lo plano,  
por quien al fondo del balcón cercano  
decides que la mar lejana exista.*

*A ti, aumento, valor de los valores,  
vaga disminución de los colores,  
música celestial, arquitectura.*

*Los ámbitos en ti fundan su planta.  
La línea con el número te canta.  
A ti, brida y timón de la Pintura.<sup>77</sup>*

Este poema funciona como un tratado sobre la perspectiva en la pintura, y puede ser replanteado también como la expresión de los principios funcionales en lo que hace a la recreación del paisaje en la poesía. La perspectiva pictórica sirve para representar los distintos matices de colores naturales; la luz, que da brillo y realismo a la pintura, también sirve de recurso para la descripción viva de los detalles vistos y observados desde un punto fijo elegido por el poeta. Así ocurre en varios poemas de Alberti, cuando desde un balcón imaginario emerge la presencia del mar y ríos (ceranos o lejanos), descriptos con tanta

<sup>77</sup>Alberti, R. (1988) “A la pintura.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 312

precisión, que el lector del poema –así como el observador de un cuadro- no dudaría de su realidad. En la pintura – sobre todo en la clásica- se puede dar la inferencia de la música, por la serenidad y la belleza que transmite la presencia de querubines y ángeles gráciles con sus liras. Y no es distinto en el poema, ya que aunque esté el registro escrito de referencias al sonido, la propia estructura del poema hace notar la musicalidad del mismo. En la poesía de Alberti se pueden hallar varias de estas características, sobre todo por medio de la selección de las palabras y por la riqueza de los detalles naturales presentes en su obra. En el último verso de este poema hace referencia a un aforismo de Leonardo, y así cierra el soneto, marcando la importancia de la perspectiva para la pintura, además de mencionar expresamente su admiración por el arte renacentista.

Las observaciones sobre la perspectiva en la pintura aparecen de manera destacada en diferentes libros de Alberti, sobre todo en *Baladas y canciones del Paraná*, donde este procedimiento está más presente que en otros. En la “Canción 1” hay un observador que - desde afuera del poema- muestra la figura de un hombre en un balcón, delante del “bañado del Paraná”, quien mira el entorno natural del paisaje. La posición de la voz lírica que describe el cuadro observado supuestamente ocupa una posición anterior a la del hombre, ya que lo describe como parte del paisaje; esto sólo podría hacerlo si comparte la posición de atrás hacia adelante del observador descrito. Hay que señalar que la voz poética, en este caso, no aparece marcada por un yo lírico explícito, sino a partir de la impersonalidad poética. Esta experiencia poética fue inaugurada por Baudelaire, y más tarde los simbolistas y los parnasianos la recrearon a su manera en sus poemas. Además, el poema está estructurado en estrofas con dos versos octosílabos, un modelo bastante común en los cancioneros populares por los matices de sonoridad y levedad propios de ellos.

*¡Bañados del Paraná!  
Desde un balcón mira un hombre  
el viento que viene y va.*

*Ve las barrancas movidas  
del viento que viene y va.*

*Los caballos, como piedras  
del viento que viene y va.*

*Los pastos, como mar verde  
del viento que viene y va.*

*El río, como ancha cola  
del viento que viene y va.*

*Los barcos, como caminos  
del viento que viene y va.*

*El hombre, como la sombra  
del viento que viene y va.*

*El cielo, como morada  
del viento que viene y va.*

*Ve lo que mira y mirando  
ve sólo su soledad.<sup>78</sup>*

La voz poética va describiendo el paisaje de las orillas del río Paraná a partir de un contraste entre el movimiento del viento, reforzado por la repetición del segundo verso de cada estrofa, y la inmovilidad de los demás elementos naturales. También hay un procedimiento retórico de comparación entre los referentes paisajísticos marcados por la conjunción comparativa “como”, repetida en los primeros versos de cada estrofa; a excepción de la primera, donde no hay comparación y por eso aparece el movimiento en las barrancas. Este proceso comparativo permite pensar que los caballos estén parados como piedras, por la distancia a la que se encuentran del observador; y al mismo tiempo que el campo se compare con el mar por su vastedad. Sin embargo, lo más particular es la imagen del hombre que -poco a poco- va perdiendo su forma corpórea concreta, hasta borrarse y terminar sumergido en su propia soledad. Además hay que resaltar la importancia de la elección de los verbos ‘ver’ y ‘mirar’, con las sugerencias que dan en las dos primeras estrofas y en la última. Y la supresión de su uso en las demás estrofas, lo que da una idea de que el hombre posicionado en el balcón desde el segundo verso vio todo lo concreto y miró lo infinito y lo transcendental.

En el segundo apartado de canciones del libro *Baladas y canciones del Paraná*, la primera composición poética empieza con una enumeración desde un balcón, otra vez. Por eso podemos considerar que este poema retoma algunas ideas de la “Canción 1” que abre el libro, aunque con algunas diferencias importantes. Una de ellas es la ausencia de la figura del hombre en el balcón, que es reemplazado a través del pronombre indirecto “me”, en este caso, directamente ligado al yo lírico. La relación entre las dos canciones -la anterior y la siguiente-

<sup>78</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 677.

se da por medio de la repetición de la palabra “nuevamente”, en la segunda estrofa, interconectada con los mismos referentes paisajísticos nombrados antes:

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

*Nuevamente,  
lo inmóvil que está el caballo,  
lo inmóvil que pasa el río,  
lo inmóvil que arde el bañado.  
Nuevamente,  
lo inmóvil que arde el bañado.*

*Para cantarme lo mismo  
que esperé el otro verano,  
nuevamente, en el balcón  
- ¡ay!- del verano.<sup>79</sup>*

En este caso, la voz poética asume la descripción del mismo paisaje, desde la misma perspectiva del balcón, y por eso se repiten los mismos paisajes del verano pasado, es decir, de la “Canción 1”. No obstante, lo que muestra es la rutina y el paso inexorable del tiempo. Es “otro verano”, en el octavo verso, lo que sugiere que en la primera canción también se hablaba de esa misma estación del año. Aquí desaparece la imagen de la barranca que se movía y del viento “que viene y va” y permanecen sólo los referentes naturales mostrados como inmóviles en la canción anterior; remarcados por el paralelismo “lo inmóvil” de la segunda estrofa. Este procedimiento acorta la segunda canción y cambia significativamente su estructura, aunque mantiene destacada su musicalidad. También por la supresión del adverbio “nuevamente” que aparece solo en el primero y en el quinto versos de la segunda estrofa, y no se repite delante de los versos posteriores, aunque esté sobreentendido.

A su vez, en la “Canción 14” hay una similitud entre los puntos fijos tomados como referencia para la observación de los murciélagos; las torres y los balcones mantienen un paralelismo en tanto sitios de observación. Pero las torres están delante del mar, y los balcones, frente al río. Y ese cambio de ambiente se reproduce en la actitud del yo lírico en relación a los murciélagos.

<sup>79</sup>Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 707.

*Yo mataba los murciélagos  
en torres altas 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.*

*Murciélagos de los días  
torreados, frente al mar:  
yo os mataba, pero ahora  
que está cayendo la tarde  
tan lejos de aquella mar,  
aunque paséis por mi frente  
– ¡seguid!-, no os puedo matar.<sup>80</sup>*

La imagen plástica que expresa este poema recuerda la práctica de la tauromaquia<sup>81</sup>, cuando se refiere a los “murciélagos torreados”, en la segunda estrofa, en una metáfora que los acerca a los toros de una corrida. Es por la similitud del típico movimiento que hacen tanto los toros en las plazas como los murciélagos en las torres. Otro aspecto a destacar es el juego entre las diferentes acepciones de la palabra ‘frente’, que tanto sirve para ubicar la posición de cercanía con el mar y el río, en la primera estrofa como para marcar el grado de aproximación entre el yo lírico y los murciélagos en el penúltimo verso de cada estrofa. La observación de los quirópteros desde el balcón enmarca un cambio en la actitud del yo lírico, resaltada por los valores semánticos de los verbos “querer”, sexto verso, y “poder” del último verso. Y esto es lo que determina la acción de no matar a los murciélagos observados desde los “balcones lejanos” en el tercer verso de la primera estrofa.

Por su lado, la “Canción 8” -en el segundo bloque de canciones del libro *Baladas y canciones del Paraná*- es un ejemplo de las distintas posiciones de observación que puede asumir el yo lírico dentro del mismo poema. Se destaca allí un recurso poético usado desde los cancioneros medievales: la presencia de un tú extratextual, un interlocutor imaginado que es convocado a ser partícipe de la visión del paisaje modificado por el avance del agua del río, y que llega hasta el balcón donde se posiciona el yo lírico.

*VEN hoy a ver el bañado,  
bañado.*

<sup>80</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 698.

<sup>81</sup> En sus memorias de *La Arboleda perdida*, Alberti rememora las experiencias de la práctica de la tauromaquia con sus colegas del colegio cuando entrenaban con los ternerrillos en el Puerto de Santa María. Después de adulto probó alguna vez entrar en el ruedo con expertos toreros.

*El agua sube al balcón  
los caballos.*

*¿Qué dirías tú si vieras  
en el balcón un caballo?*

*¿Si vieras en las barandas  
de tu balcón los naranjos?*

*Todo el espejo tendido,  
alto.*

*La tierra verde, la tierra  
está debajo.*

*La tierra ahogada, abajo.<sup>82</sup>*

En el primer plan del poema está expuesta la magnitud de los cambios en el paisaje causados por los efectos del desborde del río, que ocupa con su caudal trasbordado los espacios de tierra firme de las orillas del río y desplaza de los lugares comunes a algunos componentes del paisaje costero, como los caballos y los naranjos. Esta situación inusitada y novedosa genera la incertidumbre en el yo lírico, que recurre a un ‘tú’ como un interlocutor externo al contexto, como un procedimiento poético para encontrar una respuesta a la inversión del orden natural de las cosas provocado por el río desbordado. Desde la primera estrofa, la imagen plástica es construida con el juego de palabras “bañado”, que puede inducir a pensar tanto en el terreno anegado como en el sentido de estero. Así como la metáfora del “espejo”, que sirve para dar una mayor expresividad a la extensión del avance del agua del río y, al mismo tiempo, muestra desde otra perspectiva la imagen de la franja de tierra de las orillas tomada por el agua. El espejo tiene un doble sentido, pues se refiere al espejo del agua sobrepuesto a los bañados y es también lo que permite la visualización horizontal de la tierra cubierta por el agua al proyectar la imagen inversa de los pastos del campo. Esta situación inusual causada por el efecto natural genera un desplazamiento de los espacios convencionales que ocupan los elementos naturales, y el yo lírico pasa a tomar una perspectiva bidimensional, tanto en la posición horizontal como en la vertical, desde arriba hacia abajo. Esta perspectiva es remarcada por los adverbios “debajo”, penúltima estrofa, para referirse a la posición de la tierra en relación al agua que le cubre, y “abajo”, última estrofa

<sup>82</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. pp. 442-443

para indicar que el yo lírico está en una posición superior de observación. La imagen poética proyectada en el paisaje también recupera el efecto pictórico que proporciona la transposición imaginaria de los elementos paisajísticos plasmados en el balcón, como si fuera un cuadro de pintura vanguardista.

Sin embargo, en otros poemas se observa un retorno a las características más realistas del paisaje que se observa, cuando el yo lírico muestra la rutina diaria de convivencia con la naturaleza contemplada desde un balcón. Así ocurre en la “Canción 16”, donde recrea los cambios repentinos y sorprendidos del color en las flores de los naranjos:

*HOY amanecieron negros  
los naranjos  
Los azahares tan blancos  
ayer a la tarde, negros.  
¡Qué negros han despertados!*

*No sé qué viento ha caído  
anoche por la barranca.  
Si no el viento, algo ha caído  
anoche por la barranca.  
Algo.*

*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 de todo,  
me callo.<sup>83</sup>*

Este poema muestra la imagen de un cambio natural del paisaje observado diariamente que, de golpe, se transforma por un efecto climático. Esto es identificado fácilmente por el ojo vigilante del observador, que accede todos los días al mismo balcón. Pero así como hacían los pintores realistas, la voz poética apenas describe el fenómeno natural y el estado real del cambio de colores de las flores de los naranjos. La temática de la canción se basa en la indagación por la causa de ese cambio significativo en el recorte visual observado a diario, y la extrañeza que esto genera al observador. Este último esperaba encontrar las flores con el mismo color blanco del atardecer del día anterior, y no negras, como amanecieron esta vez, resaltada por la expresión entre puntos exclamativos del quinto verso. Supuestamente, eso

<sup>83</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 701

ocurriría a causa de una helada negra<sup>84</sup>, fenómeno climático que se da cuando no se forma la escarcha por la acción del viento intenso, que impide que el rocío alcance ese estado. Por eso, en el poema hay la reiterada referencia al viento de la noche, como un posible causante de ese cambio brusco en los colores de los naranjos. Además, ese poema registra la convivencia del yo lírico inserto en un entorno natural y, por ende, la descripción del paisaje de ese entorno rutinario recortado de acuerdo con el alcance de la mirada desde el balcón.

Por otro lado, en la parte 28 del largo poema “ARION Versos sueltos del mar”, se recuerda el paisaje marino a la distancia, remontado al presente por medio de las memorias de la infancia. Aquel paisaje visto desde la ventana del colegio de los padres jesuitas o de los tejados de las casas del Puerto de Santa María, cuando Alberti era niño y acostumbraba pasear y hacer travesuras en las costas gaditanas, ahora es el escenario de la inversión de perspectiva.

*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 de colegio, mar de los tejados.*<sup>85</sup>

Lo destacable es la yuxtaposición de las playas del mismo Atlántico, las de España y las de América. Las distantes playas gaditanas son traídas al presente por la memoria de los sucesos del pasado, mientras las americanas son las que están efectivamente cercanas en el presente, y desde allí se avivan los recuerdos de su niñez. Otra situación excepcional creada por el poeta es el cambio en el orden natural de observación entre el yo lírico y el mar, en una representación innovadora de distancia y cercanía. En la parte 102 del mismo poema, hay una disposición invertida entre el observador y lo observado, que se construye por el cambio de posición entre ambos. Aquí es el yo lírico quien invita al mar a una experiencia imprevista, en un juego de intercambios de visión sobre la forma en que cada uno observa y siente lo que ve, desde la misma posición:

*AHORA súbete, mar, a la azotea,  
mientras que yo me tiendo en tu horizonte  
para que me divises desde lejos.*<sup>86</sup>

<sup>84</sup> “Si la humedad atmosférica es baja, el punto de rocío puede hallarse por debajo de 0 ° C, por lo que aunque se alcancen temperaturas negativas no se produce la condensación. Este tipo de helada se conoce como helada negra, puesto que los vegetales afectados muestran un ennegrecimiento de los órganos afectados.” Disponible <http://ocw.upm.es/ingenieria-agroforestal/climatologia-aplicada-a-la-ingenieria-y-medioambiente/contenidos/tema-5/ORIGEN-Y-CLASES-DE-HELADAS.pdf> accedido el 20/02/2016.

<sup>85</sup> Alberti, R. (1988) “Pleamar.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. pp. 169.

<sup>86</sup> Alberti, R. (1988) “Pleamar.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 182

El primer procedimiento poético es mostrar la relación de familiaridad entre el yo lírico y el mar, señalado por el tratamiento de ‘tú’ cuando se hace efectiva la propuesta de cambio de roles. Este es un momento de fuerte influencia vanguardista, que muestra la deconstrucción de la idea estructurada del orden de las cosas. El interrogante que queda es qué divisaría cada uno desde su nuevo punto de observación. En esa nueva situación también cambió la consideración sobre la distancia: qué es la cercanía y la lejanía con respecto al paisaje. De allí la importancia que le se da a su punto de observación desde la poesía.

### **7:02- La perspectiva de la distancia y la cercanía entre el observador y el paisaje: las diferentes posiciones de observación.**

En el arte pictórico hay varios procedimientos, como la perspectiva o el punto de fuga, que provocan en el observador del cuadro la sensación de estar más cerca o más lejos del paisaje recreado en la tela. En la poesía, esa percepción de distancia o cercanía con respecto al paisaje presentado puede darse con recursos semejantes, ya que los signos lingüísticos permiten la recreación de imágenes plásticas con riqueza de detalles; en ciertos casos, incluso, se ocupa de otras expresiones de la naturaleza que no siempre pueden ser representadas en la pintura, como ruidos, sabores y olores.

En muchos poemas de Alberti también se nota esta perspectiva de aumento o disminución de la distancia proyectada en la temática paisajística, tanto por la evocación de paisajes europeos, como por la superposición de estos paisajes con el americano. Un ejemplo de esto último aparece en el poema “Retornos de una tarde de lluvia” del libro *Retornos de lo vivo lejano*. Allí el poeta recupera otros paisajes a partir de sus recuerdos de otros tiempos. A través del yo lírico que se divide entre un adulto del presente y un niño del pasado, desfilan imágenes de los dos continentes: referencias al paisaje americano en su presente, y las que recuerdan la costa de Cádiz, desde el pasado.

*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 tormenta también, los ya distantes  
truenos con gritos celebrados, últimos,  
el fustazo final del rayo por las torres.<sup>87</sup>*

<sup>87</sup> Alberti, R. (1988) “Retornos de lo vivo lejano.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.487

La lluvia y la neblina del presente es lo que conecta los dos mundos poéticos, esto se da tanto en lo espacial en “aquellas bahías”, como en lo temporal “ahora” que se relaciona con el momento de la concepción del poema. En el segundo y tercer versos, también hay una superposición del pasado señalada en los referentes paisajísticos, cuando el yo lírico recuerda las bahías “de mis muertes y sin muertes”. En el primero y cuarto versos “también” infiere la suma de similitudes climáticas en los paisajes distantes y cercanos del punto de observación del yo lírico. Además, se advierte la referencia de que en ese momento el yo lírico está observando pinares envueltos en neblina y tormenta y por medio de los recuerdos de la infancia se traslada a otros paisajes distantes. Por otra parte, rememora la reacción infantil delante de los efectos de los rayos observados en “las torres”. En la secuencia del mismo poema el yo lírico recuerda juegos de la infancia y las travesuras que hacía con los hermanos y amigos en las costas marítimas.

*Saldría yo con Agustín, con José Ignacio  
y con Paquito, el hijo del cochero,  
a buscar caracoles por las tapias  
y entre jaramagos de las tumbas,  
o por la enretamada arboleda perdida  
a lidiar becerrillos todavía con sustos  
de alegres colegiales sorprendidos de pronto.  
(Estas perdidas ráfagas que vuelven sin aviso,  
estas precipitadas palabras de los bosques,  
diálogo interrumpido, confidencias  
del mar y las arenas empapadas.)  
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 olas de allá,  
chorreando me viene.<sup>88</sup>  
(...)*

En la primera parte de esta estrofa, la imagen del paisaje de las costas del Puerto de Santa María es recreada por diversos referentes; sobre todo, la vereda arbolada que llevaba a la playa la “arboleda perdida”. Ése era el apodo que Alberti daba al sendero que recorría por las tardes de rabonas colegiales, y que describe con riqueza de detalle en el libro homónimo de sus memorias. Además del detalle de los versos apartados entre paréntesis, que es como si otra voz poética, pidiera permiso al yo lírico e introdujera en el poema una justificativa para los recuerdos reavivados por el contexto exterior, a modo de aclaración acerca del origen de

<sup>88</sup> Alberti, R. (1988) “Retornos de lo vivo lejano.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. pp. 487-488.

su inspiración para los versos que las anteceden y siguen. Aunque el yo lírico esté a una importante distancia, tanto espacial como temporal, los recuerdos rescatan de la memoria y traen al presente con la misma fuerza lo que era vivido en el pasado, en una superposición de referencias paisajísticas. Luego en la parte final de la estrofa el yo lírico repite un gesto común en los juegos de los niños, que es escuchar el sonido del mar imitando el formato de una concha marítima con la propia mano. Éste es un procedimiento poético que busca el acercamiento al paisaje gaditano, para poder recrear con más precisión los detalles del paisaje de la costa de Cádiz bañada por el mar. En las dos partes del poema “Retorno de una tarde de lluvia” es constante el “retorno” en el tiempo y el espacio paisajístico del poeta. Los recuerdos que recuperan el pasado dichoso y el paisaje costero del Puerto de Santa María añorado a distancia desde el exilio americano.

Del mismo modo, la imagen del mar se repite en los versos del primer poema de *Ora marítima*, un libro que trata particularmente del aspecto de la formación histórica de Cádiz. En el poema “Por encima del mar” es notable la relación entre distancia y cercanía. Ésta puede ser tomada desde el plano espacial, entre el continente americano y europeo; y también desde lo temporal, entre su infancia pasada en el Puerto de Santa María y la fase adulta de exilio en América. Es evidente la interconexión con *Marinero en tierra*; sobre todo en la primera estrofa, por la referencia a las formas de diversión del tiempo de infancia. Por eso la imagen de paraíso terrenal atribuido a Cádiz y al período de la niñez en pleno contacto con el paisaje costero.

*¡Si hoy 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!*

*Bien lo merecería, yo sé que tú lo sabes,  
por haberte llevado tantos años conmigo,  
por haberte cantado casi todos los días,  
llamando siempre Cádiz a todo lo dichoso,  
lo luminoso que me aconteciera.*

*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.  
Hoy tengo muchas cosas, muchas más para decirte.*

*Yo sé que lo lejano,  
sí, que lo más lejano, aunque se llame  
Mar de Solís o Río de la Plata,  
no hace que los oídos  
de tu siempre dispuesto corazón no me oigan.  
Por encima del mar voy de nuevo cantarte.<sup>89</sup>*

Éste es un poema que reúne las dos perspectivas de lejos/cerca. La cercanía se presenta a partir de la fuerza de los recuerdos, capaces de trasladar al yo lírico a otro tiempo feliz, el de la infancia, y a otro espacio, el del paisaje soñado y deseado de las costas marítimas de Cádiz. Pero esa distancia es burlada por el procedimiento poético que humaniza la ciudad evocada en el primer verso, y luego apela a la familiaridad, a la complicidad entre el paisaje andaluz y el yo lírico, para que el mensaje llegue al otro continente. En la tercera estrofa- el yo lírico suplica a que el Cádiz de su niñez lo sienta cerca y le escuche desde el “Río de la Plata”. En esto se revela un deseo expreso de cambiar la posición actual de observación y de acercarse al mar, como cuando era niño. En ese tiempo pasado vivía sin sobresaltos y preocupaciones, y veía el mar como una especie de paraíso fantástico que le permitía jugar con creatividad a partir de los elementos del paisaje costero de España. Por eso, nada es más acogedor en el presente que volver no sólo a las raíces del mar, sino a las propias suyas, para revivir la experiencia feliz de la infancia. También aparece el deseo de retomar hábitos de niño, como sentarse junto al mar y hablarle; ahora ya no de temas pueriles, sino de asuntos más profundos. En la tercera estrofa se presenta una imagen muy distendida de rasgos del paisaje de Cádiz, como “la cal hirviente”, una característica del caserío de esa ciudad, tradicionalmente pintado con cal blanca, y los faroles de las orillas del puerto. Y también las referencias a las “antiguas tumbas”, que recuerdan los aspectos míticos de la fundación de Cádiz y la ocupación de los fenicios. Quizá por eso está la mención a la primera idea que tuvo el navegante español Juan de Solís frente al Río de la Plata, delante de la gran extensión de agua navegable, y lo imaginó un mar dulce.

Ahora bien, la relación de Alberti con el paisaje marítimo andaluz toma un sentido transcendental en el poema “Ofrecimiento dulce a las aguas amargas” del libro *Pleamar*. En un rito simbólico de bautismo, allí ofrece a su hija Aitana, recién nacida en la Argentina, a la mar gaditana. Así lo podemos observar en los versos que citamos más abajo. Lo llamativo es la fuerza de evocación del mar de Cádiz como elemento sagrado capaz de bendecir a Aitana,

<sup>89</sup> Alberti, R. (1988) “Ora marítima.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 647

hija única nacida en la Villa del Totoral, Córdoba. En este caso, la distancia entre la posición del yo lírico y el paisaje evocado está marcada por el adverbio de lugar “aquí” para indicar los “ríos americanos”, y el adjetivo “lejanas” para referirse a las costas del mar de Cádiz.

*AQUÍ ya la tenéis, ¡oh viejas mares mías!  
Encántemela tú, madre mar gaditana.  
Es la recién nacida alegre de los ríos  
americanos, es la hija de los desastres.  
(...)  
Mares mías lejanas, dadle vuestra belleza;  
tu breve añil, redonda bahía de mi infancia.  
Calientale la frente con 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.<sup>90</sup>*

La relación entre río y mar no aparece en vano; se trata de la única forma que encuentra para que la misma agua del río que está con la hija pueda alcanzar -en algún momento- las aguas de las costas andaluzas, ya que los ríos americanos desembocan en el Océano Atlántico y entonces llegarían a las costas gaditanas. Como también muestra la convivencia familiar a través de los parentescos que se desprenden de la relación del yo lírico con el mar cuando lo toma como madre, lo que significaría que la niña es la nieta de estas aguas sagradas. Además, el yo lírico evoca la costa gaditana con un matiz de posesión a través del uso del adjetivo posesivo en primera persona como; “¡Oh viejas mares mías!” en el verso inicial y “mares mías lejanas” en el primer verso de la segunda estrofa.

La recreación poética convierte a los referentes del paisaje natural en elementos simbólicamente sagrados, para poder reemplazar así los elementos sacros de la iglesia usados en la liturgia del bautismo. De esta manera, el agua bendecida de la pila bautismal es sustituida por el agua natural del mar, y el aceite y el vino que complementan el rito, por productos locales de la costa de Andalucía. Símbolo del Espíritu Santo, también la paloma aparece en forma corpórea, relacionada con la permanencia y continuidad de la fe cristiana. Es una clara alusión a que -a partir del rito simbólico del bautismo- la niña continuará ligada a esta zona costera de España por haber sido bendecida con los elementos propios de allí. Tanto

<sup>90</sup> Alberti, R. (1988) “Pleamar.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 153.

la parra como los olivares, que dan la materia prima para estos productos de la tierra andaluza, mantienen relación con las raíces que se fijan en el lugar; en este caso, la evocación a estos dos productos refuerza la idea de que padre e hija asientan sus raíces en la misma tierra.

Sin embargo, en la última estrofa del mismo poema el mar es evocado como motivo de desdichas, y pierde la belleza y la sacralidad inicial; pero sostiene la relación familiar con Cádiz y la fuerte necesidad de acercar la niña a la costa gaditana para mantenerla integrada a través de los ríos americanos, que funcionan como vasos comunicantes con el paisaje costero de Andalucía.

*¡Oh mares de desgracias, rica mar de catástrofes,  
 avara mar de hombres que beben agua dulce,  
 aquí ya la tenéis! De pie sobre los hombros  
 de los ríos, suspensos de sauces y caballos,  
 llorandoos larga, verde docilidad, espejo,  
 palma de mano abierta a las lunas pacíficas,  
 con ese sentimiento del hijo que ya siente  
 morirse de su mar, perdiendo aves y playas,  
 mares abuelos, triste madre mar, os la nombro  
 rubia Aitana de América.<sup>91</sup>*

En esta estrofa, se observa una superposición de los dos ambientes, el fluvial y el marítimo, en una relación de posición fija y móvil. Por un lado, el yo lírico está ubicado en un punto fijo de observación, por el otro, hay el movimiento de las aguas dulces del río americano que sigue su curso natural y alcanza las costas marítimas. Pero el mar evocado ya no es un elemento paisajístico sagrado, ni remite a tiempos felices como en otros poemas analizado anteriormente, sino al de las “desgracias, de catástrofes”. Esas cualidades negativas nombradas en el primer verso, resaltan la condición que llevó al yo lírico a alejarse de lo conocido y familiar, en la costa de Cádiz. Además se presenta la humanización de todo el paisaje; los referentes españoles son incorporados como parte de la familia, y los ríos americanos, con características humanas, como “hombros” donde el yo lírico apoya a la hija, un metafórico apoyo que permite elevarla para que ella visualice lo mismo que él, las costas del Puerto de Santa María. Al mismo tiempo que las costas de Andalucía son recordadas por las desdichas, también hay un gesto pacificador del yo lírico que se dirige con las manos abiertas, en el sexto verso, como un pedido de misericordia y redención, en el momento del

<sup>91</sup> Alberti, R. (1988) “Pleamar.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 154.

rito sagrado del bautismo de la hija. Al mismo tiempo que refiere las pérdidas de familiares españoles que murieron, abuelos y madre, en el penúltimo verso, celebra el renacimiento de la vida a través de la niña recién nacida. La relación de cercanía se da por el recuerdo de las memorias y los procedimientos poéticos que acercan las costas gaditanas a las tierras rioplatenses en una superposición temporal y paisajística.

Ese proceso de regreso imaginado a su país de origen también se da en la “Canción18”, de *Baladas y canciones del Paraná*, donde continúa con la imagen de los paisajes sacralizados que son retomados a la distancia. En este poema son evidentes los rasgos de una devota adoración del yo lírico por lo paisajístico de las costas andaluzas, reflejados a partir de la exaltación y la admiración con que evoca a estos paisajes.

*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.<sup>92</sup>*

A través de la evocación de las costas gaditanas por el yo lírico, éstas se convierten en templo sagrado; resaltado “tierras sagradas” y “arenas sagradas”, en la segunda y cuarta estrofa, es decir, lo natural gana otra dimensión, modificado por el adjetivo que las vincula con lo divino por sus cualidades. Y más aun, el respeto hace que se las nombre acompañadas por un gesto de reverencia, al arrodillarse delante de la costa de Cádiz, en la tercera estrofa. Además, en la primera estrofa resaltan dos elementos representativos del paisaje: el toro, como símbolo de cultura andaluza, y el barco, que remite a la práctica pesquera del Puerto de Santa María. La poesía es lo que permite a la voz poética sumarse a una realidad imaginaria, representando el deseo inmediato de trasladarse a las otras orillas. Además, tiene la capacidad de eliminar la distancia y transgredir la idea de tiempo, para convertirse en experiencia vital.

<sup>92</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 714-715.

En la parte 20 del poema “El toro y el mar” del libro *Entre el clavel y la espada*, hay un guiño de esperanza expresado por el deseo del yo lírico al ofrecer el inmolado toro-país al mar, para que éste pueda sanar sus cicatrices y empezar una nueva fase de posguerra.

*(...) mientras que tú, alejándote,  
dejabas en mis ojos el deseo  
de alzar de rodillas sobre el mar,  
encendiendo otra vez sobre tu lomo  
el sol, la luna, el viento y las estrellas.*<sup>93</sup>

Ésta es una imagen que muestra una inversión del movimiento real, que ocurre en el momento en que el navío se aparta de la costa española. El efecto de alejarse se le atribuye al toro, que representa a España, y no al yo lírico que está en el navío, que es quien realmente se mueve en las aguas costeras hacia América. A medida que el barco se aleja de la costa, la imagen de España disminuye en su tamaño por efecto de la distancia y de la perspectiva del punto de observación. Así, el país pasa a ser visto por el yo lírico como la imagen de un toro, una simbología totalmente ligada a la cultura de la tauromaquia. Éste es un recurso tomado del arte pictórico, por el que se muestran los objetos en tamaño reducido para recrear la ilusión de la distancia en quien observa la pintura. Además aparece la recreación de un rito de inmolación de un bien precioso para purificar y salvar a España de los efectos nefastos de la guerra. En este contexto el yo lírico es convertido en un banderillero. Pero él no desea clavar en el lomo del animal las banderillas coloridas tradicionales usadas en las plazas de toros; lo que quiere es reemplazarlas por elementos naturales que le otorguen más vida, luz y movimiento al país.

Otro caso de intervención ilusoria en el paisaje natural americano ocurre en la “Canción 10” del libro *Baladas y canciones del Paraná*. Pero aquí las ideas de distancia y cercanía son captadas por el oído, con ruidos escuchados en los campos anegados del bañado del Paraná:

*Se oyen pasos en el agua.  
Lentos pasos, ya cercanos,  
ya lejanos, en el agua.*

*¿De qué se estará poblando  
el agua?*

<sup>93</sup> Alberti, R. (1988) “Entre el clavel y la Espada.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 106

*Nada se ve. Y sin embargo,  
suena el agua.*

*Resuena el agua, con algo  
que no se ve. Y alguien pasa,  
se acerca, se va alejando  
por el agua.*

*Alguien que quizá tan sólo  
vea el agua.<sup>94</sup>*

En ese poema es fácil identificar que el yo lírico está en un punto fijo, y que son los pasos los que se mueven en el agua, los que se acercan o se alejan en relación a la posición del yo lírico. El paisaje modificado por el exceso del agua es lo que propicia la condición para que el sonido de los pasos de “alguien”, en la penúltima estrofa, un ser indeterminado, no pueda ser reconocido por el yo lírico, quien apenas puede oír que se mueve. Y es por medio de la altura de esos ruidos que se da la noción de una distancia imaginada de acuerdo con la mayor o menor intensidad de ellos en el agua. Al final del poema la voz poética señala que ese “alguien” que se mueve puede estar desorientado en medio de los campos anegados. Quizá sea ése el motivo de un dislocamiento irregular y en zigzag, de un recorrido de idas y vueltas alrededor del yo lírico.

A su vez, en el poema “No se oye el mar hoy en el bosque...”, en la última parte del libro *Poemas de Punta del Este*, es la ausencia del sonido del mar la que despierta la actitud del yo lírico para acercarse a él. Aquí yo lírico es quien se mueve hacia el mar para liberarlo del bosque, y al mismo tiempo muestra la posición del observador de afuera hacia adentro.

*No se oye el mar hoy en el bosque. ¿Acaso  
irrumpió en él de pronto esta mañana,  
quedándose encantado,  
mudo sueño de sal, entre las ramas?  
Corro inquieto a buscarlo  
antes que el bosque cierre sus ventanas  
y el mar se muera sin saber nunca  
los caminos que llevan a la playa.<sup>95</sup>*

Otra vez el mar es el gran protagonista de este poema, no por el ruido que llega entre las ramas, sino por la ausencia del sonido de las olas. Esto ejemplifica la preocupación del poeta por la sonoridad de las palabras, la búsqueda del murmullo del mar como analogía, que

<sup>94</sup>Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p.743

<sup>95</sup> Alberti, R. (1988) “Poemas de Punta del Este” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 476

es también la búsqueda de la musicalidad del verso. La modificación del bosque natural en una figura fantástica, con el poder de aprisionar al mar en sus ramas, genera la extrañeza y la urgencia del actuar del yo lírico, el único que puede intervenir para cambiar el destino del mar. También hay una imagen onírica del mar detenido y encantado por los efectos fantásticos causados por el bosque, lo que impide que el mar siga su rutina por un espacio abierto y en plena libertad. Ese cambio de forma del bosque convertido en casa, alterado en su condición natural, es lo que se transforma en un espacio que limita su movilidad. Y lo que produce es un cambio de roles de los elementos paisajísticos y del yo lírico. El mar debía estar libre y seguir con fluidez el movimiento natural, pero se encuentra apresado, mientras el yo lírico dispone de toda la libertad, hasta para devolver al mar la cualidad de moverse. Esa imagen representa el poder poético en la intervención del paisaje natural, que a través de la poesía lo convierte en un paisaje estético, dándole otra forma y otra función y -al mismo tiempo- expresa el deseo de disfrutar de la misma libertad de la naturaleza para su creación poética. Esa fuerza poética de interacción con la naturaleza también se observa en la “Canción 23” de *Baladas y canciones del Paraná*, donde el yo lírico otorga rasgos humanos a las hojas caídas de los árboles, y este hecho es tomado con total familiaridad:

*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?<sup>96</sup>*

En este poema se observa una cercanía entre el yo lírico y la hojas caídas, marcada por el pequeña distancia que separa la mirada del observador y el suelo, o los zapatos del mismo observador. Aunque el yo lírico esté hablando en una posición de superioridad, de arriba hacia abajo, las interpela en una conversación imaginaria de manera cordial y respetuosa. Además, esta situación también muestra otra posición de observación entre el yo lírico y los elementos paisajísticos. En estos versos se encuentra un yo lírico caminante que se mueve por veredas

<sup>96</sup> Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná.” En: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. p. 750

arboladas. Las hojas no sólo se pegan a sus zapatos, sino que las toma como compañeras de jornadas y -por ende- del paso del tiempo. Así podemos entender tanto la marca temporal directa de “otros tiempos, de noche, hoy y ayer”, como de manera indirecta las estaciones del año. Esto conecta el ciclo natural de cambios y movimientos con el yo lírico inserto en ese entorno, quien colabora para llevar y traer las hojas a otros sitios, sobre todo cuando están mojadas, pues se adhieren más fácilmente a sus gastados zapatos. En el poema queda firme la idea de que la naturaleza necesita de una apreciación subjetiva del observador para atribuirle su valor estético, a veces de manera más cercana e intimista, y otras, más distante. Pero la mirada creativa es lo determinante para transformar lo natural del entorno en paisaje atribuyéndolos otros valores.

La poesía es una forma de aprendizaje y de conocimiento que reúne la visión subjetiva e individual, capaz de convertir la materia natural en paisaje poético modificada por la riqueza retórica del idioma y por la estética de las figuras de lenguaje. Esa búsqueda de la belleza sobrepasa otros elementos, y el paisaje natural se estiliza para acercarse más a una representación pictórica. Así adquiere expresividad poética y fuerza simbólica en la literatura, lo que resulta en imágenes plásticas y sensoriales. En la obra de Rafael Alberti es notorio ese cuidado por lo estético, particularmente en la selección de los procedimientos que el poeta realiza para la escritura de sus versos.

## Capítulo 8

### Comentarios finales

En este recorrido por la obra poética de Rafael Alberti escrita durante su período de exilio fue posible comprobar su capacidad creadora y expresiva en las diferentes formas poéticas y los recursos estéticos reproducidos en su poesía. La definición del análisis enfocado en la estética del paisaje desde la perspectiva del arte, particularmente de la pintura, resultó atractivo y pertinente para una poesía que nunca dejó de estar influenciada por los procedimientos de la plástica, como hemos expresado varias veces, ya que ésta fue la primera vocación artística de Alberti. A medida que avanzamos con las lecturas del marco teórico, fueron develándose puntos de contacto entre la poesía y la pintura, particularmente en la forma de elaborar las imágenes del paisaje en la tela y en la poesía. Lo mismo fue sucediendo con la obra poética de Rafael Alberti: con cada nueva lectura siempre fueron apareciendo otras peculiaridades en lo que hace al mostrar los rasgos paisajísticos en sus versos, con una gran riqueza de imágenes marcadas por recursos retóricos del lenguaje y otros procedimientos artísticos y estéticos similares a los del arte pictórico.

Estas constataciones observadas confirmaron que es factible la interrelación entre la plástica y la literatura, no sólo por el acercamiento histórico y estético, sino también por la temática, como es el caso del paisaje. En la literatura española se ha señalado la evolución del paisaje español en los distintos períodos literarios, hasta llegar a la década de 20. En general, se observa que -a medida que avanzaban la historia de la pintura y de la literatura en Occidente-, en España se daban las mismas condiciones que sucedían en otros países europeos, aunque algunos movimientos literarios tuvieron más impacto que otros. Así también ocurrió con los autores del fin de siglo XIX, ya que la pintura y la literatura españolas pasaron efectivamente a incorporar al paisaje y buscaron la identidad socio-histórica y cultural en diferentes regiones de España. A pesar de las diferentes posturas individuales, el paisaje manchego fue considerado como el más representativo de España, que se consolidó con el grupo de escritores y ensayistas noventayochistas. Cabe destacar a los poetas Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, que dieron más énfasis al paisaje español en la poesía de manera metafórica e imaginativa, influenciados por el modernismo y el simbolismo. A ellos los siguieron de cerca los poetas del grupo del 27. En el desarrollo de la tesis se descartó el

análisis del paisaje en las vanguardias por dos motivos: uno fue que la propuesta consistió en armar un corpus con poemas de libros escritos durante el exilio, y como quedó remarcado en otros pasajes de la escritura en este periodo, Alberti retomó los modelos clásicos y populares en su poesía. La segunda razón fue que tanto la pintura como la literatura vanguardistas se detuvieron a desmitificar las formas definidas y tradicionales; en tal caso, no tuvieron un interés manifiesto por el paisaje natural, sino por el urbano y contemporáneo, más cercano a las ideas vanguardistas que querían registrar los aspectos de la modernidad.

Además, se consideró que la Guerra Civil Española marcó definitivamente la suerte y el destino del grupo de los jóvenes artistas del 27, que en su gran mayoría se fue de España tras el ascenso de Franco. Eso pasó con Rafael Alberti, que se convirtió en un exiliado político y transformó su desarraigo en fuerza de expresión artística, y produjo con mucho ahínco una amplia y diversificada obra en ese período. Además volvió a la pintura con la producción de las *liricografías*, una muestra de la habilidad y sensibilidad del artista, y la conciliación entre plástica y poesía valiéndose de distintos recursos.

Rafael Alberti encarna perfectamente esta configuración ideológica del poeta. Por eso los estilos literarios de sus libros se suceden en la inquietud de una insaciable búsqueda. Y por eso el destierro político real se convierte en sus manos en un tema de mucha fertilidad poética (Montero (1990, p. 188).

Esta cita reafirma la expresa voluntad creadora que se apoderó de Rafael Alberti durante el exilio, y también destaca los aspectos paisajísticos con fuertes matices ligados a los desplazamientos vitales del poeta. El paisaje andaluz es el protagonista de su poesía desde los primeros libros, pero poco a poco el poeta fue ampliando más las referencias a esa temática e incorporó otros elementos ajenos a su país, aunque viviera en un eterno deseo de retorno imaginario a Andalucía. En un rastreo por la obra del poeta gaditano se encuentran indicios del paisaje americano desde su libro *Vida Bilingüe de un español refugiado en Francia* (1939-1940) hasta *Fustigada luz* (1972-1978). En un primer momento, las referencias al continente americano se manifiestan con rasgos de angustia e incertidumbre frente a un espacio desconocido, mientras que al final cambia totalmente su expresión por la emoción sobre todo en los poemas escritos en Italia, en los que se nota una declaración espontánea de amor, gratitud y admiración por el paisaje de América.

El paisaje en la obra de Alberti tuvo dos momentos claves: uno fue en sus tres primeros libros, al comienzo de los 20; el segundo ocurrió entre los años 1940 y 1960, cuando en Punta del Este y en Buenos Aires. Esto nos lleva a creer que el poeta estaba abierto a su

entorno, por las evidencias de los paisajes propios de los lugares que visitaba o en los que vivía. Pero durante su exilio americano la naturaleza de las costas uruguayas y del Río Paraná fueron lo que más inspiraron al poeta español. En diferentes registros de charlas y entrevistas que pudimos encontrar, el mismo poeta afirma que “supo mezclar el paisaje andaluz con el paisaje rioplatense”. Y lo expresado por él se confirma, sobre todo, en la yuxtaposición de las imágenes de los paisajes de los dos continentes. Es ahí donde vuelven las huellas de aquel primer cancionero de *Marinero en tierra*. Pero sus versos no tienen la misma levedad de los primeros libros, sino que ahora están cargados de soledad, incertidumbre y nostalgia por su condición de desterrado. En la poesía escrita durante su destierro se hace evidente la fuerza creadora no sólo por la cantidad, sino por la calidad estética de su obra, que sabe conciliar la sensibilidad subjetiva y la creación pictórica y literaria. Para lograr eso, retomó el estilo *neopopular* de las canciones, donde demostró su perspicacia en el uso de los sonidos permitidos por la lengua castellana. Y también sumó la experiencia estética de la pintura para recrear en sus poemas lo novedoso del paisaje rioplatense. Además, recreó imágenes poéticas muy particulares con los recortes naturales que tomaba para sus versos, donde dejaba aparecer las características más destacables del paisaje americano. En este sentido, su regreso a la pintura contribuyó para organizar en muchos poemas la composición de los paisajes imaginados, inspirado por los colores, formas y texturas del entorno natural.

Sin embargo, tras la llegada a Roma en 1963, la obra de Alberti pasó por otras experiencias en las artes y el teatro. Y ello coincide con su contacto más cercano con Picasso y otros artistas e intelectuales europeos. Asimismo es notable en varios poemas suyos el recuerdo y la valoración del paisaje americano, en contrapartida con el paisaje urbano y decadente del barrio romano donde fue a vivir después de su estadía en Buenos Aires. En este sentido, se confirma la hipótesis inicial de que efectivamente Alberti llevó consigo el registro de los paisajes americanos con los cuales había convivido durante los años de exilio, especialmente en los libros *Roma peligro para los caminantes* y *Fustigada luz*, donde hay poemas cuya temática central es el paisaje de América. Estos dos poemas destacados en el presente trabajo dejan por demás representados el amor y la admiración hacia el paisaje y la cultura sudamericanos, los que Rafael Alberti recordará y recreará de manera permanente en su obra poética.

## Referencias bibliográficas

### Corpus de la tesis

Alberti, R. (1988) “Vida bilingüe de un refugiado español en Francia” En: *Obras Completas*. Tomo II: Poesía 1939-1963. Madrid. Aguilar.

Alberti, R. (1988) “Entre el clavel y la espada.” En: *Obras Completas*. Tomo II: Poesía 1939-1963. Madrid. Aguilar.

Alberti, R. (1988) “Pleamar.” En: *Obras Completas*. Tomo II: Poesía 1939-1963. Madrid. Aguilar.

Alberti, R. (1988) “A la pintura (poema de color y línea)” En: *Obras Completas*. Tomo II: Poesía 1939-1963. Madrid. Aguilar.

Alberti, R. (1988) “Poemas de Punta del Este” En: *Obras Completas*. Tomo II: Poesía 1939-1963. Madrid. Aguilar.

Alberti, R. (1988) “Retornos de lo vivo lejano” En: *Obras Completas*. Tomo II: Poesía 1939-1963. Madrid. Aguilar.

Alberti, R. (1988) “Baladas y canciones del Paraná” En: *Obras Completas*. Tomo II: Poesía 1939-1963. Madrid. Aguilar.

Alberti, R. (1990) *Canciones del Alto Valle del Aniene*. Buenos Aires. Losada.

Alberti, R. (1980) *Fustigada luz*. Madrid. Seix Barral.

Alberti, R. (1976) *Roma peligro para los caminantes*. Buenos Aires. Seix Barral.

### Bibliografía de la obra de Rafael Alberti

Alberti, R. (1980) *La arboleda perdida*. Barcelona. Bruguera.

Alberti, R. (1991) *El alba del alhelí*. Buenos Aires. Losada.

Alberti, R. (1972) *El hombre deshabitado/El trébol florido*. Buenos Aires. Losada.

Alberti, R. (1952) *Cal y canto- Sobre los ángeles- Sermones y moradas*. Buenos Aires. Losada.

Alberti, R. (1999) *Marinero en tierra*. Buenos Aires. Losada.

Alberti, R. (1988) “Buenos Aires en tinta china” En: *Obras Completas*. Tomo II: Poesía 1939-1963. Madrid. Aguilar.

Alberti, R. (1988) “Signos del día” En: *Obras Completas*. Tomo II: Poesía 1939-1963. Madrid. Aguilar.

Alberti, R. (1988) “Coplas de Juan Panadero” En: *Obras Completas*. Tomo II: Poesía 1939-1963. Madrid. Aguilar.

Alberti, R. (1988) “Primavera de los pueblos” En: *Obras Completas*. Tomo II: Poesía 1939-1963. Madrid. Aguilar.

Alberti, R. (1988) “Ora marítima.” En: *Obras Completas*. Tomo II: Poesía 1939-1963. Madrid. Aguilar.

Alberti, R. (1988) “Abierto a todas horas” En: *Obras Completas*. Tomo II: Poesía 1939-1963. Madrid. Aguilar.

Alberti, R. (1988) “El matador (poemas escénicos)” En: *Obras Completas*. Tomo II: Poesía 1939-1963. Madrid. Aguilar.

Alberti, R. (1980) *Relatos y prosa*. Bruguera. Barcelona.

Alberti, R & Gras, E. (1949) *Pupilas al viento*. Cortometraje publicado el 27/08/2015. Accedido el 04/09/2015. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Eg78Cn2HFVs>

Alberti, R. (1993) Rafael Alberti, última entrevista para una televisión. Publicado el 13 de mayo de 2013. Accedido el 02/08/2015. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=3Jbg9T-2o-k>

Alberti, R. (1992) *Olor de albahaca*. Periódico El país. Accedido el 02/09/2015, Recuperado de: [http://elpais.com/diario/1992/10/11/opinion/718758001\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/10/11/opinion/718758001_850215.html)

### **Bibliografía crítica de la obra de Rafael Alberti**

Albanoz, A. (1990). “Retornos de lo vivo lejano.” *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*. No 485-486. (pp. 306-309)Madrid.

Aleixandre, V. (1988) “Buenos Aires en tinta china” En: *Obras Completas*. Tomo II: Poesía 1939-1963. Madrid. Aguilar.

Argente. C. (1990) “Baladas y canciones del Paraná.” *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*. No 485-486. (pp.316-319) Madrid.

García, L. M. (1990) “Alberti, poeta del exilio.” *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*. No 485-486. (pp.179-188) Madrid.

- López, C. A. (2005) “El discurso elegíaco de Alberti.” *Revista de Estudios Humanísticos y Filología*. Nº 27. P: 119-138. Universidad de León. Facultad de Filosofía y Letras. Accedido el 05/12/2014. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=117415>
- Llopis, E. (2013) *Rafael Alberti: La deriva de marinero en tierra argentina (1940-1963)*. Buenos Aires. De aquí a la vuelta - Ediciones de CCC.
- Mateo, M. A. (1990) *Rafael Alberti: Antología comentada*. Madrid. Ediciones de la Torre.
- Martínez, J. G. (2011) “Alberti en la Argentina: los primeros pasos del exilio.” *Revista de Filología Románica*. Anejo VII. pp. 255-264. Accedido el 20/11/2014. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/38701>
- Salinas, de Marichal, S. (1968) *El mundo poético de Rafael Alberti*. Madrid. Gredos.
- Soto, V. R. (1990). “Entre el clavel y la espada” *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*. No 485-486. (pp. 300-302). Madrid.

### Referencias bibliográficas generales

- Alves, I. (2008) “Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever.” XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*. Accedido el 20/02/2015, Disponible en. <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/039.htm>
- Azorín (José Martínez Ruiz) (1946) *El paisaje visto por los españoles*. Buenos Aires. Espasa Carpe.
- Bartlett, A. (1984) *Dibujar y pintar el paisaje*. Trad: Alberto Giménez Rioja. Madrid. Hernán Brune.
- Bécquer, G.A. (1969) *Rimas y Leyendas*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Berque, A. (2008) “Del símbolo paisajista al impase ecológico.” En: *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Cervantes, M. (1996) *Novelas ejemplares*. Introd. Margarita de Francia Caballero. Madrid. Alba.
- Cervantes, M. (2004) *Don Quijote de la Mancha*. Madrid. RAE
- Collot, M (2013) *Poética e filosofia da paisagem*. Trad: Ida Alves. Rio de Janeiro. Oficina Raquel.
- Collot, M. (2012) “Pontos de vista sobre a percepção de paisagens”. Trad: Denise Grimm. En: *Literatura e Paisagem em diálogo*. Dirigido por Ida Negreiros. Rio de Janeiro: Edições Makunaima.
- Darío, R. (1992) *Prosas profanas*. Editor. José Olivio Jiménez. Madrid. Alianza

- Gombrich, E. H. (1987) *Historia del arte*. Trad. Rafael Santos Torroela. Madrid. Alianza.
- Guillen, C. (1989) "Literatura y paisaje, o el fantasma de la otredad". AIH. Actas X, p 77- 98.
- Hoyle, A. (2000) "Con Azorín ante el paisaje." Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 6-11 de julio de 1998.Coord. por: Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro.Vol.2, 2000. pp. 251-258. Accedido el 05/03/2015  
Recuperado de [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)
- Jiménez, J.R. (1911) *Poemas mágicos y dolientes*. Madrid. Casa Editorial Calleja.
- León, M. T. (1977) *Memorias de la melancolía*. Ediciones Laia. Barcelona.
- Machado, A. (1999) *Campos de Castilla*. Madrid. Colección Millenium-El Mundo.
- Marí, A. (2008) "Paisaje y literatura" En: *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Martínez Pisón, E. (2010) "Saber ver el paisaje" En: *Estudios Geográficos*. Vol. LXXI. 269. pp. 395-414. Julio-diciembre 2010. Accedido en 05/06/2014. Recuperado de <http://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/viewFile/316/316>
- Martínez Pisón, E. (2012) "Imágenes del paisaje en la Generación del 98". En: *Treballs de la Societat Catalana de Geografia - No 46 - vol. XIII*. Accedido en 29-06-2014. Recuperado de <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/1603>
- Mitchell, W. J. T. (2009) *Teoría de imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Trad: Yaiza Hernández Velázquez. Madrid. Akal/ Estudios Visuales.
- Nogué, J. (2008) *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Pimentel, L. A. (2003) "Écfrasis y lecturas iconotextuales" En: *Poligrafías*. No IV *Revista de Literatura Comparada*. División de Estudios de Posgrado. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México pp 205-215.Recuperado el 26/10/2015. Disponible en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343>
- Roger, A. (2007) *Breve tratado sobre paisaje*. Trad. Maysi Veuthey. Dirigido por Javier Maderuelo. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Roger, A. (2008) "Vida y muerte de los paisajes: Valores estéticos, valores ecológicos." En: *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Silvestre, G. & Aliata, F. (2001) *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Unamuno, M. (1988) *Andanzas y visiones españolas*. Buenos Aires. Losada.