HOMMAGE À RAFAEL ALBERTI

(1902-1999)

POÉSIE, THÉÂTRE, PEINTURE

Édition de
Gilles Del Vecchio et Nuria Rodríguez Lázaro

Avec la participation de
Luis García Montero

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2019
© Les auteurs, 2019

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

ISBN : 978-2-36783-130-5
ISSN : 2265-0776

e-ISBN : 978-2-36783-132-9

HOMMAGE À RAFAEL ALBERTI
(1902-1999)

Poésie, théâtre, peinture

Sans l'appui institutionnel du CELEC,
Centre d'Études sur les Littétatures Étrangères et Comparées
de l'Université Jean Monnet – Saint-Étienne
d'Ameriber (Amérique latine, Pays Ibériques)
de l'Université Bordeaux Montaigne,
et de l'Institut Cervantès de Bordeaux,
ce livre n'aurait pas vu voir le jour. Qu'ils soient ici remerciés.

HOMMAGE À RAFAEL ALBERTI
(1902-1999)

Poésie, théâtre, peinture

Édition de

Gilles Del Vecchio

et

Nuria Rodríguez Lázaro

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Ghislaine Fournès (Université Bordeaux Montaigne)

Paul-Henri Giraud (Université Lille 3)

Marta Lacomba (Université Bordeaux Montaigne)

Caroline Lepage (Université Paris-Nanterre)

Ana Isabel Martín Puya (Universidad de Córdoba)

Vicente Luis Mora (Universidad de Málaga)

Javier Pérez Castilla (Universidad Autónoma de Madrid)

INTRODUCTION

Né le 16 décembre 1902, Rafael Alberti est scolarisé dans un établissement dirigé par les jésuites, le *Colegio de San Luis de Gonzaga*, entre 1912 et 1917. La question du profil de l'élève Alberti est à aborder avec la plus grande nuance. Le poète lui-même se dépeint comme un élément en rupture avec l'institution dans *La arboleda perdida*. G. W. Connell, qui expose que le motif de l'univers scolaire se manifeste dans de nombreux recueils du poète, admet le manque de motivation du jeune Alberti[1]. La chose mérite certainement de ne pas être tranchée de façon aussi catégorique. En effet, en prenant appui sur les archives du collège et en particulier sur les résultats scolaires de l'élève, Agustín Castro Merello parvient à un constat qui semble écarter toute forme d'incompatibilité avec le cadre scolaire dans lequel était immergé le jeune Rafael. Certes, les résultats sont moins bons pour l'année 1915-1916, mais rien ne permet de conclure à une forme de rejet de l'institution de la part de l'élève. Les résultats de l'année scolaire suivante sont bons et Rafael Alberti se distingue même par rapport à l'ensemble des élèves :

> Consecuentemente a estas notas, Rafael Alberti aparece nueve veces en las calificaciones honoríficas de los catálogos del colegio, por sus tres sobresalientes y seis notables. Al sobresaliente de Francés y no de Historia como escribe él en «La arboleda perdida», hay que añadir los dos sobresalientes en Religión de los cursos 1° y 2° según exámenes internos del colegio[2].

Rafael Alberti faisait partie des élèves issus de milieux modestes. La famille aux origines variées – les deux grands-parents étaient italiens, l'une des grand-mères d'origine irlandaise et l'autre de Huelva – se consacrait à la production et à la vente de vins. La

1. G. W. Connell, « A recurring theme in the poetry of Rafael Alberti », in *Renaissance and Modern Studies*, III, 1959, p. 95-110.

2. Agustín Castro Merello, *Alberti, colegial y marinero (Historia y poesía)*, Las Palmas de Gran Canaria, Unelco, 1994, p. 50.

situation familiale cependant évoluera jusqu'à faire du chef de famille le représentant d'une maison concurrente. Les déplacements constants du père ne favorisent pas les liens avec le futur poète. Au sujet de ce contexte spécifique, voici ce qu'Alberti en dit dans ses mémoires :

> Puedo afirmar que no lo traté [a mi padre] ni supe cómo era hasta en los últimos años de su vida, ya trasladados todos a Madrid. Creo que mi madre en este tiempo de mi infancia fue una mujer graciosa, aunque algo triste, seguramente a causa de su juventud en continua separación matrimonial y descenso económico[3].

Si Rafael Alberti se dépeint lui-même comme un élève difficile, il n'est pas à exclure qu'il ait possiblement exagéré son incompatibilité avec l'univers scolaire. Il aime manifestement se donner un profil d'élève rebelle plus enclin à fuir, dès qu'une occasion se présente, vers le littoral de sa ville natale qu'à se plier à la rigueur scolaire d'un enseignement qui ne parvient pas à le captiver. Il est en revanche clairement en rupture avec la religiosité excessive de son environnement familial. Son penchant prononcé pour les escapades en bord de mer ou pour la contemplation solitaire des paysages lumineux lui fait préférer dans un premier temps une formation de peintre qui ne demeurera pas sans effets sur ses vers : « De muchos azules está llena y hecha mi infancia en aquel Puerto de Santa María. Mas ya los repetí, hasta perder la voz, en las canciones de mis primeros libros[4] ».

Son passage par l'institution religieuse lui laisse malgré tout un goût amer très proche de la rancœur :

> Mi familia fue de las más gustosas en recibir gran número de aquellos listísimos y temerosos padres, cuyos no menos aprovechados descendientes habrían de ser rondando el tiempo mis fríos y hasta crueles profesores. [...] decidieron abrir los S. J., tan sólo para los muchachos portuenses, un externado gratuito, que fue adonde me llevó mi madre y donde tuve que

3. Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 18.

4. *Ibid.*, p. 17.

> soportar, junto a ocios y rabonas reveladoras, humillaciones y amarguras que hoy todavía me escuecen[5].

Il est envisageable de considérer que le dégoût envers la religiosité excessive observée au sein même de sa famille ait conditionné ses souvenirs autour du collège de son enfance, et ce à tel point que, selon Gregorio Torres Nebrera, Rafael Alberti adulte conservera une vision très critique de l'établissement dans lequel il fut scolarisé[6]. Dans *De un momento a otro*, dont les poèmes sont composés entre 1934 et 1938, ces souvenirs sont encore palpables. Le premier des poèmes rassemblés sous le titre « Colegio » laisse percevoir une certaine forme de rancœur encore très présente face au traitement discriminatoire dont faisaient l'objet les élèves issus de familles plus modestes :

> Éramos los externos,
>
> los colegiales de familias burguesas ya en declive.
> La caridad cristiana nos daba sin dinero su cultura,
> la piedad nos abría los libros y las puertas de las clases.
> Ya éramos de esas gentes que algún día se las entierra de balde.
>
> No sabíamos bien por qué un galón de oro no le daba la vuelta
> a nuestra gorra
> ni por qué causa luego no descendía directo por nuestros
> pantalones.
> Jamás vimos impresos los nombres que teníamos,
> sino escritos a máquina,
> azules,
> casi borrados.
>
> Éramos los externos[7].

5. Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, *op. cit.*, p. 33.

6. « Alberti [...] mantuvo una visión bastante crítica del colegio de su infancia, asociando aquel referente educativo, con un ensotanado clasismo retrógrado, al cultivo de una intensa y amplia poesía de compromiso y protesta [...] » : Gregorio Torres Nebrera, « Alberti y el colegio de los jesuitas de El Puerto: proyección literaria de una experiencia personal », *in* Gregorio Torres Nebrera, *Fiel en la dicha, fiel en la desgracia*, Madrid, Ediciones Xorki, 2012, p. 53-67, [p. 56].

7. « Colegio (S. J.) », *De un momento a otro (Poesía e historia)* [1934-1938], *in* Rafael Alberti, *Poesía 1920-1938*, Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, p. 614-618.

Cette discrimination reste fort discutable selon Agustín Castro Merello pour qui : « Si pasamos al aspecto disciplinar y por lo que toca a la conducta, vemos que llega a insertar su nombre en la tabla o cuadro de las "Dignidades"[8] ».

Initié à la peinture par l'une de ses tantes (en réalité l'une des sœurs de sa grand-mère, comme cela est précisé dans *La arboleda*, p. 66), il poursuivra longtemps son apprentissage, y compris lorsqu'il sera amené, pour des raisons familiales, à quitter Cadix pour découvrir l'univers urbain et moins lumineux de la capitale : « Mayo de 1917. [...] Mañana gris, sin sol, de ese finísimo plata madrileño, que supe querer luego, pero que en aquel día de la llegada me pareció del negro más desesperante » (*La arboleda perdida*, p. 97-98). La plus faible intensité de la lumière est rapidement surmontée grâce aux chefs-d'œuvre des musées madrilènes dont il s'inspire pour parachever sa formation de dessinateur et de peintre. Sa détermination semble inébranlable à en juger par l'anecdote qu'il rapporte dans *La arboleda perdida* :

> Pasados unos meses, en los que mis nostalgias marítimas y salineras comenzaron a hincarme sus primeros taladros y aplacado bastante mi furor por la fuga, declaré abiertamente a mis padres que no continuaría el bachillerato, que si estaba en Madrid [...] era para hacerme pintor[9].

Il songera à prendre de la distance par rapport à cette passion des premiers temps une fois sa décision prise de se consacrer à la poésie. Peut-être considérait-il que les va-et-vient entre ces deux formes d'expression étaient condamnés à s'exclure mutuellement et qu'il ne pourrait être pris au sérieux en tant que poète sans s'y consacrer exclusivement. Il reconnaît volontiers dans *La arboleda perdida* avoir considéré que la poésie lui ouvrait des possibilités d'expressivité que la peinture était incapable de lui offrir :

> 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

8. Agustín Castro Merello, *Alberti, colegial y marinero (Historia y poesía)*, Las Palmas de Gran Canaria, Unelco, 1994, p. 55.

9. Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, *op. cit.*, p. 99-100.

> papel sí. Allí me era fácil volcarme a mi gusto, dando cabida a sentimientos que nada o poco tenían que ver con la plástica. Mis nostalgias marineras del Puerto comenzaron a presentárseme bajo forma distinta: aún las veía en líneas y colores, pero esfumados entre una multitud de sensaciones ya imposible de fijar con los pinceles[10].

C'est pour ces raisons qu'il accepte à contrecœur de réaliser un portrait de Lorca à la demande de ce dernier, tiraillé entre sa volonté de s'affirmer en tant que poète et l'amitié qui le lie au jeune poète grenadin dont il a fait la connaissance à Madrid. Une reproduction de ce travail est intégrée dans l'ouvrage d'Alberto Blecua relatif aux sonnets élaborés en hommage au poète Federico García Lorca[11]. Mais la passion demeure, et il ne manquera pas de revenir à ses premières amours. Il consacrera même à cet art un volume complet de ses poèmes, *A la pintura*, composé entre 1945 et 1967. Le rapport à la peinture est loin d'être anecdotique. En effet, Luis García Montero considère que le poète entre en contact avec les avant-gardes par le biais précisément de la peinture :

> Alberti se hace un artista innovador, deseoso de romper los moldes aburridos del arte realista. Me parece interesante destacar aquí este dato, porque suele pasar desapercibido el hecho de que Alberti, poeta de vanguardia y siempre en constante voluntad de innovación, se puso en contacto por primera vez con los movimientos vanguardistas cuando era exclusivamente un joven pintor preocupado por caracterizar los horizontes de su mundo estético[12].

Cet aspect a abondamment retenu l'attention de la critique. Le rapport à la peinture a d'ailleurs été relevé également au sujet de Juan Ramón Jiménez :

> La peinture est présente dans son œuvre [celle de Juan Ramón Jiménez] sous différentes formes. D'abord, et bien souvent, elle l'est de manière tout à fait explicite, à travers

10. Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, *op. cit.*, p. 144.

11. Rafael Alberti, *Las cuatro estaciones. Sonetos de Alberti a Lorca (1924-1925)*, [Comentario de Alberto Blecua], S. L., Edición Sibi et Amicis, [1990], 60 p., Ejemplar de la BNE, Signatura 9/173056.

12. Luis García Montero, « Rafael Alberti y la pintura », in *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n° 9, 1991, p. 51-64, [p. 53].

> des références précises à des titres, ou dans le paratexte par exemple, lorsqu'il dédie des séquences de recueils à des peintres. On trouve également sous sa plume un grand nombre de métaphores ou de comparaisons basées sur des référents picturaux (un tableau, une estampe)[13].

Ce lien semble donc s'imposer culturellement et consolide par la même occasion le rapport générationnel :

> Aquí se incluyen poesías de Alberti, Aleixandre, Blas de Otero, Celaya, Cernuda, Diego, Guillén, Jiménez, Lorca, Machado, Rosales y Unamuno. Muchos de ellos, por cierto, pertenecen a la llamada « Generación del 27 », cuyos miembros fueron prácticamente influidos en mayor o menor grado por la pintura[14].

La différence essentielle, dans le cas de Rafael Alberti, est que ce dernier est également peintre. Cette passion le tient tout au long de sa vie comme le signalent Jerónimo Pablo González Marín[15], Ignacio Henares[16] ou encore Carlos Areán[17]. Ce double attachement est perceptible dès la jeunesse du poète, à tel point que sa réputation de peintre le précède parfois. Dámaso Alonso rappelle ce détail tout en précisant que la passion de Rafael Alberti pour la poésie ne laissait aucun doute à ses yeux : « Lo primero que supe de Rafael es que era pintor. Yo no le tomé muy en serio en esto. Tal vez porque desde nuestro primer trato lo vi inclinarse decididamente hacia la poesía, que era lo que nos unía a los dos.[18] ». Ce lien particulièrement étroit que Rafael Alberti ne tisse pas exclusivement sur un plan théorique mais qu'il met en

13. Adèle Muller, « Juan Ramón Jiménez, l'imprimeur de lumière », in *Poésie, peinture, photographie. Autour des poètes de 1927*, sous la direction de Nuria Rodríguez Lázaro et Paul-Henri Giraud, Paris, Indigo, p. 25-35, [p. 27].

14. Peter Standish, *Línea y color. Desde la pintura a la poesía*, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 12.

15. Jerónimo Pablo González Martín, « Rafael Alberti en Anticoli », in *Ínsula*, año XXV, n° 282, mayo 1970, p. 3.

16. Ignacio Henares, « La pintura y la estética en Alberti », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 485-86, noviembre-diciembre 1990, p. 193-202.

17. Carlos Areán, « La imagen pictórica en la poesía de Alberti », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 289-290, 1977, p. 198-209.

18. Dámaso Alonso, « Rafael en su arboleda », in *Ínsula*, año XVIII, n° 198, mayo 1963, p. 1, 16.

pratique avec une passion affirmée et pleinement reconnue pousse la critique à relever l'intérêt prononcé du peintre poète pour la lumière :

> Tratando y leyendo a Rafael llegué a una serie de reflexiones (nunca conclusiones) que, con el paso del tiempo he ido afinando y, en muchos aspectos, confirmando. Pienso que el rasgo esencial de su poesía es la luminosidad [...]. Muchos han visto lo mismo y hay una gran cantidad de ensayos y comentarios sobre este tema, pero vale la pena insistir en el hecho de que Rafael, como poeta, es un buscador de luz[19].

Le recueil *A la pintura* est probablement l'un des ouvrages du poète parmi les plus étudiés[20]. Les expositions que Rafael Alberti prépare avec le plus grand soin sont une marque de l'attachement de l'artiste à la qualité de sa production plastique : « Él ha sido siempre madrugador y laborioso. Ahora ya puede verse una magnífica prueba de ello. Me refiero a la exposición de grabados de su libro *X sonetos romanos*, presentada recientemente en una de las importantes galerías de Roma[21] ». À titre d'anecdote significative, Marina Mayoral conserve le souvenir d'un entretien avec le poète au domicile de ce dernier. L'espace qu'elle évoque ressemble fort à un atelier d'artiste peintre : « En la habitación grande tiene dos divanes y diferentes mesas llenas de dibujos, acuarelas, botes de pintura, pinceles... todo ello de color[22] ». Le rapport à la peinture est fortement présent chez le poète dès ses plus jeunes années. La passion pour la lumière ne peut remonter qu'à l'enfance et à la jeunesse du poète, lorsque celui-ci se montrait déjà fasciné par le littoral où il avait vu le jour.

---

19. Hugo Gutiérrez Vega, « Mis encuentros con Rafael », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 485-86, noviembre-diciembre 1990, p. 35-40, [p. 37]. Manuel Mantero effectue le même constat : « La blancura surge con frecuencia; y nos deslumbra el hombre que ya fue deslumbrado por la luz esencial. La blancura se manifiesta [...] desde su infancia. » : Manuel Mantero, « Rafael Alberti y su retina universal », in *Cuadernos de Ágora*, vol. 59-60, 1961, p. 22-27, [p. 23].

20. Ángel Crespo, « Realismo y pitagorismo en el libro de Alberti *A la pintura* », in *Papeles de Son Armadans*, XXX, n° 88, 1963, p. 93-126.

21. Pablo de la Fuente, « Rafael en Roma », in *Ínsula*, año XX, n° 222, mayo 1965, p. 6.

22. Marina Mayoral, « "Se equivocó la paloma". Comentario a un poema de Alberti », in *Ínsula*, año XXV, n° 282, mayo 1970, p. 3, 14, [p. 3].

Entre 1923 et 1924, des problèmes de santé imposent à Rafael Alberti des séjours réguliers dans la Sierra de Guadarrama où l'air pur est supposé être bénéfique pour lui compte tenu de ses problèmes respiratoires. C'est dans ce contexte que prend forme le recueil qui allait devenir *Marinero en tierra*. Des passages prolongés par la *Residencia de estudiantes* le mettent en contact avec les personnalités les plus remarquables de l'époque dont Buñuel, Dalí et surtout García Lorca. Cet espace agit comme un véritable vecteur culturel et favorise la mise en relation des personnalités les plus influentes de l'époque. Andrew P. Debicki expose clairement la portée d'une telle institution :

> La «Residencia de Estudiantes», dirigida por Manuel B. Cossío, tuvo gran importancia para la vida cultural de la ciudad. Cossío reflejaba actitudes idealistas, derivadas del pensamiento liberal de la «Institución Libre de Enseñanza». Soñaba con una sociedad elevada por medio de las artes, e hizo todo cuanto estuvo a su alcance para convertir su sueño en realidad. De 1910 en adelante, la Residencia alojó a gran número de poetas que incluía a Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Rafael Alberti; publicó obras importantes como los poemas completos de Antonio Machado hasta esa fecha (1917), y sirvió como centro para lecturas de poesía, para eventos artísticos, y para conferencias por parte de artistas y estudiosos extranjeros[23].

1925 est une date majeure dans la trajectoire poétique de l'auteur puisque son premier recueil est récompensé par le Prix National de Littérature. Il s'était décidé à participer à ce concours sur les conseils pressants de son ami Claudio de la Torre : « Tampoco se me ha ido de la memoria Claudio de la Torre, sosteniendo aún en mi corazón, a pesar de los años confusos que siguieron la guerra civil española, su lugar entonces alcanzado » (*La arboleda perdida*, p. 174). Le poète lui consacrera par ailleurs un sonnet dans la première partie de *Marinero en tierra*. Cette même année, un voyage en direction du nord de l'Espagne donne lieu à l'élaboration de *La amante*. L'inspiration du poète ne tarit pas puisque le recueil qui fait suite à ce dernier prend forme dès l'année suivante mais

23. Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del Siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997, p. 22.

dans un tout autre contexte. Un séjour à Rute lui fait découvrir un autre univers qui donnera naissance à des compositions plus dramatisées et plus sombres également. Ces compositions seront réunies sous le titre de *El alba del alhelí*.

Nous retrouvons notre poète sur le devant de la scène culturelle à l'occasion de la commémoration en 1927 du troisième centenaire de la mort de Góngora. Il participe activement à l'organisation de l'hommage qui ne fait pas toutefois l'unanimité dans le monde des lettres : « El contagio gongorino fue, además de deliberado, pasajero. No pasó casi del año del homenaje » (*La arboleda perdida*, p. 251). Cette même année il se consacre également à la composition des poèmes du recueil *Cal y canto*, inspiré de la syntaxe caractéristique de la poésie de Luis de Góngora comme le précise José Corredor Matheos[24] – ou encore Emilia de Zuleta[25] – qui, dans l'ouvrage mentionné en référence, procède à la caractérisation de l'ensemble des recueils de poésie de Rafael Alberti jusqu'à *Sonríe China*. Cet hommage à l'auteur des *Soledades* n'implique nullement un repli vers le passé et n'est pas dépourvu d'une volonté affirmée d'innover. En effet : « [...] el gongorismo adrede de *Cal y canto* se manifiesta de modo especialmente intenso y novedoso en el tratamiento iconoclasta de los personajes mitológicos. Sobre todo en este punto, Alberti actúa con voluntad de actualización, no de mímesis[26] ». Ce qui conduit ce même critique à préciser plus loin, page 291 de ce même travail :

> En definitiva, Alberti continuaba la genuina tradición barroca de la invectiva poética en la que Góngora había sido tan señaladamente actor y víctima, tradición puesta al día por la rebeldía con que los movimientos de vanguardia pretendieron romper con los valores consagrados por una cultura que denunciaban obsoleta y consideraban preciso destruir.

24. José Corredor-Matheos, prólogo a Rafael Alberti, *Canto de siempre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 7-38.

25. Emilia De Zuleta, « La poesía de Rafael Alberti », in *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, Gredos, 1971, p. 273-395, [p. 315].

26. Julio Neira, « Gongorismo y vanguardia en Rafael Alberti: las metamorfosis iconoclastas de *Cal y canto* », in *Aire del sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, Edición de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2003, p. 269-291, [p. 274].

L'intérêt plus spécifiquement axé sur les *Soledades* dont font montre les poètes organisateurs de l'hommage à Góngora est significatif d'une volonté manifeste de libérer l'écriture poétique comme le souligne María Zambrano :

> El significado del homenaje a Góngora y no al de las «Letrillas» y «Romances» precisamente, sino sobre todo al de las «Soledades», es bien patente. Se trataba de la liberación de la poesía. De que apareciese ella, la poesía misma con su presencia total: luminosa y oscura y fuente escondida que se derrama inagotable por cauce imprevisible en laberintos que aprisionan dando libertad [...][27].

Sobre los ángeles retient son attention entre 1927 et 1928. Il s'agit d'un tournant radical dans la production poétique d'Alberti, comme le souligne Brian Morris :

> [...] Alberti confiesa sus descubrimientos de que hace falta sufrir para vivir, de que más fuerte que la promesa de la vida eterna es la realidad de la muerte y de la descomposición, de que el infierno se ve y se palpa más que el cielo, de que la impureza y la traición han desterrado para siempre la inocencia[28].

Ce titre est en effet fréquemment associé à une période perturbée pour le poète et il est courant de lire dans les travaux élaborés autour de ce recueil qu'il est le fruit d'une profonde crise existentielle vécue par Rafael Alberti. Margarita García Candeira met en exergue les conséquences d'une telle crise sur la conception du langage : « La colección exhibe un sentimiento de caída fatal que, además de revelar el vacío de una subjetividad esencializada, se liga a la conciencia de un caos ontológico, del que es principal responsable un lenguaje incapaz de establecer relaciones entre el sujeto y el mundo[29] ». Les « anges » de ces poèmes sont à

27. María Zambrano, « Acerca de la Generación del 27 », *Ínsula*, año XXXII, nº 368-369, julio-agosto 1977, p. 1, 26, [p. 26].

28. Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Edición de C. Brian Morris, Madrid, Cátedra, 1984, p. 22.

29. Margarita García Candeira, *Estrategia y melancolía. La herencia de la vanguardia en la obra de Luis García Montero*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 112.

considérer comme des puissances incontrôlables de l'esprit selon Joaquín González Muela[30].

Cal y canto et *Sobre los ángeles*, seront publiés en 1929. Cette même année, il compose *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, consacré au monde du cinéma et aux acteurs prestigieux de l'époque :

> Es una transposición poética de las aventuras vividas o soñadas por los grandes actores cómicos del cine, encabezados por Charlot, Buster Keaton y Harold Lloyd. Si bien es cierto que a fines de los años veinte se escribieron muchos versos y muchas prosas sobre los grandes actores cómicos del cine, sólo Alberti, siempre a la vanguardia de toda aventura poética, escribe un libro dedicado a ellos[31].

Selon Anthony L. Geist, l'hommage aux acteurs comiques du cinéma muet ne doit pas pour autant faire perdre de vue que ce recueil fut composé dans un état d'esprit proche de celui qui avait guidé *Sobre los ángeles* ou qui orientera encore *Sermones y moradas*. En effet, « Al tiempo que recrea las bufonadas de los tontos del cine mudo, capta, de forma más significativa, la melancolía que se esconde bajo gran parte de sus tonterías[32] ». Le recueil *Sermones y moradas* (1929-1930) lui donne l'occasion d'offrir au lecteur un témoignage : « [...] un testimonio exhortativo de la condición humana en sus más hondos estratos[33] ». Le tournant est décisif et le changement d'orientation est radical car, comme le souligne José Corredor-Matheos dans l'introduction de son anthologie, ce nouveau recueil se distingue clairement de la production antérieure : « Es el fruto de las reflexiones y temores surgidos en la encrucijada en que se encuentra el poeta. Adivina que algo va a pasar, en su vida y en la vida colectiva, y estos poemas pueden ser

30. Joaquín González Muela, « ¿Poesía amorosa en "Sobre los ángeles"? », in *Ínsula*, año VII, n° 80, 15 de agosto de 1952, p. 5

31. Solita Salinas, « Alberti y los 'tontos' del cine », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 485-86, noviembre-diciembre 1990, p. 213-223, [p. 213].

32. Anthony L. Geist, « Mecánica, amor, poesía. Discurso ideológico en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* », in *Ínsula*, n° 515, noviembre 1989, p. 10-11, p. 10.

33. Emilia de Zuleta, « La poesía de Rafael Alberti », *op. cit.*, p. 273-395, p. 331.

el fruto de esa incertidumbre[34] ». *Sermones y moradas* présente en outre une particularité fondamentale mise en évidence par Derek Harris[35] : le recueil annonce l'engagement politique qui guidera le reste de la production poétique de Rafael Alberti. La violence affleure davantage dans *Con los zapatos puestos tengo que morir* (1930), où le poète entreprend de dénoncer l'oppression. Rafael Alberti commence par ailleurs à s'impliquer dans les mouvements sociaux qui s'opposent au Général Primo de Rivera. La rencontre avec María Teresa León est déterminante. Elle est elle-même auteur et devient l'épouse de Rafael Alberti en 1930. Le contexte se révèle de plus en plus agité :

> La vida pública española se resentía cada vez más del malestar producido por los fallos del régimen político; la oposición de ciertas minorías universitarias crecía notablemente, así como las revueltas de las masas obreras. En 1930 cae la dictadura; al año siguiente el rey abandona la nación y se proclama la República. A estos sobresaltos internos venían a añadirse los síntomas de una crisis internacional (crisis económica, por ejemplo, después del famoso «crack» de la Bolsa de Nueva York, en 1929)[36].

L'expérience dramatique prend corps avec *El hombre deshabitado* dont la première représentation est donnée en 1931. Politiquement l'année est également chargée en événements puisque la monarchie cède la place à la République. Les voyages et les contacts se multiplient. Luis García Montero, à plusieurs reprises dans son introduction, prend soin de relever les multiples amitiés tissées par le poète. Mentionnons à titre indicatif Jules Supervielle, César Vallejo, Miguel Ángel Asturias, Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier pour ne citer que les principaux auteurs rencontrés à Paris cette même année. Les déplacements du poète à l'étranger sont loin d'être interrompus puisque ce dernier est

34. Rafael Alberti, *Cantos de siempre*, Selección y prólogo de José Corredor-Matheos, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 25.

35. Derek Harris, « *Sermones y moradas*, de Rafael Alberti: el neorromanticismo revivificado por el surrealismo », in *Ínsula*, n° 592, abril 1996, p. 15-17, [p. 15].

36. Antonio Blanch, *La poesía pura. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976, p. 75.

mandaté par le gouvernement républicain pour étudier l'évolution des courants dramatiques en Europe.

Son implication politique est grandissante. Entre 1933 et 1934, il participe à des meetings où il est invité pour réciter ses vers. Il fonde par ailleurs, en collaboration avec María Teresa de León, la revue *Octubre*. Les voyages en URSS se multiplient. La force dénonciatrice des vers d'Alberti est perceptible dans *El poeta en la calle* (1931-1935) à la veille des événements qui allaient déchirer le pays : « El libro (o colección) *El poeta en la calle* es el que agrupa los primeros poemas netamente comprometidos de Rafael Alberti[37] ». Son adhésion à la cause républicaine est sans équivoque en 1936. Alberti devient directeur de la revue *El mono azul* clairement engagée en faveur de la République. Entre 1936 et 1937, il est associé à l'organisation du IIe Congrès International d'Écrivains. Entre 1934 et 1938, il compose *De un momento a otro.* Ce recueil est généralement considéré comme l'un des plus représentatifs de l'engagement politique du poète :

> Cuando se habla de la poesía política de Alberti se nos suele remitir a dos recopilaciones básicas de poemas que hoy se agrupan bajo los títulos definitivos de: *Poeta en la calle* y *De un momento a otro*. Ambos correspondientes a los años 30 del siglo XX, y en estricto a la época de la Segunda República española del 31 y a la guerra civil del 36-39[38].

Les événements ayant pris la tournure que l'on sait, le poète n'a d'autre issue que de quitter l'Espagne en 1939. Entre cette année et la suivante, Alberti écrit les poèmes qui seront réunis dans *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* qui adopte parfois des allures de journal. Avec son épouse, il s'établit en France où il travaille pour Radio Paris-Mondiale. Ils devront toutefois renoncer à ce poste à la demande des autorités officielles :

> Según me comunica, reservada y condolidamente, M. Fraisse, joven director de Paris-Mondiale, es el propio mariscal Pétain,

37. Antonio Jiménez Millán, « El compromiso en la poesía de Alberti (República, guerra, exilio) », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 485-86, noviembre-diciembre 1990, p. 145-161, [p. 148].

38. Juan Carlos Rodríguez, « Qué entendemos por poesía política. (Y la poesía política de Alberti) », in *Rafael Alberti. En memoria compartida*, Andalucía, Atrapasueños Editorial, 2012, p. 99.

> recién llegado de hacer cola, como un simple sargento, ante la puerta del generalísimo, quien plantea al gobierno de la «France éternelle» nuestra salida fulminante de la Radio, ya que es urgente contentar de algún modo a la España Una del Caudillo. (*La arboleda*, p. 71)

Dès février 1940, Rafael Alberti embarque à Marseille à destination de l'Argentine, où verra le jour sa fille Aitana en 1941. Il multiplie voyages et conférences en Argentine entre 1942 et 1944, tout en se consacrant au théâtre. L'auteur bénéficie d'un accueil plus que favorable car sa production poétique n'est pas inconnue : « En efecto, la obra poética de Alberti era ya conocida y valorada en los círculos literarios argentinos[39] ». *Entre el clavel y la espada* est publié en 1941. Ce recueil est marqué par la condition d'exilé du poète. Ce titre sous lequel sont regroupés des poèmes faisant clairement référence à la guerre civile et au début de la première guerre mondiale « [...] representa un proceso en el que el hablante lírico, partiendo del desarraigo o separación, busca la reconciliación con él mismo y con el « otro » en lo que tiene de realidad humana[40] ». Il compose par la suite le recueil de poèmes intitulé *Pleamar* (1942-1944), recueil qui traduit une crise intérieure face à la douleur liée à l'exil. Entre 1945 et 1947, il établit des contacts parmi les auteurs chiliens. Luis García Montero recense entre autres Nicanor Parra, Rubén Azócar, Tomás Lago, Pedro de la Barra, Juvenal Hernández... Le recueil *A la pintura* est composé entre 1945 et 1967. Il s'agit de l'un des recueils ayant le plus retenu l'attention de la critique et dont Antonio Colinas considère qu'il est une clef d'accès pour l'ensemble de la poésie albertienne : « *A la pintura* es un poco como un libro clave que explica todos los demás, y, en consecuencia, el círculo de los sueños y de la vida de Rafael Alberti[41] ». Sur cette même période, le poète poursuit son engagement poétique dans des compositions qu'il réunira

39. María Teresa Pochat, « Rafael Alberti en la Argentina (1940-1963) », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 485-86, noviembre-diciembre 1990, p. 25-34, [p. 26].

40. José Ortega, « La dialéctica de la soledad en *Entre el clavel y la espada* », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 485-86, noviembre-diciembre 1990, p. 225-230, [p. 230].

41. Antonio Colinas, « Magia de la pintura escrita en Alberti », in *Ínsula*, año XXXII, n° 368-369, julio-agosto 1977, p. 7.

sous le titre de *Signos del día* (1945-1963). Pratiquement dans le même temps, entre 1945 et 1956, il compose les poèmes qui intégreront le recueil intitulé *Poemas de Punta del Este*. *Coplas de Juan Panadero*, composé entre 1949 et 1953, dessine une claire orientation politico-sociale. Le souvenir et la douleur de l'exil guident les poèmes rassemblés dans l'ouvrage portant le titre de *Retornos de lo vivo* lejano (1948-1956). Les œuvres dramatiques *El hombre deshabitado, El trébol florido* et *La Gallarda* sont réunies en un même volume en 1950. *Ora marítima* (1953) est un hommage à la ville de Cadix, et *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954) s'organise autour du thème de la nostalgie. Rafael Alberti entreprend de nouveaux voyages en URSS, en Roumanie, en Tchécoslovaquie, en France et en Chine entre 1951 et 1957. À cette période correspond le recueil *La primavera de los pueblos* (1955-1968). Il renoue avec la production dramatique en 1956 grâce à son œuvre intitulée *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Ses voyages, récitals et conférences se succèdent dans différents pays de l'Amérique hispanophone (Venezuela, Colombie, Cuba, Pérou) entre 1960 et 1962.

1963 reste dans le parcours du poète une date charnière puisqu'elle marque son retour en Europe :

> Después de casi veinticuatro años de exilio argentino, Rafael Alberti vuelve a fijar su residencia en Europa en 1963. La inestabilidad política, la evidente gestación de una durísima dictadura militar, las agresiones repetidas de la policía contra su casa, sospechoso una vez más en su papel de escritor comprometido, hacen que Rafael Alberti se traslade en Roma[42].

Il quitte définitivement l'Argentine mais le contexte politique ne lui permet pas encore un retour en Espagne. C'est à Rome qu'il s'établit au mois de mai. Cette nouvelle situation lui inspire entre 1964 et 1967 le recueil *Roma, peligro para caminantes*. C'est dans cette même ville qu'il expose en 1967 ses dessins et gravures. À cette exposition fait suite celle intitulée *El lirismo del alfabeto* à Milan en 1969, puis une autre encore autour de l'intégralité de son œuvre

42. Luis García Montero, *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Cátedra Federico García Lorca, Universidad de Granada, 1996, p. 102.

graphique et poétique à Barcelone en 1970. Il compose entre 1966 et 1970 un recueil dédié au peintre Pablo Picasso, présenté comme le symbole de la création artistique dans *Los 8 nombres de Picasso*. Il rédige entre 1967 et 1971 *Canciones del Alto Valle del Aniene* et adhère à un groupe d'artistes engagés pour soutenir la campagne du président chilien Salvador Allende en 1972. Il participe à l'hommage rendu à Dolores Ibárruri en 1975. La mort de Franco suppose la fin de la dictature qui avait provoqué l'exil du poète. Le 27 avril 1977, Rafael Alberti et María Teresa León reviennent enfin en Espagne. L'engagement se poursuit pour le poète qui est élu député du parti communiste de la province de Cadix en juin de cette même année. Il se retire toutefois de cette fonction dès le mois d'octobre afin de continuer à se consacrer à la poésie. Il publie *Fustigada luz* (1972-1978), un nouveau recueil de poèmes, en 1980 et obtient diverses récompenses littéraires en 1981 : Premio Nacional de Teatro et Premio Pedro Salinas. Il compose un autre de ses recueils de vers : *Versos sueltos de cada día* (1979-1982) et obtient le Premio Cervantes. Il se consacre à de nombreux récitals en Europe et en Amérique entre 1984 et 1990. Il complète et achève *La arboleda perdida* en 1987 et publie en 1988 *Golfo de sombras* dont Francisco Javier Díez de Revenga considère que certains poèmes « [...] basan en su construcción paralelística sobre metáforas toda la fuerza del poema, que alcanza un ritmo muy acusado que recuerda modos del primer Alberti, el de *Marinero en tierra*, *La amante* o *El alba del alheli*[43] ». Le recueil poétique *Canciones para Altair* vient couronner la production albertienne en 1989 :

> En *Canciones para Altair*, el poeta toma muy en serio el papel de amante voraz [...] confirmando triunfantemente su afirmación de que «La poesía erótico-amatoria, de tiempo en tiempo, puede mucho en mí [...]». Es una obra corta pero enjundiosa de veinticinco poemas, organizados en tres secciones que corresponden, como los tres actos de un drama,

43. Francisco Javier Díez de Revenga, *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 135-136.

> al descenso de Altair del cielo, su estancia en la tierra, y su regreso a su constelación[44].

Rafael Alberti décède en 1999.

Comme nous venons d'en faire le constat, Alberti impose une forme de respect par le témoignage qu'il apporte sur l'époque qui lui a été donné de vivre. La reconstitution de sa biographie recouvre pratiquement l'intégralité de l'Histoire du XXe siècle. Cela fait de lui un témoin privilégié des principaux événements d'une histoire qu'il ne s'est pas contenté d'observer. Son implication aux côtés des républicains lui a valu de longues années d'exil. Avant cela, ses multiples voyages de par le monde le placent en contact avec les courants politiques et artistiques les plus engagés. Sa stature internationale fait de lui un représentant emblématique de la poésie élaborée en langue espagnole et il aura rencontré les principaux acteurs de la vie politique et artistique (poètes, dramaturges, musiciens et peintres) de son temps. Son œuvre autobiographique, *La arboleda perdida*, fait prendre conscience de la forte coïncidence entre la vie personnelle de l'homme et les principaux repères historiques du siècle qui fut le sien. Fidèle à ses engagements et à ses convictions, il ne s'en écarte pas à son retour d'exil et continue de placer sa notoriété au service de la vie politique désormais guidée par les principes inaliénables de la démocratie fraîchement établie en Espagne. C'est sur cet engagement sans faille que se referme l'hommage au poète intégré dans *El manifiesto albertista* au cours duquel Javier Egea et Luis García Montero prennent alternativement la parole et concluent de la sorte : « L. –Compañeros de todos los países,/ J. –un poeta ha recorrido el mundo./ J. y L. –¡Nosotros le llamamos camarada[45]! »

Vingt ans après la disparition du poète, le moment est venu de rendre un hommage amplement mérité à cet artiste pluriel dont

44. C. Brian Morris, « Las rosas rojas encendidas: *Canciones para Altair* », *in* Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (Coordinadores), *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2003, p. 525-537, [p 525].

45. Javier Egea, Luis García Montero, *El manifiesto albertista*, con una Bienvenida marinera de Álvaro Salvador y una Despedida Picassiana de Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Editorial Don Quijote, Los Pliegos de Barataria n° 3, 1982, p. 28.

la production n'a de cesse de mobiliser critiques et chercheurs. C'est exactement dans cette perspective qu'un colloque organisé sur deux sites – l'Institut Cervantès de Bordeaux et l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne – a réuni des spécialistes espagnols et français de théâtre, poésie et peinture à l'initiative de Gilles Del Vecchio et de Nuria Rodríguez Lázaro. Ce volume correspond aux actes de cette manifestation scientifique (le 17 janvier 2019 à l'Institut Cervantès de Bordeaux et le 14 février 2019 à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne) dont l'ouverture fut assurée par Luis García Montero. Les organisateurs remercient vivement les auteurs pour avoir spontanément accepté de participer à cette manifestation ainsi que pour leur volonté manifeste de transmettre au lecteur leur passion commune pour l'œuvre d'un artiste aussi éblouissant que la lumière de son littoral andalou.

CONFÉRENCES INAUGURALES

LAS HUELLAS DE RAFAEL ALBERTI

Luis GARCÍA MONTERO

Universidad de Grenada
Director General del Instituto Cervantes

Como se trata de hablar de la escritura, de las herencias y sus tejidos, me parece oportuno recordar aquí unas palabras de Jaime Gil de Biedma, pertenecientes a la conferencia «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», pronunciada en agosto de 1984 en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo:

> Como todo poeta joven y adiestrado en el arte de hacer poemas, vacilaba entre la vocación de llegar a ser contemporáneo de mí mismo y el halago de seguir sintiéndome contemporáneo de mis maestros. Si no era posible quedarse en aquella lírica, si mis preocupaciones e intenciones poéticas eran otras, ello en cierto modo se debía a que no mucho más de treinta años antes, alguien había regresado durante una temporada larga y memorable –Rafael Alberti, con *Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba del alhelí*. Tras él una nube de epígonos. Todo poeta eminente suele hacer más difícil el trabajo a sus sucesores, según Eliot. Para llegar a ser contemporáneo de nosotros mismos es necesario enseñarse a analizar críticamente la inmediata tradición en que nos hemos formado y es necesario emanciparse mediante la formulación de los supuestos estéticos fundamentales de la poesía que intentamos hacer, que no son exactamente los mismos en que se fundaba aquella. Emanciparse hasta cierto punto, puesto que, según observaba Gabriel Ferrater, la necesidad de innovar auténticamente obliga al escritor a no innovar demasiado y a ligarse a los modelos y a los escritores con respecto a los cuales pretende innovar; en tanto que se opone a ellos, depende de ellos. Por eso, remontarse al pasado –más allá de la tradición inmediata– es quizá el medio más sutil y eficaz para innovar. Aliarse con los abuelos contra los padres (2010, p. 1065-1066).

Esta experiencia de Jaime Gil de Biedma me ayuda a fijar mi relación con la escritura. La concepción literaria del tiempo forma un relato, una dinámica en la que cada individuo se busca a sí mismo ante la historia para definir la posición que va a ocupar en el presente. La huella de Rafael Alberti en mi poesía es una deuda literaria y humana; fue también un reto, y no es un caso extraño,

porque todo gran poeta –como recordó Jaime– se convierte en un aliado a costa de la obligación de buscar una lectura propia y una distancia elegida. Por eso el buen magisterio ayuda y hace más difícil el trabajo. Al fin y al cabo se trata del tejido que forman las tradiciones y los individuos. Se vive una historia particular, una historia que no sólo marca a los individuos, sino que obliga a releer de un modo cambiante las tradiciones. La lección de Alberti ha sido muy fértil en la poesía española posterior a 1939.

De eso quiero hablar aquí. Pero no pretendo un mapa exhaustivo, sino la elección de algunos síntomas, que son herencias ante las que debió decidir mi propia ilusión poética. La necesidad de buscarme obliga a preguntar por los otros. Son unos cuantos ejemplos de un horizonte muy amplio.

Pero en principio, claro, fue el silencio. Como exiliado republicano, la figura de Alberti quedó borrada de inmediato por la oscuridad de la España franquista. Traigamos aquí un testimonio de Leopoldo de Luis en su artículo «Mi recuerdo de Garcilaso»:

> En un conocido poema Rafel Alberti había dicho, años antes, que si Garcilaso volviera, él sería su escudero. Pero no lo fue, sino que podemos decir que vino a serlo José García Nieto, un joven desconocido, hasta cierto punto *neutral*. Había pasado la contienda hurtando el bulto y se evadió por la lírica pura, por el descompromiso (2004, s/p).

Se refiere a una conocida canción de *Marinero en tierra*: «Si Garcilaso volviera,/ yo sería su escudero;/ que buen caballero era» (1988, I, p. 143). Las palabras de Leopoldo de Luis llaman la atención sobre el cambio de suerte que había impuesto el golpe militar de 1936.

De manera que la ausencia de Rafael Alberti supuso una forma de presencia para los poetas y lectores que vivieron los años más duros del franquismo. Y el ruido de esa ausencia fue lo que invitó a los poetas sociales a buscar distintos modos de diálogo con el maestro exiliado en Argentina y en Roma. Los matices de este diálogo también se cargaron de sentido, y poco a poco facilitaron una estrategia de recuperación. Las idas y las vueltas son razón de ser de todo aprendizaje y toda escritura poética. Pero conviene no olvidar que la tensión normal entre el silencio, la voz, la memoria y el olvido se carga de peso en las situaciones históricas oscuras (un

golpe de Estado, un dictador, el exilio), y llena de significación la realidad de unas presencias ausentes o de ausencias presentes.

Recuerdo ahora el poema «Amanecer» de José Hierro, una composición de *Alegría*, libro que fue distinguido en 1947 con el premio Adonais y que presentó en sus dos primeros versos un testimonio de existencia: «Llegué por el dolor a la alegría./ Supe por el dolor que el alma existe» (1947, p. 11).

El poema «Amanecer», recogido en el segundo capítulo del libro, se abre con esta cita: «Imagínate tú…/ Imagínatelo tú por un momento», firmada por R. A. Los versos corresponden al poema «Hermana» de *De un momento a otro (Poesía e historia*) (1937): «Imagínate,/ hermana,/ suponte tú que un día amanecen las calles rojas de banderas/ y La Internacional remonta los palacios,/ sube las escaleras de los templos,/ donde te encuentras tú,/ contraria,/ frente a mí,/ ciega,/ obstinada,/ a los pies de Jesús Sacramentado». (1988, p. 618-619).

La tragedia imaginada por Rafael Alberti había sucedido, aunque con resultado diferente al previsto. La quiebra aludida existía: un acontecimiento histórico capaz de romper la convivencia y la memoria familiar en la vida española. Hierro parte de ese abismo para buscar una transformación interior después de la derrota. Ahora es la imaginación vital, siguiendo un sentido contrario, la que puede convertir el dolor en alegría. Para eso es importante tomar conciencia de lo perdido: «¡Tan bello era todo, tan nuestro era todo, tan vivo era todo!» (1947, p.56). En esa conciencia se posibilita el camino de vuelta:

> Y cuando creas que todo ante ti perfecciona su muerte,
> abre los ojos:
> El trágico hachero saltaba los montes,
> llevaba una antorcha en la mano, incendiaba los bosques nacientes.
>
> El río volvía a mojar las orillas que dan a tu vida.
> El prodigio era tuyo y te hacías así vencedor de la muerte.
> (1947, p. 56-57)

Citar las palabras y las siglas de Rafael Alberti suponía una forma de restitución. El mismo empeño asumió Blas de Otero en Ángel *Fieramente humano* (1950). Su poesía existencialista, previa al compromiso político directo, abrió un diálogo con Rafael

Alberti, autor de *Sobre los ángeles*. Pero tampoco quiso desconocer la realidad de la guerra y el exilio. Un libro dedicado «A la inmensa mayoría» significaba un alejamiento del garcilasismo y de la encubridora poética esteticista, pero también una recuperación de la historia. Si Rafael Alberti había publicado ya en el exilio *Pleamar* (1944), resultaba pertinente dedicar en forma de protesta el poema «Puertas cerradas» a «R. A. *Pleamar, 1944*». El poema empieza preguntándose por la ruptura: «¿No son ángeles ya, no voladores,/ ni tampoco relámpagos suspensos,/ son errantes espumas, desfloradas/ flores…». Y acaba precisando la situación: «Un marinero en tierra./ Y un golpe, no de mar, sino de guerra, / que destierra los ángeles mejores» (1950, p. 53-54).

Un estudio minucioso de la poesía de Blas de Otero encontrará huellas permanentes de la voz albertiana. Por ejemplo, *Que trata de España* (1964) hace memoria del neopopularismo viajero de *La amante* (1926). Pero no se trata, ya lo he dicho, de un análisis minucioso, sino de la evocación de algunas referencias significativas.

Gabriel Celaya, camarada y amigo de Rafael Alberti, no pudo evitar sentir algún resquemor ante la figura del poeta gaditano, sombra poderosa y admirada en los espacios culturales del Partido Comunista de España. Se habían conocido antes de la Guerra Civil en la Residencia de Estudiantes, pero la situación en los años sesenta implicaba algunos debates como el de la mitología del exilio frente a la lucha interior. El dentro y el fuera suponían una tensión entre la calidad de vida, el prestigio de la cultura republicana de la España peregrina y el silencioso sacrificio cultural y económico de la piel de toro. Esas hogueras daban pie a las rivalidades.

En el libro *Versos de otoño* (1963), Celaya se plantea una crisis propia sobre el compromiso poético y la realidad vital que desplazó hacia su camarada en el poema «A Rafael Alberti»:

De todo lo intentado, ¿qué nos queda?
Una tranquilidad hasta la muerte.
Hicimos cuanto estuvo a nuestro alcance.
Y hoy va, bien afluído, en la corriente.
……
Más nos queda también una amargura
porque un día nacimos como dioses

y todo lo que dimos ha quedado
en nobleza de sólo pobres hombres.

Entonces renunciamos a la lucha
y para ser felices como Lope
perdimos, y es bastante si se sabe,
«dos libros, tres pinturas, cuatro flores».
(1963, p. 26-27)

El famoso verso de *La cortesía de España* de Lope de Vega habla de las pocas cosas que hacen falta para ser feliz en una vida modesta. Pero el ajuar humilde no es suficiente cuando hay batallas por ganar, y de ahí la tristeza irónica de Celaya. Si esconde una renuncia a la lucha, una integración en la realidad establecida, no resulta adecuada la vida tranquila. El amor al clavel incomoda a las exigencias rotundas de la espada. No es que Gabriel Celaya se llevase con Alberti tan mal como Lope, siempre preocupado de su propio éxito, con Cervantes, pero la rivalidad es perceptible en varios momentos. Uno de ellos nació de un fondo infantil.

Rafael Alberti escribió una famosa «Oda a Platko», el portero húngaro del Fútbol Club Barcelona, recogida en *Cal y canto* (1929). Cantaba, con el deseo de utilizar la vieja épica para crear una nueva mitología vanguardista del deporte, las hazañas de un portero que había conseguido darle a su equipo la victoria y la Copa del Rey de 1928 en una final dramática disputada con la Real Sociedad en Santander. 86 años después, con motivo de la celebración del 75 aniversario de la Real Sociedad de San Sebastián, Celaya aprovechó para contestarle a Alberti, diciendo que él estaba allí, que lo vio y que sabía de lo que hablaba. Alberti también lo vio, porque había sido invitado por su amigo José María de Cossío, presidente del Racing de Santander. Pero más importancia que el detalle, tiene el resquemor de Celaya sobre cuestiones que aluden al «más que tú», «yo lo vi», «estaba allí» y «tú has olvidado»:

Y recuerdo también nuestra triple derrota
en aquellos partidos frente al Barcelona
que si nos ganó, no fue gracias a Platko,
sino por diez penaltis claros que nos robaron.
……
Todos lo recordamos y quizá más que tú,
mi querido Alberti, lo recuerdo yo,

porque estaba allí, porque vi lo que vi,
lo que tú has olvidado, pero nosotros siempre
recordamos: ganamos. En buena ley, ganamos
y hay algo que no cambian los falsos resultados.
(2012, p. 67)

El poema se tituló «Contraoda del poeta de la Real Sociedad» para responder a la oda vanguardista de Alberti, un poeta que no era de ninguno de los dos equipos enfrentados. Mejor cambiemos de asunto.

En la generación siguiente, me interesa recordar la lectura de Jaime Gil de Biedma. El poema que cierra *Compañeros de viaje* (1959), «Canción para ese día», afianzaba el deseo de vivir una historia al mismo tiempo individual y colectiva. Esta declaración de historia vivida y compartida quería anunciar un futuro de libertad: «De un momento/ a otro sonarán campanas» (2010, p. 148). *De un momento a otro* se titulaba el libro que Rafael Alberti había publicado en 1937, recogiendo su poesía comprometida. Ahí adquirieron valor los poemas dedicados a la familia, su educación sentimental y su ruptura ideológica. Como hemos visto, se trata también del poemario citado por José Hierro. La vinculación política de Alberti provocó una indagación estética. Había buscado diversos tonos, desde la consigna hasta el neopopularismo, y paso a paso llegó en este libro a registros conversacionales, a la diaria palabra de la vida civil y a una meditación histórica sobre la formación de los sentimientos. Tomar conciencia de que la historia pasa por los sentimientos, privatizar los conflictos y vigilar la intimidad, supuso la necesaria búsqueda de una palabra conversacional. Esta operación de escritura abrió caminos en su lírica y en la poesía española posterior.

La poesía se concentra en las raíces de la configuración del yo. ¿Cómo se ha ido haciendo mi yo?, se pregunta el poeta, enfrentado a las interferencias de su vida cívica y su historia familiar. Y esa lección la asumió Jaime Gil de Biedma, admitiendo la huella de Alberti, por ejemplo, en un poema como «Infancia y confesiones»:

Mi infancia eran recuerdos de una casa
con escuela y despensa y llave en el ropero,
de cuando las familias
acomodadas,

como su nombre indica,
veraneaban infinitamente
en Villa Estefanía o en La Torre
del Mirador
y más allá continuaba el mundo
con senderos de grava y cenadores
rústicos, decorado de hortensias pomposas,
todo ligeramente egoísta y caduco.
Yo nací (perdonadme)
en la edad de la pérgola y el tenis.
(2010, p. 122)

Si Rafael Alberti había fijado su pertenencia histórica a un signo de transformación vital y cultural a través de la tecnología en el poema «Carta abierta» de *Cal y canto* («Yo nací –respetadme– con el cine»), Gil de Biedma quiebra irónicamente hacia la culpa y un costumbrismo social de clase, «egoísta y caduco», poco productivos para el progreso nacional: «Yo nací (perdonadme)/ en la edad de la pérgola y el tenis». Esa petición de perdón no se refiere sólo al nosotros del grupo de amigos, porque muchos de ellos habían nacido también en familias acomodadas, sino a los posibles lectores o al ámbito más amplio del compromiso político de izquierdas al que se había acercado. Alude así a un asunto de época: la mala conciencia de clase de los intelectuales comunistas nacidos en familias de la burguesía.

La dinámica de las ausencias y las presencias generaba como es lógico suspicacias. Jaime Gil de Biedma participó en una publicación de homenaje a Rafael Alberti dedicándole el poema «El juego de hacer versos». Al publicarlo en el libro *Moralidades* (1966) suprimió la dedicatoria por considerar que se había tratado de un gesto de circunstancias, movido no por el poema en sí, sino por el deseo de participar en un homenaje a Alberti. El poeta de la generación del 27 sintió que se trataba de una estrategia de distancia y no tuvo al regresar a España una relación fluida con Jaime Gil de Biedma.

Mi admiración por los dos pretendió facilitar un reencuentro. Rafael Alberti fue una persona generosa, poco sectaria en cuestiones poéticas, y Jaime Gil de Biedma había leído muy bien a Alberti. La cita con la que abrí estos recuerdos lo demuestra. Pero quizá haya que poner un poco más de atención en ella. Al alejarse

junto a Eliot de la poesía expresiva, el género entendido como campo de efusiones, necesitó plantearse los recursos de la formalización. Un poema no es un acto de expresividad, sino una tarea de formalización. Y el mundo estético de Alberti, empezando por el neopopularismo de sus primeros libros, ofrecía un ejemplo claro a seguir.

Entre todos los caminos abiertos, había uno para él que tuvo especial importancia. A Jaime Gil de Biedma le gustaba hablar de poesía con sus amigos jóvenes; y a veces examinaba de manera inesperada. ¿Qué libro te gusta más de Alberti? Pues a mí, contesté en una ocasión, *De un momento a otro*. Exacto, confirmó Jaime, celebrando una respuesta poco común, porque la mayoría de las veces se recordaba *Marinero en tierra* o *Sobre los ángeles*. No se trataba de rebajar el valor de otros libros, sino de elegir la lectura propia en un mundo abierto, de buscar la propia personalidad en la tradición. Leer es elegir.

Rafael Alberti propuso la candidatura de Jaime Gil de Biedma al Premio Miguel de Cervantes en 1989. Muy enfermo, con letra temblorosa, poco antes de morir, Jaime me escribió para que le agradeciese al maestro su generosidad:

> Querido Luis, estas líneas son para corresponder el gesto magnífico, generoso y singular de Alberti, puesto que no hemos hablado más de dos o tres veces –creo–; no pienso que los poemas míos que haya leído vayan con su temperamento –eso hace doblemente de agradecer su voto preliminar para la candidatura. Has sido tú, ¡inevitablemente!, quien se ha enterado de esto. Un abrazo y toda mi gratitud a Rafael Alberti. (2010b, p. 446).

La carta está firmada en Barcelona, el 28 de julio de 1989.

Tampoco le sentó bien que un poeta de la generación siguiente, Pere Gimferrer, quitase de *Arde el mar* (1966) la cita con la que se abría el libro, «Ardiendo está todo el mar», un verso del poema «Mala ráfaga» (1988, pág. 137) de *Marinero en tierra*. Pensó que había intentado separarse de su significación política y su militancia comunista, algo molesto para el culturalismo que habían esgrimido los novísimos como carta generacional de presentación. Está claro que en vez de *De un momento a otro*, había muy diferentes libros de Alberti que podían interesar más a Pere Gimferrer.

Y tenía derecho. Por lo demás, conviene decir que la relación de Gimferrer con Rafael Alberti, la de un editor más que la de un amigo, fue siempre generosa. Demostró sabiduría y sensibilidad poética cada vez que habló de la poesía del gaditano. Coincido, por ejemplo, de manera especial con unas afirmaciones que publicó como «Prohemio» en el libro homenaje *El color de la poesía. Rafael Alberti en su siglo (2004)*:

> …y ni que decir tiene que puede agavillar en un solo poema todas las etapas de esta historia: puede ser todos los poetas en uno, y consiguientemente todos los seres humanos. Sólo por eso Alberti simboliza en su obra, no ya toda la poesía española a lo largo de los siglos, no ya toda la poesía del siglo XX, sino la historia de la poesía universal (p. 27).

A la hora de comprender las huellas de Rafael Alberti, además de la dinámica de presencia-ausencia que supuso la censura franquista y la situación histórica, conviene atender a este carácter indagatorio de su mundo literario, que no se concibió nunca como espacio cerrado, sino como una permanente voluntad de búsqueda: un estilo de estar ante los estilos. Las dos características que destacan en su itinerario lírico, la voluntad de no repetirse y la lectura vanguardista o renovadora de las tradiciones, ayudaron a configurar una poesía que se definió a sí misma como sucesión de etapas. Si el exilio tuvo tanta importancia en la obra de Alberti, no fue sólo por la dureza de una realidad histórica hostil, sino por la relación íntima con su condición de poeta nómada, de voz desarraigada, disidente, que se ve obligada a no establecerse en un hoy sólido. Necesita buscar en el pasado o en el futuro respuestas a la insatisfacción del presente. En manos de la formalización literaria, este sentimiento deriva en las sucesivas etapas de una búsqueda: ultraísmo, neopopularismo, gongorismo, surrealismo, compromiso… Y este abanico de senderos permite un horizonte muy abierto de huellas y perspectivas en la poesía posterior.

Dejemos por un momento la palabra al propio Rafael Alberti. Muy pronto asumió el carácter nómada de su poesía. En la famosa poética de la antología *Poesía española (contemporáneos)*, publicada en 1934, expuso al mismo tiempo una condición lírica y un itinerario, una puesta en práctica:

> He intentado muchos caminos, aprovechándome, a veces, de aquellas tendencias estéticas con las que simpatizaba. Los poemas que me han ayudado, a los que sigo guardando una profunda admiración, han sido Gil Vicente, los anónimos del cancionero y Romancero españoles, Garcilaso, Góngora, Lope, Bécquer, Baudelaire, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado (p. 447).

La otra declaración que quiero recordar es de 1937, pertenece al prólogo del libro *De un momento a otro* y nos hace comprender que la llegada al compromiso supuso en realidad una etapa, una escena más de trabajo en la que había que seguir indagando. No sólo un acto cívico, sino una inmediata exigencia estética:

> Mi vocación, mi jamás rota fe en la poesía, mi dolorosa, alegre y continua exploración de las nuevas realidades líricas y dramáticas de España y del mundo, me han conducido lenta y difícilmente a este cambio de voz, de acento. ¿Se consigue algo de este nuevo sonido en *De un momento a otro?* No sé. Creo que no. Pero no hay que olvidar que en esta nueva mina me siento aún con menos de dieciocho años, y que estoy dispuesto a equivocarme las veces necesarias, a caerme, a levantarme, y a seguir, lo mismo que una bala, hasta el final, hasta ese punto donde mis propias fuerzas me digan; –Basta» (1988, p. 608).

Si hay una pregunta que define el mundo poético de Alberti es esta: ¿qué hacer para empezar de nuevo? Es la interrogación que se planteó muchas veces a lo largo de la vida para convertir en búsqueda el agotamiento y la superación de cada ciclo. Y según las necesidades de cada momento y cada mirada, los poetas siguientes atendieron a uno de sus muchos destellos. Resulta lógico que Pere Gimferrer señalara, desde su estética novísima, que «El don verbal es lo que primeramente caracteriza a Alberti, y lo que más lo emparenta con Lope y con Darío» (2004, p.23)

También es lógico que nos fijásemos en otras perspectivas algunos poetas que empezamos a escribir después, en los años finales del franquismo y en los conflictos de la transición democrática. Ser demócrata no era sólo poder votar cada cuatro años, sino alejarse de la educación sentimental y las costumbres clericales y autoritarias de la dictadura. La poesía me ayudó a mí a darle un sentido a esta situación. El carácter histórico de los sentimientos invitaba

a plantearse la emancipación de la intimidad como un modo de contribuir a la libertad de los espacios públicos. Interiorizar el compromiso en la indagación sentimental era un camino.

Tenía razón Gil de Biedma al señalar que los nietos suelen aliarse con los abuelos para discutir de poesía con los padres. La generación anterior a la mía había roto con el dominio de la poesía social y realista través de la defensa del culturalismo esteticista. En unos casos se volvía a la vieja disputa entre poesía pura-poesía comprometida, y en otros se recibían las ofertas culturales europeas con la misma ilusión que recibían electrodomésticos los participantes en el desarrollismo económico de los años sesenta, cuando España empezaba a integrarse en el capitalismo avanzando. Poesía social hubo buena y mala, como también hubo buena y mala poesía pura. Pero ese no era el debate, ni me resultaba simpática una modernización que pasase por borrar la memoria cultural de la lucha contra el franquismo.

Rafael Alberti volvió a España en 1977 para presentarse como candidato por el Partido Comunista a las primeras elecciones democráticas. Fue enseguida un cómplice a la hora de entender que no se podía confundir un poema con un panfleto y que el compromiso podía ser una incitación a la búsqueda de posibilidades estéticas. Garcilaso era tan aliado como Miguel Hernández. Amante de muchas tradiciones, Rafael había demostrado que el realismo era una posibilidad de poesía y de tarea renovadora. El lenguaje como forma de ruptura me atraía poco en una situación española y europea en la que estaba en juego la construcción o la defensa de una sociedad democrática. En mi caso, fue decisiva la vía abierta en la indagación sentimental por Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Hierro, Blas de Otero y Rafael Alberti.

Pensar la democracia era también recuperar la memoria que había pretendido borrar el franquismo. Antonio Jiménez Millán dedicó al poeta republicano una parte de su tesis doctoral que desembocó después en el libro *La poesía de Rafael Alberti* (1984). Yo dediqué también mi tesis a la poesía de Alberti, trabajo que desembocó a petición del propio Rafael, en la edición de los tres volúmenes de su *Poesía*, editorial Aguilar, en 1988.

Pero lo verdaderamente decisivo para nosotros fue que Rafael se convirtió en un amigo íntimo. Un grupo de jóvenes poetas vivieron la suerte de que un mito, el amigo de García Lorca, el autor de libros como *Retornos de lo vivo lejano* o como *De un momento a otro*, el poeta combatiente y exiliado, se bajara de su altar, su torre edificada en la memoria histórica, y estableciese con ellos una relación de amistad estrecha.

Prefiero contar aquí en verso mi historia con Rafael Alberti, el paso de la admiración literaria a la intimidad personal. Por eso acabo con dos poemas. El primero, «Sus ocho nombres», pertenece a *El jardín extranjero* (1983), libro que tuvo la generosidad de presentar con Aurora de Albornoz y Fanny Rubio en el Ateneo de Madrid. El segundo poema, «Rafael Alberti», pertenece a *Vista cansada* (2008). Son dos huellas más de una admiración estética y una lealtad humana que se ha mantenido a lo largo de los años. Muchos detalles de nuestra relación personal e ideológica los aproveché después en la novela *No me cuentes tu vida* (2012) para hablar de la amistad entre un joven escritor y un maestro que había sufrido la guerra, el exilio y el naufragio de sus sueños.

I

Sus ocho nombres

Tú, luna, de los taxis retrasados
Rafael Alberti

El mar
debiera ser entonces parecido
a este cielo de ahora neblinando,
terso como la luz,
diciembre y la bahía entre los barcos.
Hablo desde una noche de tormenta
inesperada y fría,
me refiero
a la vida que llega por ejemplo
levantando las viñas
sobre la cabellera del mar
secretamente.

Por los acantilados
vino también la historia a recogernos
con su antigua presencia de enamorado en tierra,
buscando el litoral, las alamedas
y ese día de abril donde las plazas
semejaron marismas
y ese perfil nevado de los ángeles
que recorrió las calles
como la piel de octubre cuando entra
de golpe por las puertas de un palacio.
Una canción sonaba en los tejados,
C'est la police, ¿te acuerdas?,
el mar era un enigma poblado de fantasmas,
las orillas apenas cicatrices
hechas de tinta china
y Roma
tendió su barba blanca para esperar contigo.

Cuando otra vez la luna
habita el rompeolas,
cuando la niebla vuelve a lamernos las manos
sólo quiero decirte de nuevo y simplemente
que has tenido tu vida, la que a ti te tocaba,
que has regresado ahora por los acantilados
con más luz en los ojos
y llegas tan despacio como la primavera
para plegar el cuerpo preciso de los mapas
donde dicen que aguarda
en su tercera soledad
el mundo.

II

Rafael Alberti

Así
como pasabas
en el amanecer
de la mitología a los teléfonos
para llamar de pronto,
o de las multitudes al desorden
solitario y esquivo de tu cuarto
en la calle Princesa,

pasas también ahora
de la muerte a la vida,
de los recuerdos al estar aquí,
habitando la mesa donde escribo.

En su rincón más nuestro,
ese que no depende del pasado,
la memoria es azul, y callejera,
y pura realidad, como los versos
que convierten el mar en la nevada
y los ríos de tinta en un amanecer
para que cante el gallo sobre el reino
de la metamorfosis.

Hablamos del amor y la poesía,
tal vez porque este cielo ha decretado
un violeta de Bécquer sobre el mundo,
que guardas en tu voz
como en las páginas de un libro.

Orgulloso de ti,
prefiero los aciertos a la mediocridad
del que cuenta los días y las sílabas
para evitar errores.
Los que han amado mucho
no desmienten su amor
con una mala boda.
Los que escriben poemas necesarios
continúan ardiendo
sobre la leña seca de los libros.
Da igual la perfección,
la irregularidad o la abundancia.

Orgulloso de mí,
vuelvo a ser el muchacho
que te ha visto llegar desde la historia,
con tu mitología
de poetas, república y exilios.
Y llamas por teléfono,
y preguntas la hora,
y sugieres la cita,
conmigo mano a mano,
busquemos otros montes y otros ríos,
para comer al sol de las afueras.

En aquel restaurante del pinar
han subido los precios.
Ahora no puedes invitarme.
Pago la cuenta solo,
pero volvemos juntos en el coche,
y te quedas dormido
sobre el último verso de algún clásico,
o quizás en la cumbre de una rama.

Una vez más me siento el elegido,
mientras el día se disuelve
en el retrovisor
como la inspiración en un poema.

BIBLIOGRAFÍA

Alberti, Rafael (1934), «Poética», en Gerardo Diego, *Poesía española. Antología*, Signo, Madrid.

—— (1988), *Poesía*, I, Aguilar, Madrid. Edición de Luis García Montero.

Celaya, Gabriel (1963), *Versos de otoño*, La Venencia, Jerez de la Frontera.

—— (2012), en Luis García Montero y Jesús García Sánchez, *Un balón envenenado*, Visor, Madrid.

García Montero, Luis (2012), *No me cuentes tu vida*, Planeta, Barcelona.

—— (2018), *Poesía completa (1980-2017)*, Colección Austral, Barcelona.

Gil de Biedma, Jaime (2010), *Obras. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg-Círculo de Lectores. Introducción James Valender. Edición de Nicanor Vélez.

—— (2010b), *El argumento de la obra. Correspondencia*, Lumen, Barcelona.

Gimferrer, Pere (1966), *Arde el mar*, El Bardo, Barcelona.

—— (2004), *El color de la poesía. Rafael Alberti es su siglo*, I, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, págs. 23-27. Edición de Gonzalo Santonja.

Hierro, José (1947), *Alegría*, Adonais, Madrid.

Jiménez Millán, Antonio (1984), *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*, Diputación Provincial de Cádiz.

Luis, Leopoldo de (2004), «Mi recuerdo de Garcilaso», *Garcilaso. Juventud creadora*, Visor, Madrid.

Otero, Blas de (1950), *Ángel fieramente humano*, Ínsula, Madrid.

RAFAEL ALBERTI Y GÓNGORA, OTRA MIRADA

Pedro RUIZ PÉREZ

Universidad de Córdoba

1. Repensar un contexto

Sería redundante volver, cuando se acerca su primer centenario, a la génesis y condición de la categoría crítica de «generación del 27». Tampoco es necesario insistir en su peso para condicionar una perspectiva historiográfica y hermenéutica limitadora y parcial. Y ello no sólo a la hora de acercarnos a un poeta como Alberti, de obra tan dilatada y multiforme, difícilmente encorsetable en un rótulo como el que aún campea en manuales y libros de texto. Ni siquiera serviría para caracterizar su obra más temprana, en los inicios de una década marcada por la dictadura de Primo de Rivera y, en lo artístico, por un amplio movimiento en el contexto europeo. Como en otros casos en que la mirada sobre los avatares hispanos de un fenómeno literario ha prescindido de ese marco, la distorsión toma cuerpo con la sentencia de la peculiaridad cultural de la Península y se resuelve en el apuntamiento de presuntas claves, más anecdóticas que explicativas. El papel de Góngora a raíz de las maniobras en torno a su centenario es uno de esos casos paradigmáticos, y ha introducido no escasa distorsión cuando de lo que se trata es de un acercamiento con fecundidad crítica a los autores, las obras y los versos de los protagonistas del período, incluyendo sus supuestas características «generacionales» y, en particular, con la figura del poeta cordobés y lo que llegó a representar. Todo ello es bien sabido, aunque no siempre aplicado de manera operativa, al menos, hasta la bibliografía crítica más reciente. Viene al caso, sin embargo, su mención a la hora de ensayar una revisión sobre las relaciones de Rafael Alberti y el autor de las *Soledades*, de proponer otra mirada sobre un vínculo que cuenta ya con nada desdeñables aproximaciones críticas.

La obra de los poetas presentes en la difundida foto del Ateneo sevillano, lo mismo que la de muchos otros en esos años, excluidos o ignorados por los organizadores del evento, se inscribe de lleno en el amplio movimiento de las vanguardias históricas o, de modo más preciso, en una etapa tardía de las mismas, cuando las ondas surgidas de la explosión de principios de siglo están penetrando

en la poética más aceptada y en el centro del campo literario. Apaciguado en parte su ardor inicial y atemperada su vocación de ruptura, la fecundidad propia de la renovación vanguardista se extiende en su diálogo con los componentes de la institución, cuando no se perfila en la voluntad de sus protagonistas de alcanzar una posición institucional. Sin entrar ahora en el debate sobre los límites de ambas posiciones, cabe ahí situar la corriente de recuperación de la tradición poética española y de reordenación de su jerarquía canónica, de la que, al hilo de un centenario, la figura de Góngora se enarbola como bandera. Muy ligado a la ideología y la espiritualidad del período de entreguerras, y con un fuerte componente de antiacademicismo en el caso español, el barroco se erige en paradigma de unas raíces estéticas denostadas cuya recuperación se plantea como una forma de revitalización del estado del arte. En este contexto la imagen de Góngora se convierte en emblemática, incluyendo en ella lo que arrastraba de una polémica que sacudió las letras del siglo XVII y que se percibe como una catarsis susceptible de traslado productivo a la escena poética cuando acababa el primer cuarto del siglo XX. La simbología de Góngora se impone así con tanto o más valor que la realidad de su concreta propuesta poética, sobre todo si se descartan las manifestaciones más superficiales de su recuperación. Pero no es el programa trazado en torno al tricentenario el único movimiento en esa dirección, por más que su éxito eclipsara la percepción y la valoración crítica del conjunto de actitudes en que se inscribe, que podemos conceptualizar tentativamente como una tendencia a la revitalización de una tradición, en particular en sus elementos más heterodoxos y más cercanos a algunos de los «ismos» que se venían ensayando. La novedad de lo antiguo, en una nueva realización de una reconocida dinámica. En términos más habituales, la fusión de lo antiguo y lo moderno.

Un rápido repaso por las publicaciones de esos años, aun circunscribiéndonos al entorno más comúnmente atendido en la considerada como generación, nos muestra la extensión y variedad de este juego de relaciones. Sólo un año después del resonante centenario Jorge Guillén da a la luz su primera entrega de *Cántico* (1928), con sus ecos de la obra de Juan de la Cruz. Lorca había publicado un año antes sus *Canciones* (1927), que conectan, a

través de las realizaciones románticas y simbolistas, con las formas líricas tradicionales y cortesanas, para actualizar al año siguiente la modalidad genérica más netamente hispánica en el *Romancero gitano* (1928). Una raíz similar puede percibirse en la última de las entregas de Alberti de su juvenil lírica de corte cancioneril, *El alba del alhelí* (1927), antes de internarse con *Cal y canto* (1929) en los ámbitos de un barroquismo de imágenes visionarias. Por su parte, Vicente Aleixandre deja constancia en *Ámbito* (1928) de los tanteos y exploraciones que, como a él mismo, ocupaban a la poesía del momento, incluyendo la actualización de la lírica áurea (fray Luis, Góngora…) y los primeros acercamientos a un surrealismo difuso que encuentra en el ultraísmo una vía hispánica para canalizar la relevancia de la imagen. En el caso de Cernuda la poco entusiasta acogida de *Perfil del aire* (1927) puede actuar como uno de los impulsos de su revisión de la tradición poética más clásica en lo que escribe entre ese año y el siguiente y aparecerá como *Égloga, elegía, oda*. Tras las *Canciones del farero* (1926), Emilio Prados continúa con *Vuelta* (1927) su ensayo de fusión de componentes vanguardistas como los asentados en el surrealismo con una tradición que remonta a la lírica arábigo-andalusí, para componer una personal aportación a la llamada corriente neopopularista. Saliendo de los límites del grupo, el evidente (y muy juvenil) barroquismo de *Perito en lunas* (1933) denota, además de la devoción de Miguel Hernández por la lírica del siglo XVII, la persistencia de esta búsqueda de amplio espectro en las páginas de la historia literaria para establecer formas de diálogo variadas, pero con una raíz compartida[1].

En el caso de Rafael Alberti cabría situar en este horizonte, el de la experimentación vanguardista que busca en las raíces la vía de renovación, su vertiente «neopopularista», compartida con alguna de sus coetáneos y, por cierto, emparentable con una vertiente generalmente menos atendida de Góngora, aunque no

1. Véase Aurora Egido, *El barroco de los modernos. Despuntes y pespuntes*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009; y Francisco Javier Díez de Revenga, *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003; y, del mismo, *Los poetas del 27: tradiciones y vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 2016.

desapercibida para el poeta gaditano[2]. Más particular es en su caso el aprecio por Garcilaso, también recuperado por la crítica en estos años tras más de un siglo de notable ocaso desde la edición neoclasicista de Nicolás de Azara (1765). Su recordado poema de *Marinero en tierra* (1924) «Si Garcilaso volviera, / yo sería su escudero» no es, por emblemático, el único caso, pues al poeta del Tajo vuelve a finales de la década, cuando incluye en *Sermones y moradas* (1929-1930) su «Elegía a Garcilaso (Luna, 1501-1536)», enmarcando por fechas la del 27 y la del correspondiente poema gongorino, entre la imitación, la continuación y la actualización, según intentaré plantear. En este punto basten estas escuetas consideraciones para evocar una actitud de radio más amplio, una tendencia no circunscrita en exclusiva a los parámetros con que se sigue caracterizando la relación de un grupo de poetas con Góngora y su valor como rasgo generacional. La extendida atención prestada por los poetas contemporáneos a las posibilidades de renovación poética a partir de formas e idiolectos antiguos no anula la singularidad de la relación de Alberti con el autor de las *Soledades*, sino que nos sirve más bien para resaltarla, para darnos unas claves de su especificidad.

A partir de la iniciativa de Gerardo Diego, el núcleo de poetas que luego se reunirían para la foto del Ateneo despliega un conjunto de proyectos y actividades del cuño más dispar, incluyendo ediciones filológicas, antologías y acercamientos críticos a la poesía del barroco cordobés, para confluir en su homenaje. Se pone en marcha así toda una «operación Góngora», de cuyo éxito tenemos sobradas noticias en el terreno de la canonización de sus protagonistas[3]. Entre las estrategias oblicuas de exaltación y apropiación de

2. Más adelante me detendré en un texto en el que Alberti concede un valor particular a la línea más popular de Góngora, tanto en su tono desenfadado como en la actualización de las formas tradicionales de la lírica popular. Ello no quita que se decante por el valor superior de los poemas cultos, en los que también me centraré en las páginas que siguen.

3. La aclamación «¡Viva don Luis!» se convirtió en una verdadera consigna y sirvió en el centenario para titular una exposición conmemorativa, en cuyo catálogo el comisario y editor del mismo, Andrés Soria Olmedo, recoge una amplia noticia de las actividades organizadas, su cronología y el contexto, con una valiosa antología de los textos surgidos de este proyecto colectivo: *¡Viva don Luis! 1927: desde Góngora*

la figura de Góngora *pro domo sua*, adquieren un perfil singular los extendidos ensayos de recreación poética de los versos de Góngora, entre los que la «Soledad insegura» de Federico García Lorca supone un hito relevante y parangonable a la «Soledad tercera» de Alberti[4]. En las respuestas que los jóvenes poetas en busca de reconocimiento público ensayan pueden encontrarse verdaderas composiciones de circunstancias, junto a hallazgos procedentes de un reconocimiento de una voz propia a través de los versos gongorinos. Un reciente volumen de Andrés Sánchez Robayna[5] actualiza sus acercamientos críticos a la composición de un «gongorismo» en el siglo XX y pueden servir de guía en la dilucidación de las particulares relaciones con la obra del cordobés desarrolladas por estos poetas y, en concreto, por Alberti. A partir de la distinción entre imitación e influencia propuesta por Alejandro Cioranescu, el crítico y poeta se aproxima a distintas modalidades de diálogos contemporáneos, incluido el suyo propio, con Góngora, poniendo de manifiesto las distintas formas en que se manifiesta lo que conceptualiza como una gravitación. Por pura admiración estética o contaminada de intereses de posición de campo, esta gravitación se extendió alrededor de 1927 como singular manifestación de una renovación vanguardista en busca de la definitiva superación de la poética de raíz simbolista. Ese telón de fondo naturaliza el gongorismo de Rafael Alberti y, al mismo tiempo, al recortarse contra una corriente compartida, sirve para destacar sus perfiles distintivos.

2. *Cal y canto*: de la ocasión al libro

La incitación de Gerardo Diego fructificó en una amplia serie de poemas y, de modo más general, en lo que, en términos de

a Sevilla, ed. Andrés Soria Olmedo y Alfredo Valverde, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1997.

4. Javier Pérez Bazo, «Las "Soledades" gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, o la imitación ejemplar», *Criticón*, 74 (1998), p. 125-154, ha señalado el parentesco entre ambos textos, subrayando sus paralelismos junto a la singularidad de cada obra. En las páginas iniciales de su trabajo (126-127) evoca la propuesta de Gerardo Diego y su eco en los poetas del entorno.

5. *Nuevas cuestiones gongorinas (Góngora y el gongorismo)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2018.

Sánchez Robayna, podemos considerar una «gravitación» gongorina, que ha atraído la atención de los críticos y ha inducido brillantes análisis y panoramas. En ella se inscribe la composición albertiana de la «Soledad tercera». Pocos de los poemas surgidos al hilo de esta convocatoria tuvieron tanto alcance en la obra de sus autores como el texto que Alberti fue gestando con laboriosidad y en bien delimitadas fases, reflejadas en sus dos primeras impresiones, ambas en 1927, la primera, parcial, en *La Gaceta Literaria* (11, junio de 1927), y la segundo, ya prácticamente ultimada, en la revista *Litoral* (5-7, octubre de 1927). Tampoco se encuentra un parangón del modo en que el poeta incorpora la pieza surgida de la circunstancia de un modo tan orgánico en el libro inmediato, *Cal y canto* (1928), cuyo tono y estructura deben mucho, como veremos, a la experiencia de acercamiento creativo a Góngora en su texto mayor o, mejor dicho, a sus textos mayores. Lorca, ciertamente, nos legó una interpretación fundamental de la «imagen poética de Góngora[6]», y esta lectura tiene mucho que ver con la propia creación lorquiana, a modo de una consciencia hecha reflexión sobre su escritura previa y como trampolín para sus vuelos posteriores, incluidos los plasmados en *Poeta en Nueva York*, que bien pudiera leerse como una reescritura, en clave surrealista y moderna, de la odisea del peregrino gongorino y de la monstruosidad sublime de su cíclope enamorado y furioso. Sin embargo, el impacto de la experiencia de retorno a Góngora fue en Alberti mucho más directo, más inmediato.

Con ella se encabeza la serie de hipóstasis de Alberti en el texto que, como un apócrifo de Pablo Picasso, presentó Antonio Sánchez Trigueros en el recital del poeta, convertido en un acto de celebración, celebrado en Granada el 11 de mayo de 1982, en los días definitivos de la gestación de «la otra sentimentalidad[7]». En este contexto pasa a formar parte del opúsculo que con el título de

6. «La imagen poética de don Luis de Góngora», *Prosa*, Madrid, Alianza, 1978, p. 91-127.

7. No está de más recordar en este punto el papel que jugaron en la conformación de la poética de Luis García Montero las versiones actualizadas de los clásicos en poemas como la «Égloga de los dos rascacielos» o las «Coplas a la muerte de su colega», reescribiendo a la moderna los textos de Garcilaso y Manrique.

El manifiesto albertista[8] acabaría publicándose a nombre de Luis García Montero y Javier Egea. En los versos apócrifos se encadenan una serie de nombres e imágenes de poetas que funcionan a la vez como un canon y una estirpe para Alberti y que, antes de Lorca, Mayakoski, Neruda, Juan Ramón y Machado, es encabezada por Góngora:

> ¿Qué hubiera sido de ti, Rafael,
> si de entre los muchos nombres
> que pasean por tu vida
> hubieras preferido al de Rafael Alberti
> el de don Luis Alberti, cordobés […]

La prioridad bien pudiera venir determinada por la cronología. Sin embargo, esta misma dimensión revela que Góngora es el único nombre ajeno a la contemporaneidad real de Alberti, que sí coincidió en vida con la de todos los demás poetas de la serie. El protagonismo del autor de las *Soledades* como el único poeta antiguo evidencia, incluso en este contexto de celebración, lo hondo que arraiga en el gaditano el legado vivo del cordobés.

Y el propio Alberti no dejaría de confirmar la estirpe en que se incluía de un modo consciente y recabando su primacía en ella: «De la generación de poetas españoles surgida hacia 1923, yo fui el más gongorino», afirma para abrir su páginas preliminares a una antología de Góngora publicada en 1986. En un texto al que habremos de volver, Alberti desarrolla, desde una evidente cercanía con sus versos, su muy valorativa lectura de Góngora, en la que destaca la doble vertiente de su producción. Sin la connotación negativa de «príncipe de la luz y príncipe de las tinieblas» que le otorgara a modo de anatema el humanista Francisco Cascales[9], el texto proemial se detiene en la dualidad de facetas gongorinas, como poeta popular y como culto constructor de vastos monumentos poéticos. En la primera, sin menoscabar el valor de los versos gongorinos, Alberti

8. Javier Egea y Luis García Montero, *El manifiesto albertista, con una Bienvenida Marinera de Álvaro Salvador y una Despedida Picassiana de Antonio Sánchez Trigueros*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003.

9. Justamente, Robert C. Manteiga rotula así la segunda parte de su capítulo «Aire y fuego» dedicado a *Cal y canto*, en *The Poetry of Rafael Alberti: A Visual Approach*, London, Tamesis, 1978.

reconoce el primado de Lope, como más dotado para retomar con naturalidad y los resultados más sutiles la tradición de la lírica del pueblo. El valor gongorino se impone, por el contrario, en sus poemas mayores, de los que Alberti hace un encendido panegírico, pleno de admiración y penetración. Como muy bien recordara el poema «picassiano» traído a colación por Sánchez Trigueros, entre los nombres poéticos posibles para nuestro autor se encontraba uno que sí hizo suyo, «el de Juan Pueblo Alberti, panadero». El heterónimo del poeta aparece en la edición de sus *Coplas* en 1949 y continúa ampliando sus versos hasta el final de su exilio, con una última entrega de 1979, alternando con formas más depuradas entre los «poemas del destierro y de la espera». «Entre el clavel y la espada», por citar otro título albertiano, el poeta se mueve entre dos registros, el que corresponde a la flor que, justamente, considera emblemática y representativa de Góngora[10], y el que viene urgido por la historia, a pie de tierra, reclamando una voz del pueblo, cercana a la de las letrillas y romances del cordobés. En cierto modo esta era la voz (sin el tono reivindicativo y social) que marcó la primera etapa poética del autor, justamente la que a la altura de 1927 él mismo veía con síntomas de agotamiento, lista para ser clausurada y buscar nuevos rumbos, que discurrirán por una nueva sintaxis poética, como corresponde a una mirada diferente sobre el mundo, diferente porque lo son los ojos del poeta, pero también el espacio al que se dirigen.

En ese contexto y en esa clave, en 1927, a las puertas de alcanzar la altura de *Sobre los ángeles*, va creciendo *Cal y canto* y lo hace en gran medida alrededor (no sólo por su disposición en el índice) de la «Soledad tercera». Antes de entrar en su espacio lírico, puede ser orientativo detenerse momentáneamente en un título preñado de sentidos. «Cal y canto» es una expresión que adquiere, desde el tecnicismo de la albañilería, un valor proverbial: de designar el modo de construir los muros más sólidos pasa a representar el cierre más absoluto. Pero en la portada del libro, sin

10. «Si la poesía de cada poeta está centrada por alguna flor preferida, la de Don Luis de Góngora nos lo parece estar por el clavel, un clavel rojo violento sobre un extenso fondo de cal reverberante», Rafael Alberti, «Don Luis de Góngora o el primor de lo barroco», en Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. Javier Egea, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, p. 16-17.

el contexto del lenguaje cotidiano, recupera el valor expresivo de una construcción lexical bimembre (como la dualidad de clavel y espada) en la que contrasta el paralelismo de la forma, a partir de la anadiplosis, y el contraste o lejanía de sus significados. El canto, en línea con el clavel, remite a la expresión lírica, que adquiere en el libro una formulación renovada, y lo hace, en parte, guiada por la cal, propia del espacio de la ciudad en la que el poeta se sitúa, sobre todo en la segunda parte, a partir de la «Soledad tercera», en oposición al mundo marinero de los primeros libros, aun presente en las cuatro primeras partes del libro. Ante un deslumbramiento por el mundo urbano y de la modernidad, emblematizado en el «Madrigal al billete del tranvía» o el cine de «Carta abierta», un deslumbramiento parecido al que produce la cal de los pueblos andaluces, el poeta inicia un canto nuevo, donde la transparencia de la formulación neopopularista deja lugar a una expresión más oscura, más difícil, a veces cercana a un hermetismo de cal y canto, en el que el lector penetra con la misma dificultad con que el personaje lírico de la «Soledad tercera» penetra en una selva de apariencia hostil y donde se produce el deslumbramiento. Como ocurre con la poesía de Góngora.

La estructura de *Cal y canto*, en la distribución de sus ocho partes, propicia una lectura de un doble itinerario, en el que se superponen y se funden una trayectoria interior de la poesía de Alberti y el desarrollo de la lírica hispana en los siglos XVI y XVII, en ambos casos con la obra de Góngora como ápice y eje de inflexión. La primera sección contrasta viva y significativamente con la poética de *El alba del alhelí*, la última en la que Alberti había trabajado hasta conformar un libro. Al final del ciclo abierto por *Marinero en Tierra*, el volumen publicado por José Mª de Cossío en edición no venal el mismo año en que aparece *Cal y canto* ofrece una lírica marcada por el aire popular, una aparente ingenuidad y una forma métrica caracterizada por la brevedad y la musicalidad, en lo primero por la hegemonía del verso de arte menor y los poemas breves, y en lo segundo por los moldes líricos de carácter estrófico, en no pocos casos con quebrados[11].

11. Las marcas formales se extienden hasta un poema tan rupturista como el que repite a modo de estribillo «¡Quién aquel?/ ¡El tonto de Rafael!».

Contra este horizonte restalla el perfil marmóreo y culto de los cuatro sonetos iniciales de *Cal y canto*, como muy bien pudieran haber disonado en 1543 las primeras muestras impresas del género por Boscán y Garcilaso. Una quiebra similar o, si se prefiere, un quiebro en la trayectoria similar en el poeta a la que conoció la historia de la poesía hispana de la mano de Garcilaso, aunque ahora no es el «buen caballero» toledano el que aparece como ángel tutelar de la andadura de Alberti, sino que este coloca sus versos bajo el signo de Góngora. Aun antes de llegar al cuarto y último soneto de la serie, precedido de una cita del cordobés[12], la gravitación, cuando no la imitación, del poeta de las *Soledades* es evidente, y basta traer a colación el primer endecasílabo del libro, «No si de arcángel triste ya nevados», todo un catálogo del arsenal retórico reconocible como gongorino, por no hablar de la referencia al arcángel que, además de anticipar la materia del poemario siguiente, evoca la ciudad del Guadalquivir con la misma imagen que Lorca. El parnasianismo con que se tiñe la materia erótica y la representación femenina actualiza los modos de Góngora en los sonetos que Chacón puso bajo el epígrafe de «amorosos» y avanza en una línea que, si no netamente a la deshumanización, apunta a la liberación de la sentimentalidad de base romántica, pero también petrarquista, empresa en la que ya Góngora dictó la sentencia definitiva.

A los sonetos, y en modo similar a lo que ocurre en la poesía de Garcilaso, siguen los tercetos, que ocupan en número de diez composiciones la segunda sección del libro. Como señalara Lapesa para el toledano[13], el recurso a la *terza rima* desplaza el verso fuera de la órbita del *Canzoniere* y lo acerca a la narratividad de los *Trionfi* y, sobre todo, a la epistolaridad (manifiesta en Garcilaso en la epístola y la elegía) y, en el fondo, a los dísticos de los clásicos romanos. En el caso de Alberti, el paso a esta segunda sección tiene efectos similares, ya que el encadenamiento de tercetos comporta ensayos de carácter eglógico, como el canto amebeo de

12. El breve fragmento, «[...] calzó de viento [...]», anuncia ya la presencia activa y motora en la «Soledad tercera». Su procedencia de la *Fábula de Polifemo y Galatea* también me parece significativa en función de lo que señalo más adelante.

13. Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1948.

«El arquero y la sirena» (presentado como incompleto), la pintura descriptiva de «Oso de mar y tierra», el misterioso relato de «El jinete de jaspe», el onirismo del «Sueño de las tres sirenas», la dramática fábula de «Narciso» o la epistolaridad a la moderna de «Estación del sur. M.Z.A.» y, más claramente de «Invierno postal». La frialdad y rigor escultórico de los sonetos deja paso a líneas más fluidas, pero con similar aire de serenidad en la posición del poeta, que sitúa la emoción en clave de distancia a través de las imágenes, una emoción suscitada en el lector mientras que el ocultamiento del «yo» lírico lo preserva de los rasgos de la pasión, como en el último tercio del siglo XVI supusiera la marca del horacianismo, sobre todo en la línea genérica del *sermo*, de la epistolaridad. La complicidad amical y el tono moral, es obvio, no se mantienen en estos versos albertianos, pero sí aportan al desarrollo de su lírica un espacio de alejamiento de la expresividad sentimental.

En clave más gongorina, otra vez, aparece la sección tercera, compuesta por romances. No se trata del romancero tradicional, que pudiera suponer una forma de pervivencia o proyección de la lírica neopopularista. Por técnica versificatoria y de articulación estrófica, por sus asuntos y por el tono habría que pensar más bien en el «experimentalismo» del romancero nuevo en la transición entre dos siglos. Ahora la modalidad genérica se actualiza en la personificación del «Romance que perdió el barco», que denuncia una forma de deshumanización; en el sorprendente adelanto de la materia del libro siguiente, con «Los ángeles albañiles»; o en una forma de narratividad, la de «Fuego», que asume un fragmentarismo de planos sucesivos muy cercano al del montaje del cine que tanto impacto causaría en todas las artes de los años veinte. No creo desprovisto de significación que la sección se cierre con un romance taurino que conecta con la serie que, en la sección anterior, se inicia con «Corrida de toros», continúa en «Palco» y en cierta forma se proyecta en el ambiente festivo de «Guía estival del paraíso (Programa de festejos)»; en el primero de estos poemas en tercetos la presencia de la «media luna» como imagen metafórica de las astas tiende un puente explícito con la conocida imagen gongorina; la recuperación del motivo taurino al final de la sección tercera le otorga un cierto carácter de preámbulo de la «Soledad tercera», texto único del bloque cuarto del libro,

explícitamente rotulado «Homenaje a don Luis de Góngora y Argote (1627-1927)[14]».

Aunque con una división estrófica más propia del momento que de la naturaleza de la silva en el siglo XVII, Alberti retoma el metro original de las dos *Soledades* gongorinas para ofrecer lo que es difícil calificar estrictamente como una continuación. Se trata más bien de una escena episódica, por más que no esté exenta de trascendencia significativa, ya que en 132 versos el lector sorprende al personaje poemático en el paso del sueño a la vigilia; en doce cuadros, sin perder la iluminación onírica con que arranca, pinta una experiencia iluminadora, cuya brusca interrupción (a la manera gongorina) deja en un espacio de productiva indeterminación semántica esa otra forma de «rayo de tiniebla» con que la intervención divina zanja el asalto de los seres arraigados en el espacio de la naturaleza sin roturar. Como veremos más abajo, el poema podría encajar argumentalmente en el desarrollo de las *Soledades*, si postulamos un final hipotético para la segunda de ellas. Al igual que el poeta que pretende superar la etapa iniciada con *Marinero en tierra*, el «joven caminante» abandona la ambientación marina o, por mejor decir, de costa, de límite, para adentrarse en la selva, espacio ignoto y, como rápidamente se descubre, no exento de amenazas. No obstante, el vínculo argumental parece insuficiente para hablar de continuidad, ya que a esta condición le falta el desarrollo de una verdadera historia y, sobre todo, un avance en la pretendida acción narrativa de la fábula gongorina. Se trata más bien de un fragmento episódico, ya asumido por la indicación de «paráfrasis incompleta». El adjetivo apuntaría a ese rasgo esencial de las *Soledades*, oportunamente destacado e interpretado por Sánchez Robayna y vincularía el texto de Alberti con una estética del fragmento tan propia de cierto barroco como de la vanguardia histórica, los dos ejes que se cruzan en la escritura del texto. La noción de paráfrasis dispara en este contexto la ambigüedad y no sólo en el espacio de la relación con el original gongorino. El sustantivo podría aludir sencillamente a que se trata de un texto en la órbita de las *Soledades*, perteneciente a su mundo, pero no

14. Es de notar que las fechas del paréntesis introducen, al tiempo que la referencia al centenario, la evidencia de una distancia cronológica, entre la continuidad y el cambio.

necesariamente en clave orgánica o estructural; ahora bien, podría apuntar asimismo a que, en fragmento, con su «in-finitud» incluida, puede tomarse como una versión reducida, una síntesis del poema de Góngora y de su discutido desarrollo narrativo, básicamente los pasos de quien aparece en una playa para adentrarse en el ámbito terrestre y moverse entre el encuentro y el deslumbramiento, con la violencia (o la dinámica) erótica como imagen esencial.

La segunda mitad de *Cal y canto*, a partir del eje más explícitamente gongorino, profundiza en esa doble vía compuesta por la búsqueda lírica del poeta y su paralelo en el devenir de la lírica en los siglos XVI y XVII. Las secciones 5 y 6, vienen marcadas, a mi juicio, por unos rasgos métricos que, dentro del lirismo, apuntan a nuevos modelos genéricos, a distintos referentes barrocos y a una forma de acercamiento a la estética buscada. El primer poema aparece rotulado, como un guiño al lector atento, como «madrigal», que en su genealogía métrico-genérico se emparenta con la silva, como una forma anterior y mucho más breve del libre discurrir de endecasílabos y heptasílabos en no condicionada alternancia. Etimológicamente, además, «madrigal» remite a materia informe, madera y, metonímicamente, bosque. Así uno de los componentes argumentales determinantes del poema anterior se reactualiza en el que repite también alguno de sus rasgos versales. Tampoco se le escaparía al lector el que la forma del poema, al margen de estar compuesto por versos de 11 y 7 sílabas y por su brevedad, se separa por completo de la que define al género renacentista que Cetina llevó a sus cotas más altas. Con una división estrófica y una estructura relativamente regular de rimas cruzadas y abrazadas[15], el poema de Alberti subvierte la marca genérica distintiva, que es la irregularidad y el carácter aestrófico, a la manera de la silva. Continuidad y cambio respecto a la «Soledad tercera» (y el trecho que corona) tienen una suerte de correlato en la tensión semántica de un título, «Madrigal al billete del tranvía» en el que conviven la denominación clásica y el objeto contemporáneo, moderno, urbano. La continuidad del procedimiento denota su pertinencia poética, y así lo ratifican «Tren amor», «Venus en ascensor», «El caballero sonámbulo» o «Don Homero y doña Ermelinda».

15. ABaB + ABbA + ABaB

Junto a estos títulos, otros acentúan lo que hay de fugacidad, la propia de los tiempos modernos y la equivalente a la brevedad de los textos; sirvan de muestra «Atentado», «Mi entierro» y, sobre todo, «Chispazo» y «Telegrama». No todos los poemas del quinto apartado participan del rasgo de la brevedad; sí de una cierta mescolanza métrica desconocida en las partes previas y caracterizada por la convivencia de las agrupaciones líricas del endecasílabo (con su quebrado) y el retorno del verso corto, incluido el octosílabo del romance. La polimetría acentúa el experimentalismo de las dos secciones, que prefigura el de las dos partes finales, y se convierte de este modo en un componente más de la renovación vanguardista, aunque sin negar del todo sus raíces, como el «madrigal», en el repertorio clásico. Recuperando la perspectiva diacrónica de la lírica áurea, estas dos secciones encontrarían su equivalencia en la tradición anacreóntica que Villegas actualiza con su publicación en 1618; con ellas abre una línea coincidente en gran medida con la manera de Alberti en estos poemas, cuando adelgaza la materia, depura las formas y se acerca a un discurso más netamente vanguardista.

Este se asienta en las dos secciones finales. En la séptima los tres poemas aparecen unidos por la aparición de una figura más o menos identificada y por la presencia de la muerte, el riesgo o la violencia, en un movimiento que lleva de lo elegiaco a lo celebrativo. En el primero, «A miss X, enterrada en el viento del oeste» es este elemento el que predomina y el que acoge la manifestación del dolor, cuando se acentúa el tono lírico, con una sentimentalidad correspondiente a una voz diferenciada dentro del poema, como subraya el uso de las cursivas para el parlamento final entrecomillado: «*(Ya nadie piensa en ti. Las mariposas/ de acero,/ con alas tronchadas,/ incendiando los aires,/ fijas sobre las dalias/ movibles de los vientos./ Sol electrocutado./ Luna carbonizada./ Temor al oso blanco del invierno.* […]». En «Nadadora», el poema siguiente, la muerte aparece como una amenaza en torno a esta figura de caracterización futurista en una paisaje cosmopolita donde se suceden París, Londres y Roma, mientras la voz lírica pide calma a los elementos: «Huye, mar,/ corre, playa,/ viento, para!». La sección la cierra «Platko», el poema homenaje a otra figura propia del futurismo poético, el guardameta húngaro del F. C. Barcelona,

agredido y herido mientras defendía su portería en la final de la Copa de España en 1928, frente a la Real Sociedad. No hay referencia al género en la rotulación del poema, pero el título del poema de Celaya[16] confirma la adscripción de los versos de Alberti a la modalidad pindárica, volviendo a las raíces de la tradición para cumplir el programa vanguardista de incorporar los deportes en boga en el momento, el juego popularizado entre las masas, a la poesía.

Finalmente, el libro se cierra con una sección compuesta por un solo poema, en simetría con la «Soledad tercera», pero ahora abiertamente dedicado a otra de las formas asimiladas por el programa vanguardista de las artes: el cine. A su celebración como experiencia infantil se dedica un poema de 72 versos, articulado en estrofas de cuatro versos endecasílabos, rimando en asonancia el primero con el último. Y de nuevo un elemento de enlace con el poema gongorino se desliza sutilmente en los paratextos que abren e interrumpen el poema: «*(Falta el primer pliego)*» y «*(Falta el último pliego)*». El carácter abierto, fragmentario, incorpora un sentido nuevo al título de «Carta abierta» y actualiza la epistolaridad, privada, entre otras cosas, de la característica retórica de inicio y despedida, y dotada de una narratividad, en primera persona, que bien podría tomarse como indicio de una poética también renovada. La apertura de la carta contrasta con la clausura del título con que daba comienzo el libro. La clausura parece referirse a la trayectoria pasada, mientras que el carácter abierto mira hacia adelante, cuando ya los ángeles se dibujaban en la mente lírica de Alberti. Y todo en torno al eje, subrayado por la disposición establecida para *Cal y Canto*, que constituye la «Soledad tercera». Góngora se impone aquí como la referencia privilegiada del viaje poético por la tradición previa que emprende Alberti para sumergirse en ella y, mediante su elaborada actualización, abrir las puertas hacia una nueva poética, más madura, más personal y, al mismo tiempo, más vinculada a la lección profunda del poeta cordobés.

16. Aficionado del equipo vasco, también Gabriel Celaya dedicó un poema a la ocasión, contrastando la visión de Alberti: «Contraoda de poeta de la Real Sociedad». Carlos Gardel, otra de las personalidades presentes en el encuentro, también incorporó una referencia al caso en su tango «Patadura».

No toda la crítica lo ha visto así, relegando el ensayo gongorino en una especia de anécdota intrascendente. Hilario Jiménez Gómez, por ejemplo, juzga, con un punto de hipérbole, que el libro «aparecía lejos del tronco literario de las celebraciones gongorinas de donde surgió[17]». La afirmación solo podría sostenerse en la consideración de que, como el propio Alberti confesara, el mundo de *Sobre los ángeles* se hacía ya presente, y lo hacía con fuerza incontenible, desplazando los pasos previos. Sin embargo, el libro apenas dista unos meses del año del centenario, y el propio poeta definió su obra como neogongorina. El análisis propuesto vendría a otorgar más credibilidad a la visión del propio autor que al juicio del crítico.

Otro estudioso albertiano, Luis García Montero, describe este libro aludiendo a la inquietud del escritor, que deja atrás el neopopularismo y convoca tres impulsos: «esteticismo modernista, deshumanización de arte puro y referencias vanguardistas». A su juicio, a *Cal y canto* le viene pequeña la etiqueta gongorina. Más bien, «es el inicio de una desgarradura poética, que se apoya en las tres vías anteriormente mencionadas para extremar las diferencias entre la palabra poética y el lenguaje normalizado de la sociedad[18]». Sin cuestionar las valoraciones de quien fuera uno de los promotores de *El manifiesto albertista*, no encontramos en ellas una negación del hondo gongorismo albertiano, sino más bien una confirmación, como puede comenzar a percibirse a partir de las últimas palabras citadas, que bien podrían aplicarse a Góngora y, de hecho, comienza a hacerse justo en los años en que, contemporáneo al ensayo de Alberti, Dámaso Alonso inicia sus trabajos filológicos y críticos sobre el autor de la *Soledades*. Es más, los tres impulsos destacados por García Montero podrían ser también aplicables a la obra de Góngora, si salvamos los anacronismos terminológicos y conceptuales. En el cordobés se aunaban también un esteticismo de raíz moderna[19], una neta deshumanización continuamente reprobada en sus versos y, a su

17. *Alberti y García Lorca: La difícil compañía*, Sevilla, Renacimiento, 2009, p. 167.

18. Rafael Alberti, *Antología poética,* Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 15.

19. No se manifestaba sólo en el rupturismo de sus grandes poemas, como ha puesto de relieve Antonio Pérez Lasheras, *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anexos de *Tropelías*, 1995.

manera, un verdadero vanguardismo, en lo que supone llevar a sus límites la poética recibida y abrirla al otro lado de sus umbrales. Si pretendemos rehuir lo que en la noción de influencia pudiera haber de determinismo y la un tanto peyorativa y limitadora imagen de la imitación, podríamos también contemplar la proyección especular en la otra dimensión: la andadura de Alberti a partir de su acercamiento a la obra mayor de Góngora ilumina algunos de sus perfiles más modernos y la deja dispuesta para un diálogo creador, del que *Cal y canto* representa el primer tanteo y el primer resultado de valor, con el texto gongorino en su centro.

3. Algunas notas a la «Soledad tercera»

Es conocida la bibliografía crítica que de manera esencial se ha centrado en el comentario del poema, a partir del amplio trabajo de Elsa Dehennin para definir la recuperación de Góngora como icono generacional[20]. Tras sus pasos, Robert Jammes[21] analizó específicamente el texto y lo acompañó de una paráfrasis en prosa que contribuyó decisivamente a la comprensión más cabal de su literalidad, con la metodología aplicada más tarde en su edición de las *Soledades*. El trabajo sirvió de referencia al artículo de Javier Pérez Bazo (ob. cit.) en el mismo entorno de Toulouse; su singularidad y una de sus puntos de interés es el análisis paralelo del texto de Alberti y de la «Soledad insegura» de García Lorca. En clave muy distinta se sitúa Hans Lauge Hansen[22], con su propuesta de lectura ajena al contexto de celebración gongorina y más anclada en la propia trayectoria albertiana; para ello recoge las claves autorreferencial, biográfica y poetológica planteadas por Geoffrey Connel[23] y las inscribe en una doble crisis en el poeta que le lleva de una poética de la analogía a la más moderna de

20. Elsa Dehennin, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962, p. 147-170.

21. «La *Soledad tercera* de Rafael Alberti», en *Dr. Rafael Alberti. El poeta en Toulouse*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 123-137.

22. «Escultura y rayo. Cumbre y ocaso del neogongorismo en la "Soledad tercera" de Rafael Alberti», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 26,2 (2001), p. 149-168.

23. *Rafael Alberti's* «*Cal y canto*», tesis doctoral inédita, University of Nottingham, 1964.

la ironía. Más recientemente, Aurora Egido y Luis Sánchez Laílla aportaron sendos estudios a la edición facsímil del poema poniendo, respectivamente, más énfasis en los aspectos formales y en los contextuales[24]. Todos y cada uno de ellos han delimitado y orientado una lectura como la presente, deudora en gran parte de esta tradición interpretativa. No obstante, el poema de Alberti, como el de Góngora, propone tantos laberintos en su semántica como en su sintaxis, y tanto una como otra pueden ser objeto de nuevos tanteos y aproximaciones, en ocasiones profundizando o matizando en lo apuntado, en ocasiones variando su perspectiva o su interpretación.

Dos lugares críticos, en concreto, de los propuestos por Pérez Bazo son susceptibles de reconsideración, sobre todo porque su dilucidación abre perspectivas interpretativas de cierto calado y, a lo que pienso, de coherencia con las líneas de consenso en la hermenéutica del poema. La inscripción del texto de Alberti en lo que se entendía como la estructura prevista para las *Soledades* originales ha sido sostenida desde Jammes a Hansen, a mi juicio de manera fundamentada, tanto por los indicios del texto (en la línea de una trayectoria del personaje desde las riberas a las selvas, de acuerdo con la división tetramembre señalada por Díaz de Ribas) como por la credibilidad concedida en estos años a las informaciones de los comentaristas contemporáneos[25]. En lo que toca al plano espacial es difícil objetar la integración en la pretendida articulación, ya que el poema arranca claramente del abandono del entorno marino (evocado en el primer verso, «Conchas y verdes líquenes salados,») y otorga a la selva el mayor peso en la extensión y semántica del texto, eso sí en justa correspondencia con la analizada relación de selva y silva, de materia y forma métrico-estructural de la

24. Rafael Alberti, *Soledad tercera*, ed. facsímil, prólogo de Aurora Egido, «Forma en acción: la "Soledad tercera" de Rafael Alberti», y epílogo de Luis Sánchez Laílla, «"Soledad tercera" de Rafael Alberti: texto y contextos», Madrid, Fundación Federico García Lorca, 2005.

25. Robert Jammes ha sostenido el criterio del inicial plan en cuatro partes hasta su edición de las *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994. Planteo alguna refutación en el capítulo «Los espacios del peregrino» de *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Bern, Peter Lang, 1996, p. 219-228. Más recientemente, ha aportado argumentos de peso Andrés Sánchez Robayna, «Sobre el inacabamiento de las *Soledades*», *Nuevas cuestiones gongorinas*, ed. cit., p. 29-57.

composición[26]. No encuentro la misma solvencia en la propuesta de inscripción de la «paráfrasis» albertiana en la interpretación de Pellicer del proyecto gongorino como un recorrido por las edades del hombre. No entro en debatir el criterio del comentarista, más allá de asumir que todo viaje supone una experiencia y casi un *bildungsroman* o un crecimiento formativo, y de volver a poner en duda que en la mente de Góngora latiera un proyecto estructural de base tan clasicista y cerrada. Sí señalo en este punto que su aplicación a la reescritura de Alberti implica una dosis de *misreading* a partir de una cierta confusión conceptual. El estudioso moderno, tras insistir en el carácter sexual del episodio con las ninfas, tras los pasos de Jammes, trae a colación la división de las *Lecciones solemnes* actualizada por Alfonso Reyes y se pregunta retóricamente «¿acaso Alberti no pudo aprovechar en gesto lúdico la explicación de la «virilidad» en el cierre de su poema (…)?» (p. 139). No ya lo recóndito de la posible referencia para la inmensa mayoría de los lectores; lo que cuestiona la connotación sexual es la correcta noción de *vir* en la tradición clásica y, sobre todo, su papel en la escala de las edades recogida por Pellicer, ya que la denotación de esa edad es la de la madurez plena, no tanto desde el punto de vista fisiológico como desde el anímico, como se aprecia al distinguirlo de *infans* y *adulescens*, es decir, aquellos que vienen marcados por una carencia; frente a ellos, el *vir* es el adulto pleno, poseedor de la palabra y del control de las pasiones. Nada que ver con la idea vulgarizada de «virilidad» como equivalente de potencia sexual, tampoco con la caracterización del personaje del poema, sin voz, sin determinación, sin equilibrio e, incluso, sin capacidad de reacción física ni anímica al embate de las ninfas. En correspondencia con la caracterización del personaje, la funcionalidad de su indefinición en la estructura argumental y significativa del poema y su sintonía con la situación de crisis experimentada por el poeta, se impone prescindir de esa idea de virilidad (y aun de todas sus connotaciones) y leer la fábula como los preliminares de un momento de iniciación, en los márgenes de la indeterminación aludida por el sueño, el plegarse a las indicaciones del viento y la indefensión ante la actitud de las fuerzas de la naturaleza.

26. Véase *La silva*, dir. Begoña López Bueno, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991.

Otra afirmación de Pérez Bazo me parece susceptible de matización. Como de pasada, el crítico señala:

> Más singular si cabe es el hecho de que Alberti elabore una mitología propia mediante libre trasposición de referentes mitológicos, contrariamente a Góngora que generalmente se ve compelido por la tradición grecolatina y, por tanto, poco proclive a violentarla (p. 138; no corrijo una puntuación escasa).

No es momento ahora de detenerse en la revolucionaria propuesta gongorina de construir un discurso de dimensiones míticas al margen de la mitografía grecolatina, prescindiendo de las divinidades del panteón clásico y sustituyéndolas por arquetipos antropológicos arraigados en el *mithos*, como materia más poética que retórica[27]. Sí es más pertinente señalar cómo Alberti, además de asumir y desarrollar la lección gongorina, se mantiene dentro de reconocibles parámetros «clásicos» en la construcción de sus imágenes simbólicas y arquetípicas y aun para la alegoría de la fábula, con todos los rasgos de un capítulo ovidiano o un poema mitológico barroco. Desplegando la originalidad en su tratamiento y combinación, el poeta recurre a un arsenal de referencias clásicas para la composición de su fábula: el personaje desmayado junto al mar reproduce al Odiseo en la playa de los feacios, justo en el arranque de la *Odisea*; el papel del viento remite en primer término a los desatados por Neptuno para entorpecer el viaje del héroe en el poema homérico, pero también a la protección que al vencedor de Troya le otorga Atenea, en la función que desempeña Venus en la epopeya virgiliana del vencido por los aqueos; a modo de mentor, guía y protector el viento personificado-divinizado como Eolo sintetiza elementos clásicos plenamente canónicos; el unicornio, que aparentemente se aparta de esta matriz, aparece, sin embargo, en los textos del historiador Ctesias (s. V a.C.) sobre sus expediciones a la India, aunque es en la edad media cuando

27. Con claridad lo sancionaron los comentaristas y, sobre todo los detractores, en todo su discurso sobre la falta de decoro y *aptum* en las relaciones entre estilo y materia, imposibilitados para percibir el calado de la materia, a diferencia de lo sucedido con el *Polifemo*, cuya inequívoca filiación grecolatina hizo aceptables para los clasicistas los mismos «excesos» retóricos que impugnaban en las *Soledades*.

se potencia su presencia y su significación[28]. Intencionadamente dejo en el final de esta serie el elemento que ha generado más confusión crítica, cuando es el que más ortodoxamente se ciñe al patrón clásico, sin detrimento de su creativo desarrollo en el poema. Alberti juega con una superposición de matices diferenciales introducidos en la antigüedad en la figura común de las ninfas de los bosques. El propio texto juega con estas referencias, usando como sinónimos términos integrados en un paradigma común, pero con diferencias significativas; así, habla de las «dríadas del rocío» (v. 74), las presenta como «esclavas de los troncos» (v. 83), las menciona más tarde como «oreades, / sirenas de los bosques» (v. 111-112) y concluye el pasaje con una imagen de metamorfosis: «en árboles crecieron convertidas» (v. 132). Por una parte, la mención a las sirenas, otras semidivinidades de condición mixta e imagen fluyente (pez o ave), evoca la sensación de amenaza e insiste en el linaje odiseico del personaje, a la vez que contrasta las actitudes de uno y otro, aquel sí verdaderamente un *vir* adulto, marcado por la prudencia y la astucia. De otra parte, se despliega la imagen de mutabilidad casi lucreciana (con Góngora de por medio) de las ninfas de los árboles, a partir de la precisa denominación inicial[29]. Las «dríadas», alejadas ya de la vinculación original y etimológica al roble, son las ninfas de los árboles en general, aunque por su relación con el jardín de las Hespérides, el de las manzanas que hubo de robar Hércules, mantienen su relación con la naturaleza original y paradisíaca, también evocada por el rocío; en el texto Alberti diluye su diferencia con las hamadríades al llamarlas, casi con epíteto épico, «esclavas de los troncos», ya que son las hamadríades las que se vinculan a la naturaleza y la

28. Sin duda, de este ámbito procede la relación con la virginidad que gravita en el pasaje de Alberti, aunque quizá no al modo en que se ha entendido, como una marca coherente con su papel de detener el asalto erótico de las ninfas, sino más bien como una irónica referencia a la condición del joven, a la que he aludido en oposición a una sesgada noción de virilidad; basta recordar que era una joven virgen la que se usaba para atraer al unicornio, atraparlo y amansarlo. Tal como se presenta en el poema, el personaje podría cumplir esa función.

29. Cabría detenerse en el valor del determinativo «de rocío» que acompaña a las ninfas, pero sirva ahora señalar la raíz clásica de sus significados, ligados al amanecer y su divinización en Venus, a la que también se vincula la concha que produce la perla al alimentarse de rocío.

vida de un árbol en concreto, asentadas en el interior de su tronco; su acción, sin embargo, se corresponde más a las naturaleza de las primeras, que se movían con libertad por los bosques y estaban prestas al asalto del viajero[30]. La naturaleza polimórfica y mutante de estas figuras sobrehumanas se incrementa con la mención de las oréades[31], que con su comportamiento, que las connota como «sirenas de los bosques», monstruosas en su desplazada ubicación, invierten también la raíz antigua que las vinculaba al cortejo de Diana, esta sí diosa de la castidad y la virginidad, que, insisto, sólo es atribuible al tierno personaje masculino. Sí cumplirían, a partir de la enseñanza de madurez derivada de la experiencia de su asalto, con su connotación de agentes civilizadores, pues la tradición les adjudica el apartar al hombre de la antropofagia y enseñarle a alimentarse con los frutos recolectados. A todo ello cabría sumar las evocaciones que en un lector culto suscitaran estas divinidades, ya que al coro de las dríadas pertenecían Eurídice y Dafne, mientras que Eco era una oréade. Y las tres figuras femeninas se asocian a la poesía como amadas de Orfeo y Apolo o enamoradas de Narciso, en este caso condenada a la repetición de las palabras recibidas. Lo señalado por Hansen sobre el valor metapoético del poema y su relación con la reflexión que en estos momentos dominaba a Alberti me excusa de detallar más el significado de estas alusiones más o menos veladas, y que culminan con la metamorfosis de las ninfas en árboles, que en realidad es un retorno (*reditus*) a su naturaleza y espacio original, apuntando a la vez a la vuelta al orden de la naturaleza y a la genealogía de una fábula de transformaciones y experiencias iniciáticas con intervención de unas fuerzas de la naturaleza de condición divina o semidivina.

Por si lo anterior no bastara para reconocer la intensidad con que Alberti se inscribe en una tradición clásica dentro del canon, sirva algo parecido a una nota al texto en su sentido más estricto. Atañe al final de la primera estrofa, cuando el personaje es despertado por el viento:

30. Es bastante probable que Alberti tuviera también en mente los episodios de Juan Ruiz con las serranas en el *Libro de Buen Amor*, de tanto paralelismo con el episodio.

31. Alberti le da acentuación llana al nombre por razón de la rima.

que el joven caminante su reposo
vio, música segura,
volar y, estrella pura,
diluirse en la Lira, perezoso.

Una densa isotopía se teje en torno a una cosmografía clásica en la que se aunaba descripción física, microcosmía, valor simbólico y, particularmente, en clave órfica y pitagórica, relación con la música, también parte del medieval *quadrivium* o artes del número. Como ilustra con detalle y precisión el tratado de Gafurio y depura en expresión lírica la «Oda a Salinas» de fray Luis de León, la división de las esferas celestes se corresponde con la escala musical, pero también con una escalera al cielo de naturaleza contemplativa, que culmina, como en la estrofa apócrifa de la oda luisiana ante la imagen del «gran maestro, aquesta inmensa cítara aplicado», que, con su clave órfica, Alberti reactiva en la mención de la Lira, tras insertar (entre «reposo» y «perezoso», imágenes del abandono), «música», «volar», «estrella», «pura[32]» y, finalmente, la disolución.

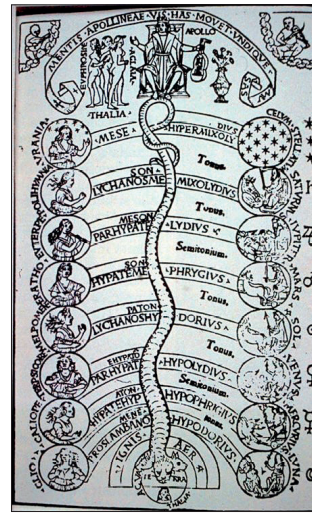

Fig. 1. Franchino Gaffurio, *Practica musicae* (1496)

32. Puede sumarse, más abajo, «la alta esfera/ de la noche» (v. 27-28) o las «célicas escalas» (v. 69), con adjetivo repetido en otros poemas de *Cal y canto*.

Literalmente, el pasaje señala que el joven vio perderse en el cielo su reposo, el sueño en que le sorprende el viento y el inicio del poema. La referencia es a Lira, la constelación que, según el relato de metamorfosis, surge como catasterismo cuando Orfeo, despedazado por las ménades (como en una prefiguración del asalto del joven por las ninfas), deja caer su lira, y ésta es elevada al cielo como una estrella. Metonimia de la poesía, símbolo de su divinidad y de su referente mítico, la imagen se instala en el germen del poema[33], apunta a su dimensión metapoética y asienta desde el primer momento una precisa clave de orden clasicista, alimentada con un dominio canónico de sus discurso y de sus elementos y, como hiciera Góngora, asimilado y madurado para su superación o, de manera más precisa, para servir de catalizador de una renovación.

Una última consideración nos sitúa en el plano más formal, en el que se funden métrica y retórica, otra vez en iluminadora relación con las claves clásicas y gongorinas del poema. Ya se ha señalado la alteración de la solución métrica de Alberti respecto al modelo barroco y gongorino de la silva. La crítica le ha dado una primera respuesta en la incidencia que pudo tener la reciente edición de las *Soledades* por Dámaso Alonso y su opción por introducir unos «espacios» interestróficos. No es necesario acudir a precisiones cronológicas para separar las dos opciones gráfico-prosódicas, ni apelar al oído y sensibilidad de poeta de Alberti para no hacerle sujeto de una ingenuidad. Valga mejor asumir el carácter consciente de una decisión e indagar en sus efectos poéticos y su relación con el sentido último del texto. Incluso atendiendo a la dimensión de cada una de las *Soledades* originales, resulta evidente la extensión de los pretendidos cortes «estróficos», necesaria para la tensión a que Góngora somete las posibilidades de rima. Al delimitar sus fragmentos, Alberti debe administrar la cercanía de las repeticiones fónicas al final de verso, lo que sólo puede ser una decisión consciente, si no voluntaria. La inicial numeración de las «estrofas» en la primera impresión del poema pone de manifiesto

33. Orfeo funciona en la tradición clásica como el poeta mítico por antonomasia, y en su fábula se distinguen elementos que bien pudiera Alberti considerar en estos momentos de crisis, como el descenso al infierno, el despedazamiento y la proyección celestial.

en el plano tipográfico que la concepción articulada del poema en Alberti no es azarosa ni superficial. Frente a la tirada sin pausas interiores, la segmentación propicia la composición del poema a modo de una sucesión de viñetas, directamente relacionado con lo que señala Robert Jammes sobre la peculiaridad, respecto a los compañeros de generación, del acercamiento de Alberti a la obra del cordobés[34]. Para uno de los mejores conocedores de la obra de Góngora y de su proyección, en la «Soledad tercera» se desplaza la dimensión académica con que los profesores poetas tiñeron su aproximación a Góngora, mientras que se impone un sentido plástico inseparablemente unido a la condición de pintor de Alberti. Ello afecta a las cuestiones de *disegno* y cromatismo, pero también a la concepción espacial y delimitada de la estrofa, remitiendo la temporalidad a la secuencia de estrofas. Y en esta delimitación espacial ofrece una ayuda determinante una rima que en su cercanía refuerza la tensión centrípeta y la unidad relativa de cada estrofa-cuadro. La composición se aproxima también así al funcionamiento de las octavas tal como componían en el *Polifemo* un *tableau* hecho de cuadros en la clave visiva que resaltó Enrica Cancelliere para la fábula[35] y que Jammes resaltó para la «Soledad tercera». La clave polifémica se esbozaba en imágenes como la representación del viento al modo del cíclope[36], o la «selva peinada», procedente de la dedicatoria de la fábula[37], y queda reforzada por el tratamiento estrófico en el que se separa del modelo estricto de la silva en las *Soledades* y en la composición de lo que tiene la condición de un pequeño epilio, con un tratamiento épico-lírico como los que Góngora, género y estilo, concibió para su obra y los llevó a su límite[38].

34. «Los demás poetas de la generación del tricentenario, o bien eran universitarios, o habían recibido una formación universitaria; el único en no haberla recibido era Alberti, que tenía, en cambio, formación de pintor», señala en «La *Soledad tercera*…», art. cit., p. 132.

35. *Góngora: percosi della visione*, Palermo, Flaccovio, 1990; trad. *Góngora: itinerarios de la visión*, Córdoba, Diputación Provincial, 2006.

36. «la barba, derretida,/ de doble río helado,/ y luna azul de enero».

37. «escucha, al son de la zampoña mía,/ si ya los muros no te ven, de Huelva,/ peinar el viento, fatigar la selva».

38. Así lo señala Jesús Ponce Cárdenas en la introducción a su edición del poema, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2010, especialmente p. 62-71. Las

Alberti compone su poema, si lo observado tiene pertinencia, como una verdadera fusión de rasgos de los dos poemas mayores del cordobés, sancionando aún más el valor de su acercamiento creativo a la obra de Góngora, el modo en que sobrepujó la mera imitación y la vía por la que hizo suya una visión poética y unos procedimientos, ensayados en extenso a lo largo del libro en el que lo engasta como piedra preciosa y clave de bóveda, para convertirlos en elementos fundamentales de la poética a la que se abre tras esta experiencia de inmersión, que sobrepasa con mucho el mero ejercicio de circunstancia al hilo de una convocatoria, un centenario y una estrategia de visibilización y ocupación del campo literario.

4. Y una coda

Sirva a modo de conclusión y última nota a las observaciones anteriores la consideración de otro texto, menos frecuentemente considerado y que, desde un origen también circunstancial, conforma una verdadera síntesis de la visión albertiana de la poética de Góngora casi sesenta años después de la composición de la «Soledad tercera». Es en 1986 cuando al hilo de un proyecto de creación de una «Biblioteca de la Cultura Andaluza» y en estrecho gesto de complicidad con Javier Egea, responsable de la selección de textos, Rafael Alberti da a la luz el texto que sirve de prólogo a la *Antología poética* de Góngora editada para dicha colección (ed. cit.). Las 18 páginas resumen una visión tan personal como iluminadora de la poética del cordobés y, al trasluz, de algunas de las claves de la propia, en la que el poeta ha ahondado desde lo que llama «mis lejanos años gongorinos» (p. 22), cuando le pedía al maestro su «capotillo de oro». De hecho, las primeras palabras del texto componen toda una declaración de principios: «De la generación de poetas españoles surgida hacia 1923, yo fui el más gongorino» (p. 11), y, haciendo buenas las palabras de Robert Jammes, caracteriza esta categoría como «una cualidad o

observaciones que allí introduce sobre «la *enargeia* gongorina» y su tratamiento «bajo el signo de la "pintura"» sintetizan lo desarrollado en su monografía *El tapiz narrativo del «Polifemo»: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010, donde también se extiende en el carácter estructural del componente erótico.

condición de ver y, por lo tanto de sentir» (p. 11). Frente a la idea de oscuridad insiste en la luminosidad de esta poesía, la nitidez de sus perfiles como iluminados por la luz de Andalucía, requisito imprescindible para el primor que pone por bandera de la poética gongorina, pues «el humo, la neblina destruyen el primor, lo esfuman, le ahorran el detalle, lo desvanecen. Y el impresionismo –humo, neblina– es eso: ausencia de primores, de detalles; y el barroquismo, el gongorismo, lo contrario» (p. 11).

En el repaso por las distintas facetas de la obra del cordobés, aun concediéndole en este terreno una cierta primacía a Lope, defiende la validez de su lírica de raíz popular y aparente tono menor, donde descubre el «autorretrato minucioso, a la manera llana, simple, donde la complacencia en el detalle le da un carácter casi de miniatura» (p. 13). Y dentro de esos detalles se detiene en una imagen que pocas líneas atrás señalábamos como un vínculo entre los dos poetas: «He dicho *peinar*; peinar es término, es verbo preferido por Góngora, palabra definidora de su estética: *peinar el viento… el peinado jardín… el peinado clavel*, dice el poeta aquí y allá, como para mostrarnos siempre su cuidado, como para advertirnos que toda su aparente maraña, su complicada cabellera se mueve, se desparrama en orden, alisada, peinada por su exigente, rigurosa mano» (p. 17). Las referencias finales llevan a pensar, por la forma y por el motivo, en los dos poemas señeros de Góngora, primero con el metro de las *Soledades*, a continuación con el cíclope y la fábula que convierte su violencia en belleza.

Su comentario sobre la silva autoriza las observaciones de páginas atrás:

> crea[39], qué duda cabe una selva difícil, un bosque por el que hace falta cierto arrojo para arriesgarse en su maraña. Pero el primer valiente es él, pues ya desde que pasa el primer tronco[40], sigue avanzando con fruición, con verdadera locura

39. El juicio sigue a la afirmación sobre el hecho de «inventar un lenguaje en el que parece que todo estuviera cambiado y se necesitara con urgencia el auxilio de un diccionario» (p. 23), pero la figura es de aplicación al metro, como uno de los componentes y molde de dicho lenguaje.

40. Alberti parece en este punto y en lo que sigue estar recordando el paso del protagonista de su «Soledad tercera» al adentrarse en un bosque en el que le asaltan las fuerzas desatadas de la naturaleza antes de la aparición del rayo iluminador.

> exploradora, de afanoso buscador de tesoros. Avanza y avanza, adelgazándose, llegando a ser casi un perfil entre las ramas, sintiendo tironazos aquí y allá de la maleza, trampas de las lianas, lazos y abrazos invencibles de las enredaderas. Y se deja vencer, pues él anda buscando en cierto modo enredarse para desenredarse victorioso y surgir a la luz por la brecha abierta de su desenredo [...]. Y es que Góngora es el inventor de la poesía enredadera, del verso serpeador [...]. Y por eso, para su más luminoso enredo, eligió una forma –como dice Dámaso Alonso– cuyas estrofas ampliables o reducibles a voluntad permitían los mayores atrevimientos y complejidades sintácticas: la silva, la enredadora silva, madreselva de todas las cargazones y adornos, de todas las vueltas y revueltas, ideas y venidas, pormenores, primores, detalles. La silva, selva peinada y virgen del barroco poético español (p. 23-24).

La exacta comprensión del mecanismo de la silva, aun teniendo en cuenta la concepción estrófica propuesta por Dámaso Alonso, ilumina lo consciente y ajustado a la intención poética de la opción prosódica de su poema de 1927 y abre con ello la puerta a la comprensión no sólo de los mecanismos verbales del texto, sino, como apuntara Hansen, su sentido metapoético, con la imagen gongorina de referencia operativa en el nivel más hondo.

La consideración métrica la extiende al contraponer el modelo de las octavas para introducir sus párrafos sobre el *Polifemo*:

> Si para las *Soledades* escogió Góngora la silva enredadera, para su *Fábula de Polifemo y Galatea* prefirió la octava real. Es esta *Fábula de Polifemo* [...] la otra cumbre del barroco gongorino, del barroco poético español. Se prestaba más esta estrofa cerrada, verdadero bloque marmóreo, para tema tan definido como los amores de Acis y Galatea y los celos furiosos, vengativos, del gigantesco cíclope Polifemo. Y no es que Góngora pierda en ella el carácter esencial de su estilo desarrollado con tan movida libertad en su otro gran poema. Lo que en este sucede es que los límites impuestos por la estrofa, ese punto final cuando se acaba el octavo verso, hacen que don Luis sea más rotundo en su enredo, más ceñido en su luz, en su pintura [...]. Para mí gusto, es su obra más perfecta, la más, seguramente, de la poesía castellana de todos los tiempos (p. 24-25).

Muy posiblemente el atractivo que la *Fábula* ejerció, ya en 1927, en Alberti determinó el señalado intento de acercamiento entre el mundo y los modos de los dos grandes poemas, partiendo del universo auroral de las *Soledades*, entretejiendo su línea argumental con la presencia de las ninfas y la violencia, para explorar poéticamente este espacio y tomar en cierto modo como referente la figura ciclópea y los valores de peinada maraña celebrada seis décadas después de los versos gongorinos.

También aprovechó esta oportunidad para ajustar cuentas con la memoria y con la foto fijada del evento. La áspera sinceridad, con algo aún vivo de la alegre rebeldía juvenil de los años veinte y de los veinte años, se iguala en esta evocación con una fina lucidez:

> Cuando en el año 1927 iba a cumplirse el tercer centenario de su muerte, mi generación se preparó a celebrarlo. El Góngora nuestro, el que habíamos hecho revivir, convivir con nosotros en todo instante, era muy distinto al de las generaciones anteriores, incluso a la de Rubén Darío, pues aunque ésta también tenía el suyo, era un Góngora bastante superficial, oído casi a la ligera. La estética del poeta cordobés venía a coincidir con la nuestra, o con parte de ella, en cosas muy esenciales: nuestro culto de entonces por la metáfora, la imagen, el nuevo giro sintáctico, el vocablo preciso, el orden, el rigor, hallando en Góngora un maestro y una oportuna bandera que agitar contra viejos profesores, malos poetas, institutos y universidades (27),

y siguen algunas jugosas anécdotas de la batalla emprendida, casi una cruzada jocosa, pero sólo en las apariencias. Para Alberti el encuentro de Góngora actuó como un verdadero catalizador de su giro estético y se convirtió en una compañía tan honda como constante en sus versos desde que, de la mano de su personaje poético de la «Soledad tercera», se internó en la selva gongorina y conoció el encuentro con sus ninfas.

LA POÉSIE DE RAFAEL ALBERTI

LOS NOMBRES DE ALBERTI

Federico BRAVO

Université Bordeaux Montaigne
GRIAL (Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale) / EA 3656

Y al agua corriente
que escribe mi nombre
debajo del puente.

Rafael Alberti, «Cuando me vaya de Roma», *Roma, peligro de caminantes.*

Tras la ceremonia de investidura de Rafael Alberti como doctor honoris causa por la universidad de Burdeos en 1990, en un encuentro con los profesores y alumnos del entonces resplandeciente Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, el añorado profesor François Lopez lanzó una pregunta al poeta sobre la génesis del poema para abrir el debate, pregunta que podrá juzgarse tópica, pero que con la distancia y las lecturas, se me hace hoy mucho menos convencional: ¿de dónde surge un poema? ¿de qué fogonazo inicial? ¿de una emoción? ¿una idea? ¿una palabra? ¿un ritmo? No sabría repetir aquí lo que contestó el poeta –de hecho ignoro si se grabó el encuentro–, pero recuerdo que, apenas empezó a hacerlo, Alberti se detuvo para aclararse la voz y, tras beber un sorbo de agua en un silencio expectante, espetó a la audiencia en tono confidencial: «los poetas también beben».

Han pasado casi treinta años y, sorprendentemente, en mi memoria solo han quedado grabadas la pregunta sobre la inspiración del artista y, no la respuesta que dio el poeta, sino la anécdota del vaso de agua, lo que achaco, más que a una deficiencia de mi memoria, al nexo simbólico que involuntariamente establecí entre los dos lances. En realidad hoy solo me acuerdo del desfase entre la pregunta de alto vuelo que se le hizo sobre el enigma de la creación poética y la respuesta mucho más pedestre que, sin querer, dio Alberti replicando al acto de creación con un acto de ingestión. Hablar del soplo primero que insufla vida al poema supone, entre otras opciones posibles, barajar la hipótesis de un supuesto origen divino de la inspiración poética; bebiendo un sorbo de agua y reivindicando así su presencia física y, hasta me atrevería a decir,

mortal entre nosotros, Alberti me estaba enviando, consciente o inconscientemente, un mensaje que me decía que el poeta es hombre y su poesía, palabra humana hecha de la misma materia que la que utiliza el hablante de a pie, que no hay música celestial que no sea primero terrenal y que lo divino no es sino un avatar de lo humano. «Soy poeta por la gracia de dios o del demonio», decía Lorca antes de rematar: «también [...] lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo». A casi treinta años de distancia, recordando aquel encuentro con Alberti, me acuden a la mente los versos del espléndido poema de Luis Antonio de Villena que lleva por título «El poema es un acto del cuerpo» (*Hymnica*). Admito que es despropósito formularlo así, pero en aquel momento, me pareció ver al poeta oficiando de cara a la asistencia, que esperaba alguna explicación metafísica sobre el misterio de la creación, una especie de transubstanciación al revés, no con pan y vino sino con agua, como para decirle: «este que veis es mi cuerpo». Es como si, en un singular trastrueque de papeles, el cuerpo de Alberti se hubiera convertido súbitamente en la metáfora de su obra y solo hubiera estado ahí en ese momento para significar la corporeidad de su poesía, la materialidad de sus versos, su tangibilidad.

Si está hecha de colores, recuerdos y paisajes, de refinamientos líricos y de juegos conceptistas, también lo está de chabacanerías, imprecaciones y exabruptos: acto del cuerpo, la poesía de Alberti es ante todo poesía de la materia donde el verbo no es mero instrumento, sino constante objeto de mostración, espectáculo sonoro, ostentación de procedimientos: un revoltijo de registros o, como diría Julián Ríos, una «juerga de jergas» cuya materialidad no se puede obviar cuando se leen no ya palabras sino palabros como «Pinosanguinochetburundá» (uno de sus *Cinco detacagados*) o versos tan sonoros como «Taram tarambana/ taaaram./ Taram tarambana/ taaaram./ Taram tarambana/ taaaram./ [...] ¡Ay qué tarambana,/ ay qué tarambán,/ de la vera tarambín,/ de la vera tarambán!» («Garrotín del tarambana», *Los 8 nombres de Picasso*) o tan impronunciables como los de su «Canción en ver» (*ibídem*):

> Malverva oliverva
> uverva racivermo
> pieverdra roversal
> vergeravernio sauverce

vercereverzo
toverdo
caverllaverdo Anieverne
dulverce versuavervísimo overtoverño[1].

Y entre los materiales que utiliza Alberti y desde los que nace la escritura poética, los nombres propios –incluido el suyo– ocupan un lugar especial en su poesía. En su libro *Roma, peligro para caminantes* publicado en 1968, el poeta incluye significativamente una sección titulada «Poemas con nombre» con diez poemas, cada uno de ellos introducido por un nombre propio. No se puede soslayar aquí la referencia a otro poeta, Blas de Otero, que diez años más tarde, en 1977, publicará una antología de poemas reunidos también bajo el título de *Poesía con nombres*. En su introducción, expone Blas de Otero los criterios que lo han guiado en su selección de poemas y explica:

> He titulado a este libro *Poesía con nombres* porque confío en que el lector encontrará en él poesía –desde luego, con minúscula– y nombres propios, uno o más, en cada poema. [...] Así como había un diletante de la pintura que decía que a él le gustaban «los cuadros con gente», también en los poemas puede resultar eficaz que aparezca el nombre de *alguien*, que puedo ser yo mismo o el vecino de enfrente, es un decir, o el de al lado. [...] Todos los nombres los hallará el posible lector al final del libro, en una lista de, naturalmente, nombres[2].

Si dejamos de lado el índice de nombres que el poeta porteño nunca confeccionó, las palabras de Blas de Otero se ajustan perfectamente al conjunto de la obra de Alberti, poesía literalmente empedrada de nombres propios, famosos unos, desconocidos otros, olvidados muchos, de Franco a Pinochet, de Venus a Príapo, de Buster Keaton a Picasso.

Igualmente insoslayable resulta cuando, se habla de poesía y de nombres propios, la referencia a Ferdinand de Saussure y a sus investigaciones en torno al verso saturnio y, más generalmente, a la poética indoeuropea, siendo así que para el lingüista ginebrino la

1. La edición de referencia para todas las citas es la de Seix Barral. Salvo indicación expresa, citamos por el volumen *Poesía IV* a cargo de José María Balcells, Barcelona, Seix Barral, 2004.

2. Blas De Otero, *Poesía con nombres*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 7.

primera poesía no era sino la amplificación o, si se prefiere, la paráfrasis musical de un nombre propio –el de un difunto, un héroe o una divinidad– cuyos restos silábicos se hallaban diseminados, como otras tantas estructuras subliminales, en los versos que componía el vate. Antes de emprender la composición, el poeta debía impregnarse de la musicalidad de las sílabas del nombre que se proponía imitar y restituirlo al correr de los versos como una reminiscencia onomástica, un eco más o menos audible, más o menos amortiguado[3].

La de Alberti es, no cabe duda, poesía con nombres y es este, en mi opinión, uno de los rasgos de estilo más llamativos de su escritura. Una anécdota referida por el que fuera el último testigo del famoso círculo de amigos de la Residencia de Estudiantes de Madrid, Pepín Bello, da cuenta no solo de la maestría de Alberti en el arte de improvisar poemas a partir de un mínimo estímulo, sino del poder creativo de un simple nombre de pila, en este caso un nombre a la vez tan propio y tan común como lo es el nombre de Araceli[4]. Entrevistado en 2006 a la edad de ciento un años, recuerda el intelectual oscense:

> Rafael Alberti tenía una facilidad casi morbosa y patológica para componer versos. Les explicaré una anécdota. Yo en mi juventud estuve profundamente enamorado de una chica que se llamaba Araceli Durán, hermana del mítico Gustavo Durán. Debía de ser un día del año 1926. Estábamos paseando por la Castellana con Alberti antes de comer, cuando yo le pedí a Rafael que me compusiese algo para Araceli, porque al cabo de pocos días iba a ser su santo. Rafael Alberti me dijo que así lo haría. Rafael vivía por el barrio de Salamanca y yo en el de Chamberí. Íbamos por el Paseo de la Castellana. Al llegar a mi casa nos despedimos, y yo no había comenzado a comer cuando Alberti me telefoneó. Yo le dije: "Qué hay, qué pasa?". Él me dijo: "No, nada, nada. Que eso ya está hecho." Y me recitó ese soneto, un soneto que no mejora ni Lope, ni

3. Sobre la teoría saussureana del anagrama, remitimos a nuestro trabajo «Polémico Saussure: la hipótesis del anagrama o los albores de un escándalo estructural», *Despalabro. Ensayos de humanidades*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, nº 6, 2012, p. 27-44.

4. David Castillo y Marc Sardá, *Conversaciones con José "Pepín" Bello*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2007, p. 76.

> los Argensola, ni el mismísimo Quevedo. Yo no sé de dónde sacó el tiempo para escribirlo, no habían pasado ni un par de horas. Es un soneto maravilloso, que no se le caería de las manos ni al propio Góngora. ¡Un soneto escalofriante! ¡Qué idioma, qué léxico, qué música! Años después abriría con ese soneto el poemario *Cal y Canto*, con el título de "Araceli".

Y efectivamente, cuando leemos el poema, observamos que el nombre de Araceli funciona como catalizador de la escritura poética arrastrando, por atracción semiótica, todo un paradigma de voces que recuerdan el nombre de la homenajeada:

> No si de arcángel, triste ya nevados
> los copos, sobre ti, de sus dos velas.
> Si de serios jazmines, por estelas
> de ojos dulces, celestes, resbalados.
>
> No si de cisnes sobre ti cuajados,
> del cristal exprimidas carabelas.
> Si de luna sin habla cuando vuelas,
> si de mármoles mudos, deshelados.
>
> Ara del cielo, dime de qué eres,
> si de pluma de arcángel y jazmines,
> si de líquido mármol de alba y pluma.
>
> De marfil naces y de marfil mueres,
> confinada y florida de jardines
> lacustres de dorada y verde espuma.

Al hilo de las palabras descubrimos el silabograma completo de Araceli: AR[A], presente en «carabela», «arcángel», «marfil» o «jardines», AC[E], presente en «naces» o «jazmines», [C]EL[I], presente en «celeste» o en el grupo «arcángel y», movimiento que culmina en el verso 9 con el sintagma «ara del cielo», a la vez étimo y avatar onomástico de Araceli, literalmente *ara cæli*, esto es: altar del cielo. La comprensión semántica del poema pasa aquí, como se ve, por su comprensión fónica y lo que vale para este poema, surgido de la simple evocación de un nombre, vale para muchos de los poemas que compuso Alberti en honor o deshonor de alguien.

Así, lo que llama la atención leyendo la obra de Alberti no es tanto la cantidad de poemas que puso bajo la advocación de un nombre propio, sino la función propiamente generativa que les

asignó, instituyendo el acto poético como un acto de nominación y haciendo de la escritura un ejercicio de amplificación onomástica: el poema se ofrece al lector como la paráfrasis musical de un nombre o, si se prefiere, como su expansión semiótica. No cabe pasar revista aquí a todos los procedimientos de que se vale la escritura para escenificar y magnificar acústicamente los nombres actualizados, pero podemos observar que el juego paronímico irrumpe a menudo desde el comienzo del poema, dando a entender así que los primeros versos y, por extensión, el poema entero no son sino la prolongación del nombre que da título a la composición. No sorprende así que un poema dedicado a Marsella empiece diciendo «Sella el mar» (*Vida bilingüe de un español refugiado en Francia*), que otro dedicado a Roma lo haga con la palabra «mazmorra» (*Roma, peligro para caminantes*) y que otro más compuesto en honor a Umberto Mastroianni empiece hablando de «restos de astros» (*ibídem*): al título «Abel Vallmitjana» le contesta desde el primer verso la palabra «mañana» (*ibídem*), a «Soledad Bravo» le responde «soleares» (*Nuevas coplas de Juan Panadero*), a «Macarena» «camarada» (*ibídem*) y a «Portugal» «tortura[5]» («Atención», *Poemas diversos*). Singularmente interesante resulta el íncipit del poema dedicado a Antoni Tàpies que se presenta como un juego de variaciones musicales sobre la misma matriz consonántica *t-p-s*, que es precisamente el esqueleto consonántico de TaPieS: «Se Te Puede PiSar Porque ereS Tierra» (*Fustigada luz*). Por su sonoridad, algunos nombres son naturalmente, sin necesidad de mayor aderezo, todo un poema: así el nombre de Margot Portela Parker. Pero cuando Alberti escribe la dedicatoria «Para Margot Portela Parker, pintora» y abre el poema que le dedica con los versos «Yo salgo los domingos a pintar. Ya he pintado/ la plazuela del pueblo», no cabe duda de que lo hace guiado por la sonoridad de la *p* inicial del nombre de Portela Parker («Un pintor de domingo», *El matador*). El poema dedicado a Bruno

5. Fuera ya del íncipit, podemos percibir la vibración de Guido *Strazza* en «abstraídos» (*Roma, peligro para caminantes*), la de «Corrado *Cagli*» en «caligrafía» (*ibídem*), la de «*Ernesto* Che Guevara» en «el norte/ esa estrella» (*Desprecio y maravilla*), la de «Antonio Gadés» en «adelgazas» (*Canciones de alto valle de Aniene*), la de «Blas de *Otero*» en «derrotero» (Blas de Otero, *Esto no es un libro*) o la de «Santiago Ontañón» en «tantos años» (Santiago Ontañón & José María Moreiro, *Unos pocos amigos verdaderos*).

Caruso (*Roma, peligro para caminantes*) juega con el adjetivo «oscuro», anagrama de Caruso y culmina con el verso «¿Entra en Bruselas Cristo [...]?», donde los nombres Bruselas y Cristo se atraen como Bruno y Caruso, nombre y apellido del destinatario del poema[6]. Y un poema como «Las transformaciones del erizo» («Versos sueltos de cada día») no hace sino contar la metamorfosis del nombre común «espino» en el nombre propio «España[7]».

Posiblemente uno de los poemarios de Alberti más representativos de este trabajo de recolección y remotivación de nombres propios sea el titulado *Los 8 nombres de Picass*o, conjunto de 75 poemas dedicados al maestro malagueño publicado en 1970. Los primeros versos, que tienen más de cédula de registro civil que de versos, marcan la pauta:

¿Qué hubiera sido de ti Pablo,
si de los ocho nombres
con que fuiste bautizado,
hubieras preferido al de Pablo Picasso
el de Diego Picasso,
al de Diego Picasso
el de José Picasso,
al de José Picasso
el de Francisco de Paula Picasso,
al de Francisco de Paula Picasso
el de Juan Nepomuceno Picasso,
al de Juan Nepomuceno Picasso
el de María de los Remedios Picasso,
al de María de los Remedios Picasso
el de Crispín Picasso,
al de Crispín Picasso
el de Crispiniano de la Santísima Trinidad Picasso?

El libro está atravesado por una insistente reflexión metalingüística en la que se cuestiona abiertamente tanto el estatuto del nombre propio como el del título: «Tú hiciste aquella obra y le pusiste un

6. Otro ejemplo interesante es el de Alcalá de los Gazules cuyas sílabas, trastocadas, pueden rastrearse en los veros «tan Gazul entre la cal/ Andaluza gaditana» («Saludo de Juan Panadero a Alcalá de los Gazules», *Nuevas coplas de Juan Panadero*).

7. Siguiendo cadena léxica *espina – espinaba – soñaba – sueño – despertó – mañana – España*.

título./ Ese y no otro» rezan los primeros versos del poema XVII, «Y todo tiene un nombre que amamos y quisiéramos/ permaneciera siempre fiel al que tú has pintado» concluye el poema XXXII. Pero si el juego onomástico se hace aquí a la vez más patente y más potente es porque Alberti experimenta abiertamente con las posibilidades poéticas y hasta pictóricas que le ofrece el nombre de Pablo Ruiz Picasso: el poeta pintor rinde homenaje al pintor poeta[8] dibujando literalmente su nombre con palabras.

En un acercamiento fonosimbólico al texto, el lector no tarda en comprender lo que significan tanto la *p* de Pablo como la *p* de Picasso, que tan felizmente lo predestinaba a ser pintor: «Pablo Picasso nació en Málaga –reza el poema "Tres retahílas para Picasso"–/ y halló un palito en el Perchel/ que se convirtió en pincel [...] que salió de un palito/ que halló Pablo Picasso en el Perchel?/ Puedes preguntárselo a él», ratificando así el antiguo adagio *nomen est omen*, pues «palo» es a «Pablo» lo que «pincel» y «pintor» son a «Picasso». «Pablo, ¿qué haces? Pintas./ Oyes el siglo. Pintas./ Pintas, dibujas, grabas, escribes, pintas, pintas», reza otro poema titulado «Pablo está pero no está». Y por si no hubiera quedado claro el significado de la *p* ni el simbolismo del pincel, Alberti explicita en otro poema: «Pijas dibujas, pintas pijas/ pijas dedos [...]/ pijas calabacín, pijas bananas,/ pijas tronchos [...] pijas peces,/ pijas botellas, pijas mangos [...]/ pijas pitos» («Pijas Picasso rajas»). En el imaginario de Alberti, Picasso entronca también con «picar», como revela el poema titulado «Escena picassiana», en cuyos versos late la esencia de lo español, identificado con el arte del toreo y la maestría del picador: «Torero arena toro/ toro *picador* toro/ torero arena *picador*/ arena sangre *picador* caballo»; y en «pica» resuena a su vez el eco de otro nombre propio, el de Guernica, batalla que también «tuvo su nombre», como dirá en el poema dedicado al célebre cuadro de Picasso («Tú hiciste aquella obra»). En la tercera de las «retahílas para Picasso», Alberti juega con las dos últimas sílabas del apellido del pintor, «-casso», que

8. «[...] este pintor tan poeta como pintor», afirma Alberti antes de concluir «no es posible en él un poeta de quítate tú para ponerme yo» («No digo más que lo que no digo»), probable preterición, cuando no manifestación expresa de un inconsciente que declara así, por vía negativa, su profundo anhelo de reconocimiento social, como apuntamos en nuestra conclusión.

vemos transformarse, al discurrir de los versos, en «casi», «quiso» y «sacó[9]». En cuanto al primero de los ocho nombres de pila de Picasso, Pablo, cabe mencionar al menos tres significantes asociados, llamados a funcionar como avatares onomásticos: Pablo/ hablo, Pablo/ diablo y Pablo/ pueblo. Efectivamente «Pablo» rima con «hablo», al que engloba, y así lo revela la escritura, en un juego propiamente subliminal, al comienzo del poema LXIX «Yo no *hablo*./ Mi larga *capa siena*...» donde puede oírse Pablo (escondido tras «hablo») y Picasso o Picassiano (sugerido por «capa siena[10]»). Pero Pablo forma también un microparadigma con «diablo»: «*Pablo* es un *diablo* que ya dejó de arder», reza otro verso[11] en el que se cristaliza una de las constantes del poemario, la asociación del pintor con la figura de lucifer[12], y que, entre otras cosas, nos brinda la clave de lectura de un poema como el titulado «Es un demonio» que, en mi opinión, solo puede entenderse si el lector restituye la cadena semiótica implícita que va de «demonio» a «diablo» y de «diablo» a «Pablo». Un Pablo que es diablo, y por tanto divinidad, pero también un Pablo que es pueblo, hombre de a pie, «*popular* como una puñalada, un trabalenguas o un vaso de aguardiente», pues como explica también Alberti en el mismo poema: «*Pablo* planta un esqueje en el haz de una página./ Y comienza a *poblarse*», donde «poblarse» aparece como derivado fantasioso de «Pablo» («No digo más que lo que no digo»).

Es hora de ir cerrando ya este indigesto listado de procedimientos y de abrir conclusiones y, si fuera posible también, alguna perspectiva de interpretación. Una primera constatación nos lleva a emitir la hipótesis de una posible transposición de lenguajes estéticos, uno hecho de palabras, otro hecho de formas, y a considerar

9. El texto se construye en torno al tema musical inspirado en el silabismo del nombre de Picasso: «[Picasso] halló yo todo lo que *quiso* encontrar./ Y todo lo que encontró/ de detrás de los ojos se lo *sacó*./ Y tanto *sacó* /que con todo *casi* acabó».

10. Más adelante leemos «Si al *pintor* que me *pinta*. *Pienso* o no *pienso* en nada» como otras tantas variaciones sobre el mismo tema musical, esto es, la primera sílaba del apellido del pintor.

11. El «Fragmento final de la epístola Luciferi», que juega con la paronimia Pablo/ diablo, empieza proclamando «Antes que *Pablo* parta de Aviñón por él *hablo*».

12. En su edición crítica, José María BALCELLS observa la insistente «identificación de Picasso con el demonio» (*op. cit.*, p. 1017) sin hacer referencia al vínculo semiótico (Pablo/ diablo) que probablemente ha condicionado la asociación.

el principio de descomposición silábica que hemos observado como la traducción lingüística de un principio no específicamente lingüístico. Y es que *Los 8 nombres de Picasso* no pasaría de ser un simple divertimento poético si no fuera, creo, porque, fragmentando el nombre de Pablo Picasso, haciéndolo estallar en una constelación de sílabas y diseminándolas en los versos como otros tantos despojos onomásticos, el poeta somete miméticamente el signo lingüístico a un proceso de deconstrucción totalmente análogo al que propugna la estética cubista: «aprende las reglas como un profesional –decía Picasso– para que puedas romperlas como un artista». Como con un prisma, Alberti juega con las facetas del significante, geometrizándolo, como hizo el propio Picasso descomponiendo los volúmenes y proyectándolos sobre una superficie plana, tan plana como el lienzo de un cuadro o como la página de un libro. El nombre se hace poliedro sonoro, aprehensión simultánea de la realidad en planta, alzado y perfil. Posiblemente la clave de esta transposición sinestésica[13] de lo visual lingüístico a lo musical pictórico se encuentre en el poema titulado «Oyes ¿qué música?», donde se percibe una vez más el nombre de Picasso escondido parcialmente en las dos sílabas finales de la palabra «música»:

Oyes ¿qué música?
Lograste reducir la guitarra a geometría,
la mandolina, el violín, la flauta
y los descompusiste para verlos mejor por todas
partes,
prender todas las caras del sonido.
Los vasos,
las botellas,
las mesas,
los fruteros,
los libros,
los periódicos,
los balcones,
las estrellas
dislocados cantaron.

13. Remitimos aquí a la tesis doctoral (defendida en la Universidad de Granada en 2004) de Eladio Mateos Miera, *Rafael Alberti y la música*, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009.

Pero jamás lo hicieron más unidos.

Tú has pintado la música que miras.

Sometido al multiperspectivismo del cubismo analítico, el nombre se fragmenta, se descompone, se difracta en un paradigma múltiple: *Pablo, hablo, diablo, pueblo*, por un lado, *Picasso, Pegaso*[14], *picador, picazón*[15], *picardía*[16], por otro. Como lúcidamente teoriza Alberti «una palabra tira de cien, de mil palabras» («No digo más que lo que no digo») para acabar formando la madeja verbal a la que dará el nombre de «poesía liana». Nombre hecho texto, *Los 8 nombres de Picasso* se inserta así, pese al vanguardismo del procedimiento imitado, en una larga tradición literaria de exaltación onomástica, que va de la glorificación de los nombres de la Virgen al modo de Gonzalo de Berceo o de los ineludibles *Nombres de Cristo* a la ya mencionada *Poesía con nombres* de Blas de otero[17].

Pero el mimetismo de la escritura albertiana con el cubismo no está exento de proyecciones identitarias y alberga, creo que puede decirse así, una secreta ambición legitimadora. El experimento poético de Alberti es jubilosa exploración del potencial semiótico que encierra el nombre del pintor, pero a la vez escenario de otro trabajo, más larvado este pero no menos persistente, destinado a otro tipo de mostración: la del virtuosismo de su propio conceptor.

---

14. «*Pegaso* por la tierra se deja conducir de la mano de un niño» («La paz»).

15. «El buen gusto, la *picazón*/ de fornicar con lo pintado» («Balada de Les demoiselles d'Avignon»).

16. «Todas las *picardías* de la infancia de *Pablo*», puede leerse en «No digo más que no digo». Naturalmente, sólo recogemos aquí algunos juegos paronímicos a título ilustrativo, pero encontramos el nombre de Picasso más o menos metamorfoseado en la mayoría de los poemas que le dedica Alberti tanto dentro como fuera del poemario que nos ocupa: véase, por ejemplo, en «Picasso. Inscripciones para una estela» (*Fustigada luz*), la configuración fónica de un verso como «[...] las espigas son pinceles».

17. En un estudio fundamental de acertado y elocuente título, *Los 8 nombres de [Rafael] Picasso*, Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier, analiza con tino y precisión cómo se instala progresivamente la figura Pablo Ruiz Picasso en el imaginario albertiano desde los años 40 (*Rafael Alberti libro a libro: el poeta en su centenario (1902-2002)*, Manuel José Ramos Ortega & José Jurado Morales (coord.), Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, p. 439-472).

Efectivamente, la tradición de la poesía encomiástica nos enseña que no hay alabanza que no sea, en última instancia, una forma de autoalabanza ni glorificación que no redunde en la glorificación de quien la pronuncia. Y a la luz que arrojan los elementos rápidamente expuestos aquí, resulta imposible no establecer un vínculo entre los nombres de Picasso y, como sugería el título de nuestra conferencia, los nombres de Alberti. Pues el nombre del Rafael Alberti también puede rastrearse sin solución de continuidad de un poemario a otro como una constante de su obra, no solo porque algunos poemas lo reproducen literalmente, como si de la firma del poeta se tratara[18], sino también porque muchos de ellos lo susurran al oído del lector, de manera mucho más indirecta y sutil, como un eco musical, una reverberación, un rumor lejano. El nombre de Alberti llega difusa pero perceptiblemente al lector de la mano de significantes que se atraen por simpatía fónica como «alba» y «Alberti[19]», «Alberti» y «libertad[20]», que además de parónimo, es el anagrama perfecto de Alberti, o «Alberti», «vértigo[21]» «fértil[22]» o «divertido[23]», por no mencionar sino algunos ejemplos de imantación léxica. Como advierte el poeta: «Es tuya mi canción, en ella estoy». Si proliferan diseminadas en la obra del poeta gaditano las referencias, rectas u oblicuas, a su propio nombre, el juego autoalusivo culmina significativamente en el poema «Denuestos y alabanzas rimadas en mi propio honor», incluido en *Fustigada luz* de 1977, donde, en perfecto contrapunto con

18. «Vale. Y *lo firma* en Roma, de su mano,/ *Alberti Rafael*, el gaditano» (acróstico dedicado a Miguel Otero Silva en *Canciones de alto valle de Aniene*); «No faltará ahí el papel/ para escribirle a granel/ aleluyas. *Rafael*» («Aitana», *Poemas diversos*).

19. La asociación es tan recurrente que puede considerarse como una manifestación de lo que, a propósito de la derivación hipogramática, Ferdinand de Saussure llamaba «sociación psicológica» (véase más arriba nota 3).

20. «Y dice usted una verdad./ A pesar de su mucha edad/ es un poeta de la *libertad*» («Denuestos y alabanzas rimadas en mi propio honor»).

21. «Es el idioma en *vértigo*/ Es la pintura en *vértigo*», escribe Alberti en «No digo más que lo que no digo», versos en los que el pintor poeta se equipara al poeta pintor. Véase más arriba nota 8.

22. «Córdoba la *fértil* y la alpina» («Catalina de Alberti», *Marinero en tierra*).

23. «el tonto de *Rafael*,/ que es un poeta *diverti-*/ *do*, que le llaman *Alberti*» («Nuria Espert cambia de traje para seguir su viaje», *Poemas diversos*).

los «Denuestos y alabanzas rimados en honor de Picasso[24]» incluido en *Los 8 nombres de Picasso*, el lector asiste a la inserción del nombre de Alberti en un paradigma laudatorio que lo entronca con palabras ensalzadoras como «alabarte», «abierto», «aparte» y, por supuesto, «arte[25]». De estrofa en estrofa y por más que diga el título, el poema «Denuestos y alabanzas rimadas en mi propio honor» va ensartando así, entre burlas y veras, más alabanzas que verdaderos denuestos[26]:

Es un poeta.
Es un buen poeta.
Es un gran poeta.
Es un grandísimo poeta.
Sin igual.
Genial.
Se puede decir que ya inmortal.
Aunque a mí me parece desigual.
Yo diría ahora que un carcamal.

Termino aquí estas breves reflexiones sobre el proyecto picassiano y sobre la poética del nombre propio que sustenta la escritura de Alberti: si me parece un error rastrear el nombre de Pablo Ruiz Picasso sin, a la vez, seguirle la pista al nombre de Rafael Alberti, es porque tanto o más que del pintor, el libro *Los 8 nombres de Picasso* nos habla del propio poeta, su émulo y alter ego, en cuyo discurso laten polifónicamente dos voces simultáneas, audibles una a través de las palabras, otra a través de sus silencios, ya que, cantándole a Picasso, Rafael Alberti –pintor antes que poeta, pero también pintor eclipsado por el poeta– no hizo, en puridad, sino

24. ¿Hay que ver un indicio en la variación de género que ofrecen los dos títulos? El del poemario dedicado a Picasso, el poeta hace concordar «denuestos» con «rimados»; en el dedicado al propio Alberti, al contrario, la concordancia del participio se hace con «alabanzas»: «*Denuestos* y alabanzas *rimados* en honor de Picasso»/ «Denuestos y *alabanzas rimadas* en mi propio honor», lo que podría denunciar una mayor conexidad psicológica entre los términos gramaticalmente concertados en detrimento del miembro del binomio excluido de la correlación genérica.

25. «[...] galerías de *arte*?/ En Cataluña eso es un punto y *aparte*./ *Abierto* y generoso cuando quiere *alabarte*».

26. Más que un simple contrapunto, los denuestos son la coartada con la que el poeta puede legitimar las alabanzas que de otro modo incurrirían en una inmodestia no por ello menos real.

cantarse a sí mismo. Los nombres propios nutren y vertebran la poesía de Alberti: a ellos, a su materialidad y corporeidad física, se refiere explícitamente el poeta cuando habla de «las iniciales jefes de la palabra, torres mayúsculas, altos capitanes que [...] provocan [...] todas las conmociones [...] del pensamiento» en su poema significativamente titulado «El lirismo del alfabeto». Materia poética dotada de corporeidad gráfica y fónica, el nombre propio reviste sin embargo claras implicaciones ideológicas en la estética de Alberti, donde no solo es instrumento de exploración sino también subterfugio ideológico y, sobre todo, herramienta de promoción. Y es que, lejos ya del poeta campechano y finalmente mortal que recordábamos al comienzo de esta ponencia, a un Picasso solo podía celebrarlo dignamente un Rafael.

EL NAUFRAGIO DE LA INFANCIA Y EL NACIMIENTO DE LA POESÍA: LA «ELEGÍA DEL NIÑO MARINERO» (*MARINERO EN TIERRA*, 1925)

Elvezio CANONICA

Université de Bordeaux Montaigne
AMERIBER / EREMM

ELEGÍA DEL NIÑO MARINERO

A Manuel Ruiz Castillo

Marinerito delgado,
Luis Gonzaga de la mar,
¡qué fresco era tu pescado,
Acabado de pescar!
Te fuiste, marinerito,
en una noche lunada,
¡tan alegre, tan bonito,
cantando, a la mar salada!

¡Qué humilde estaba la mar!
¡Él cómo la gobernaba!
Tan dulce era su cantar,
que el aire se enajenaba.

Cinco delfines remeros
su barca le cortejaban.
Dos ángeles marineros,
invisibles, la guiaban.

Tendió las redes, ¡qué pena!,
por sobre la mar helada.
Y pescó la luna llena,
sola, en su red plateada.

¡Qué negra quedó la mar!
¡La noche qué desolada!
Derribado su cantar,
la barca fue derribada.

Flotadora va en el viento
la sonrisa amortajada
de su rostro. ¡Qué lamento
el de la noche cerrada!

¡Ay mi niño marinero,
30 tan morenito y galán,
tan guapo y tan pinturero,
más puro y bueno que el pan!

¿Qué harás, pescador de oro,
allá en los valles salados
35 del mar? ¿Hallaste el tesoro
secreto de los pescados?

¡Déjà, niño, el salinar
del fondo, y súbeme el cielo
de los peces, y, en tu anzuelo,
40 mi hortelanita de la mar!

Para celebrar la memoria de Rafael Alberti con ocasión de los veinte años de su fallecimiento, he elegido un poema de la primera obra poética publicada por el joven poeta, *Marinero en tierra* (1924), que como es bien sabido fue ganadora del Premio Nacional de Literatura de aquel año[1]. Casi sesenta años después, en 1983, Rafael Alberti obtendrá el segundo y más prestigioso de los premios de su carrera, el Cervantes. No deja de ser significativo que la primera obra que publica sea inmediatamente recompensada con tan importante galardón. El joven de 22 años lleva siete años viviendo en Madrid, una ciudad en la que le ha tocado establecerse con su familia desde 1917, cuando tenía 15 años, en plena adolescencia, pues, dejando atrás, como un desgarrón afectivo, su pueblo natal y el de su infancia, el Puerto de Santa María. Tras la muerte de su padre en 1920 y siendo en plena efervescencia creadora, sin todavía haber tomado la decisión de decantarse por la poesía, más pintor que poeta en ciernes, Alberti acaba expresándose en versos. Y según cuenta el mismo poeta en su autobiografía *La arboleda perdida*, fue precisamente la noche del velatorio de muerte de su padre el acontecimiento fundador de su vocación poética: «Desde aquella noche seguí haciendo versos. Mi vocación poética había comenzado. Así, a los pies de la muerte,

1. La edición en la que nos fundamos es la preparada por Robert Marrast: Rafael Alberti, *Marinero en tierra. El amante. El alba del alhelí*, Madrid, Castalia, 1972.

en una atmósfera tan fúnebre como romántica[2]». Un padre, cabe decirlo, del que se sentía bastante alejado, en comparación con las múltiples presencias femeninas de su infancia gaditana. Sin entrar en elucubraciones de psicoanálisis barato, la muerte del padre coincidió con el nacimiento del poeta. Añádase a esto, la tuberculosis, que pronto le afectará y, como en el caso de otros ilustres poetas de la generación del 27 (Dámaso Alonso), va a desempeñar un papel decisivo en el fortalecimiento de esta vocación. Las paradojas de la vida, pues.

Pero, el que dicha vocación poética adquiera una tal fuerza como para concretarse en un primer libro que es presentado al Concurso Nacional de Literatura, y que gane el primer premio, esto ya tiene algo milagroso. Todos estos datos, que bien conocemos, deben, a mi parecer, enmarcarse dentro de una temática del «exilio» *ante litteram*, o sea la nostalgia de su paraíso perdido, el de su infancia en el Puerto de Santa María: «aquel pozo nostálgico, cada día más hondo», del que hablará Alberti en sus memorias. Como comenta certeramente Robert Marrast, «en los orígenes de *Marinero en tierra* hay lo que podemos llamar un profundo traumatismo sicológico[3]». Tenemos así reunidos, junto, claro está, con el talento artístico evidente del hombre, los principales ingredientes de esta entrada espectacular de Alberti en el mundo (y en el mundillo) de la literatura. Nunca puede aplicarse con más pertinencia la famosa frase de Ortega: «Yo soy yo, y mis circunstancias».

Este primer libro, pues, impulsado por una fuerza vital extraordinaria, se nos presenta como una autobiografía poética entre el pasado (el mar) y el presente (la tierra). Pero es significativo que el libro que ganó el Premio Nacional de Literatura en 1924 llevaba el título de *Mar y tierra*, a la hora de publicarse se llamará *Marinero en tierra*, que era el título sólo de la segunda parte y que ahora se convierte en el título de toda la obra, tanto de la primera como de la segunda parte. Creo que este cambio es sumamente significativo: el paso de «mar» a «marinero» conlleva la voluntad

2. Cf. Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1959, vol. I, p. 141.

3. Ed. cit. p. 26.

de subjetivación del poeta, que quiere estar presente en su mundo poético como el protagonista de una etapa de su vida, la de su infancia, en la que se define como «un marinero». Este cambio tan singular, creo que puede abrir una perspectiva de lectura de la obra, si no total y mecánicamente en clave autobiográfica, sí por lo menos abierta a una recepción del yo poético como trasunto de un personaje real. Todo ello, claro está, transfigurado por los espejos cóncavos de los palacios de la memoria, y por la fantasía de la imaginativa, potente instrumento de la intelección y de la intuición poéticas. No sobrará además, recordar el ambiente artístico de aquellos años, marcados por los distintos movimientos vanguardistas. De esta estética, con la que el joven Alberti se encuentra en el Madrid de los años Veinte, quedarán importantes huellas en este libro, como ha señalado la crítica. Sin embargo, y aquí reside una de sus originalidades, dichas estéticas vanguardistas cohabitan con la recuperación de la poesía española tradicional, que se redescubre en estos años, como es bien sabido, y que es una de las características más importantes de los poetas de la generación del 27 (fecha, recordémoslo, que se refiere al tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora en 1627). Se trata, por lo tanto, de averiguar en qué medida el texto poético elegido como botón de muestra es ilustrativo de una poética común y, al mismo tiempo, es singular por la expresión de una personal idiosincrasia. Es lo que nos proponemos llevar a cabo en lo que sigue, concentrándonos, en un primer momento, en el análisis puramente formal de un poema de *Marinero en tierra*: «Elegía del niño marinero».

1. Análisis del poema: presentación del texto en su contexto

Se trata del poema más largo de todo el libro, con sus cuarenta versos. Se sitúa en la segunda parte del poemario, la que se abre con la famosa carta de Juan Ramón Jiménez del 31 de mayo de 1925. El poema está dedicado a Manuel Ruiz Castillo, amigo íntimo de Rafael Alberti, que era el hijo mayor de don José Ruiz Castillo, el propietario de la editorial Biblioteca Nueva en que se publica el libro en 1925.

Ya desde el título (y es bien sabido la importancia que tenían éstos para Alberti) el poema nos da un par de indicaciones importantes: ante todo, se trata de una «elegía», o sea un género poético que arraiga en la poesía fúnebre, y que luego se asocia a toda clase de poesía nostálgica y melancólica. Hay varios poemas del libro que tienen esta palabra en el título (hay incluso tres poemas, dos en la primera y uno en la segunda parte, que se titulan sencillamente «Elegía»; «Elegía del cometa Halley») y en general el tema de la muerte está muy presente, sobre todo en esta segunda parte del libro, en poemas como «El mar muerto», «Funerales» (es el último poema del libro, y tendremos que volver a él, porque tiene varios elementos en común con el que nos ocupa). El segundo sintagma del título: «niño marinero» nos remite al título global del libro, *Marinero en tierra*, pero desde la perspectiva de la infancia. En este sentido, como veremos, la dimensión autobiográfica está puesta de realce ya desde el título mismo del poema.

Los cuarenta versos se agrupan en diez estrofas de cuatro versos octosílabos, con rima consonante cruzada (abab), con la excepción de la última estrofa, que presenta un esquema abrazado (abba). Volveremos sobre este cambio significativo. Se trata, pues, de nueve coplas, o cuartetas octosílabas, según la terminología de Navarro Tomás[4], aunque otros tratadistas, como Rudolf Baehr hablan de redondilla de rimas cruzadas, aunque está bien consciente de que «los teóricos que no la consideran como forma de la redondilla, la denominan de manera diferente. Unos usan el término general para todas las estrofas de cuatro versos cortos, o sea cuarteta; o en analogía con la forma de estrofa endecasílaba (ABAB), serventesio, porque este esquema de rimas es el habitual de las estrofas decasílabas del antiguo serventesio provenzal[5]». En todo caso, todos concuerdan en que este tipo «es el más antiguo» y que «es la más corriente de las estrofas populares[6]». En esta estrofa se compusieron algunas de las coplas más conocidas del cancionero, como «La bella malmaridada». Entre las de autor, las

4. Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid, Labor, 1986.

5. Cf. Rudolf Baehr, *Manual de versificación española,* Madrid, Gredos, 1970, p. 238 ss.).

6. *Op. cit*. p. 547.

más antiguas son las que encontramos en el *Conde Lucanor* (que Argote de Molina, en su *Discurso sobre la poesía castellana* de 1575, definirá como «redondillas») y en algunas obras de Gil Vicente (*La sibila Casandra,* la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*). De entrada, pues, simplemente observando las formas métricas elegidas por Alberti para su poema, vemos claramente la presencia de la tradición poética castiza. Pero inmediatamente notamos una anomalía genérica: este poema de 40 versos, que como vamos a ver tiene un contenido narrativo, se prestaría lógicamente a un tratamiento en romance, que es la estrofa que por excelencia se ajusta a esta clase de poemas narrativos. Recordemos que en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), Lope de Vega, un autor muy querido por Alberti, como sabemos, afirmaba que «las relaciones piden los romances», mientras que las redondillas son buenas «para las cosas de amor»[7]. He aquí una primera muestra de la libertad creativa del joven Alberti frente a la tradición. Volveremos a hablar de ello al evocar, siguiendo la sugerencia de Soledad Salinas en su clásico libro sobre *Marinero en tierra* de 1968, el famoso romance del Conde Arnaldos, que es una de las fuentes de inspiración de este poema[8].

2. Análisis formal e interpretativo

2.1 Se abre el poema con una primera estrofa en la que la voz poética se dirige al «marinerito» con un tú (v.3), y con una enunciación verbal en un tiempo pasado, el imperfecto del indicativo (v.3). El tono es exclamativo, y el marinerito es asociado, en aposición, con una figura emblemática de la juventud malograda: la de San Luis Gonzaga. Se trata, ante todo, de un recuerdo personal, ya que el colegio de los jesuitas en el que Alberti había cursado sus primeros estudios en el Puerto, se llamaba precisamente «San Luis Gonzaga». Es significativa, pues, esta asociación con un santo que murió muy joven, a los 23 años, cuidando a los enfermos de la peste en la Roma de finales del siglo XVI. Es evidente, pues, desde

7. Cf. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, éd. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2012.

8. Cf. Solita Salinas De Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Ediciones de la Residencia de Estudiantes, 1968 (citamos de la edición de 2004).

el principio, la orientación trágica del poema: uso del pasado, y asociación con un santo que murió en plena juventud y del que el marinerito es una suerte de reencarnación en el medio marítimo, puesto que es el nuevo «Luis Gonzaga de la mar». Se pondera en esta primera estrofa la bondad del «pescado» que solía pescar el «marinerito delgado». Notemos que «mar» es palabra femenina aquí, y está en posición de rima (con «pescar»). Es una función que va a desempeñar en otras estrofas, como veremos. Notemos también a nivel de los usos lingüísticos y retóricos, la repetición por poliptoton («pescado» – «pescar»), muy común en la poesía tradicional de cancionero.

2.2 La segunda estrofa nos da las condiciones de la salida del marinerito a pescar: pasamos del imperfecto al pretérito indefinido («te fuiste»), lo cual indica un acontecimiento puntual en el pasado, lo individualiza. Ello sugiere, por lo tanto, que se trata de una salida particular, y el hecho de que se trate de una «elegía» orienta la recepción hacia la lectura de esta salida como la «última salida» del marinerito. Pero el contraste es muy notable con las condiciones tanto de la naturaleza (era una «noche lunada», por lo tanto favorable a la navegación) y del propio marinerito, quien se mostraba «alegre» y de buen humor, pues le cantaba «a la mar salada». Este contraste, además de mantener en vilo al lector, tiene también la función de mostrar la armonía entre microcosmos (el estado de ánimo positivo del marinerito) con el macrocosmos (la noche lunada, que favorece la navegación): todas las condiciones están reunidas, pues, para que la salida nocturna sea apacible y tranquila. La mar está «salada», un pleonasmo se diría a primera vista, pero que insiste en la normalidad de la situación y, por lo tanto, en la ausencia de cualquier peligro.

2.3 En la tercera estrofa, sigue el tono exclamativo, pero con algunas variaciones. Ante todo, tenemos una personificación de la mar, que recibe el epíteto de «humilde», mientras que el «marinerito» deja de ser nombrado en segunda persona, y es designado con un pronombre personal de tercera persona («Él»), lo cual supone un distanciamiento, a medida que el barco se aleja del puerto. Sin embargo, se sigue insistiendo en sus habilidades, no solo de buen pescador (como en la primera estrofa) sino también

como buen piloto («¡Él, cómo la gobernaba!»). Otra vez se insiste en la armonía entre la naturaleza (que se deja gobernar, regir por el hombre, por ello es «humilde») y el hombre, quien utiliza su inteligencia y su experiencia para sustentarse gracias a lo que le ofrece la naturaleza (los peces). Estamos en la misma lógica de la Eucaristía, en la que lo que se celebra no es la espiga ni la vid, sino el pan y el vino, porque son «fruto de la tierra y del trabajo del hombre», según reza la fórmula litúrgica. La solemnidad de esta situación, en todo caso, queda confirmada por el «cantar» del marinero, que tiene un poder especial en la naturaleza, puesto que «el aire se enajenaba». Se trata, claro está, de la referencia al romance del Conde Arnaldos, quien escucha, desde la orilla donde estaba cazando con su halcón, el canto procedente de un barco que se está acercando. La situación es la misma: en el romance es el «marinero que la manda (la barca)» el que «diciendo viene un cantar / que la mar facía en calma, los vientos hace amainar, / los peces que andan n'el hondo arriba los hace andar / las aves que andan volando n'el mástel las faz posar» (vv. 6-9)[9]. Este efecto de «mundo al revés» provocado por el canto del marinero, lo expresa Alberti con el verbo «enajenar» y lo refiere únicamente al «aire». Por lo pronto, podemos observar otra inversión a nivel de los motivos tradicionales relacionados con este canto sobrenatural, que estaba reservado a las sirenas, como en el famoso episodio de la Odisea. Aquí, es un marinero el que cumple esta función, tanto en el romance como en el poema de Alberti, quien se funda en el romance, en este caso. Cabe, por lo tanto, pensar en otra figura mítica, la de Orfeo, cuyo canto poseía poderes sobrenaturales, como es bien conocido. Ahora bien: no se olvide que Orfeo es la figura tutelar del poeta y de la poesía. Volvemos a la senda autobiográfica, y en tonos autocelebrativos, además. Pero tendremos que preguntarnos, al final, cuáles serán las consecuencias de este «enajenamiento del aire» para el marinerito.

2.4 De momento, continuamos con nuestra lectura adherente al texto poético: la estrofa siguiente sigue aludiendo al viaje del barco en «la mar salada», y presenta otra vez, en una primera

9. Citamos de la edición de Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 279-281.

parte, la colaboración armoniosa de la naturaleza con el trabajo del hombre, en este caso la navegación, puesto que los «delfines remeros» «cortejaban» la barca, o sea la acompañaban, pero es un acompañamiento eficaz, ya que se trata de delfines «remeros». En la segunda parte, tenemos otra clase de ayuda, sobrenatural, puesto que tenemos la aparición de «dos ángeles marineros», quienes no sólo acompañan, sino que «guiaban» a la barca. Hay en estos dos versos un probable recuerdo de unos versos de Gil Vicente, en su obra *Nao de amores*, como lo confirma el epígrafe de otro poema de *Marinero en tierra*, titulado «Sueño», sacado de esta misma copla del poeta portugués: «¡A los remos, remadores¡». Se trata pues de una fusión, una transposición de unos recuerdos de la lectura de Gil Vicente, que está ampliamente documentada. Tenemos pues en esta cuarta estrofa una ampliación del mundo de la naturaleza, al que se añade ahora el del mundo sobrenatural, donde viven los ángeles. En este caso, se trata de ángeles que «guiaban» y que podemos acercar a los ángeles de la guarda, que remiten al mundo infantil del niño marinero. Por otra parte, se trata de una temática muy albertiana, como se verá pronto en su poemario *Sobre los ángeles* (que se publicará en 1929, pero ya se está gestando desde por lo menos 1927, o sea dos años después de *Marinero en tierra*). La armonía, en esta estrofa, es pues total: entre macrocosmos (la naturaleza: mar, delfines, luna), microcosmos (el hombre) y mundo sobrenatural (los ángeles). Se ha logrado el clímax del equilibrio y de la felicidad del hombre en su lugar en el mundo. No podemos sino esperarnos una caída de tal estado, y es lo que va a ocurrir en las estrofas siguientes, que funcionan como un largo anti-clímax, hasta la redondilla final.

2.5 En efecto, a partir de la quinta estrofa, tenemos un cambio brusco de la situación: ha llegado el momento de la pesca, o sea el momento clave del trabajo del marinero, gracias al cual va a poder asegurar su sustento vital. Nos esperaríamos, a la vista de los buenos agüeros, que la pesca fuera abundante, pero no es así. La noche se oscurece y la barca es derribada, provocando el naufragio y la muerte del marinero, cuya «sonrisa amortajada» flota en el viento. ¿Cómo ha sido posible este vuelco? La voz poética afirma que el marinerito «pescó la luna llena» en sus redes, de manera que la «noche lunada» se convirtió en noche «desolada», y

la «mar salada» en «mar helada» y «negra». Ello nos obliga a volver a las estrofas anteriores, donde el cantar del marinero poseía un poder mágico, que «enajenaba el aire », lo cual puede interpretarse también como la posible causa del naufragio. En efecto, «enajenarse» es verbo que admite la acepción de «volverse loco», de manera que, metafóricamente, nos viene a decir que se alzó la tormenta, que provocará el naufragio. Pero la causa por la cual, según la voz poética, ha ocurrido la catástrofe es otra: es que el cantar del marinero ha sido «derribado», lo cual ha provocado el derribo de la barca. Recordamos que el marinero-cantor es Orfeo, el símbolo del poeta y de la poesía: «si se calla el cantor, calla la vida», como diría Horacio Guarany en la letra de una famosa canción interpretada por Mercedes Sosa. Dicho de otro modo: el acontecimiento desgraciado, el naufragio debido a la oscuridad de la noche por la ausencia de la luna, encuentra una explicación poética que se relaciona con el romance del Conde Arnaldos y, en última instancia, con el mito de Orfeo. Recordemos que Orfeo, gracias a su canto, consigue entrar en el reino de los muertos para recuperar a su amada Eurídice. Como se recordará, según la versión de Ovidio en las *Metamorfosis*, en el camino hacia la salida la perderá para siempre al no poder resistir darse la vuelta para mirarla, lo que estaba terminantemente prohibido. ¿Curiosidad, impaciencia, amor? Muchas han sido las interpretaciones para intentar explicar esta transgresión. Volviendo a nuestro poema, la narración mítica está algo cambiada: el cantar del marinero era lo que le había permitido navegar apaciblemente en la noche (equivalente a la entrada en el reino de los muertos) mientras que el hecho de dejar de cantar es lo que produce su fracaso y su muerte. Pero veremos que, en la última estrofa, una presencia femenina en el más allá de los fondos marinos nos va a permitir afinar esta interpretación. Recordemos también que en el romance del Conde Arnaldos, el marinero cantor se niega a enseñarle la canción al Conde si no se compromete a entrar en el barco y a emprender el viaje: «Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va» (Texto A) – «Quien mi cantar quiere oír en mi galera ha de entrar» (Texto B). O sea: se desvela el secreto de la poesía sólo a condición de una entrega total.

2.6 Las dos estrofas siguientes insisten en la muerte del marinero, que aparece sin embargo de manera ambigua, a través de su «sonrisa amortajada», que «flotadora va en el viento». Lo que «flota en el viento», es algo que asciende, atrapado por el torbellino. Aquí, se refiere a un cuerpo muerto que, al contrario, se ha hundido en el agua del mar. Esta inversión lógica, asociada con la sinécdoque de la «sonrisa» (en lugar del cuerpo entero) orienta la recepción hacia la elevación del alma del marinerito al cielo, llevada por el viento, que ahora le acompaña hacia su celeste morada. Y no es ninguna casualidad que se mencione la sonrisa, ya que ello supone una boca entreabierta: es precisamente por la boca que salía el alma del difunto, según las creencias ampliamente difundidas en la tradición occidental. Ligereza y felicidad en la muerte, pues: la paradoja de esta condición queda subrayada también por el movimiento de los versos, que aquí se hace por primera vez más rápido y tortuoso, con una serie de encabalgamientos (vv. 25-28) que se deben a la inversión sintáctica de la frase por anástrofe. Notable es también el paso de los tiempos verbales en pasado al presente de «va», lo cual supone un fuerte acercamiento temporal de la aparición del niño muerto en la conciencia de la voz poética. Por otra parte, los cambios de tiempo verbal son una técnica bien conocida en la poesía popular, y en el romancero en particular.

2.7 Este acercamiento al presente de la voz poética se confirma con la aparición del pronombre personal de primera persona en la estrofa siguiente («mi niño»), después del «tú» inicial y de la tercera persona en las estrofas siguientes. Dicho de otro modo: la muerte del marinerito coincide con el paso al presente y a la primera persona. Y en esta estrofa en la que por primera vez la voz poética se expresa en primera persona, tenemos un lamento, una verdadera «elegía», en la que se vuelven a ponderar las cualidades morales y físicas del marinerito. Se desplaza el diminutivo del sustantivo («marinerito») al adjetivo («morenito») y se ofrece una descripción que es a la vez una prosopografía («morenito», «galán», «guapo», «pinturero») y una etopeya («puro y bueno»). No estamos lejos de la hagiografía, y no se olvide que el marinerito había sido identificado, por metáfora, con San Luis Gonzaga (v. 2).

2.8 La última cuarteta, o copla octosílaba, introduce por primera vez el estilo interrogativo: la voz poética se dirige directamente al niño muerto, haciéndole dos preguntas: una más genérica: «¿Qué harás… allá en los valles salados/ del mar?» y otra más concreta: «¿Hallaste el tesoro/ secreto de los pescados?». De hecho, hay un enlace entre las dos preguntas: es que el marinerito muerto es el «pescador de oro». Creemos que se trata de una referencia a un cuento folklórico, de ámbito nórdico, que fue popularizado por los hermanos Grimm y luego por una versión del célebre poeta ruso Pushkin: «El pez dorado». Es posible que Alberti conociera este cuento, ya que se trata de un cuento infantil muy popular, y que lo oyera en su niñez en el Puerto. Recordamos brevemente el argumento: un pescador tiene la sorpresa de pescar un pez de oro, quien le habla implorándole de dejarle con vida echándolo al mar y, a cambio, satisfará cualquier deseo suyo. El buen viejo pescador accede a ello y lo vuelve a echar al agua. Cuando regresa a su casa, le cuenta lo ocurrido a su mujer, quien le regaña por no haberle pedido nada al pez de oro, y le pide que vuelva a pescar y, de pescarlo otra vez, le pida que le dé una nueva bacía, ya que la suya está en mal estado. Así ocurre, y las exigencias de la mujer se hacen cada vez más grandes, hasta que se convierte en tsarina. Pero ni siquiera esto la satisface, y quiere ser la reina de los mares y como tal, el pez de oro tendrá que obedecerle. A esta petición el pez de oro no puede acceder y, cuando el viejo pescador, que se ha vuelto el marido de la tsarina, regresa a su palacio, se encuentra en la misma choza del principio y con la misma bacía rota, y su mujer que ha vuelto a su condición primera.

Ahora bien: ¿cómo articular, en un primer momento, e interpretar después, esta inclusión de un motivo folklórico justo en este lugar del texto poético albertiano? Notamos, ante todo, como ocurría con el romance del conde Arnaldos, una distorsión en la recepción de los datos. En el cuento folklórico, el pescador no termina hundido en el mar, sino que regresa a su casa. Por lo tanto, no ha podido hallar el tesoro secreto de los pescados, cosa que ni siquiera se había planteado. En nuestro poema, el «tesoro» para el marinerito son precisamente los pescados, y su secreto estaría, eventualmente, en saber cómo se dejan pescar tan «frescos». El «secreto» y el «tesoro» son términos frecuentes de los cuentos para

niños, y aquí no tienen respuesta, ya que no existe un secreto para pescar buen pescado fresco. Al contrario, el arte de la pesca se lleva a cabo no con una ciencia mágica (que desvelaría el secreto) sino gracias a la colaboración armoniosa entre el hombre y la naturaleza. Hay pues el recuerdo de un cuento infantil, que reaparece aquí para insistir en la niñez del marinerito. Al lado de esta atmósfera maravillosa, vuelve a aparecer, a mi manera de ver, también el fondo cultural religioso del joven Alberti. En efecto, al mencionar «los valles salados/ del mar», creo que está aludiendo a una famosa oración litúrgica, el «Salve Regina», que contiene los versículos «ad te suspiramus gementes et flentes/ in hac lacrimarum valle». Parece que Alberti recordase aquí, o por lo menos que surgiese en su memoria de manera inconsciente, esta fórmula. Los «valles salados» podrán ser un trasunto del «lacrimarum valle» de la oración: ¿acaso no son saladas las lágrimas? Pero aquí también, en este otro entramado intertextual, hay un cambio significativo. En efecto, en la oración «el valle de lágrimas» se refiere al «mundo», al «más acá» en el que se encuentra encerrado el ser humano (los «filii Evae»), sufriendo por culpa del pecado original y anhelando alcanzar el «otro mundo», el más allá. Ahora bien: en el poema de Alberti los «valles salados» son el lugar en el que reposa el niño muerto, o sea que se corresponden con el «más allá» celestial. Hay pues una inversión de perspectivas: el fondo del mar («los valles salados») es el equivalente del «cielo» anhelado de los cristianos cuando rezan el Salve Regina. Es allí donde se encuentra, para ellos, el verdadero «tesoro», es decir la contemplación de Jesucristo, como lo afirma el final de la oración: «Et Jesum benedictum fructum/ ventris tui,/ nobis, post hoc exilium, ostende».

2.9 Esta lectura parece confirmarse en la última estrofa que, como ya se ha dicho, desempeña un papel particular, ya que destaca por su distinto esquema métrico: pasamos de la cuarteta o copla octosílaba de rimas cruzadas abab, a la verdadera «redondilla», de esquema abrazado abba. Este cambio, justo en la última estrofa, es una manera de poner de realce su contenido, además de ser otra muestra de la libertad poética del joven Alberti con las formas tradicionales. Se trata ahora de una súplica que la voz poética le envía al «niño» para que deje «el salinar/ del fondo» y le suba «el cielo de los peces». Por lo pronto, se confirma esta inversión entre

lo bajo («fondo») y lo alto («cielo») que ya advertíamos. La voz poética suplica al niño a que abandone el lugar bajo en el que está, el fondo del mar, para subirle «el cielo de los peces». Se habrá notado la extrañeza de esta petición: el verbo subir no es usado en la forma intransitiva sino en la transitiva («súbeme/el cielo»). Se trata, a mi manera de ver, de un sutil juego semántico con la otra acepción de «cielo»: la de «paladar», de «cielo de la boca», en este caso la de los peces cuyo paladar se abre cuando muerden el anzuelo y se convierten en «pescados». A este propósito, es notable el cambio precisamente del término «pescado», que aparece en todo el poema, y que se convierte ahora en «peces», o sea en la acepción vital del término, y precisamente aquí en esta última estrofa (v. 39). Se establece pues una dicotomía entre vida (peces) y muerte (pescados) que aparece en esta oposición terminológica (que es propia del castellano). Así mismo, constatamos otro cambio lingüístico sutil en estas dos últimas estrofas, que también se da únicamente en castellano: pasamos de «la mar», en femenino, a «el mar», en masculino. Este cambio separa el antes feliz del marinerito pescador con el después trágico de su muerte. Bien es conocida la connotación afectiva del empleo del femenino, de uso corriente entre los pescadores[10], mientras que el masculino es más neutro, científico. El mismo Alberti había jugado con el empleo de los dos géneros en el poema que abre la segunda parte de *Marinero en tierra* («Prólogo») cuyos dos primeros versos son celebérrimos: «El mar. La mar./ El mar. ¡Sólo la mar!». Nos queda por explicar la última petición de la voz poética al niño: la de subirle también, en su anzuelo, su «hortelanita del mar». El mismo Alberti en *La arboleda perdida* ha hablado de esta figura femenina de su infancia, que define con este mismo término:

> Aquella novia apenas entrevista desde una azotea de mi lejana infancia portuense se me fue transformando en **sirena hortelana**, en labradora novia de vergeles y huertos submarinos[11].

10. «En el uso de la gente de mar, es femenino» (Manuel Seco, *Manual de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 9ª edición renovada, Madrid, 199 (s.v.).

11. Cf. *La arboleda perdida*, ed. cit. p. 171.

Por otra parte, esta imagen de la «hortelanita» vuelve a aparecer en el poemario que nos ocupa, por ejemplo en un poema próximo al nuestro, «Pregón submarino», donde la voz poética se asocia a sus actividades: «¡Tan bien como yo estaría/ en una huerta del mar,/ contigo, hortelana mía!// En un carrito, tirado/ por un salmón, ¡qué alegría/ vender bajo el mar salado,/ amor, tu mercadería!// –¡Algas, frescas de la mar,/ algas, algas!».

Más allá de esta ineludible referencia autobiográfica, quisiera llamar la atención sobre el contraste que produce la introducción de una «hortelanita» en un contexto marítimo. Se trata de una suerte de sinestesia entre mundo vegetal y mundo acuático, entre tierra y agua. Ahora bien: quien dice sinestesia, dice fusión armoniosa de los contrastes. O sea que volvemos a encontrar aquel anhelo de concordia entre los elementos de la naturaleza que encontrábamos en la etapa inicial del poema, donde también un tercer elemento, el aire, era favorable, pues «se enajenaba» al canto del marinerito. El cuarto elemento, el fuego, suele representarse mediante el sol: aquí está presente en negativo, puesto que estamos de noche, y es sustituido por la luna. Es precisamente la discordia entre estos dos elementos la que produce la catástrofe: el aire se transforma en «viento» y el fuego (la luna), al desaparecer, provoca el naufragio. En este sentido, creo que la imagen de la «hortelanita del mar» cumple esta función de reunificar un cosmos revuelto. El que se encuentre aquí el elemento amoroso (la hortelanita) quizás sea lo que permite explicar también el cambio métrico, o sea el paso a una «redondilla» hecha y derecha. Recordamos, una vez más, que las redondillas son «buenas para cosas de amor», según Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609).

Conclusiones: el peso de la tradición (literaria, religiosa y simbólica)

Recuperar el «paraíso perdido» de la infancia: este es, en sustancia, el contenido de estas peticiones finales que la voz poética le lanza al niño muerto en el fondo del mar, quien es un trasunto, claro está, del propio niño Rafael Alberti. Ahora bien: esta imagen del paraíso perdido, del edén, en la literatura occidental, se ha fijado en un lugar común, el *topos* del *locus amoenus*. Desde la

antigüedad greco-latina hasta la imagen medieval del *hortus conclusus*, la tradición poética ha seguido, en la descripción de este lugar ideal, unas pautas que se han ido fijando poco a poco. Hay dos dimensiones que siempre están presentes: los cuatro elementos y los cinco sentidos, o sea, el macro- y el microcosmos, en una fusión armoniosa. Con frecuencia, además, en este lugar ameno se celebran las bodas, o el encuentro amoroso entre el hombre y la mujer, o sea que la fusión entre macro y microcosmos sirve para acompañar y destacar la fusión entre hombre y mujer y, en última instancia, para celebrar el renacimiento de la vida: es un himno a la vida. Ahora bien, cuando se trabaja con los tópicos, hay que tomar ciertas precauciones metodológicas: el esquema nunca (o casi nunca) será «perfecto», o sea que no siempre respetará a rajatabla todas y cada una de las pautas. Estas son más bien una suerte de telón de fondo, una orientación que el autor lleva en la sangre, por su educación y por el aire que ha respirado en el país y en la cultura en los que le ha tocado vivir.

Ya hemos observado la presencia de los cuatro elementos en el texto, aunque de forma un poco particular. En la primera parte, el aire y el agua se juntan armoniosamente para acompañar la salida nocturna del marinerito: el fuego también contribuye a ello, y notablemente, puesto que la luz de la luna es la que le permite tener una buena vista para la navegación. Bien es verdad, que esta armonía de los elementos tiene una raíz órfica, que le viene del romancero, como se ha visto. Es gracias al cantar, y por lo tanto al poder órfico de la poesía, que este viaje nocturno se emprende bajo los mejores auspicios, puesto que el canto tiene el poder de poner concordia entre el macro y el microcosmos. En cuanto a los cinco sentidos, parecen en efecto brillar por su ausencia, si exceptuamos el «dulce cantar» del marinerito. La noche oscura en la que se emprende esta navegación conlleva casi automáticamente una ausencia, o una menor intensidad, de los cinco sentidos. Recordemos además que en el tópico del *locus amoenus* no es únicamente la presencia de los cinco sentidos la que cuenta, sino, y sobre todo, su disfrute.

También ya hemos dado cuenta de elementos que proceden del mundo religioso, en particular la presencia de una oración, la *Salve Regina*. La cultura religiosa de Alberti, en su niñez, infancia

y adolescencia, es la de cualquier niño nacido en España (y me atrevería a decir, en Europa y en el mundo occidental) al principio del siglo XX. No puede sorprender, por lo tanto, el que estos elementos religiosos básicos se encuentren en sus poemas de juventud. Volviendo a la imagen del «paraíso perdido» como trasunto del Edén del que fueron expulsados «nuestros primeros padres», creo que la influencia del *Salve Regina* se extiende más allá de la evocación del «valle de lágrimas» que ya hemos indicado. Todo el texto de esta oración es una súplica a la Virgen para que nos libere, a nosotros los pecadores, los «hijos de Eva», de esta cárcel en la que estamos encerrados por la culpa de nuestros primeros padres - y sobre todo de nuestra primera madre- y para que nos saque de este «exilio» y nos permita lograr la visión beatífica de su Hijo.

Así pues, en esta línea interpretativa, nos podemos interrogar sobre la presencia de los «cinco delfines» (v. 13) y de los «dos ángeles» y de su significado simbólico. Empezando por los delfines, destaca, en la tradición occidental, su valor simbólico de regeneración: nos parece especialmente interesante, en este contexto, traer a colación el mito de Arión de Lesbos, contado entre otros por Plutarco en el *Banquete de los siete sabios* (17-18). Arión de Lesbos era un famoso y legendario poeta cantor, cuya voz le había granjeado un gran éxito en la corte de Periandro, el tirano de Corintio. Al regresar de un viaje por Italia, alquiló una nave corintia cuya tripulación (o sus mismos esclavos), codiciosa de su dinero, intentó matarle. Informado por Apolo mediante un sueño, Arión les ofreció astutamente que retrasaran su asesinato para así poder cantarles durante la travesía, lo que los marineros aceptaron por la idea de poder disfrutar de una de las mejores voces de Grecia. Arión entonó entonces una canción con una voz tan aguda que atrajo a los delfines. Luego, se arrojó al mar y logró milagrosamente alcanzar la costa de Laconia cabalgando a lomos de uno de estos cetáceos. A partir de esta consideración positiva del animal amigo del hombre y de su poder salvífico, en el Cristianismo el delfín se ha convertido en una imagen del mismo Jesucristo, que ha sido asociado con frecuencia con este animal. Por ejemplo, el famoso cuadro de la Resurrección de Raffaello (1501-1502) presenta unos delfines dorados en el bajorrelieve del sarcófago levantado. En cuanto al número de los «delfines remeros», que

son cinco, es más difícil de explicar. En la tradición judeocristiana, y en particular en la Biblia, el número cinco significa, según algunos biblistas, «unos cuantos», un número indeterminado: así los cinco panes que Jesús multiplica, significan una cierta cantidad de panes; los cinco gorriones que se venden en el mercado, las cinco vírgenes sabias y las cinco locas, los cinco talentos, los cinco pares de bueyes, etc[12]. En nuestro texto, sin embargo, no hay que olvidar que los cinco delfines acompañan a un ser humano, al niño marinero quien, como se ha dicho, no puede disponer cabalmente, por las condiciones en las que se encuentra, de sus cinco sentidos. Volviendo al esquema del *locus amoenus* podríamos considerar que la elección del número cinco podría ser una forma de evocar a los cinco sentidos del hombre, el «pequeño mundo del hombre», como diría Francisco Rico[13]. En efecto, en este momento del poema, los elementos son favorables y los delfines vienen a completar esta fusión entre macro- y microcosmos, al representar, simbólicamente, al ser humano en su plenitud[14]. Esta lectura queda confirmada por la otra presencia, sobrenatural, de los «dos ángeles» que no sólo acompañan sino que «guían» la barca. En la tradición judeocristiana y bíblica, el número dos suele simbolizar al ser humano, escindido en dos partes a causa del pecado original. Esto permite explicar, por ejemplo, ciertas aparentes incoherencias en algunos episodios de la Sagrada Escritura. En los evangelios de Marcos y de Mateo, por ejemplo, hay una misma escena, la del milagro de los ciegos de Jericó: en un caso, Marcos (Mc, 10, 46) se refiere a un individuo (Bartimeo), mientras que en el otro, (Mt 20, 30) son dos los ciegos que recobran la vista. Ahora bien: las dos versiones han sido interpretadas no como contradictorias, sino como complementarias: Marcos nos transmite la versión histórica de los hechos, mientras que Mateo nos da la versión simbólica (el hombre como dualidad). Si admitimos esta lectura, la exaltación del ser humano en el barco, el marinerito, es pues total: en su

12. Nos fundamos en los trabajos de Jérôme Martineau, publicados en línea en el sitio <Interbible.org>.

13. Cf. Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia, 1970.

14. Véase la importancia que tienen los «Cinco sentidos» como personajes alegóricos en el «auto sacramental» de Rafael Alberti *El hombre deshabitado* de 1930.

aspecto físico (simbolizado por los cinco delfines, que reflejan los cinco sentidos) y en su dimensión espiritual (los dos ángeles que simbolizan el sentido espiritual del ser humano). Por otra parte, en otro poema del libro encontramos una clara identificación del delfín con el ser humano, y más aún, con la voz poética. Además, se trata de un poema-oración, que forma parte del «Triduo de alba, sobre el atlántico, en honor de la Virgen del Carmen». En el soneto titulado «Día de tribulación», leemos estos versos: «Toquen mis manos el cuadrado anzuelo/ –tu escapulario–, Virgen del Carmelo,/ y *hazme delfín*, Señora, tú que puedes…». (vv. 37-39). Y en otro poema, luego suprimido en todas las ediciones posteriores, encontramos otra vez una insistencia particular en el número cinco, en un contexto que presenta notables similitudes con nuestro poema: «Soñabas tú, que no yo,/ que *cinco* marinerillos/ en alta mar naufragaban,/ y que *cinco* sirenillas/ consigo se los llevaban».

No se olvide que, a pesar del naufragio que ha causado su muerte corporal, el niño tiene una «sonrisa amortajada», probablemente para indicar que su alma ha salido por su boca, como se ha dicho. Además, la sonrisa va «flotadora en el *viento*», una palabra que ha sido traducida por «spiritus» en el latín de la Vulgata (del griego πνευμα, y éste del hebreo *ruah*). Es el término que es empleado en los primeros versículos de la Biblia, en el libro del Génesis, donde además aparece la misma idea de "flotar": «y el Espíritu de Dios *se movía* sobre la haz de las aguas» *Biblia Reina Valera* (Gn 1, 2)[15]. Estamos, pues, en un momento paradójicamente inaugural: al caer en las aguas del mar, el marinerito muere para renacer a una nueva vida: es exactamente este el significado del bautismo, por inmersión total, como el del propio Jesucristo por Su primo San Juan Bautista, que era prefiguración de Su muerte y resurrección, como bien es sabido. Metafóricamente, representa la muerte del hombre viejo y el segundo, verdadero, nacimiento del hombre nuevo. Los «cinco delfines» están ahí para corroborar esta lectura. Además nos parece que esta interpretación queda confirmada también a nivel puramente estructural: si consideramos, en efecto, que la muerte corporal del marinerito ocurre en la estrofa quinta

15. «Et spiritus Dei *ferebatur* super aquas», *Vulgata;* «και πνεύμα θεού *επεφέρετο* επάνω του ύδατος», *Septuaginta*.

(vv. 17-20), resulta interesante considerar el lugar que ocupa esta estrofa en la serie de las diez estrofas del poema. De hecho, como ya se ha dicho, la última estrofa es distinta de las demás, tanto por su esquema métrico como por su contenido. Por lo tanto, cabría considerar la estructura textual como un bloque de nueve estrofas más una. Pues bien: la estrofa quinta, según esta lectura, ocuparía pues el lugar central de una estructura perfectamente simétrica: 4 /1 /4. Tendríamos pues, según este esquema, cuatro estrofas que se dedican a la vida, y cuatro que tratan de la muerte. En el medio, el momento del paso de una a otra dimensión. La última estrofa, la décima, que tiene un estatuto particular, presenta la reunión de las dos dimensiones (vida y muerte), para volver a restaurar una forma superior de «vida». La petición de la voz poética al niño para que éste suba del fondo marino «el cielo de los peces» y que le devuelva a su «hortelanita» es una manera de pedir una «resurrección» o, un nuevo nacimiento, como ocurre con el bautismo. En este sentido, podemos atribuir rasgos crísticos al niño marinero, una figura que es claramente autobiográfica. Tanto es así, que el poema que cierra el libro se titula significativamente, a la vista de su posición final, «Funerales», y contiene notables correspondencias con nuestro poema. En efecto, estos «funerales» son los del propio «yo poético» y en su celebración intervienen personajes y elementos que aparecen en el poema que estamos estudiando. En particular, vuelve a aparecer la figura de la «hortelanita», que la voz poética llama para que llore la muerte del «marinerito». Vale la pena copiar estas estrofas finales de «Funerales», porque permiten aclarar ciertos aspectos de nuestro poema: «¡Sal, hortelana, del mar,/ flotando, sobre tu huerto,/ desnudo para llorar/ por el marinero muerto!». Se habrá notado en esta estrofa, el empleo del verbo «flotar», pero ahora atribuido a la hortelana, mientras que en nuestro poema es la sonrisa del niño marinero muerto la que «flotadora va en el viento». Hay pues una fusión entre los dos personajes, gracias a este verbo «flotar» que los acomuna y que es muy significativo, como ya hemos visto. Pero es en las estrofas siguientes, las últimas de «Funerales», y por lo tanto, las últimas de todo el poemario, donde percibimos claramente esta dimensión autobiográfica, mediante el empleo del pronombre personal de primera persona: «Llueve sobre el agua, llueve/ nieve negra de alga

fría./ Entre glaciares de nieve,/ abierta, la tumba *mía*.// ¡Funerales de las olas!/ ¡El viento, en los arenales!/ –Entre apagadas farolas/ se hunden *mis* funerales». Está claro, pues, quién es el niño marinero que muere en el poema que estudiamos: es el propio poeta, que incluso quiere ser «enterrado» en el mar, en *su* tumba, acompañado por su «hortelana del mar».

El joven Alberti, desde su «exilio» madrileño, celebra sus propios «funerales», o sea la muerte simbólica del niño que ha sido feliz en su paraíso perdido, el Edén, el *locus amoenus*, en el que vivía en armonía con las leyes de la naturaleza. Y lo hace reflejándose a sí mismo en este niño marinero que ha muerto y está «amortajado», pero con una «sonrisa», puesto que estaba feliz en su elemento marino, junto con su «hortelanita». Pero esta muerte, desde la perspectiva de la justicia poética, no es definitiva. En efecto, como se ha visto, ha sido causada por una interrupción brutal del «canto», que ha derribado la barca. Dicho de otro modo: al dejar de cantar, o sea de vivir poéticamente, el niño-marinero-Alberti ha matado a su infancia. Pero la estrofa final deja abierta una esperanza: la de volver a reanudar un canto, que será el nuevo canto que volverá a nacer sobre las ruinas y el silencio de la infancia perdida para siempre. Y no se olvide que la «hortelanita» es también una «sirena», según el fragmento de la *Arboleda perdida* que hemos citado, o sea que contiene en sí misma la capacidad de crear un canto capaz de volver a «enajenar al aire». En los palacios de la memoria, la vida sabrá transfigurar este pasado en otros «cantos», que formarán la amplia y polifacética obra literaria y artística de Rafael Alberti.

SOBRE LA SINGULARIDAD DE LA POESÍA BÉLICA DE RAFAEL ALBERTI: ÉTICA, ESTÉTICA Y TRADICIÓN

Nuria RODRÍGUEZ LÁZARO

E.R.P.I.L. (Équipe de Recherches sur la Poésie Ibérique et Latino-américaine)
G.R.I.A.L. (Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale)
AMERIBER / EA 3656

La poesía escrita durante la guerra civil española, en ambos bandos, ha sido generalmente menospreciada, por no decir denostada, por la crítica, por no presentar globalmente *a priori* calidad literaria alguna. Los poetas que escribieron durante el conflicto, lo hicieron animados por el deseo de apoyar a los soldados e insuflarles esperanza en la victoria final y en la mayoría de los casos aquellos textos se compusieron para ser recitados en la radio; necesariamente se dio prioridad al mensaje, lo cual produjo mayoritariamente una poesía eficaz, didáctica, y, en efecto, con escasas imágenes poéticas y aún con menos innovaciones estilísticas[1]. En algunos casos, años más tarde, los propios poetas, conscientes del escaso valor estético o artístico de sus aportaciones a la lucha, excluyeron de sus obras completas los textos escritos durante la guerra y publicados en revistas como *El mono azul*; tal fue el caso de Vicente Aleixandre, compañero de generación de Rafael Alberti, que no incluyó en su obra completa los romances «El miliciano desconocido» y «El fusilado» ni la oda titulada «Oda a los niños de Madrid muertos por la metralla»[2]. Efectivamente, durante la guerra civil se escribieron textos cuyo alcance literario queda por demostrar e incluso supuestos poemas que no eran más que panfletos propagandísticos; precisamente en esa intención propagandística radica el gran peligro de la poesía comprometida, como recordaba en un artículo de 2002 Luis García Montero:

> La politización de la poesía suele entenderse como un rebajamiento de la pureza estética por intereses ajenos al arte. Muchos malos escritores han justificado la pobreza de su literatura en su buena intención social, y es verdad también

1. Remitimos a dos trabajos de referencia indispensables para cualquier acercamiento a la poesía escrita durante la guerra civil española: Serge Salaün, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985 y Andrés Trapiello, *Las armas y las letras: literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta, 1994.

2. Véase Antonio Fernández Ferrer, «Un poema olvidado de Vicente Aleixandre: "Oda a los niños de Madrid muertos por la metralla"», *Bulletin Hispanique*, Tome 83, n° 1-2, 1981, p. 175-180.

> que, a veces, el compromiso político, la simpatía de las grandes causa, sólo ha servido para un insistente montaje de autopropaganda[3].

Ahora bien, entre 1936 y 1939, al lado de esa mayoritaria poesía paupérrima, reiterativa, incluso propagandística, también se escribieron magníficos poemas, entre los cuales figuran, a nuestro juicio, los que Rafael Alberti reunió bajo el título *Capital de la gloria*, conjunto de diecisiete textos escritos entre 1936 y 1938, en plena guerra civil; y curiosamente dicho conjunto de poemas no suele salvarse de la quema ni excluirse cuando se califica negativamente al conjunto de la poesía escrita durante la guerra civil española, mientras que sí se excluyen otros, como apunta Mario Martín Gijón en su artículo «La poesía durante la guerra civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana. Notas para una revisión»:

> […] la poesía escrita en la República española durante la guerra civil ha sido considerada por la crítica como un testimonio de gran interés histórico, pero de escaso valor estético, lastrada inevitablemente por las circunstancias. De este menosprecio generalizado suelen excluirse algunos libros escogidos, como *España en el corazón*, de Pablo Neruda, *España aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo o *Viento del pueblo*, de Miguel Hernández[4]».

En efecto, la opinión generalizada sobre la poesía civil de Rafael Alberti, esto es, la que empieza a escribir hacia 1930 con su «Elegía cívica», primera incursión del poeta gaditano en lo que solemos llamar poesía comprometida, y más particularmente sobre la obra albertiana escrita durante la guerra, es negativa, y en la gran mayoría de manuales escolares o de historias de la literatura española se afirma indefectiblemente en el capítulo dedicado a Alberti que su magnífica poesía inicial (su tan

3. Luis García Montero, «La poesía comunista de Alberti», «El cultural», 12 de diciembre de 2002 (<https://www.elcultural.com/revista/letras/La-poesia-comunista-de-Alberti/5995>). [Consultado el 10 de noviembre de 2018].

4. Mario Martín Gijón, «La poesía durante la guerra civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana. Notas para una revisión», *Monteagudo*, Murcia nº 16 (2011), p. 181-201. Texto accesible en línea: <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/231231>. [Consultado el 26 de diciembre de 2018].

celebrado *Marinero en tierra* en particular, pero también su etapa calificada de surrealista) desaparece en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil para dar paso a un tipo de poesía menor, de circunstancias, didáctica y en definitiva de escaso valor literario.

Así, por citar solo un par de ejemplos, un ferviente admirador de Alberti, el hispanista francés Serge Salaün, sugiere, queriendo defender su poesía bélica, que el poeta gaditano prefirió dar prioridad a la acción antes que a la literatura:

> Publicados en revistas literarias o en la prensa política y militar, los poemas y las obras dramáticas que Alberti escribió durante la guerra han caído injustamente en el olvido, a pesar de haber sido muy populares entonces. Alberti dio prioridad a la acción, en la Alianza de Intelectuales Antifascistas y en *El Mono Azul*[5].

El propio poeta parece disculparse en su famosísimo texto «De ayer para hoy», escrito ya después de la guerra, en 1940, y publicado en el poemario *Entre el clavel y la espada*[6]:

> DE AYER PARA HOY
>
> Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
> de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
> vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,
> virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.
> Que cuando califique de verde al monte, al prado,
> repitiéndole al cielo su azul como a la mar,
> mi corazón se sienta recién inaugurado
> y mi lengua el inédito asombro de crear.

Más tajantes se muestran Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres en su *Manual de la literatura española* al caracterizar la poesía albertiana escrita durante la guerra:

5. Serge Salaün, « Rafael Alberti et la guerre : une épopée oubliée », *in* Serge Salaün et Zoraida Carandell (ed.), *Rafael Alberti et les avant-gardes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 139.

6. Buenos Aires, Losada, 1941.

> Al poeta deja de importarle en esos momentos el concepto de obra de arte y sólo ve la poesía como instrumento al servicio de una causa[7].

A nosotros nos parece, muy al contrario, que parte de la poesía civil de Rafael Alberti, incluso la que el poeta escribe en plena guerra, entre 1936 y 1939, en total un conjunto de unos cuarenta textos, ofrece una dimensión lírica meditativa y altamente estética, concomitante con el panfleto y la poesía de urgencia puramente didáctica, y ese aspecto es precisamente el que nos proponemos poner de realce en este acercamiento que se centrará exclusivamente en *Capital de la gloria* (1936-1938)[8], la cuarta sección de la colección poética *De un momento a otro*. Se trata pues de una sección dedicada a la ciudad de Madrid, *Capital de la gloria*, y a su heroísmo; no en vano Madrid fue la única ciudad republicana que nunca se rindió[9].

Si procedemos a una breve semblanza bio-bibliográfica veremos que en la producción albertiana suelen distinguirse tres fases: el

7. Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cacéres, *Manual de la literatura española, XI. Novecentismo y vanguardia: Líricos*, Pamplona, Cénlit ediciones, 1993, p. 611.

8. Utilizaremos como edición de referencia la primera selección que hace Alberti de su «poesía civil»: Rafael Alberti, *El poeta en la calle. Poesía civil 1931-1965*, Paris, Éditions de la Librairie du Globe (Colección «Ebro»), 1965

9. Sobre la defensa republicana de la ciudad de Madrid véase Rafael Abella, *Madrid en la Guerra de España*, Madrid, Gaceta del Museo Municipal, 1986; Jacinto Arévalo, *Senderos de Guerra,* Madrid, La Librería, 2008; Julio Aróstegui y Jesús Martínez, *La Junta de Defensa de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1984; Ricardo Castellano, *Los restos de la Defensa, fortificaciones de la Guerra Civil en el frente de Madrid*, Madrid, Almena, 2007; Javier Cervera Gil, *Madrid en guerra. La ciudad clandestina, 1936-1939,* Madrid, Alianza, 1998; Segismundo Coronel Casado, *Así cayó Madrid*, Madrid, Guadiana de Publicaciones S.A., 1968; Geoffrey Cox, *La defensa de Madrid,* Oberón, 2005; José María Figueres, *Madrid en guerra. Crónica de la batalla de Madrid. 1936-1939*, Barcelona, Destino, 2004; Gregorio Gallego, *Madrid, corazón que se desangra. Memorias de la guerra civil*, Madrid, Ediciones libertarias, 2006; Eduardo Haro Tecglen, *Arde Madrid*, Madrid, Temas de hoy, 2000; George Hills, *¡No pasarán!*, Madrid, Editorial San Martín, 1978; Gregorio López Muñiz, *La Batalla de Madrid,* Madrid, ed. Gloria, 1943; Jorge Martínez Reverte, Jorge, *La batalla de Madrid*, Barcelona, Crítica, 2004; Pedro Montoliú, *Madrid en la guerra civil,* Madrid, Editorial Sílex, 1998; Eduardo Zamacois, *El asedio de Madrid*, Barcelona, Editorial AHR, 1976; Juan Eduardo Zúniga, *Capital de la gloria*, Madrid, Alfaguara, 2003.

popularismo, con *Marinero en tierra* (1925), *La amante* (1926) y *El alba del alhelí* (1927); el vanguardismo, con *Cal y canto* (1929), *Sobre los ángeles* (1929) y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929) y la poesía social, que englobaría prácticamente toda la poesía albertiana escrita a partir de 1930 hasta la muerte del poeta en 1999, aunque en su etapa de senectud afloren otros temas como el erótico. En efecto, a pesar de que los últimos poemarios no sean *a priori* de temática abiertamente social, la preocupación por el hombre y la denuncia de las injusticias estarán presentes, de manera más o menos explícita, hasta el final.

Es opinión generalizada que los mejores libros de Alberti son *Marinero en tierra* (1925) y *Sobre los ángeles* (1929), poemario este último que representa un cambio radical en su poesía y que ya parece anunciar la angustia vital que se hará más explícita en sus textos posteriores. El 1 de enero de 1930, Rafael Alberti escribe el texto «Con los zapatos puestos tengo que morir», más conocido como «Elegía cívica», dando inicio así a una nueva etapa en su poesía que distará mucho de la de sus inicios; «El verso se afiló en espada», dirá el propio poeta en 1957[10]. En 1931 se afilia al partido comunista y en 1933 viaja a la Unión soviética y funda la revista *Octubre* cuyo primer número aparece un año después. Siendo ya militante comunista escribe «Un fantasma recorre Europa», *Consignas*, *13 bandas y 48 estrellas* y *Capital de la gloria*. Durante la guerra civil participa activamente del lado republicano, dirige la importante revista *El mono azul*, en cuyas páginas verá la luz el *Romancero general de la guerra civil española*, y es secretario de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Después del exilio, o de los exilios (francés, argentino e italiano) vuelve a España tras la muerte del dictador, en 1977. En 1983 se le concede el Premio Cervantes de Literatura y ese mismo año es elegido diputado por el Partido Comunista.

En el conjunto de poemas que nos interesa ahora, *Capital de la gloria*, encontramos rasgos poco usuales en la poesía de guerra, como por ejemplo la presencia de la meta-poesía, a veces

10. «Para el poeta Ai Ts'Ing» *in* Rafael Alberti, *La primavera de los pueblos*, Barcelona, Seix Barral (Col. «Poesía», 1957. Citado por Arturo Ramoneda en *Antología poética de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1990, p. 481

de manera explícita, como en el poema «Nocturno», donde podemos leer «las palabras entonces no sirven: son palabras» o «Siento esta noche heridas de muerte las palabras»[11], y otras veces por el mero uso de metros clásicos, como por ejemplo el verso alejandrino, que aluden a la tradición literaria hispánica. Así, están compuestos en complejos alejandrinos los poemas «Madrid-otoño», «A las Brigadas internacionales», «Los campesinos», «A Niebla, mi perro», «Vosotros no caísteis», «De río a río», «Elegía a un poeta que no tuvo su muerte», «Los soldados se duermen», «Aniversario» y «El otoño y el Ebro», es decir diez textos de los diecisiete que componen *Capital de la gloria*. Los poemas «Madrid por Cataluña» y «Al sol de la guerra» están formados por endecasílabos, ese otro gran metro clásico hispánico desde que Garcilaso lo introdujera en España en el siglo XVI; encontramos asimismo el soneto «Abril, 1938»; y si bien el soneto fue una forma abundantemente cultivada durante la guerra, en este caso se trata de un soneto en eneasílabos, metro extraordinariamente raro dentro de la poesía bélica. En efecto, el eneasílabo, verso de nueve sílabas, es un metro antiquísimo que se utilizó sobre todo en el siglo XV, en el Renacimiento y en el Siglo de oro, esencialmente en las canciones populares destinadas al baile. Se empleó de nuevo en el siglo XIX y al principio del siglo XX, gracias en especial a los Modernistas, y al famoso Rubén Darío; recordemos tan solo los famosísimos eneasílabos modernistas del poeta nicaragüense:

> ¡Juventud, divino tesoro,
> ya te vas para no volver!
> Cuando quiero llorar no lloro,
> y a veces lloro sin querer[12].

En definitiva, Alberti utiliza metros extraordinariamente inusuales en la poesía bélica y solo recurre al romance, la forma épica por excelencia, en dos textos: «Soy del Quinto Regimiento» y «Romance de la defensa de Madrid». Recordemos que Pedro Salinas aludía a los poetas de la guerra civil mediante el adjetivo

11. Rafael Alberti, *El poeta en la calle*, *op. cit.*, p. 84, v. 5 y 17.

12. Rubén Darío, «Canción de otoño en primavera», *Cantos de vida y esperanza* (1905), Madrid, Alianza editorial, 2004, p. 27.

«romancistas»[13]. Y si *Capital de la gloria* se aleja formalmente de la poesía bélica al uso, también lo hace por su semantismo; en efecto, una voz poética exhausta y al mismo tiempo aún con esperanza, se dirige a una serie de entidades no humanas que aparecen personificadas, empezando por el perro-amigo Niebla, terminando por la ciudad-mujer amada a la que va dirigido el conjunto y pasando por los ríos-camaradas Moscova y Manzanares o la alegórica Primavera-República del soneto «Abril, 1938».

Detengámonos un instante en uno de los textos más sorprendentes de *Capital de la gloria*; se trata del poema titulado «A Niebla, mi perro»[14]. La anécdota de la que surge este texto es muy conocida: Pablo Neruda encuentra en un Madrid asediado y brumoso una perra vagabunda, una ovejera irlandesa, con una pata herida, de la que se encariña inmediatamente; la perrita estaba herida y el poeta chileno, tras prodigarle los primeros cuidados, se la regala a Rafael Alberti antes de regresar a Chile; el poeta gaditano la adopta definitivamente. No en vano Alberti le había hablado a Neruda muy a menudo de su amor por los perros y de su querido perro Centella, junto al que creció durante su niñez en su Puerto de Santa María natal y al que tuvo que abandonar al trasladarse la familia a Madrid. Junto a Niebla, que así fue bautizada por haber sido hallada en un día muy brumoso, vive Alberti buena parte de la guerra civil. Dos años después Niebla se desplaza junto a la familia Alberti hasta Castellón de las Armas, provincia de Zaragoza, y cuando la familia del poeta se ve obligada a huir precipitadamente del lugar ante el asedio de las tropas franquistas, la perra se extravía para siempre. El propio Alberti relata lo ocurrido en *La arboleda perdida* y su mujer, María Teresa León hace lo propio en *Memoria de la melancolía*[15].

13. Véase Serge Salaün, « Le "vers appliqué" pendant la guerre d'Espagne », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, 1972, nº 8, p. 525-560.

14. Rafael Alberti, *El poeta en la calle, op. cit.*, p. 74. Véase la lectura que hace de este texto Juan Carlos Rodríguez: Juan Carlos Rodríguez, «Guerra, poesía y "Niebla"». Análisis de un poema». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 8-15, <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>. ISSN: 2530-8238. [Consultado en línea el 28 de enero de 2019].

15. Buenos Aires, Losada, 1970, p. 31-33.

Niebla y su historia fueron retratados por Alberti, además de en reportajes o en sus memorias *La arboleda perdida*, en dos poemas, uno, el que nos ocupa, redactado en pleno conflicto inmediatamente después de su pérdida, y otro desde el exilio argentino, una década y media después, en el poemario *Retornos de lo vivo lejano* (1952). Cuentan algunos que cincuenta años después de la guerra, tras el exilio y la dictadura franquista, en 1984 Alberti volvió a Castellón de las Armas, y en sus calles buscó algún rastro de Niebla inútilmente[16].

A NIEBLA, MI PERRO

«Niebla», tú no comprendes: lo cantan tus orejas,
el tabaco inocente, tonto, de tu mirada,
los largos resplandores que por el monte dejas,
al saltar, rayo tierno de brizna despeinada.

Mira esos perros turbios, huérfanos, reservados, 5
que de improviso surgen de las rotas neblinas,
arrastrar en sus tímidos pasos desorientados
todo el terror reciente de su casa en ruinas.

A pesar de esos coches fugaces, sin cortejo,
que transportan la muerte en un cajón desnudo, 10
de ese niño que observa lo mismo que un festejo
la batalla en el aire, que asesinarle pudo;

a pesar del mejor compañero perdido,
de mi más que tristísima familia que no entiende
lo que yo más quisiera que hubiera comprendido, 15
y a pesar del amigo que deserta y nos vende;

«Niebla», mi camarada,
aunque tú no lo sabes, nos queda todavía,
en medio de esta heroica pena bombardeada,
la fe, que es alegría, alegría, alegría. 20

La personificación del animal es patente desde el mismo título, que por cierto parece más bien una dedicatoria de las que suelen

16. Mariano Garrido, «Rafael Alberti: de perros», <http://poesiacomounarma.blogspot.com/2016/06/rafael-alberti-de-perros.html> [Consultado el 21 de enero de 2019].

figurar como epígrafe precediendo los versos de un poema; el sujeto evocado cobra así aún más relevancia y la dedicatoria gana en intensidad, puesto que el vínculo entre el emisor y el personaje aparece desde el título dando sentido al conjunto del poema. Y el destinatario del texto según reza el título es un perro, cuya cercanía afectiva con el emisor queda patente mediante el nombre del animal, «Niebla», y el posesivo de primera persona singular «mi perro». El emisor se dirige pues aparentemente a un ser que, evidentemente, no va a leerlo, de manera que el perro Niebla es, a lo largo del poema, el destinatario formal tan solo desde el punto de vista de la gramática o del sistema enunciativo; en un ensayo titulado *Essais de systématique énonciative*[17], el lingüista francés André Joly, siguiendo la estela de Jakobson, diferencia en el acto de lenguaje entre «hablar a» (*allocution*) y «hablar para» (*illocution*). Rafael Alberti se dirige evidentemente a los lectores, y al hacerlo tomando a Niebla como destinatario consigue mayor fuerza expresiva, puesto que se contrapone la inocencia del animal doméstico, su torpeza («tú no comprendes» v.1, «inocente» y «tonto», v.2), en definitiva, su incapacidad de hacer daño, con la crueldad de los que están arrasando el país. En el cuerpo del poema la voz se dirige a Niebla, sí, pero esa misma voz puntualiza desde el título, dirigiéndose obviamente al lector: «mi perro».

Se trata de un poema distribuido en cinco estrofas de arte mayor compuesto por clásicos y complejos versos alejandrinos, esto es, de catorce sílabas, salvo el verso 17 que es un heptasílabo. La rima, por su parte, no puede ser más rigurosa: riman en consonancia todos los versos del texto, según el esquema ABAB, CDCD, etc, es decir que se trata de una rima encadenada o alterna. Estamos pues ante un conjunto de cinco serventesios, nombre que recibe la estrofa de cuatro versos de arte mayor con rima consonante encadenada. El poema ofrece formalmente un aspecto decididamente clásico que nos aleja de las características habituales de la poesía escrita durante la guerra. Permítaseme una breve digresión sobre el alejandrino que pretende ilustrar la singularidad de la poesía de guerra de Rafael Alberti. El alejandrino español, de catorce sílabas, formado con dos heptasílabos, es el metro majestuoso de no

17. *Essais de systématique énonciative*, Limoges, P.U.L., 1987, p. 112.

pocos poemas cultos, de Mester de clerecía, ese tipo de literatura engendrado en un ámbito eclesiástico eminentemente elevado y opuesto al Mester de juglaría, decididamente popular. En efecto, nada más lejos de la urgencia político-poética de la guerra civil que un conjunto de perfectos versos alejandrinos, verso que tras haber conocido su máximo auge en la Edad Media (pensemos en *Los milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo o en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio) resurge con fuerza a finales del siglo XIX y a principios del XX de la mano en particular de los poetas modernistas, aquellos que precisamente tan alejados estaban de cualquier preocupación terrestre o social. Rubén Darío escribió numerosísimos poemas en alejandrinos, a cual más trivial, entre ellos su famosa «Sonatina»:

> La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?
> Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
> que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
> La princesa está pálida en su silla de oro,
> está mudo el teclado de su clave sonoro;
> y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor[18].

Apuntemos algo anecdótico que puede tener su interés para comprender el valor de los alejandrinos que compone Rafael Alberti en plena guerra civil: la estética modernista fue objeto de mofa por parte de los dos grandes cómicos de la generación del 27, esto es Rafael Alberti y Federico García Lorca; Dámaso Alonso cuenta en su ensayo *Poetas españoles contemporáneos* algunos episodios jocosos que dan cuenta de la burla que los andaluces hacían de modernistas como Valle-Inclán o Rubén Darío:

> [Rafael Alberti] solía repetir mucho los ademanes de estarse despiojando la cabeza (como los monos), «sacándose Valle-Inclanes», decía él. […] [Recuerdo] el gusto con que Federico solía repetir el verso de Rubén Darío «Que púberes canéforas te ofrenden el acanto», para decir a continuación: «De todo eso yo no entiendo más que la palabra *que*»[19].

18. Rubén Darío, «Sonatina», *Prosas profanas* (1896), Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945, p. 23, v. 1-6.

19. Dámaso Alonso, «Rafael entre su arboleda», in *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, (1952), 1988, p. 182.

Volviendo al uso del alejandrino en la poesía hispánica, recordemos que Pablo Neruda compone en versos alejandrinos precisamente sus poemas amorosos, que no los comprometidos, como el conocidísimo poema XX de su poemario *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*:

> Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
>
> Escribir, por ejemplo: «La noche está estrellada,
> y tiritan, azules, los astros, a lo lejos».
>
> El viento de la noche gira en el cielo y canta.
>
> Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
> Yo la quise, y a veces ella también me quiso.
>
> En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.
> La besé tantas veces bajo el cielo infinito.
>
> Ella me quiso, a veces yo también la quería.
> Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos[20].

Antonio Machado reserva precisamente el alejandrino para su poesía menos comprometida, como en su famosísimo poema «(Recuerdo)» que comienza por los versos:

> Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
> y un huerto claro donde madura el limonero[21];

Mencionemos, por último, que, de manera que se nos antoja lógica, este metro también fue cultivado abundantemente por los Novísimos, ese grupo de poetas que reaccionando al hartazgo producido por la pobreza estética de la poesía comprometida de los años 50 escribe una poesía de evasión, culturalista, en suma, opuesta en todo a la poesía social de un Blas de Otero, de un Gabriel Celaya o de un Rafael Alberti. Así, Pere Gimferrer, líder del

20. Véase Luis García-Abrines, «La forma en la última poesía de Neruda», *Revista hispánica moderna*, año 24, nº 4, octubre 1959, University of Pennsylvania Press, p. 303-311.

21. Antonio Machado, «(Retrato)», *in* Antonio Machado, *Campos de Castilla*, ed. Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 1992, p. 99, v. 1-2.

grupo, compone en alejandrinos su primer poemario, *Malienus*[22], precisamente, a nuestro juicio, como signo de no adhesión a la estética austera de la poesía social.

Volvamos tras esta digresión a nuestro texto albertiano y elucidemos antes que nada su sentido literal: se trata de un perro, Niebla, al que la voz, su dueño, se dirige para describir el horror de una guerra que están viviendo juntos. A pesar de lo trágico de la situación, el poema termina con un contundente tono de esperanza; no en vano Rafael Alberti lo escribe en 1938, cuando la guerra no está todavía perdida por el bando republicano.

Como decíamos, el texto arranca con el perro apostrofado mediante el vocativo de nombre propio, «Niebla», y lo que se pone inmediatamente de realce es la inocencia del perro, su ignorancia, su incapacidad para comprender lo que está ocurriendo, tanto por el sintagma verbal «tú no comprendes», en el verso 1, como por los adjetivos «inocente» y «tonto» en el verso 2. En esta primera estrofa la voz poética no ha hablado aún de dolor, de catástrofe, de tragedia, y podríamos decir que el tono general es casi alegre, tanto por lo que los versos dicen como por la manera en que lo dicen. En efecto, el efecto producido por el verbo «cantar» en «lo cantan tus orejas», del verso 1, va más allá del significado coloquial que cobra en este texto, esto es, «tener señales evidentes de algo» o «llamar la atención, ser llamativo», como rezan en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española las acepciones quinta y sexta respectivamente; entendemos por lo tanto «se nota por tus orejas que no comprendes». El verbo cantar introduce además una dimensión musical innegable, tanto más cuanto que se trata, con diferencia, de la estrofa más rítmica, más melodiosa, más armoniosa, del texto. En efecto, además de las perfectas rimas consonantes (orejas-dejas, mirada-despeinada), presentes a lo largo del poema, Alberti teje precisamente en este primer serventesio una sabia red de rimas asonantes internas: Niebla-orejas, comprendes-inocente, resplandores-monte, largos-rayo. Contribuyen a la impresión general de alegría los sustantivos que evocan imágenes luminosas: «resplandores», «rayos», así como la metáfora mediante la cual se

22. No publicado hasta 1988 (pero escrito en 1962), en Pere Gimferrer, *Poemas 1962-1969*, Madrid, Visor, 1988, p. 7-22.

evoca al perrito poniendo de relieve su tierna edad y su ternura al mismo tiempo con ese polisémico «tierno», y su aspecto físico un tanto gracioso o en cualquier caso poco encorsetado, «brizna despeinada».

El horror adviene brutalmente en la segunda estrofa, en unos versos muchísimo menos musicales que los anteriores, prácticamente desprovistos de rimas internas:

> Mira esos perros turbios, huérfanos, reservados,
> que de improviso surgen de las rotas neblinas,
> arrastrar en sus tímidos pasos desorientados
> todo el terror reciente de su casa en ruinas.

La tragedia es patente, de nuevo no solo en lo que los versos dicen, sino en cómo lo dicen, y esta vez la aliteración de la vibrante alveolar múltiple, o bien por su posición inicial («reservados», «rotas», «ruinas»), o intervocálica («perros», «arrastrar», «terror») o delante de consonante («turbios», «huérfanos», «surgen») no hace sino expresar de manera sonora el horror de la guerra[23]. La carga fonética concuerda así con la carga semántica en un campo léxico-sonoro del dolor: «turbios», «huérfanos», «rotas», «terror», «ruinas».

Tras esta terrible segunda estrofa, las tres siguientes, que representan pues más de la mitad del texto (doce versos de los veinte que componen el poema), dicen la esperanza en la victoria republicana, aun en medio del tremendo dolor descrito. En efecto, las numerosas conjunciones concesivas que se repiten anafóricamente hasta en cuatro ocasiones: «a pesar de esos coches fugaces» (verso 9), «a pesar del mejor compañero perdido», (verso 13), «y a pesar del amigo que deserta y nos vende» (verso 16) y «aunque tú no lo sabes» (verso 18), expresan una objeción, una dificultad para conseguir algo, pero sobre todo una firme determinación para conseguir el difícil objetivo deseado. En la tercera estrofa se impone el campo léxico de la muerte: «muerte», «cajón», «cortejo», «asesinarle», en un conjunto donde la muerte es cotidiana y tristemente banal; en efecto «sin cortejo» y «cajón desnudo» no dicen solo la precariedad y la desposesión en la que vivían los hombres

23. Sobre la carga psicológica del fonema vibrante alveolar múltiple véase Ivan Fónagy, *La vive voix. Essais de psyco-phonétique*, París, Payot, 1983, p. 96.

y mujeres que acaban de morir y cuyos cuerpos se disponen a ser enterrados, sino la urgencia, la prisa y finalmente el aspecto repetitivo de la muerte y del rápido funeral, convertidos en lo cotidiano y por lo tanto en algo poco protocolario o solemne. Se produce por otra parte, respecto al arranque del poema, un cambio en la identidad del que observa el horror, que sigue siendo alguien a quien la capacidad intelectual no permite calibrar el alcance de la tragedia; ahora la mirada inocente no es la del perrito Niebla, sino la de un niño («de ese niño que observa», verso 11), igualmente víctima tierna que no comprende lo que le rodea y para quien el ruido de las balas («batalla en el aire») puede ser casi signo festivo, a la manera de un espectáculo de fuegos artificiales («observa lo mismo que un festejo»).

En la cuarta estrofa, que también arranca bajo el signo de la muerte, surge otro tipo de incomprensión, y esta vez proviene de la esfera familiar del yo:

> a pesar del mejor compañero perdido,
> de mi más que tristísima familia que no entiende
> lo que yo más quisiera que hubiera comprendido,
> y a pesar del amigo que deserta y nos vende[24];

Obsérvese de paso cómo la voz poética ensalza la lealtad y la pureza de las figuras del perro y del niño, esto es, de criaturas inocentes, y cómo denuncia al mismo tiempo la falta de empatía y hasta la traición del mundo adulto, por una parte con esa familia que no comprende el compromiso del poeta (Alberti habla de este aspecto largo y tendido en *La arboleda perdida*) y por otra con la traición del amigo delator. Frente a la traición recién mencionada del amigo, surge inmediatamente la lealtad del animal, que aparece de nuevo apostrofado en el verso siguiente con el merecido adjetivo «mi camarada», en una sustitución hombre-perro que da sentido a la estructura enunciativa del texto; observemos que Alberti da una dimensión particular a este momento del poema, que resulta ser clave, puesto que se trata del único verso no alejandrino del conjunto; en efecto, se trata de un heptasílabo.

24. V. 13-15

Y con ese heptasílabo «Niebla, mi camarada» hemos llegado a la quinta y última estrofa, que cierra el texto de manera epanadiplósica, esto es, remitiendo de cierto modo al inicio del mismo y creando una estructura circular que se nos antoja perfecta. Si al principio leíamos «Niebla, tú no comprendes», leemos ahora «Niebla […] tú no lo sabes»; ambos apóstrofes insisten en la inocencia del perro y enmarcan este conjunto de veinte versos dispuestos en cinco estrofas sabiamente estructuradas. En efecto, tras la alegre descripción inicial de Niebla en la primera estrofa que nada malo hacía presagiar, llega como un mazazo el segundo serventesio en donde todo es desolación; pero a partir del verso 9, es decir, a partir de la tercera estrofa, la voz poética nos dice, en una sola y larguísima frase, como podemos observar con los puntos y comas de los versos 12 y 16, la esperanza en la victoria final, con esa serie de concesivas que al tiempo que muestran el horror de la muerte cotidiana, la incomprensión familiar y la traición del amigo, no hacen sino recalcar la esperanza, que aparece no solamente ocupando la mayor parte del texto (tres estrofas sobre cinco) sino que surge claramente notificada mediante la palabra «fe» en una magnífica estrofa final donde a pesar de los términos negativos «pena» y «bombardeada», se impone el semantismo de ese último verso magistral «la fe, que es alegría, alegría, alegría». Esa es la palabra, «alegría», triplicada, que se mantiene en la retina del lector y que retumba en el oído del auditor, venciendo así sobre la muerte y la desolación.

Al término de esta elucidación vertical, lancemos simplemente algunas preguntas: ¿puede un texto comprometido, bélico, ser más eficaz? ¿No infunde esperanza el texto de Alberti en medio del horror de los bombardeos? ¿Acaso la perseguida eficacia no se consigue mediante estrategias altamente literarias y con un marco formal extraordinariamente complejo?

Mostremos, antes de ir concluyendo, tan solo algunos ejemplos de otros momentos extraordinarios de *Capital de la gloria*, en textos igualmente elaborados y al tiempo eficaces, de nuevo con un sustrato literario basado en la tradición hispánica, como este ya mencionado «Nocturno»:

NOCTURNO

Cuando tanto se sufre sin sueño y por la sangre
se escucha que transita solamente la rabia,
que en los tuétanos tiembla despabilado el odio
y en las médulas arde continua la venganza,
las palabras entonces no sirven: son palabras.

Balas. Balas.

Manifiestos, artículos, comentarios, discursos,
humaredas perdidas, neblinas estampadas,
¡qué dolor de papeles que ha de barrer el viento,
qué tristeza de tinta que ha de borrar el agua!

Balas. Balas.

Ahora sufro lo pobre, lo mezquino, lo triste,
lo desgraciado y muerto que tiene una garganta,
cuando desde el abismo de su idioma quisiera
gritar lo que no puede por imposible, y calla.

Balas. Balas.

Siento esta noche heridas de muerte las palabras[25].

Volvemos a nuestra hipótesis inicial aludiendo al Modernismo, y a Rubén Darío, que escribe hasta tres poemas titulados «Nocturno», algo absolutamente lógico puesto que el nocturno, como indica el Diccionario de la Real Academia de la Lengua española, es «una pieza de música vocal o instrumental, de melodía dulce, propia para recordar los sentimientos apacibles de una noche tranquila»; algo pues en perfecta consonancia con la esencia del Modernismo. Pues bien, volvemos a afirmar, como hipótesis de lectura de la poesía bélica albertiana, que nuestro poeta parte de dicha tradición poética modernista, esto es, evasiva o escapista, preciosista, para reivindicar el papel que debe desempeñar el poeta en tiempos de guerra. De ahí que Alberti juegue con la polisemia

25. Rafael Alberti, *El poeta en la calle*, *op. cit.*, p. 84.

de «nocturno», que en el caso que nos ocupa está en las Antípodas de lo dulce y lo apacible, y de ahí que frente a esos perfectos alejandrinos de rima asonante llenos de palabras esdrújulas, tan propias también del Modernismo[26] («tuétanos», «médulas», «artículos») la voz concluya enseguida, desde el verso 5:

> Las palabras entonces no sirven: son palabras,

y se inserten entre cada estrofa en alejandrinos esos tajantes tetrasílabos «Balas. Balas» que dicen la materialidad de la guerra, que dicen la muerte, y que dicen la pobreza y la incapacidad de la poesía hueca, y sobre todo la necesidad de actuar, no solo como poeta sino también como ciudadano. Surge pues naturalmente el contundente verso final: «Siento esta noche heridas de muerte las palabras», que al tiempo personifica y mata a la materia prima del poeta, la palabra, y que invita a la acción directa. Observemos de paso cómo de nuevo Alberti dispone magistralmente el contenido de su texto; las estrofas primera y tercera ofrecen elementos eminentemente corporales: «sangre», «médulas», «tuétanos», «garganta», esto es, pura humanidad, pura corporeidad concreta; mientras que la estrofa central dibuja un absoluto verbo hueco, estéril, borroso y deshumanizado:

> Manifiestos, artículos, comentarios, discursos,
> humaredas perdidas, neblinas estampadas,
> ¡qué dolor de papeles que ha de barrer el viento,
> qué tristeza de tinta que ha de borrar el agua!

Hasta los elementos de la naturaleza, el viento y el agua, contribuyen en una perfecta paronomasia «barrer»/«borrar», a dar cuenta de la inutilidad de la hueca palabrería. He aquí pues un nuevo ejemplo de la impresionante poesía bélica de Alberti, perfecta mezcla de eficacia, de contundencia y de trabajo poético.

26. Recordemos, por ejemplo, las rimas en esdrújulas del soneto de Rubén Darío «Para una cubana»: «Poesía dulce y mística/ busca a la blanca cubana/ que se asomó a la ventana/ como una visión artística.// Misteriosa y cabalística,/ puede dar celos a Diana,/ con su faz de porcelana/ de una blancura eucarística.// Llena de un prestigio asiático,/ roja, en el rostro enigmático,/ su boca púrpura finge.// Y al sonreírse vi en ella/ el resplandor de una estrella/ que fuese alma de una esfinge.» (*Prosas profanas, op. cit.,* p. 37).

Conclusión

Hemos pretendido poner de manifiesto la extraordinaria calidad de al menos parte de la poesía bélica de Rafael Alberti, en particular la que se encuentra reunida en *Capital de la gloria*, poniendo énfasis en la elaboración de un discurso eficaz que, lejos de la facilidad, se sustenta en la tradición literaria hispánica mediante complejas formas métricas. ¿A qué se debe entonces la idea generalizada entre la crítica del escaso valor literario de la poesía de guerra de Rafael Alberti? Emitamos y argumentemos varias hipótesis. En primer lugar, sin duda alguna, la actitud de algunos críticos, esto es, su simple desconocimiento, su falta de indagación, su manifiesto desinterés al limitarse a repetir como un mantra lo que otros han afirmado anteriormente sin abordar concretamente los textos. Por otra parte, a nuestro juicio, Alberti siempre ha sufrido la comparación en términos de heroísmo con el asesinado y naturalmente mitificado Federico García Lorca o con los poetas sociales de la generación del 50, como Blas de Otero o Gabriel Celaya que permanecieron en la España de Franco. A este respecto, el 17 de enero de este año, Luis García Montero contaba en el Instituto Cervantes de Burdeos cómo Gabriel Celaya le reprochó veladamente a Alberti en varias ocasiones el no haberse quedado «al pie del cañón» y haber vivido una suerte de exilio dorado en tierras americanas e italianas tras el primer angustioso exilio en Francia.

Pero la razón que se nos antoja a la vez menos obvia y más importante viene paradójicamente del éxito que Rafael Alberti alcanzó con algunas de sus composiciones bélicas más emblemáticas, que no fueron precisamente las más logradas desde el punto de vista estético. Serge Salaün apunta en su artículo ya mencionado la extraordinaria difusión de algunos poemas albertianos:

> Bon nombre des poèmes d'Alberti ont eu un immense succès pendant la guerre. On les a beaucoup récité [sic] en tous lieux, au front, à la radio, dans les meetings (des programmes et des photos d'époque en attestent) et ils ont été abondamment reproduits par la presse républicaine : militaire, politique ou professionnelle. […] Ces poèmes ont été repris dans plus de soixante-dix périodiques différents, traduits en allemand

> et en anglais, et le nombre total de reprises dépasse les cent trente[27].

En este mismo trabajo de archivo encontramos los datos pormenorizados sobre la difusión de cada texto:

> «Defensa de Madrid» est le plus prisé (présent dans 18 périodiques), ainsi que «Radio Sevilla» (9), «A las Brigadas Internacionales» et «Vosotros no caisteis» (8), «Los campesinos» et «Odio a muerte» (7 chacun), etc. À cela s'ajoutent les poèmes reproduits dans les livres, anthologies, recueils de poèmes de guerre et opuscules divers, et quelques textes de chanson, comme la «Canción a Thaelmann» ou l'Hymne «a la Gloriosa» ; soit, au total, une quinzaine de titres et plus de cinquante reproductions. Ce phénomène de diffusion et rediffusion des œuvres poétiques sur tout le territoire républicain, par la presse, était très fréquent et beaucoup de poèmes ont ainsi circulé intensément, mais il ne fait aucun doute que ceux d'Alberti font partie des plus reproduits, pendant toute la guerre et jusqu'à la fin. On observe, enfin, que certains poèmes antérieurs à la guerre semblent particulièrement appréciés, comme le «Gil Gil» ou le «Burro explosivo», qui sont republiés et même mis en scène[28].

Mostremos tan solo el último poema mencionado entre los textos albertianos más reproducidos:

> Tú todavía, general botijo,
> caudillo cantimplora sin pitorro,
> liliputiense, hijo
> de zorra cabezorra y cabezorro.
> Di, Francisco, ¿hasta cuándo,
> con tus bordados camisones nuevos,
> de cara al son y caraculeando,
> nos tocarás la yema de los huevos[29]?

Entendemos fácilmente que la extraordinaria difusión de este tipo de textos, que naturalmente cuajaron entre el público al que iban dirigidos, arrastrara el conjunto de la producción bélica de

27. Serge Salaün, « Rafael Alberti et la guerre : une épopée oubliée », in Serge Salaün et Zoraida Carandell (ed.), *Rafael Alberti et les avant-gardes, op. cit.*, p. 143.

28. Idem.

29. Rafael Alberti, «El burro explosivo», Ediciones del 5° Regimiento, Madrid, 1936

Alberti hacia el terreno del menosprecio, a pesar de que en su poesía escrita entre 1936 y 1939 se encuentren magníficos textos que merecen figurar entre los más hermosos de la poesía española del siglo XX, como hemos pretendido demostrar con el ejemplo de «A Niebla, mi perro». En efecto, entre los textos bélicos albertianos profusamente difundidos no aparecen «A Niebla, mi perro», ni «Nocturno», ni otros muchos poemas de *Capital de la gloria*, realmente extraordinarios tanto desde el punto de vista ético como desde el estético, como por ejemplo «Madrid-Otoño», donde una voz poética casi enamorada se dirige, de nuevo en alejandrinos, a la capital española que aparece personificada, con los rasgos de una hermosa mujer; el texto termina con la imagen poética de un parto, el de la victoria republicana :

> Ciudad, ciudad presente,
> guardas en tus entrañas de catástrofe y gloria
> el germen más hermoso de tu vida futura.
> Bajo la dinamita de tus cielos, crujiente,
> Se oye el nacer del nuevo hijo de la victoria.
> Gritando y a empujones la tierra lo inaugura[30].

Tampoco aparece entre la lista de poemas albertianos más difundidos el texto «De río a río», en donde la voz poética hace un recorrido en alejandrinos que va del río ruso Moscova al español Manzanares, ni «Los soldados se duermen», bellísimo retrato poético de los soldados, no durante la acostumbrada acción, sino durante su descanso, ni el soneto en eneasílabos «Abril, 1938», etc.

Otra hipótesis que se nos antoja plausible para explicar la falta generalizada de aprecio y consideración de la poesía bélica de Alberti es la dificultad ante la que se encuentran los parientes, amigos y en definitiva los herederos morales del poeta, para seguir divulgando su obra, algo fundamental para que se realicen las necesarias revisiones críticas. En efecto, desde la muerte del poeta, varios proyectos de reedición se han visto frenados por cuestiones de derechos denegados. Al parecer, *El alba del alhelí*, la sociedad mercantil gestionada por la viuda del poeta, María Asunción Mateo, no da los permisos necesarios o bien pide cantidades de

30. Rafael Alberti, *El poeta en la calle*, *op. cit.*, p. 68.

dinero absolutamente desorbitadas[31]. A tal punto llega la dificultad que en una antología de poemas emblemáticos del siglo XX, titulada *Centuria. Cien años de poesía en castellano*, publicada por la editorial Visor en 2006, en donde varios poetas contemporáneos eligen un poema del siglo XX especialmente marcante para ellos y lo acompañan de un breve comentario, la página en donde debía aparecer precisamente el poema albertiano «A Niebla, mi perro» aparece en blanco y el lector solo tiene acceso al comentario que de dicho texto lleva a cabo Luis García Montero.

Parece que ha llegado el momento, y ojalá estemos contribuyendo a ello con este homenaje, de reivindicar la inmensa calidad poética de la obra de Rafael Alberti, incluida la escrita durante la guerra, puesto que lejos de ser puramente didáctica, es resultado de una incesante indagación en los recursos del lenguaje poético y en la renovación de la tradición literaria hispánica.

Permítaseme terminar con unas palabras que el propio poeta escribe en 1937, al organizar los textos de *De un momento a otro. Poesía e historia*, que dejan patente su innegable conciencia indagadora en los límites del lenguaje poético, aun en plena guerra civil:

> Mi vocación, mi jamás rota fe en la poesía, mi dolorosa, alegre y continua exploración de las nuevas realidades líricas y dramáticas de España y del mundo, me han conducido lenta y difícilmente a este cambio de voz, de acento[32].

31. Véase Rosana Torres y Jesús Ruiz Montilla, «Alberti, de la arboleda al olvido», *El País*, 22 de octubre de 2008. <https://elpais.com/diario/2008/10/22/cultura/1224626401_850215.html> [Consultado el 28 de enero de 2019].

32. Citado por Luis García Montero en "La poesía comunista de Alberti", *El Cultural*, 12 de diciembre de 2002, versión en línea: <https://www.elcultural.com/revista/letras/La-poesia-comunista-de-Alberti/5995> [Consultado el 18 de diciembre de 2018].

L'ÉCHO DE LA LYRIQUE POPULAIRE CHEZ RAFAEL ALBERTI : LE CAS DE « MI CORZA »

Gilles DEL VECCHIO

Université Jean Monnet
CELEC / EA 3069

Il est courant de lire dans les différentes introductions des recueils de poésies de Rafael Alberti que les trois premières œuvres du poète présentent, entre autres, l'intérêt et la particularité de réactiver la tradition de la lyrique populaire. Insistons bien sur un point : la réactivation ne saurait constituer une forme d'imitation servile. Elle est au contraire à considérer comme une démarche de création à part entière. En effet, comme le souligne Balbino Marcos « [...] el carácter de la canción tradicional está, no en el origen sino en la reelaboración del canto [...][1] ». Les principales modalités d'insertion de l'intertexte de la lyrique populaire au sein de *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alhelí* sont multiples. L'éventail des possibilités en la matière peut osciller du détail lexical susceptible d'évoquer une composition issue d'un *Cancionero*, à l'adoption d'un cadre structurel ou métrique usuel dans la poésie de la lyrique populaire. José Luis Tejada a déjà procédé à une série de relevés, pas exclusivement autour de la lyrique populaire d'ailleurs, qui l'ont conduit à considérer que le recours fréquent au vocatif, les procédés de répétition, la présence du polyptote comptent au nombre des procédés d'écriture les plus à même de faire transparaître dans la poésie albertienne la marque intertextuelle de la poésie des chansonniers. Il considère en outre qu'un lexique spécifique rend encore plus visible et lisible le palimpseste *cancioneril*. C'est par exemple le cas de : « garza », « corzo », « ánades », « galana », « alborada », « garrida » ou « pastor(a) ». Pour Solita Salinas de Marichal[2], les manifestations intertextuelles de la lyrique populaire sont perceptibles dans la mention des métiers auxquels renvoient certaines chansons, dans le système des répétitions, dans certains motifs tels que la femme en pleurs au bord de l'eau ou encore celui du peigne perdu, dans

1. Balbino Marcos, «Interferencias culto-populares en la poesía cancioneril del siglo XV», in *Letras de Deusto*, n° 36, 1986, p. 5-24, [p. 16].

2. Solita Salinas De Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1968.

le jeu des questions et des réponses, dans la structure parallèle ou encore dans la concision de certaines compositions. José Luis Tejada précise par ailleurs, au sujet de la tradition populaire intertextuellement présente dans les vers des trois recueils retenus :

> [...] hay también otra manera de acercarse a la tradición anónima. Una manera más culta, más estilizada y sobre todo más ensolerada en nuestra lírica anterior. Es la *manière* mucho más refinada y elaborada de imitar o de engastar en versos propios otros versos antiguos y de autor casi siempre ignorado. Es la veta de recreación culta de la canción tradicional que nos viene desde las jarchas mozárabes, del Marqués de Santillana o de algunos cancioneros [...] se corona de perfección y maestría en las *Canciones* de Antonio Machado o en las *Pastorales* de J. R. Jiménez[3].

Le texte poétique albertien assume pleinement sa fonction d'espace de convergence et s'apparente totalement, à ce titre, à la perception du texte selon Julia Kristeva pour qui « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte[4]. ». Le choix des termes est particulièrement significatif. En effet, « absorption » et « transformation » disent bien le processus de réécriture que le texte opère en redonnant vie à des textes antérieurs qui peuvent se doter d'une signification nouvelle ou orienter considérablement l'interprétation du texte matrice ou hypertexte. Si la poésie de Rafael Alberti assimile des traditions diverses, c'est uniquement le cas de la lyrique populaire qui fera l'objet de notre analyse. La coexistence d'influences multiples a effectivement été relevée :

> [...] *Marinero en tierra* y el *Romancero gitano* son libros en los que la lectura vanguardista de la tradición alcanza los mejores logros, al mezclar la herencia ultraísta con los tonos de la canción popular, los cancioneros cultos medievales y el romance tradicional castellano[5].

3. José Luis Tejada, *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia (poesía primera: 1920-1926)*, Madrid, Gredos, 1976, p. 629-630.

4. Julia Kristeva, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

5. Luis García Montero, *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti,* Granada, Cátedra Federico García Lorca, Universidad de Granada, 1996, p. 25.

1. Une réécriture permanente

Le penchant prononcé pour la poésie issue de la tradition populaire n'est certes pas une orientation unique, mais elle est clairement revendiquée par le poète lui-même. En effet, c'est à plusieurs reprises que l'auteur insiste sur ce point. Cet intérêt fut dans un premier temps le fruit d'une démarche spontanée : « Hojeaba yo los *Cantos populares españoles*, de Francisco Rodríguez Marín, deteniéndome en aquella parte dedicada a las coplas y villancicos de Navidad[6] ». Par la suite, Rafael Alberti s'avoue volontiers redevable envers Dámaso Alonso qui l'a fait accéder à un corpus encore inconnu pour lui : « A él [Dámaso Alonso] le debo muchas cosas. Una, fundamental, sobre todas: me dio a conocer a Gil Vicente, quien todavía refresca mis canciones de estos últimos años[7] ». L'intérêt pour ce type de compositions est tel que l'acquisition de la production poétique de Gil Vicente et du *Cancionero de Barbieri* est programmée bien avant de disposer des fonds pour une telle transaction : « Empecé a hacer mis planes, mucho antes de cobrar el premio. Compraría en seguida el *Cancionero de Barbieri* y las *Obras completas* de Gil Vicente [...][8] ». Cet engouement pour la lyrique populaire ne fait nullement de Rafael Alberti un cas isolé. D'autres poètes de son entourage y ont prêté attention et ont bien perçu les possibilités de réactivation que cette tradition offrait. Pourtant, le degré d'enthousiasme en la matière varie considérablement d'un auteur à l'autre :

> Como ocurría con el entusiasmo por Góngora, el intérés por la poesía popular se movía de un extremo a otro. En uno de esos extremos estaba el reservado Cernuda quien creía que la «imitación de una poesía supuestamente popular» no puede expresar «las profundidades mismas» de un poeta; en el centro estaban Altolaguirre, Prados y Salinas, con su empleo más esporádico que regular de esa poesía; y en el

6. Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 23.

7. Rafael Alberti, *op. cit.*, p. 150.

8. Rafael Alberti, *op. cit.*, p. 195.

> extremo opuesto Alberti y Lorca, que revivían y emulaban con amorosa destreza la lírica popular de España [...][9].

Significativement, Rafael Alberti, aux côtés de Federico García Lorca, est considéré comme la figure emblématique la plus attachée à cette tradition populaire qu'il ne se contente pas d'imiter, mais qu'il sait réactiver. Ce rapprochement entre les deux poètes[10] et amis andalous est également effectué par José Luis Tejada qui, pour sa part, prend le parti de souligner la dimension purement musicale de ces sources : « Si Lorca se inspira en el folklore inmediato, Alberti bebe en fuentes más antiguas. Si el granadino parece apoyarse en el estupendo dramatismo de nuestro mejor Romancero, el gaditano se nutre mayormente del puro lirismo musical de nuestro Cancionero[11] ». Nous percevons donc les paliers qui conduisent graduellement vers l'imprégnation lyrique qui s'opère chez le jeune poète. Son penchant naturel pour la forme brève et plus spécialement le *villancico* et les *coplas* oriente dans un premier temps ses lectures. Ses contacts avec d'autres poètes et les échanges qu'il établit avec Dámaso Alonso confirment cette orientation tout en lui donnant un tour de plus en plus concret. C'est désormais un corpus précis qui stimule le poète, et tout particulièrement le *Cancionero Musical de Palacio*[12] auquel il se réfère fréquemment en évoquant le *Cancionero de Barbieri*. Le lecteur s'imprègne de la sorte de modalités d'écriture qu'il ne peut plus ignorer. Un dernier pas est franchi lorsque le lecteur endosse le rôle de créateur[13]. Rafael Alberti identifie dans ses mémoires la

9. Cecil Brian Morris, *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Madrid, Gredos, 1988, p. 40.

10. Sur le rapprochement entre Rafael Alberti et Federico García Lorca, il est également possible d consulter Andrés Morales, «La poesía de Rafael Alberti: una mirada desde el otro lado del mar», in *Apuntes de la cátedra de poesía española*, 2010, p. 1-8.

11. José Luis Tejada, *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia (poesía primera: 1920-1926)*, Madrid, Gredos, 1976, p. 630.

12. *Cancionero Musical de Palacio*, éd. Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1996.

13. «Y la honda sustancia de lo popular, al pasar por sus manos, adquiere un brillo, una musicalidad y un refinamiento que hacen evocar las sabidurías y artificios de los poetas de *Cancionero* del siglo XV. Solo que en el gaditano, lo virtuoso y artificioso está animado por una auténtica palpitación humana y no se queda en el aéreo juego

composition lyrique qu'il estime être à l'origine de ses chansons qui laissent transparaître un intertexte fortement empreint de tradition populaire :

> Iniciado no hacía mucho en Gil Vicente por Dámaso Alonso y en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, de Barbieri, escribí entre los pinos de San Rafael mi primera canción de corte tradicional: «La corza blanca», en la que casi seguía el mismo ritmo melódico de una de las más breves y misteriosas que figuran entre las anónimas de aquel cancionero y que comienza: «En Ávila, mis ojos...»[14].

2. Le cas de « Mi corza » : des échos multiples

Ce poème ouvrirait donc la voie, donnerait le ton, et il convient à ce titre de s'y arrêter un instant. La chanson est bien intégrée dans *Marinero en tierra*, concrètement dans la deuxième unité du recueil. Elle figure à la page 99 de l'édition de Luis García Montero et le numéro 8 précède son titre qui, au demeurant, n'est pas « La corza blanca », comme l'indique le poète dans ses mémoires, mais simplement « Mi corza » :

MI CORZA[15]

En Ávila, mis ojos...
Siglo XV.

Mi corza, buen amigo,
mi corza blanca.

Los lobos la mataron
al pie del agua.

cristalino de los contemporáneos de Manrique.» : Eduardo Carranza, «Gracia, misterio y nostalgia de Rafael Alberti», in *Boletín Cultural y Bibliográfico*, volumen X, n° 12, 1967, p. 128-148, [p. 129].

14. Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 163.

15. Toutes les références aux poèmes de Rafael Alberti proviennent de l'édition suivante : Rafael Alberti, *Poesía 1920-1938*, éd. Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988.

Los lobos, buen amigo,
que huyeron por el río.

Los lobos la mataron
dentro del agua.

L'intérêt de Rafael Alberti pour cette brève composition est incontestable comme le démontre ce que le poète en dit dans ses mémoires, mais il convient d'ajouter un élément complémentaire. Lors des conférences du poète autour de la question de la lyrique populaire, ce dernier avait pour habitude de procéder à la lecture de deux de ses poèmes en guise d'illustration. L'un des poèmes sélectionnés était précisément « Mi corza » :

> «Mi corza» y «zarza florida» de *La amante* fueron los dos poemas que Alberti seleccionó y recitó en sus dos conferencias sobre la poesía popular como muestras de la deuda contraída y como ejemplo de renacimiento de la lírica popular. Al poner como cita a «Mi corza» el primer verso de un poema del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* de Asenjo Barbieri, él reconocía cuánto debía a esta colección en su conjunto y en particular a un poema, muestra perfecta de un sencillo tema presentado en unos cuantos trazos llenos de quietud y melodía[16].

Les vers du *Cancionero Musical de Palacio*, dont l'écho résonne dans la composition de Rafael Alberti, sont les suivants :

215
(Fol. 128v.)
Barbieri, n° 143

En Ávila, mis ojos,
dentro en Ávila.

En Ávila del río
mataron mi amigo.
Dentro en Ávila[17].

16. Cecil Brian Morris, *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Madrid, Gredos, 1988, p. 48.

17. *Cancionero Musical de Palacio*, éd. Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1996, p. 149.

L'expression minimaliste n'est cependant pas dépourvue d'intensité. En effet, adressés à un destinataire désigné par le groupe nominal « mis ojos », ces vers rendent compte d'une transgression, concrètement d'un crime (mataron). Les circonstances et les modalités de cet assassinat ne sont pas dévoilées, ce qui nourrit la part de mystère inquiétant qui enveloppe la composition. Les liens affectifs sont mis en évidence par la révélation de la relation d'amitié qui unissait le « je » poétique à la victime. Ils sont également décelables derrière la formule pour laquelle opte la voix poétique en s'adressant à son destinataire (mis ojos). Le silence renforce davantage encore la dimension tragique qui caractérise la composition. En effet, le destinataire ne réagit pas à l'annonce du crime et ne vient apporter aucun réconfort à la voix poétique. Face à l'absence totale de contextualisation, un élément se dégage avec plus de force encore : la localisation de l'action. Celle-ci est non seulement précise (Ávila) mais répétée à trois reprises, aux vers 1, 2 et 5. La strophe de trois vers se présente comme la glose du distique initial et le dernier vers de la glose est une reprise à l'identique du deuxième vers. La structure suggérée est ainsi celle de l'enfermement comme pour rappeler le caractère irrémédiable du mal commis. Divers aspects facilitent la résurgence du *Cancionero* : la mention d'un destinataire (mis ojos/ buen amigo), l'apparition de ce destinataire dès le tout premier vers et dans le second membre du vers (« En Ávila, mis ojos »/ « Mi corza, buen amigo »), le constat d'une mise à mort (« mataron » dans les deux cas), la douleur de la voix poétique qui ne trouve aucun réconfort à en juger par le silence du destinataire, l'absence de contextualisation précise, une exploitation insistante des données spatiales (« Ávila »/ « al pie de », « por », « dentro de »), le jeu des répétitions (« dentro en Ávila »/ « Los lobos la mataron »), et le recours dans les deux textes à une combinaison d'heptasyllabes et de pentasyllabes. Bien sûr, les différences ne manquent pas et c'est bien ce qui fait de ce poème de *Marinero en tierra* un travail de réécriture et donc de création à part entière. Divers auteurs ont proposé une lecture de ces quelques vers. Armando López Castro procède à l'analyse suivante :

> El poeta acude al estribillo de la canción tradicional anónima, tan llena de dramatismo, para componer el poema. El

> estribillo y su glosa forman una completa unidad y sólo a través de ésta se puede entender aquél. Mientras el dístico encierra la idea básica y, por tanto, un deseo de concisión, la glosa, ampliación temática del estribillo, está sujeta a la técnica del paralelismo: variaciones sobre un mismo tema. En la antigua canción, la precisa localización del estribillo («En Ávila») anticipa un clima trágico que viene después intensificado en la glosa por el único verbo («mataron»). No hay anécdota, el poema queda reducido al esencial.
>
> La versión que nos ofrece Alberti coincide con la canción tradicional en eliminar lo anecdótico, pero introduce variantes significativas: reitera el mismo verbo («mataron»), al que añade otro nuevo («huyeron»), y sustituye lo concreto por lo simbólico: el lugar por «el agua»; los actores por «los lobos»; el amigo por «la corza»[18].

La chevrette est, selon Armando López Castro, étroitement associée à l'univers mythologique et symbolise l'amour qui conduit inexorablement à la mort. Kurt Spang pousse plus avant son analyse et interprète les répétitions plus nombreuses dans le poème de Rafael Alberti dont il affirme que « [...] refuerzan la insistencia acusativa de la canción. ». Il souligne les jeux de correspondances qui mettent en rapport les vers 1 et 5, 3 et 7, 4 et 8. Il conclut par la considération suivante :

> De un modo general, la canción albertiana tiene más simetría, es más elaborada y por lo tanto más culta que su modelo. La innovación más llamativa y más significativa no es sin embargo la formal, sino la de contenido: el cambio casi radical de ambiente. Mientras que en el modelo el autor se queja de la muerte de su amigo asesinado en Ávila, en la canción de Alberti la escena y sus «personajes» se modifican y se transforman en un lugar indefinido: «agua», «río» y «corza» a la que mataron los «lobos». El ambiente y los acontecimientos pierden la claridad y el perfil, la simplicidad del modelo. Alberti sugiere un paisaje misterioso, no por su configuración fantástica o exótica, sino por su indefinición, por la falta de localización geográfica. Las únicas indicaciones espaciales son «al pie del agua», «por el río» y «dentro del

18. Armando López Castro, «Rafael Alberti y la poesía tradicional», *GRAMAyCAL*, consulté en ligne le 20/11/2015, <https://www.raco.cat/index.php/GramayCal/article/view/65866>, p. 93-116, [p. 94].

> agua». El simbolismo acuático es evidente [...]. Considerando las imágenes «lobo» y «corza» [...], vemos que «corza blanca» puede representar lo inofensivo, lo inocente, lo joven, lo inexperto mientras que los «lobos» [...] pueden representar lo hostil, lo agresivo, lo brutal [...]. La situación concreta del modelo tradicional se ha convertido, pues, en una situación deliberadamente multívoca, dejando un resto de misterio y enigma muy adecuado a la poesía de los años XX[19].

La conclusion de Kurt Spang démontre bien la parfaite compatibilité entre la démarche de réappropriation d'une tradition antérieure et son absorption par un système autre. Elle met en exergue le principe fondamental de l'intertextualité selon lequel tout texte est doté d'une capacité à réécrire d'autres textes. Nos remarques sur la confrontation des deux compositions lyriques ainsi que les commentaires respectifs d'Armando López Castro et de Kurt Spang nous semblent bien insister sur le véritable travail de réécriture qui débouche sur la construction d'un univers nouveau. Curieusement, les analyses proposées ne tiennent pas compte d'un aspect qu'il convient de rajouter au nombre des indices intertextuels susceptibles de faire émerger la chanson traditionnelle dans la création albertienne. Pourtant, cet aspect est déclaré par le poète lui-même dans *La arboleda perdida*. C'est même le point principal sur lequel il prend soin d'insister : « [...] escribí entre los pinos de San Rafael mi primera canción de corte tradicional: "La corza blanca", en la que casi seguía el mismo ritmo melódico de una de las más breves que figuran entre las anónimas de aquel cancionero [de Barbieri] y que comienza: En Ávila mis ojos...[20] ». Il est à relever que le poète ne parle en aucun cas d'imitation (« seguía ») et qu'il s'accorde toute latitude de réappropriation (« casi seguía »). Mais surtout, l'intérêt majeur de ladite composition réside, selon Rafael Alberti, dans ce que le poète perçoit de musicalité. Les premiers vers des deux chansons sont dans les deux cas des heptasyllabes mais le parallèle va plus loin si l'on considère, comme invite à le faire Alberti,

19. Kurt Spang, *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1991, p. 47-48.

20. Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 163.

la répartition des accents au sein de ces vers d'ouverture : En **Á** vi la mis **o** jos// Mi **cor** za buen a **mi** go. L'intérêt déclaré pour la musicalité de ces compositions brèves du *Cancionero* peut nous orienter vers une autre remarque. « Mi corza » compte au nombre des chansons de *Marinero en tierra* parmi les plus divulguées pour diverses raisons : elle est la première création qui laisse découvrir entre les lignes une composition antérieure issue de la tradition populaire, elle est mentionnée dans les mémoires du poète, elle est sélectionnée par Rafael Alberti pour illustrer ses conférences sur la poésie populaire, mais elle a surtout su capter l'intérêt d'un musicien contemporain du poète qui s'est chargé de mettre ces vers en musique :

> Entretanto, tres jóvenes compositores –Gustavo Durán, Rodolfo y Ernesto Halffter–, entusiasmados con el corte rítmico, melódico de mis canciones, pusieron música a tres de ellas; de ese trío, la de Ernesto, maravillosa –«La corza blanca»– consiguió, a poco de publicada, una resonancia mundial. Las otras dos –«Cinema» y «Salinero»– eran bellas también y se han cantado mucho. Pero es que Ernesto Halffter, entonces verdadero muchacho prodigio, había logrado algo maestro, sencillo, melancólico, muy en consonancia con el estilo antiguo y nuevo de mi letra, cuyo lema había tomado yo del *Cancionero de Barbieri*[21].

« Mi corza » a donc bénéficié d'un traitement privilégié qui lui a garanti une diffusion dépassant largement celle qui fut le lot des compositions uniquement diffusées par le biais de la lecture. Une fois de plus, c'est la musicalité des vers qui est rapportée. Les vers de « Mi corza » ont donc joui d'une diffusion supérieure par rapport à la majorité des poèmes qui viennent pourtant intégrer le même recueil. Leur « popularité » est telle, qu'il n'est pas exclu qu'ils aient contribué à faire perdre de vue que « Mi corza » ne constitue probablement pas, je souhaiterais vous en convaincre, une finalité en soi. Elle est, de mon point de vue, un maillon d'une chaîne plus ample[22]. Si « En Ávila, mis ojos » est réécrit dans « Mi

21. Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 211.

22. Le cadre limité de cette communication ne me permet pas de prolonger un développement qui permettrait de démontrer que les trois premiers recueils de

corza », il me semble que d'autres compositions, et pas exclusivement de *Marinero en tierra*, absorbent et réécrivent à leur tour ce dernier poème si fortement ancré dans la mémoire de Rafael Alberti. Nous les reproduisons ci-dessous afin de procéder à une étude comparative :

CRUZ DE VIENTO

Nevada, clara de nieve,
flor de los témpanos, tú,
sobre una corza marina.

Norte. Sur.

Dorada, clara de oro,
flora de los fuegos, tú,
sobre un cocodrilo verde.

Este. Oeste. (p. 127)

Cette composition s'adresse à une deuxième personne du singulier (tú) et propose la visualisation d'images surprenantes qui ont en commun d'inviter à une forme d'évasion (« [...]/ sobre una corza marina./ [...] », « [...]/ sobre un cocodrilo verde. »). Elle contribue en outre à la fusion entre les milieux terrestre et aquatique. Le crocodile, capable d'évoluer aussi bien sur terrre que dans l'eau, intéresse le poète à ce titre. Quant à la biche, selon les principes qui régissent la création d'un univers lyrique propre à la poésie de Rafael Alberti, elle fait immédiatement l'objet d'une adjectivation caractéristique (marina). L'ensemble s'intègre dans une structure qui repose largement sur le principe de la mise en parallèle si fréquente dans la lyrique populaire. Les vers 1, 2 et 3 sont respectivement les pendants des vers 5, 6 et 7.

Rafael Alberti constituent un véritable *Cancionero* du XXe siècle. Je mène cette démonstration dans mon ouvrage inédit d'Habilitation à Diriger des Recherches : Gilles Del Vecchio, *Le palimpseste de la lyrique populaire dans la poésie de jeunesse de Rafael Alberti :* Marinero en tierra, La amante *et* El alba del alhelí, Dossier d'Habilitation à Diriger des Recherches présenté et soutenu publiquement le 17 novembre 2017 à l'Université Bordeaux Montaigne, École Doctorale Montaigne Humanités ED 480 ; garante scientifique : Nuria Rodríguez Lázaro ; jury : Marc Zuili, Ghislaine Fournès, Nuria Rodríguez Lázaro, Rafael Morales, Marie-Claire Zimmermann.

Les vers isolés se trouvent également en distribution symétrique afin de recenser de façon équilibrée l'ensemble des points cardinaux. Enfin, il n'est pas anodin de relever que le vers « Dorada, clara de oro » suit l'organisation rythmique dont la musicalité fait revenir en mémoire un autre vers de début de strophe : « Mi corza, buen amigo ».

Quintanar de la Sierra.

Por la espesura, mi amor,
se le ha perdido una cabra
y va llorando el pastor.

–¡Mi mastín, mi dulce galga!
Me los mataron los ciervos
en la montaña.

Por la montaña, mis ojos,
sola, mi cabra. (p. 178)

La première strophe contribue à la contextualisation d'un événement. L'espace est mentionné (Por la espesura), le fait est déclaré (« [...]/ se le ha perdido una cabra/ [...] »), et la voix lyrique souligne les conséquences de la situation précédemment énoncée (« [...]/ y va llorando el pastor./ [...] »). Une dimension dramatique est perceptible à partir de la transcription au style direct des propos désespérés du gardien de troupeaux. La perte d'un élément du troupeau n'est pas l'unique explication aux pleurs du berger qui regrette également la mort de ses chiens (« [...]/ –¡Mi mastín, mi dulce galga!/ Me los mataron los ciervos/ en la montaña./ [...] »). L'insistance sur le lieu du désastre (espesura, montaña) souligne la dangerosité de l'espace montagnard. Comme dans la chanson « Mi corza », certains substantifs se font écho dans la composition (cabra, montaña) et la structure parallèle place en regard certains vers (1 et 7).

Canicosa de la Sierra.

Sí, nada más que la abuela,
la abuela entre las gallinas,
y el nieto subido a un árbol.
Sí, nada más.

No: por invierno las nieves,
los corzos y los venados,
y la fogata en el monte
para que el lobo del viento
no devore los ganados. (p. 179)

Cette compositioin de *La amante* présente une structure binaire dont la particularité est de regrouper dans une première strophe ce à quoi on aspire : une image familiale (abuela, nieto), paisible – sans que rien ne vienne briser l'harmonie (nada más que) –, qui respire la simplicité (« [...]/ la abuela entre las gallinas,/ [...] ») et la joie de vivre ainsi que l'énergie débordante de la jeunesse (« [...]/ y el nieto subido a un árbol./ [...] »). Rien de significatif ne vient suggérer la présence intertextuelle de « Mi corza ». En revanche, face à ce cadre protecteur d'une harmonie familiale préservée, un contrepoint se dessine dans la strophe suivante qui évoque un contexte beaucoup plus agressif (« [...]/ No: por invierno las nieves,/ [...] ») et un espace extérieur moins sécurisant que le poulailler de la ferme de la grand-mère (el monte). Ce cadre spatio-temporel expose à tous les dangers contre lesquels il convient de faire en sorte de se prémunir : « [...]/ para que el lobo del viento/ no devore los ganados. ». La lecture de ces derniers vers peut offrir deux orientations. Soit le loup, venu du froid (lobo del viento) est une menace effective pour le bétail, soit c'est le vent agressif et assimilé à un loup – dans ce cas « lobo del viento » serait à lire comme « el viento violento » – qui menace les bêtes. L'agressivité perceptible par le biais du verbe « devore » ainsi que la mention des cervidés (« [...]/ los corzos y los venados,/ [...] ») réactivent une fois encore les vers de « Mi corza ».

DE PASO

Madrigalejo del Monte.

Aquí los mataron, vida,
aquí los mataron.

Eran mis buenos amigos,
vida,
y aquí los mataron. (p. 196)

Le dénuement est total dans cette brève chanson qui se limite à adresser à un destinataire complice et apprécié (vida) un rapport très peu circonstancié mais dont le caractère direct est particulièrement impactant (« [...]/ aquí los mataron./ [...] »). La troisième personne du pluriel rend inenvisageable l'identification des criminels. Le rejet de l'anecdote rappelle la composition « Mi corza » qui intégrait par ailleurs à deux reprises le verbe « matar » également conjugué au prétérit et à la troisième personne du pluriel comme dans ce poème. En dépit de ces choix épurés, le haut degré d'intensité reste toutefois palpable. Plusieurs aspects y contribuent : la triple répétition du verbe « mataron », le crime multiple (los mataron), le lien étroit d'amitié qui unissait les victimes à la voix lyrique et dont nous prenons connaissance au centre même du poème (« [...]/ Eran mis buenos amigos,/ [...] »). Par ailleurs l'espace occupé par le « je » poétique est précisément le lieu du drame (aquí).

> Un corzo blanco que fui...
> Entre cadenas de vidrio
> el sol me amarraba a mí.
>
> Un corzo blanco que soy...
> Entre cadenas de hierro
> la sombra me amarra hoy. (p. 263)

Dans ce cas, la composition intègre un ensemble plus vaste précédé du titre « El prisionero ». La voix lyrique expose sa situation et fait apparaître un glissement entre le passé et le présent : « Un corzo blanco que fui.../ [...] »/ « [...]/ Un corzo blanco que soy.../ [...] ». La mise en regard des vers oriente vers la structure déjà commentée de « Mi corza » (le vers 1 entre en corrélation avec le 4, le vers 2 avec le 5 et le vers 3 avec le 6), et cette résurgence est confirmée par l'intégration du substantif « corzo » dans le premier vers de chaque strophe. Le titre unificateur, « El prisionero », impose le champ lexical de la détention : « cadenas », « amarraba », « amarra », « hierro ».

EL CIERVO, LA CIERVA Y EL CERVATILLO

I

MUERTE

... Y el ciervo, arrodillado,
gimiendo: «¡Vida !»
La cierva, por el vado,
llorando: «¡Hija !»
La cervatilla, niño,
muerta, en la orilla.

II

LLANTO DEL CIERVO MAL HERIDO

¡Para nada, para nada,
me sirven ya mis alfanjes,
mis picas y mis espadas!

¡Ay, mis espadas floridas
de anémonas coloradas!

¡Ay, mis alfanjes guerreros,
tintos en moras moradas!

¡Picas mías, coronadas
de limoneros luneros!

III

LA CIERVA, AGONIZANDO

Sí, monteros... para nada...
me sirven ya... sus alfanjes...
sus picas... y sus espa... das... (p. 267-268)

Ce dernier cas offre une structure nettement plus dramatisée. Le substantif « ciervo » convoque dans la mémoire du lecteur « corzo » et par voie de conséquence le poème « Mi corza » surgit à nouveau, et ce d'autant plus que ces vers se referment sur la mort des animaux présentés. Deux procédés facilitent l'humanisation des cervidés. Le premier d'entre eux se manifeste dès le titre du premier tableau : « El ciervo, la cierva y el cervatillo ».

La dérivation souligne l'existence d'une structure assimilable à une véritable cellule familiale. Le second procédé consiste à céder la parole aux animaux. Le caractère dramatique se fait manifeste dans la délimitation structurelle en trois unités (« I Muerte », « II Llanto del ciervo mal herido », « III La cierva, agonizando »). L'alternance dans la prise de parole y contribue tout autant. Les indications formulées dans la première unité (« ... Y el ciervo, arrodillado,/ gimiendo [...] ») s'apparentent à des didascalies. Les exclamations désespérées du cerf au sein de la deuxième unité soulignent le dénouement tragique qui se prépare en faisant consacrer au « personnage » ses dernières forces à la formulation d'un constat d'impuissance. Le rythme entrecoupé des répliques de la biche dans la dernière unité rend le lecteur témoin du moment précis où cette dernière rend son dernier souffle.

3. Un chorus de voix

L'ensemble des chansons analysées ci-dessus présente la particularité de respecter un canevas commun tout en offrant des modulations fort visibles. La grille de lecture qui permet de fédérer l'ensemble repose sur les points qui suivent : un destinataire spécifique est en principe mentionné, la présence d'animaux est fréquente, un système de rivalité est annoncé, un rapport de force débouche sur la domination voire l'élimination d'une des entités présentées, le motif de l'eau est très récurrent, les vers d'*Arte menor* constituent la norme dans tous les cas. Cette grille de lecture est assimilable à la structure d'une partition qui fournit un cadre précis (tonalité, altérations, succession d'accords, nombre de mesures, nombre de temps par mesure), mais à l'intérieur de cette structure, le musicien dispose d'une liberté absolue pour improviser comme cela se produit dans les chorus de jazz. Ainsi, la prise en compte de la grille est à l'origine de l'effet intertextuel ressenti à la lecture de chacune de ces compositions qui sont à la fois proches mais également dotées d'une identité unique comme le laissent percevoir les variantes adoptées.

Considérons tout d'abord le premier point du canevas que nous proposons : l'identification d'un destinataire. « Mi corza » s'adresse à un « buen amigo », « Cruz de viento » sollicite un

« tú », la chanson « Por la espesura, mi amor » est adressée à un être cher, « Sí, nada más que la abuela » se distingue sur ce point en n'apportant pas de précision, « De paso » fait part des événements macabres à une entité désignée par « mi vida », dans « un corzo blanco que fui... » la logique de l'emprisonnement fait que la voix lyrique s'adresse à elle-même, et les derniers mots prononcés par la biche dans « El ciervo, la cierva y el cervatillo » sont à destination des chasseurs (monteros) responsables du massacre. Le principe est donc répété mais tout en laissant libre cours aux variations les plus diverses.

Nous pouvons effectuer le même constat si nous observons à présent à quelle personne grammaticale est associé l'animal évoqué. Dans la chanson « Mi corza », il s'agit d'une troisième personne caractérisée par sa pureté et son innocence (blanca) et avec laquelle la voix lyrique entretient un rapport affectif comme tend à le suggérer l'adjectif possessif (Mi). Dans « Cruz de viento », l'animal est une entité extérieure qui tisse un rapport de complicité, non plus avec le « je » poétique, mais cette fois avec le destinataire (« [...], tú,/ sobre una corza marina./ [...] »). Dans « Por la espesura mi amor », les cerfs renvoient à nouveau à une troisième personne grammaticale, mais ils changent radicalement de statut. En effet, ils ne sont plus victimes mais clairement les bourreaux (« [...]/ Me los mataron los ciervos/ [...] »). Dans la composition dont le premier vers est « Sí, nada más que la abuela », les cervidés sont présentés comme une espèce dont il faut prendre en charge la protection (« [...]/ los corzos y los venados,/ y la fogata en el monte/ para que el lobo del viento/ no devore los ganados »). « De paso » fait considérablement croître la tension dramatique en remplaçant les animaux par des humains (« mis buenos amigos »). Les deux dernières compositions exploitent ce changement en procédant à une nouvelle forme de fusion, entre humain et animal cette fois. En effet, l'assimilation entre le cerf et la voix poétique est totale dans « Un blanco ciervo que fui... », et les cervidés prennent la parole et sont dotés de sentiments dans « El ciervo, la cierva y el cervatillo ».

Dans tous les cas, les vers suggèrent un face à face. Ce principe est transmis par la notion d'opposition binaire présente dans chaque composition. La biche blanche est victime des loups dans « Mi

corza », le vers « [...]/ Norte. Sur./ [...] » – qui traduit déjà l'opposition binaire – fait face au vers « [...]/ Este. Oeste. » dans « Cruz de viento », poème dont la structure globale exprime également la binarité en proposant l'alternance : strophe de trois vers/ un vers/ strophe de trois vers/ un vers. « Por la espesura, mi amor » conduit à un affrontement entre les chiens du berger (mastín, galga) et les cervidés (los ciervos). Ces mêmes animaux affrontent le loup dans « Sí, nada más que la abuela » dont la binarité est également soulignée par le premier mot de chacune des deux strophes (Sí ; No). Les amis de la voix lyrique (« [...]/ Eran mis buenos amigos,/ [...] ») ont dû faire face à une entité non identifiée (« [...]/ aquí los mataron./ [...] »). La famille de cerfs dans « El ciervo, la cierva y el cervatillo » croise tragiquement la route des chasseurs (monteros).

Dans tous les cas encore, cette confrontation binaire débouche sur un rapport de force qui conduit, dans le meilleur des cas, vers des sensations désagréables d'agression climatique (nieve) comme dans « Cruz de viento » dont le titre annonce déjà la rigueur hivernale (viento) qui se trouve associée à l'instrument du supplice (Cruz). L'agression peut s'apparenter à la réclusion imposée comme le suggère le champ lexical que nous avons relevé dans « Un blanco corzo que fui... ». Des stratégies sont déployées afin d'éviter le pire (« [...]/ para que el lobo del viento/ no devore los ganados. ») dans « Sí, nada más que la abuela ». Toutefois la mort finit généralement par s'imposer comme cela se produit dans tous les autres cas. En effet, le verbe « mataron » est commun à « Mi corza », « Por la espesura, mi amor » et à « De paso ». Malgré l'absence de ce verbe dans la dernière composition considérée, la mort se fait particulièrement présente puisqu'il ne s'agit plus d'évoquer la mort de telle ou telle entité, mais de visualiser le moment ultime où la vie s'achève (muerta, mal herido, agonizando).

À des degrés variés, le motif de l'eau contribue également à unifier ce regroupement de chansons. Il peut être volontairement omis comme dans « Un blanco corzo que fui... » afin de souligner les privations dont est victime le prisonnier. L'eau peut ne se manifester que de façon implicite comme dans « De paso », où le substantif n'apparaît jamais mais dont les vers sont précédés d'une référence géographique, « Madrigalejo del Monte », village de la province de Burgos à forte pluviométrie. La rigueur

climatique est exprimée par l'image de l'eau solidifiée dans « Cruz de viento » (Nevada, nieve) ou dans « Sí, nada más que la abuela » (nieves). L'élément liquide peut se doter d'une forte connotation symbolique lorsqu'il s'assimile aux larmes comme cela se produit dans « Por la espesura, mi amor » (va llorando). Il est clairement suggéré par le lexique dans « El ciervo, la cierva y el cervatillo » dont la tragédie se déroule « en la orilla ». Enfin, les vers 4, 6 et 8 de « Mi corza » sont ponctués respectivement par les substantifs « agua », « río » et à nouveau « agua ».

La grille est donc respectée, mais les poèmes ne cessent de mettre en place les variations les plus inattendues en réécrivant à plusieurs reprises « Mi corza » qui est elle-même une réécriture de « En Ávila, mis ojos ». Les compositions considérées se répartissent sur trois recueils. « Mi corza » et « Cruz de viento » intègrent *Marinero en tierra*. « Por la espesura, mi amor », « Sí, nada más que la abuela » et « De paso » sont des poèmes répertoriés dans *La amante*. Enfin, « Un corzo blanco que fui... » et « El ciervo, la cierva y el cervatillo » appartiennent à *El alba del alhelí*. Ces exemples montrent bien l'absence de limites à l'acte de réécriture et traduisent la volonté d'unifier, sans s'interdire les particularités, les trois premiers livres de poèmes publiés par notre auteur.

Conclusion

Les spécificités ne manquent pas entre *Marinero en tierra*, *La amante*, et *El alba del alhelí*. Les poèmes élaborés sous formes d'hommages ne sont présents que dans le premier recueil, les formes brèves s'érigent en norme dans le deuxième, et les compositions plus largement dramatisées s'imposent dans le dernier. Malgré ces caractéristiques bien précises, il n'en demeure pas moins que les trois recueils constituent bel et bien un cycle. La proximité des dates de composition incite à le considérer, mais cette donnée isolée ne serait pas suffisante à en faire la démonstration. Il conviendrait également de considérer d'autres aspects fédérateurs tels que les traces d'une influence avant-gardiste, les circonstances de compositions qui éloignent le poète de l'espace familial de son enfance, l'élaboration complexe d'un univers marin idéalisé. Il semble à présent légitime de considérer

également que la répartition sur les trois recueils des réécritures de « Mi corza » constitue un élément fédérateur supplémentaire. En effet, comme nous avons fait en sorte de le souligner, les échos de cette brève composition, elle-même inspirée de vers intégrés dans le *Cancionero de Barbieri*, résonnent sur l'ensemble de la poésie de jeunesse de Rafael Alberti. Il n'y a cependant pas la moindre rupture entre la pulsion avant-gardiste du moment et cette réappropriation de la tradition. La tradition est atemporelle et a su, en son temps, s'imposer en tant que tendance avant-gardiste dans un autre contexte. Par ailleurs, la quête d'une plus grande pureté de l'expression poétique et d'une plus grande spontanéité constitue probablement le point de convergence le plus affirmé entre avant-garde et tradition populaire[23]. Cette dernière inspire le poète qui la renouvelle dans un cycle ininterrompu de réécriture permanente.

23. « Alberti y otros tenían la capacidad para aunar tradición y vanguardia, lo culto y lo popular. Por eso los poetas de la Generación del 27 reúnen tres características: la renovación formal con un léxico culto y palabras coloquiales, la renovación métrica con la libertad y el equilibrio entre la innovación y la tradición y finalmente la temática variada como el amor, la muerte o el destino. » : Philipp Roder, « El neopularismo de Rafael Alberti en *Marinero en tierra* », in *El Mediterráneo en la poesía del Modernismo y del 27*, Universität zu Köln, Semestre de invierno 2009/2010, p. 2-23, [p. 6].

LE THÉÂTRE DE RAFAEL ALBERTI

RADIO SEVILLA (1938) DE RAFAEL ALBERTI : UN « THÉÂTRE D'URGENCE », OU QUAND LA FARCE SE FAIT (UNIQUEMENT ?) CHARGE

Emmanuel LE VAGUERESSE

Université de Reims Champagne-Ardenne

Rafael Alberti n'est pas seulement poète, mais aussi peintre et dramaturge. C'est sur une infime partie de cette production théâtrale conséquente en quantité et en qualité, et régulière depuis 1925 jusqu'à 1963, que nous avons décidé de nous pencher, *via* l'étude de l'une de ces pièces qui, sans être la plus connue, représente bien la part politique et satirique de cette production, à savoir la brève – une vingtaine de pages et une demi-heure de représentation – *Radio Sevilla (Cuadro flamenco)*, de 1938[1]. Cette pièce se moque violemment du général nationaliste Gonzalo Queipo de Llano (1875 – 1951) et de ses allocutions, éructantes,

1. Nous avons étudié cette pièce de Rafael Alberti dans l'édition de Eladio Mateos, *Teatro. I*, *Obras completas*, Barcelone, Seix Barral/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, p. 397-418 [les exemples donnés seront donc indiqués directement avec le n° de la page de cette édition], Note et variantes sur la pièce par l'éditeur p. 673-678. La toute première édition espagnole est celle de Signo, Ediciones Populares (Madrid), en 1938, dans le volume de la collection « Pequeña biblioteca teatral » intitulé *Teatro de Urgencia*, qui contient aussi *El bulo* et *El saboteador* de Santiago Ontañón, *Sombras de héroes* de Germán Bleiberg et *El café… sin azúcar* de Pablo de la Fuente, *Radio Sevilla* étant en dernière position (p. 151-201) et étant bien plus burlesque que ses voisines, ou, bien sûr, que le théâtre de guerre de Miguel Hernández (citons par exemple *El labrador de más aire*, 1937, ou les quatre courtes pièces composant son *Teatro en la guerra*, la même année) ou même José Herrera Petere (les autres courtes pièces composant son *Teatro para combatientes*, 1937 aussi, même s'il écrivit une pièce pour le « Guiñol » de la revue philo-communiste dirigée par Alberti *Octubre* dès 1934, *José, Fosirena y el monstruo*, désormais réputée perdue). Ce volume bénéficie également d'une introduction non signée, mais très vraisemblablement due à Alberti, selon les spécialistes, intitulée « Presentación del Teatro de Urgencia », que l'on peut lire aussi dans l'édition de *Prosas encontradas* d'Alberti, Madrid, Ayuso, 1970. La deuxième édition est celle de *El Mono azul*, Troisième Époque, n° 45, mai 1939, p. 6-8. Deux autres éditions plus récentes sont : celle de *El poeta en la calle. Obra civil* chez Aguilar (Madrid), 1978, éd. d'Aitana Alberti, p. 761-786, qui est le deuxième volume de ses *Obras completas*, et celle de *El teatro durante la Guerra Civil*, paru chez El Público (Madrid), *Cuadernos* n° 15, Madrid, 1986, p. 62-72 – numéro d'une grande richesse sur la question. Il existe une traduction française, *Radio-Séville*, texte français de François Lopez, Paris, L'Arche, 1962, p. 147-181 de *Théâtre*, Vol. I, qui contient deux autres pièces d'Alberti.

avinées et belliqueuses, diffusées pendant la Guerre Civile sur les ondes de Radio Sevilla, radio éponyme du titre de la pièce.

Par conséquent, même exagérée et touffue[2], il y a bien une base historique à cette *fabula* théâtrale parodique, puisque « el general logró hacerse militarmente con la capital andaluza al comienzo del levantamiento fascista, y actuó en ella de forma omnímoda y personalista situándose […] al margen del poder oficial de los sublevados[3] ».

Comme nous le résume Évelyne Ricci dans son excellent article sur le théâtre politique d'Alberti, auquel nous aurons souvent recours :

> L'action [de *Radio Sevilla*] se déroule dans un studio de radio de Séville[4], où le Général Queipo de Llano, entouré de sa cour (chanteuse de flamenco, guitariste, torero inclus), enregistre ses émissions de propagande. Le public assiste à un véritable spectacle de carnaval, par la transformation progressive des personnages en animaux de ferme : après avoir imité qui la

2. « Les œuvres touffues ressemblent à une forêt tropicale où il faut donner de la hache, exercice épuisant pour l'explorateur littéraire » : Fernand Chaffiol-Debillemont, *Petite suite excentrique*, Paris, Mercure de France, 1952, p. 99. Nous sommes tout de même sorti indemne de cette riche jungle…

3. « Notorio bebedor y mujeriego, de ello alardeaba, lo mismo que su inmisericorde actitud frente al bando contrario, en sus charlas radiofónicas », ce qui fit de lui l'un des buts principaux de combat des Républicains et de leur propagande, «al punto de que se creó una emisión de radio llamada « Anti Queipo » […] que funcionó al menos hasta avanzado 1937», à compléter avec les observations suivantes : «[…] [H] ubo una intensa actividad literaria contra el personaje […] [:] en otros romances de guerra de autores como [José] Bergamín [en la lírica], [y] en el ámbito concreto del teatro Queipo era un personaje invisible de la obrita de Max Aub *Por Teruel*, de 1937, parte de cuya trama gira en torno a los discursos radiofónicos del general», Note de Eladio Mateos, *op. cit.*, p. 675-676.

4. Après un bref « prologue » en vers, mais non indiqué comme tel, qui présente deux personnages, un soldat et une jeune fille, du même bord – républicain –, le soldat ouvrant à la fin de cette première partie un rideau, le rideau de scène – lequel n'avait donc pas encore été levé – qui permet à l'action de débuter véritablement dans le studio de radio sévillan, tandis que ledit soldat s'adresse aux spectateurs autant qu'à la jeune fille en promettant un spectacle édifiant concernant la « chinche » Queipo de Llano. La pièce se referme littéralement de la même façon, avec un commentaire militant et appelant à la lutte de la part du même duo. De manière claire, la distribution indique « Personas » pour le soldat et la jeune fille, et « Personajes » pour tous les autres, ceux de la boîte d'allumettes, aussi enflammés que destinés à être réduits en cendres, d'ailleurs, par la suite.

> poule, qui le mouton, qui la grenouille, le coq ou la vache, tous hennissent en chœur au micro […]. L'enthousiasme grandissant, Queipo se transforme en cheval. Et Catite [un *rejoneador* ou torero à cheval, au nom déjà chosifiant, car il s'agit d'une sorte de chapeau, traditionnel en Andalousie[5]] de le chevaucher, sa maîtresse de se faire vache, avant que la corrida ne commence. [...] Le coup de grâce est donné par Clavelona [une prostituée] [...] au moment où entre dans le studio un officier allemand [accompagné d'autres soldats allemands, nazis, et italiens, fascistes]. On s'en doute, le Général tombe à ses pieds, pour mieux marquer que l'Espagne nationaliste est aux bottes de l'Allemagne. Poursuivant sur la voie du grotesque, Alberti fera cirer les chaussures de l'Allemand par le Général redevenu humain[6].

Ce choix de notre part d'étudier plutôt la pièce *Radio Sevilla* pour ce colloque s'est fait de lui-même, d'abord pour ne pas répéter des analyses d'autres pièces plus célèbres, comme *El hombre deshabitado* (1930), *Fermín Galán* (1931), *De un momento a otro* (1938-1939), puis celles composées en exil, comme *El trébol florido* (1940), *El adefesio* (1944), *La Gallarda* (1944-1945) ou *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), déjà bien étudiées, et ensuite pour mettre l'accent sur ce qui fait l'intérêt du théâtre albertien, dans sa grande – même si pas exclusive – majorité : c'est-à-dire une esthétique de l'engagement, avec la rhétorique propre à ce genre. Et ce, même si, excepté les pièces du « Théâtre d'Urgence[7] » qu'il

5. Mais aussi de « bâton de sucre raffiné » et de « petite tape », toutes autres acceptions qui rabaissent un homme adulte.

6. Avant de tituber et de tomber définitivement à la fin de la pièce, en reprenant son antienne chantée de métamorphose équine («las riendas se me desmandan, / galopo, galopo… al paso», p. 417). Évelyne Ricci, « Théâtre et engagement politique chez Rafael Alberti : rire, jeux et artifice », *in* Serge Salaün et Zoraida Carandell (éds.), *Rafael Alberti et les avant-gardes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 185-186. Disons déjà que la dernière phrase de ce résumé montre qu'Alberti a répondu clairement à l'une des consignes fondamentales de la propagande républicaine, à savoir l'expression de la sujétion de l'Armée franquiste aux puissances étrangères (ici nazis et fascistes), via, dans cette pièce, le *plot twist* de l'asservissement final du hiérarque militaire.

7. Évelyne Ricci parle à propos d'Alberti de son « combat politique et révolutionnaire, rendu *urgent* au vu des circonstances politiques », *op. cit.*, p. 178. Nous soulignons. Elle rappelle que le combat d'Alberti par le théâtre est double, politique, d'une part, esthétique contre le théâtre bourgeois et commercial alors à la mode, de l'autre. Voir

écrit pendant la Guerre Civile, dont fait justement partie *Radio Sevilla*, et qui sont les seules, *a priori*, à être totalement prises dans cette écriture politique, les autres sont plus poétiques, cherchant donc à intégrer la poésie dans l'art dramaturgique, avec plus ou moins de bonheur selon l'avis général des critiques.

Pour autant, nous verrons aussi que même les pièces les plus politiques de notre auteur, comme la féroce farce que nous propose ici Alberti, ne ressortissent peut-être pas uniquement à l'écriture à charge, mais que cette *Radio Sevilla*, par exemple, constitue aussi une écriture, une esthétique, qui dépassent le strict « message » militant – certes central – pour atteindre à une transformation du réel et à un jeu avec le théâtre lui-même, autrement plus intéressants que la seule dénonciation idéologique.

Cette pièce proche de l'« entremés[8] », écrite et représentée en 1938, fait précisément partie de ce « Théâtre d'Urgence » dont nous parlions *supra*, et qui recèle bien des parentés avec d'autres pièces d'Alberti, plus anciennes et d'avant ou du tout début de la guerre, comme *Bazar de la Providencia (Negocio)* et *Farsa de los*

aussi l'indispensable étude de José Monleón, «*El Mono azul*»*: Teatro de Urgencia y romancero de la guerra civil*, Madrid, Ayuso, 1979. Cf. aussi Mateos, Eladio, dans sa Note sur la pièce, qui évoque les «Guerrillas del Teatro [remitidas a un Concurso abierto] en las que […] se vuelca la actividad de los Alberti [él y su esposa María Teresa León] en el frente teatral hasta el final de la guerra», *op. cit.*, p. 674. Rappelons à ce propos les paroles d'Alberti sur la création de ce théâtre si particulier, écho exacerbé de la Barraca lorquienne : «Las "Guerrillas del teatro" fueron creadas por el Ministerio de Instrucción Pública […] [por Decreto del 14.12.1937]. Era preciso llevar a los frentes, a las fábricas, a las organizaciones una especie de compañías volantes que dieran con sus actuaciones una enseñanza, sirviendo al propio tiempo de agitación antifascista y esparcimiento», «Presentación del Teatro de Urgencia», *op. cit.*, cité *in* Rafael Alberti, *Prosas encontradas*, *op. cit.*, p. 157. Sur la volonté du Consejo Central de Teatro, créé le 22.08.1937, avec à sa tête Antonio Machado et María Teresa León – et avec comme « simple membre » – Alberti, de rénover le théâtre à des fins politiques, après un an sans théâtre politique vraiment efficace – alors que le médium théâtral, qui meut des foules physiques et concrètes, peut tant l'être –, voir les détails des concours d'écriture de pièces engagées ouverts par le Conseil et la chronologie de la genèse de ces projets ou de l'inscription de la pièce d'Alberti, vraisemblablement écrite au début de l'année 1938, dans ce mouvement, dans la même Note de Eladio Mateos, *op. cit.*, p. 673.

8. *I.e.* une pièce brève, en un seul acte, au ton humoristique, qui à l'origine était jouée entre les actes d'une autre pièce, principale celle-ci, qu'elle soit elle-même comédie ou bien drame.

Reyes Magos, deux *Farsas revolucionarias*, un diptyque écrit pour le « Guiñol de octubre » en 1934, ou *Los salvadores de España*, « *farsa satírica para Guiñol* », en 1936[9] et, un peu plus tard, *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos*, fin 1938, mais dans une tonalité résolument différente pour cette pièce-ci, puisqu'il s'agit d'un hommage au départ des Brigades Internationales du territoire espagnol.

Les (trois, surtout) premières pièces ici citées ne souffrent sans doute pas, elles, de l'inflation poétique que les critiques ont parfois pu reprocher au théâtre d'Alberti : avec leur côté farcesque ET engagé, mi- vaudeville, mi-pièce militante, elles sont au contraire pleines d'un vitriol idéologique qui permettrait de les ranger *a priori* et un peu trop facilement dans les catégories des pamphlets de circonstance. Or, comme nous l'avons annoncé, ces satires mordantes vont plus loin que cette seule finalité, et si, c'est le cas de le dire, « no dejan títere con cabeza », c'est parce qu'elles procèdent à une « fantochisation » des personnages pour mieux les décapiter, comme dans un gigantesque chamboule-tout – appelé aussi « jeu de massacre », bien nommé –, un jeu, disons-le, propre à l'époque ou aux époques immédiatement antérieures[10] et qui est également l'un des intérêts de cette pièce-ci.

---

9. Une pièce qui l'a poussé à réfléchir sur son art théâtral, pièce avec laquelle *Radio Sevilla* a bien des similitudes, «modelo estilístico […] de[l] que toma las trazas fundamentales de farsa popular satírica y grotesca» (Eladio MATEOS, *op. cit.*, p. 676), même si *Radio Sevilla* est «una apuesta más madura literariamente sobre el teatro de agitación» (Eladio MATEOS, *op. cit.*, p. 675).

10. Les images de chamboule-tout en période de crise ou de guerre sont récurrentes dans l'art, comme dans la réalité des fêtes, foraines ou autres, cf. par exemple, la scène où Ramón Gómez de la Serna incarne une cible de chamboule-tout en tant que pantin de fête foraine dans le court métrage d'Ernesto Giménez Caballero *Esencia de verbena* (1930) ; ou celle du long métrage d'Agnès Varda *Jacquot de Nantes* (1991), dans lequel on voit un chamboule-tout de foire avec les figures de Hitler et ses sbires, sur lesquels tirent les Nantais pendant la IIe Guerre Mondiale ; jusqu'au chamboule-tout de pantins à taille humaine, là encore en temps de guerre – mais la Ière Guerre Mondiale – visible dans le long métrage d'Albert Dupontel *Au revoir là-haut* (2017), lui-même adapté du roman « goncourisé » de Pierre Lemaitre (2013). On pourrait en dire de même pour les images de stands de tir de fêtes foraines à la même époque troublée, cf. par exemple « Cibles pour stands de tir » dans Walter Benjamin, *Rue à sens unique* [*Einbahnstrasse*, 1928]), éd. citée, Paris, Allia, 2015, p. 82-84, notamment « Le coup frappe dans l'existence des marionnettes à la façon des contes, avec cette violence salutaire, qui sépare la tête des monstres de leur tronc […] », p. 84.

Disons à présent un mot du sous-titre, « Cuadro flamenco ». On peut penser que le choix de celui-ci par Alberti – outre le référent « réel » à Séville, lieu de l'action, mais aussi aux tableaux de fêtes populaires de Brueghel l'Ancien – situe la pièce dans la sphère des spectacles de masse qui constituait alors «los auténticos éxitos de un panorama teatral dominado por las varietés y la revista, género en gran parte impuesto por los sindicatos, que gestionaban los teatros colectivizados, por su rentabilidad económica […]» et un genre «por el que mostraban sus preferencias las clases populares urbanas […][11]». L'avis de José Monleón nous paraît également pertinent quand il dit que la pièce a été sous-titrée ainsi dans le but de :

> satirizar precisamente el tópico, la acomodación a sus gustos e intereses, que la aristocracia andaluza, primero, y luego, bajo su influencia, buena parte de la pequeña burguesía española, ha hecho de algo tan serio, y tan admirado por el escritor gaditano [Alberti], como el «cante jondo»[12].

Cette pièce est d'abord une fête furieuse du langage auto-jouissif, et le langage un ciment de son essence même d'artefact, puisque, déjà, elle porte le même titre qu'un poème d'Alberti, datant de 1936 et des débuts du conflit, poème qui brocardait déjà les messages radiodiffusés de Queipo de Llano[13] et enclenchait ce

11. « Las posibilidades propagandísticas de este género […] no habían pasado desapercibidas para el Consejo General de Teatro […] ni para el Subcomisariado de Propaganda del Comisariado de la Guerra, que tuvo a su cargo un cuadro flamenco con la compañía "Los faraones Antifascistas" […] [que] tuvieron obras propias como *La evasión de los flamencos* [sous-titré *Apropósito cómico-lírico-bailable en un tirón* de Luis Mussot y Rafael Segovia Ramos, 1936], función de burla contra el fascismo », toujours selon Eladio Mateos, *op. cit.*, p. 676.

12. José Monleón, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Cádiz, Fundación Rafael Alberti/Primer Acto, 1989, p. 174.

13. « Radio Sevilla », poème paru dans *El Mono azul*, 1ère Époque, n° 6, octobre 1936, «romance que [Alberti] introduce casi íntegro en la obra [de teatro homónima de 1938], desarrollando para la escena el embrión dramático a menudo existente en estos paradigmas de poesía popular, un procedimiento que ya había practicado el autor en obras anteriores como *Santa Casilda* [1930] partiendo de romances tradicionales», selon Eladio MATEOS, *op. cit.*, p. 675. Observation confirmée par Alberti lui-même dans le bref texte de présentation de l'œuvre lors de sa réédition pour Aguilar : « Es realmente la escenificación de un romance anterior mío, que fue

processus de *damnatio memoriae* à son endroit. Ce poème-pamphlet est donc cité quasiment *in extenso* dans le cours de la pièce, en une intratextualité qui montre ici, par ce remploi d'Alberti, à la fois la réflexion qui est la sienne sur son travail d'écrivain, la porosité des genres chez notre écrivain et, enfin, la volonté d'une efficacité maximale, en réutilisant sur scène un texte qui avait fait ses preuves auprès du public, vu la popularité du *Romancero general de la Guerra de España* dans lequel il avait initialement été publié.

Par ailleurs, cette pièce intitulée *Radio Sevilla* a été jouée, apparemment, à la fois par des personnages de chair et d'os, mais aussi par des marionnettes et jouissait d'un beau succès populaire sur les fronts républicains, au-delà des seules déclarations de son auteur[14]. Louise B. Popkin, dans un article passionnant sur la pièce, parle avec raison de « a pupett-like *cortège* of foreigners in a noisy parade[15] », lorsqu'elle évoque la fin de la pièce et l'irruption des soldats étrangers, italiens et allemands. Elle mentionne aussi la parenté évidente avec l'*esperpento* déformant et (dis)tordant de Ramón del Valle-Inclán[16] qui est, rappelons-le tout de même, antérieur de quelques années au guignol albertien et que la brièveté de cette étude centrée sur Alberti ne nous permet pas de mettre plus avant en parallèle ou en contraste avec le théâtre de guerre de notre écrivain.

Dans ce pamphlet de théâtre, au-delà des attaques contre le Général qui passent, bien entendu, par le grossissement, la

muy popular en la zona republicana […] », Rafael ALBERTI, *El poeta en la calle*, *op. cit.*, p. 763.

14. Cf. «[Radio Sevilla] fu[e] representad[a] tanto por actores como por títeres en las frentes de la España republicana», Notice à lire sur <wepa.unima.org>, soit la « World Encyclopedia of Puppetry Arts » consacrée ici au théâtre albertien et rédigée par Adolfo Ayuso en 2012 [Consulté le 02/05/2018].

15. Louise B. Popkin, *The Theater of Rafael Alberti*, Londres, Támesis Books, 1975, p. 89.

16. Un jeu de miroirs déformants, donc, mais qui nous montre la réalité cruelle et/ou absurde qui se cacherait derrière : « Owing largerly to the utterly trivial and superficial imagery of the *España de pandereta* tradition, the characters seem to exhibit an awareness of their own histrionic nature. As in Valle-Inclán's *esperpentos*, this serves as a sign of their inauthenticity—a warning that the spectator is not to take them seriously », Louise B. Popkin, *op. cit.*, p. 92.

caricature, ou l'inversion haut/bas comme positif/négatif[17], voire la réduplication, sinon même la répétition des effets, on atteint au stade du grotesque et encore plus du burlesque, Queipo de Llano et ses affidés étant ici « fantochisés » et/ou animalisés pour être mieux rabaissés, dans une jubilation manifeste destinée à rabaisser l'ennemi, mais aussi dans un tourbillon langagier quasi plastique (« toda la gran pandereta/ de esa estropajosa España », p. 403, « de negras chinches beodas », p. 404, « un viejo mulo sin desasnar », p. 411, « torva fiera ensangrentada », p. 418) digne – certes, dans une toute autre orientation politique – d'un Louis-Ferdinand Céline et des insultes lisibles dans ses romans ou pamphlets de la même époque, de l'autre côté des Pyrénées[18], ou même d'un… Hergé alors fascistoïde, vers les mêmes années, avec les fameuses imprécations mises dans la bouche du Capitaine Haddock[19] .

Cette effusion langagière presque hémorragique, proche d'un *pharmakon*[20], d'une variété et d'une profusion inouïes, tout sauf à bas bruit, est ce qui nous semble intéressant dans cette œuvre, qui dépasse donc les simples pièces « engagées » idéologiquement et dotées la plupart du temps d'un esprit de sérieux, à la manière du théâtre politique chinois ou soviétique de la « grande époque »

17. Mais, après tout, le Général Francisco Franco n'avait-il pas été surnommé par Queipo de Llano lui-même « Paca la culona », en inversant/renversant cul par-dessus tête le Généralissime ainsi féminisé et moqué par l'augmentatif péjoratif de l'adjectif, sans compter la féminisation du prénom déjà « diminué » ? À rapprocher de la description des soldats nazis, féminisés aussi à la fin de la pièce : « […] *Tres soldados nazis, finos, rubios, afeminados, depiladas las cejas, pintados los labios, etc.* » (p. 416), en une image qui annonce les nazis gays (sic) de la section des S. A. par Luchino Visconti dans *Les Damnés* [*La cadura degli dei*, 1969], ici, la fascination homoérotique en moins, la disqualification de l'ennemi par féminisation/homosexualisation en plus.

18. On pense à ses romans de ces années-là, de *Voyage au bout de la nuit* (1932) à *Guignol's* (sic) *Band* (1944), en passant par *Mort à crédit* (1936), autant qu'à ses pamphlets *Bagatelles pour un massacre* (1937), *L'École des cadavres* (1938) ou *Les Beaux Draps* (1941).

19. On sait, notamment depuis les recherches d'Émile Brami (*Céline, Hergé et l'affaire Haddock*, Paris, Écriture, 2004), que seize jurons céliniens de *Bagatelles pour un massacre* se retrouvent textuellement dans la bouche du Capitaine Haddock, dans l'album de Tintin *Le Crabe aux pinces d'or* (1941), où apparaît pour la première fois ledit marin.

20. Terme polysémique, à la fois « poison » et « remède », pour Platon, selon qu'il l'applique à la mauvaise sophistique des rhéteurs ou à la bonne philosophie de Socrate.

(celle de Staline ou Mao, s'entend), et qui dépasse même lesdits pamphlets, par nature, certes, déjà imaginatifs, véhéments et « colorés », mais en créant véritablement ici un univers parallèle où l'ennemi est littéralement anéanti par les mots.

Comme l'écrit Évelyne Ricci : « L'opposition, par trop manichéenne comme il sied à des œuvres engagées écrites dans l'urgence, s'accompagne d'un traitement burlesque qui en atténue la rigueur, tout en accentuant son efficacité[21] », Queipo de Llano apparaissant dans la pièce comme un buveur – qu'il était « dans la vraie vie » –, faible face aux femmes, comme on le voit *via* le personnage de la Clavelona, qui parvient à le rabaisser (« Queipo, Queipillo, p. 404), ou *via* la première demoiselle (« ¡Viva Boabdil el Chico! », p. 405[22]), comme il est faible… face aux forts, ainsi qu'on l'a dit au tout début de cette idée par rapport à l'officier nazi dont Queipo nettoie, à défaut de les lécher, les bottes[23]. Dans cette pièce, l'humour renverse donc l'ordre établi et n'est pas là pour maintenir le consensus, mais bien pour subvertir ledit ordre bourgeois, à l'exemple des « ismes » – cubisme, dadaïsme, ultraïsme, surréalisme… – de la ou des décennies précédentes, mais aussi du théâtre panique à venir, qui sera créé un quart de siècle plus tard par son compatriote Arrabal, ainsi que par Topor, Jodorowsky et consorts.

Si le mot permet de dire, donc éventuellement, de transformer la chose ou l'être, alors le langage peut au choix « fantochiser[24] » ou

21. Évelyne Ricci, *op. cit.*, p. 180.

22. Queipo tique en effet à s'entendre appeler « el Chico » : « ¿El chico. ¿Por qué el chico? » et une fois que la deuxième demoiselle le rassure d'un « Así lo llama [Boabdil, le dernier Roi de Grenade] la Historia », il semble rassuré : « ¡Ah! Creí que era un insulto », p. 405-406.

23. Il est en position basse, et passive, comme lorsque, auparavant, il était chevauché et n'était déjà plus l'homme actif et viril dont l'image est associée au torero.

24. Parmi de multiples exemples : « una siniestra comparsa », p. 403 ; « *una cabeza de toro, de cartón* », p. 404 ; « Queipo de Llano, sultán de Sevilla », par exemple p. 410, car pour nous il devient ainsi un sultan d'opérette ; « Clavelona: *(Histérica, cogiendo de la pared la cabeza del toro y poniéndosela a modo de máscara)* », p. 410 ; « Todos: *(Espantados, como de piedra)* », p. 415, car pour nous les personnages sont ici transformés en objets (cf. aussi «Clavelona: *(En jarras)*», p. 415, expression qui en fait une jarre, comme chez Valle-Inclán, d'ailleurs) : soient des statues ou pantins figés comme des marionnettes, qui n'ont pas leur destin en main.

animaliser[25], Queipo comme les autres personnages, tant dans les tirades que dans les didascalies, comme par exemple ici les soldats italiens vus comme des corbeaux : « *Entran tres soldados italianos, de negro, facinerosos, bigotudos, llenos de plumas los sombreros* […] » (p. 416), en un processus proche du Kafka de *La Métamorphose*[26]. Dans cette économie langagière très spécifique mise en œuvre par Alberti, « [l]e vers est le point d'orgue de ce système ; par les jeux sur les sonorités, les mots, le rythme, par les associations qu'il permet, par sa dimension méta-linguistique, il combine toutes les possibilités du langage[27]», mêlant en même temps plaisir (du mot) et attaque (des êtres), en quelque sorte.

On pense, évidemment, à la partition de cette pièce en deux mouvements différents, un premier en vers[28] et un deuxième, central, en prose – avec retour, à la toute fin, du premier mouvement versifié. Rappelons que le premier mouvement présentait un soldat et une jeune femme qui se découvrent unis face à l'ennemi fasciste, puis, une fois présenté le « spectacle », appellent à la lutte devant tant d'« horreur ». Or, ce mouvement est un *romance* octosyllabique, d'abord en e/o, puis en a/a, on ne peut plus traditionnel

25. Parmi de multiples exemples : « Queipo de Llano es quien ladra,/ quien muge, quien gargajea,/ quien rebuzna a cuatro patas », extrait du *romance* initial d'Alberti, p. 406, «El gallo, ¡a mí, déjemelo a mí! ¡Kikirikíí! ¡Kikirikíí! ¿Qué tal?», p. 408 ; « Ya se me atiranta el lomo,/ ya se me empinan las ancas,/ ya las orejas me crecen,/ ya los dientes se me alargan… », par exemple p. 409 et répété plusieurs fois ; « El toro, más propiamente dicho, la vaca que le acometerá correrá a cargo de la distinguida señorita Clavelona como representante de la Falange Española de las JONS sevillanas », p. 410 ; « Clavelona: *(Como un tigre, mientras la detienen entre todos)* », p. 413.

26. « […] [A] menudo no existe mejor expendiente para arrojar luz sobre la condición de nuestra existencia que la fantasía. […] [¿]Existe algún libro más rico para caracterizar al sujeto del siglo XX que aquel en que un hombre amaneció una mañana convertido en escarabajo? […] [E]ntiendo que la literatura no es una red que se lanza sobre el mundo aspirando a convertirse en su horma, sino una magnífica falsificación, una manipulación en toda regla […] », selon Ricardo Menéndez Salmón, «Poderes de la ficción», *in* Philippe Merlo (dir.), *Le Créateur et sa critique*, n° 1, *Manipuler/Mentir*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 104.

27. Évelyne Ricci, *op. cit.*, p. 185.

28. Comme *El labrador de más aire* de M. Hernández, à la différence que cette pièce-là est entièrement écrite en vers, mais des vers différents selon les moments de ladite pièce, alternant chansons et strophes populaires et formes métriques plus raffinées et sophistiquées (« cultas »).

et en même temps populaire – et aussi narratif et musical, bien entendu –, soit la forme la plus appropriée au propos du dramaturge, dont le recours, ici, à la poésie est on ne peut plus *ad hoc*, puisqu'il s'agit d'un vers de *romance*, mémorisable aisément par le public, comme les poèmes homonymes qui circulaient à l'époque de bouche en bouche, de village en village et de front en front, pendant la Guerre.

De la même manière, si la différence formelle, au niveau du langage, se sent immédiatement, pour le public, avec cette brusque extinction du vers quand on rentre dans la boîte d'allumettes géante de la scène, qui est un monde en effet prosaïque, le vers n'est, pour autant, pas totalement absent de cette partie centrale dans le studio radiophonique avec Queipo de Llano. En effet, celui-ci, comme le speaker d'ailleurs, qui l'introduit, reprend parfois le *romance* octosyllabique en a/a pour ses discours, de même que d'autres personnages, ou les mêmes, peuvent se mettre à chanter, tel Catite, dans un quatrain embrassant octosyllabes et hendécasyllabes non rimés (p. 410), et surtout, à la fin de la pièce, les officiers allemands et italiens, qui rivalisent de séguedilles méprisantes envers les Nationalistes[29] ou chantent, pour l'Italien, dans sa langue, mais toujours, grâce à Alberti, en octosyllabes rimés[30]. Cette récurrence du vers essentiellement *populaire*, dans cette deuxième partie, centrale, en prose, et très satirique, montre la préoccupation de l'auteur d'ancrer cette satire dans un moule lui-même populaire, proche des *coplas* et des *cuplés* des cabarets et *cafés cantantes*, que le genre de la pièce autorise et légitime, en même temps qu'il dote son « message » d'une efficacité redoutable, celle de l'*enseñar deleitando*, ici *via* la chanson satirique.

De même, dans le retour aux vers de l'ultime mouvement, qui reprend donc le premier avec son couple de protagonistes, le *romance* toujours en a/a sert particulièrement le message militant *via* l'apostrophe « *al público* » de prendre les armes, comme dans un *romance* engagé de l'époque.

29. « Cuando a Sevilla llegan/ los alemanes,/ pierden sus pantalones/ los "nacionales" », dans la bouche de l'officier nazi, p. 416.

30. « Oficial italiano: *(Cantando)* Giovinezza, giovinezza,/ primavera di bellezza… », p. 413.

Il nous faut dire à présent que, après l'indirect du burlesque, revient dialectiquement à la fin de la pièce, lors d'une « troisième partie » rideau baissé, l'appel à s'engager, à militer, ici avec les deux personnages de la première partie, le soldat et la jeune fille, lesquels « saluent les spectateurs qu'ils invitent à poursuivre, hors du théâtre, le combat engagé dans la fiction de la scène[31]», dans un discours performatif et rempli d'impératifs pour le public/peuple – puisqu'il s'agit des mêmes – opprimé et réprimé, qui doit continuer le combat[32]. On perçoit alors une sorte de regard caméra impliquant le spectateur, de la part de la jeune fille et du soldat, qui recommencent à parler – toujours en vers – et font alors office d'admoniteur, ce rôle défini jadis par un autre Alberti (Leon Battista, le grand humaniste italien polymathe du Quattrocento) comme celui qui, dans un tableau, regarde, apostrophe le spectateur et l'invite en quelque sorte à participer au tableau, et que l'on pourrait tout autant aujourd'hui appliquer au théâtre – ou au cinéma.

Mais, en plus du langage, il nous faut poursuivre cette étude de *Radio Sevilla* par l'apport méta-théâtral de cette pièce, qui passe d'abord par le visuel, le plastique et plus particulièrement par les jeux entre les deux espaces scéniques, mais aussi, pour commencer, par ceux concernant le seul espace du studio de radio et ses faux-semblants impliquant les personnages du « studio », tous

31. Évelyne Ricci, *op. cit.*, p. 181. Cf. aussi : « […] [L]a fiction, la déformation seule intéresse la littérature », Henri Michaux, *Les Rêves et la Jambe* (1923), éd. citée *Œuvres complètes*, T. I, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 25.

32. « ¡Pueblo, vuelve tus fusiles,/ hoy mismo, nunca mañana,/contra los que te vendieron [!] » ou « ¡Venid, vecinos, vecinas,/ madres fuertes de Triana,/ cigarreras, hombres todos,/ venid, que Sevilla os llama! » et la dernière didascalie où le lynchage – nous ne voyons pas d'autre terme, même s'il est symbolique (?), car cathartique – commence là où se termine la pièce : « *(Entran gentes* [eux aussi classés dans la partie « Personas » de la distribution] *armadas de palos* [...], *y golpeando en ronda la cabeza de Queipo, cantan mientras, con la música del "Trágala" [chanson populaire dirigée initialement contre Ferdinand VII, puis récupérée dès la IIe République contre la Monarchie, mais aussi contre l'Église et la droite en général], letras alusivas al momento, cuya invención correrá a cargo del director literario del grupo que representa esta obrilla)* » (p. 418), concrétisant le passage à l'acte dans le « réel », même si le « théâtre » est encore (un peu) là, et le chamboule-tout contre cette grosse tête aussi.

hypocrites et jouant ô combien un rôle, comme nous l'indique Louise B. Popkin quand elle évoque :

> In *Radio Sevilla* Alberti has […] written a play-within-a-play, […] with several interior fictions arranged in a manner resembling a Chinese box. As the prologue (original frame situation) concludes and we enter the broadcasting studio via the matchbox cover (original interior fiction), the concentric arrangement of the theatrical space is carried out by means of a number of histrionic and scenographic details: the prominently placed microphone, the cheers and applause of the onlookers, the speaker's admonitions regarding the late hour, his protests about the vast amount of ad-libbing which can be heard on the air, noisy discussions between the actors over who will play what part. All of these elements enable us to distinguish the broadcast proper (new interior action) from that which is to be construed as taking place behind the scenes (new frame situation)[33].

Évelyne Ricci, quant à elle, insiste aussi à bon droit sur la dénonciation dans un premier temps d'un fasciste aviné et machiste à l'œuvre dans cette pièce, en observant ensuite que cette dénonciation n'oblitère pas la recherche esthétique, notamment visuelle, annoncée plus haut, même si elle est en accord avec le « fond » proposé, sans que jamais cette esthétique ne lui soit totalement inféodée non plus. Comme elle le dit : « Loin de ne privilégier du signe théâtral que le signifié, Alberti choisit de jouer sur les signifiants pour mieux dévoiler l'artifice dont théâtre et monde sont faits[34] ».

On peut donner comme exemples le fait qu'après la première « partie » avec le soldat et la jeune fille, qui parlent devant le rideau de scène, ledit rideau s'ouvre, après une adresse programmatique – au choix, entre le meeting et la fête foraine – aux spectateurs-« camarades » (« Presenciarás lo que pasa/ debajo de

33. Louise B. Popkin, *op. cit.*, p. 92.

34. Évelyne Ricci, *op. cit.*, p. 177. Cf. aussi : « [Es] […] una postura decididamente épica en el planteamiento de doble plano escénico que representan por un lado los personajes [le couple du début] y por otro los fantoches farsescos, ejemplo perfecto de una técnica antinaturalista característica del teatro albertiano […] consistente en subir el propio teatro a escena haciendo evidente el mecanismo de la representación y sus artificios […] », Eladio Mateos, *op. cit.*, p. 675.

esas cortinas./ Quédate aquí, camarada./ Veremos aparecer,/ [...], un triste cuadro flamenco », p. 403[35]) ; et il s'ouvre sur le second espace qui est, d'après les didascalies, « *una gran caja de cerillas*[36] *de la época monárquica* » qui contient « *la sala de emisora sevillana* ». Outre l'ancrage conservateur de cette boîte de Roi avec sa « *franja con los colores de la bandera bicolor* », la suite de la présentation du décor insiste sur le côté artificiel de ce studio aux murs ornés de *paraphernalia* taurines qui confinent au cliché (« *carteles taurinos;* [...]*, banderillas, dos capotes extendidos y un gran rejón de lujo* »[37]) et s'achève sur un autre cliché d'espagnolade : « *Sentado, un tocador de guitarra. Rodeándole, en diversas posturas de cuadro flamenco [los personajes]* » (p. 404[38]), trop folklorique pour être naturel, trop beau pour être honnête et qui annonce la bourle au public.

Pour en revenir à l'aspect encore plus graphique, on dira avec É. Ricci que « [l]e monde sensitif qu'Alberti souhaite créer au théâtre [...] fait appel à la dimension visuelle du spectacle, par un développement gestuel, corporel et plastique qui participe

35. Tandis que les deux espaces commencent de s'interpénétrer, puisque l'on entend déjà une « Voix » qui annonce derrière le rideau : « ¡Atención! ¡Radio Sevilla!/ ¡Radio Sevilla es quien habla! ». De même, à la toute fin de la pièce, le soldat et la jeune fille commentent la pièce tandis que le rideau n'est pas encore totalement tombé : « El soldado: *(Al público, mientras va cerrándose, despacio, la caja de cerillas)* ¡Pueblo español, pueblo grande,/ hermoso pueblo de España!:/ éstos son los que te humillan », puis : « *(Se cierra la caja, quedando, fuera, cogida por el cuello, la cabeza de Queipo de Llano)*», enfin, la toute dernière didascalie, dont on a parlé *supra* («*Entran gentes* […]»), p. 418.

36. «La caja de cerillas funciona como guillotina», selon Hub Hermans, dans son article original et personnel sur la pièce, «"Radio Sevilla" de Rafael Alberti o la función política del folklore», à lire dans José Luis Alonso Hernández (dir.), *Literatura y folklore: Problemas de intertextualidad*, Salamanque, Universidad de Salamanca, 1983, p. 315-333. Cf. aussi l'étude du même Hermans *El teatro político de Rafael Alberti*, Salamanque, Universidad de Salamanca, 1989.

37. « Rien n'y manque pour reconstituer cette Andalousie d'opérette : affiches de corridas, banderilles, têtes de taureau en carton noir, guitare, castagnettes. Du même coup, Alberti montre tout le faux pittoresque de ce décor vulgaire et criard, dans lequel le spectateur ne peut s'attendre à voir que des personnages ridicules et grotesquement prétentieux », selon Robert M[Arrast] dans sa brève présentation de la traduction en français de la pièce, cf. Rafael Alberti, *Radio-Séville*, *op. cit.*, p. 151.

38. D'autant qu'Alberti insiste à la fin de la pièce, lorsque le rideau se referme, en répétant à propos des personnages, au dernier coup sec de la guitare, qu'ils restent «*en una postura de cuadro flamenco*» (p. 417).

à la mise en scène du paysage politique[39] », comme le moment où, dans la seconde moitié de la pièce, le général se met à quatre pattes, devenu cheval, alors que les mots du speaker de la radio du début de la pièce (« Queipo de Llano es quien ladra,/ quien muge, quien gargajea », ici p. 406) devenant « réels », s'incarnent physiquement, charnellement, dans le corps du Queipo de la pièce, sur scène, des mots à nouveau particulièrement performatifs. En effet, « [g]râce à la scène, le vers – ou le mot – […] acquiert une "visibilité" qui sert le message politique qu'il a doté de corporéité[40] », créant au passage une corrida qui confine à la pantalonnade, se moquant ainsi de la « fête nationale » souvent vue comme d'essence traditionnelle, voire conservatrice et même nationaliste[41], tout en proposant, à la manière des toreros comiques, un sketch hautement humoristique, dans la lignée des « charlotadas » apparues au mitan des années 10, notamment avec les spectacles comico-taurins de Carmelo Tusquellas Forcén, *alias* « Charlot » et sa *cuadrilla*, encore énormément populaires dans les années 30.

Comme le dit É. Ricci de manière plus générale du « Théâtre d'Urgence » albertien, insistant sur la métaphore morale de cette animalisation/« fantochisation », donc déshumanisation :

> Cette attention plus grande portée aux gestes et au corps dans le théâtre de guerre s'explique par l'urgence de l'action : ces pièces, qui ont une mission de propagande à remplir, requièrent une efficacité plus grande des moyens mis en place, efficacité qu'Alberti trouve dans le grotesque et la déshumanisation des personnages, réduits à l'état de marionnettes de guignols ou d'animaux de cirque, pour faciliter immédiatement leur identification comme adversaires à combattre[42].

Par ailleurs, le comique gestuel – tel qu'on le voit, par exemple, dans la célèbre pièce *¡Ay, Carmela !*, qui se passe pendant la Guerre Civile et met en scène des comédiens qui divertissent comme ils

39. Évelyne Ricci, *op. cit.*, p. 185.

40. Évelyne Ricci, *op. cit.*, p. 186.

41. Sandra Álvarez Molina, réfléchit aux polémiques sur la tauromachie et l'espagnolisme dans son ouvrage de référence *Tauromachie et Flamenco : polémiques et clichés, Espagne, fin XIXe – début XXe*, Paris, L'Harmattan, 2007.

42. Évelyne Ricci, *op. cit.*, p. 188.

le peuvent les soldats sur le front républicain[43] – est sans doute le plus efficace pour le public ciblé par ces spectacles. De même qu'il conjugue à l'envi efficacité et facilité d'accès/de décodage (que la brièveté de ce type de pièces confirme aussi, pour ne pas diluer l'attention et lasser le spectatorat), il se double d'un feu roulant jubilatoire de vitupérations méchantes, condensées à l'extrême par intensité et resserrement de ce genre de comique, tout comme de la critique proposés[44]. Alberti crée ainsi une sorte de spectacle total[45] « qui parle aux sens du public. Le message politique, devenu sensation avant d'être discours, acquiert sur scène une efficacité indéniable[46] ».

En conclusion, on rappellera d'abord ce que Ricci écrit du théâtre d'Alberti des années 30, ces années de politisation, voire de bipolarisation, de l'Espagne – et de l'Europe, d'ailleurs – qui vont de pair, notons-le, avec une radicalisation et une exacerbation, tout au long de ces années-là, dans ce que l'on pourrait appeler l'« esperpentización » des personnages réifiés du théâtre albertien à partir de son *Fermín Galán* du début de la décennie, comme si,

43. La pièce est de José Sanchis Sinisterra (1986), l'adaptation cinématographique, tout aussi connue, de Carlos Saura (1990).

44. Eladio Mateos nous apprend d'ailleurs que, selon les règles du concours mentionné *supra*, les pièces éligibles ne devaient pas excéder la demi-heure (*op. cit.*, p. 674). Cf. aussi Alberti lui-même : «Hacen falta estas obritas rápidas, intensas […] que se adapten técnicamente a la composición específica de los grupos teatrales. […]. En veinte minutos escasos, si el tema está bien plantado y resuelto, se puede producir en los espectáculos el efecto de un fulminante», «Presentación del Teatro de Urgencia», cité in Rafael Alberti, *Prosas encontradas*, *op. cit.*, p. 156.

45. Ce mixte de moyens propres au spectacle populaire, «entre los que Alberti usa incluso partes musicales aflamencadas con la propaganda antifascista» a dû donner de bons résultats, car «la pieza, según numerosos testimonios de época, se hizo muy popular y se representó a menudo, realizándose de ella además dos ediciones próximas a su escritura y cercanas entre sí», Note de Eladio Mateos, *op. cit.*, p. 677. On est même proche de l'intermédialité entre le théâtre et les autres arts chère au théâtre d'avant-garde, cf. par exemple et à titre de comparaisons possibles nos deux articles concernant la production de Ramón Gómez de la Serna, «Algunos apuntes sobre intermedialidad y vanguardismo en el teatro de Ramón», in Boletín *Ramón*, n° 9, Madrid, 2004, p. 24-39 et «La intermedidalidad en las danzas y pantomimas de Ramón Gómez de la Serna», in Mechthild Albert (éd.), *Vanguardia española e intermedialidad*, Madrid, Iberoamericana/Francfort, Vervuert, 2005, p. 117-139.

46. Évelyne Ricci, *op. cit.*, p. 187.

plus grande était l'urgence, plus grande était la « fantochisation »/ animalisation, comique, mais dégradante :

> Le théâtre d'Alberti des années 30 assoit l'engagement politique sur des recherches esthétiques réelles : inspiré de la tradition du théâtre espagnol, des spectacles les plus populaires, comme le guignol ou les marionnettes, la corrida ou le flamenco, il recherche aussi les aspects plus innovants de la création théâtrale (l'*esperpento*, la mise en abyme…), tout en s'appuyant sur les possibilités infinies que lui offre le vers. […] Son œuvre, nourrie de ces différentes influences, met le signe au cœur de son système et joue avec lui : matière sonore, dimension gestuelle, plasticité, musique, […] pour créer un sens nouveau[47].

De manière plus précise encore, dans la pièce qui nous a occupé ici, *Radio Sevilla*, le plaisir reste un élément clef de la représentation, malgré le propos idéologique premier : « Le théâtre d'agitation [nous ajouterions même d'*agit prop*, vue l'obédience originelle, très à gauche, de ce type d'action, né au début de la création de l'Union Soviétique] se dote là d'un tremplin décisif, sans jamais cesser d'être […] un théâtre de diversion, qui amuse et fait rire. Le plaisir sert [ici] indéniablement l'engagement politique[48] ».

Au-delà de la seule « urgence » de ce théâtre, urgence du créateur engagé comme du spectateur concerné, le comique burlesque et grotesque qui « sert » le « sainete » qu'est *Radio Sevilla* sert donc le propos anti-fasciste – ce qui fait du rire provoqué un rire hautement disqualifiant – et permet aussi à Alberti d'écrire une œuvre qui, par son aspect ludique et ses divers effets, de miroir comme de distanciation, excède le simple libelle pour parvenir à une réflexion sur le théâtre. C'est ce que ce théâtre veut, et ce qu'il peut, tant d'un point de vue langagier – le langage étant central dans les pièces albertiennes – que plastique – le visuel étant l'« autre » centre de ces pièces –, la *scène* demeurant le lieu singulier et riche de tous les possibles, esthétiques comme idéologiques, l'un n'étant jamais que l'envers de l'autre.

47. Évelyne Ricci, *op. cit.*, p. 192.
48. Évelyne Ricci, *ibid.*

Enfin, *Radio Sevilla* est un bon exemple, même s'il était peut-être inattendu *a priori*, de ce patchwork dramaturgique entre le populaire et l'avant-garde, si on se rappelle les différents exemples de mise en abyme et de jeux avec l'univers théâtral, tant au niveau de la langue/des langages que du visuel/plastique en scène, que recèle cette pièce, sans compter la métamorphose des personnages sur ces planches. Bien entendu, il serait ingénu de penser que la caricature par création d'avatars dégradés serait spécifiquement d'avant-garde, ou que le seraient la logorrhée, l'inventivité graphique, et même la mise en abyme ludique du méta-théâtre et de ses différents espaces scéniques, dont, par exemple, l'adresse directe aux spectateurs dans *Radio Sevilla*.

En effet, le versant ludique de ces manipulations dans la sphère du théâtre est, d'abord, vieux comme le théâtre lui-même – comme les mises en abyme de tous les arts, plastiques, musicaux ou littéraires, d'ailleurs –, et, ensuite, poreux à tout type de théâtre, le « grand » comme le « petit », le populaire comme l'avant-gardiste, et ne préjuge pas de la « modernité » d'une œuvre, tout au plus, parfois, de son inscription dans la « mode » et/ou l'« actualité » la plus contemporaine, comme ici. Mais du théâtre avant-gardiste, justement, on sait aussi la dette qu'il a envers le théâtre populaire, ne serait-ce que par son utilisation des marionnettes à la James Ensor ou, bien plus tard, à la Paula Rego – réelles ou « humaines » (*i.e.* « jouées » par des acteurs) –, pour rénover la scène, espagnole et même européenne, à l'époque des « ismes » du premier quart, voire tiers, du XXe siècle[49].

49. On pense aux précurseurs Alfred Jarry en France (*Ubu Roi*, 1896), Edward Gordon Craig en Grande-Bretagne (*L'Art du théâtre* [*On the Art of the Theatre*, 1905]), Géza Blattner en Hongrie, ou Ramón del Valle-Inclán en Espagne (*Tablado de marionetas para educación de príncipes*, 1909, 1912, 1920, puis *Luces de Bohemia*, 1920 et 1924, ainsi que le triptyque *Martes de Carnaval*, 1930) et même Federico García Lorca (son adaptation pour marionnettes du conte andalou *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, 1923, et d'une certaine manière sa pièce *El maleficio de la mariposa*, 1921). Sur la rénovation du théâtre européen, cf. par exemple *L'Avant-garde et la Marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette/Paris, L'Âge d'Homme, 1988, n° 1 de la revue *Puck. La Marionnette et les Autres Arts*, et Didier Plassard, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette/Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.

Bien entendu, au-delà de la « qualité[50] » même de cette pièce, que nous mentionnons au début de notre étude, nous ne voulons pas achever cette brève réflexion en proclamant de manière exagérée que le boulevard politique qu'est *Radio Sevilla* est une œuvre d'avant-garde, loin s'en faut. Pour autant, ce n'est pas par hasard que la « fantochisation » des personnages de sa pièce par Alberti rejoint deux préoccupations qu'il partage avec bien des créateurs de son époque. À savoir, d'une part : le divertissement, avec ces humains pantins (in)dignes d'un castelet de Guignol, que l'on bastonne à l'envi devant des spectateurs redevenant l'espace d'un instant des enfants – même cruels, comme le sont tous les enfants ; d'autre part : la réflexion, qui en découle « mine de rien » sur la déshumanisation de l'individu, simple marionnette en temps de guerre, non seulement civile en Espagne, mais bientôt mondiale.

50. « El concepto de calidad, bajo los bombardeos, cambiaba de sentido. Porque una cosa parecía clara: muchas obritas de urgencia representadas ante los milicianos eran "mejores" que las que, en los viejos teatros, repetían los trucos pulcros y banales de la comedia podrida. […] A falta de Goyas y Picassos, mejor una pieza de urgencia que un cuadro de [Julio] Romero de Torres [peintre symboliste andalou vu par certains comme *kitsch* et/ou pompier] », selon José Monleón, *« El Mono azul »*, *op. cit.*, p. 109.

AU-DELÀ DU RÉEL : *EL HOMBRE DESHABITADO*, DE RAFAEL ALBERTI

Dominique BRETON

Université Bordeaux Montaigne
GRIAL (Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale) / EA 3656

El Hombre deshabitado[1], pièce écrite en 1930 dans le sillage du recueil poétique *Sobre los ángeles* et dont l'auteur lui-même souligne les liens profonds tissés entre les deux œuvres[2], est la première pièce de Rafael Alberti créée sur scène le 26 février 1931 au Théâtre de la Zarzuela à Madrid. Composée dans un contexte de crise tant personnelle que politique, elle s'inscrit dans une démarche iconoclaste, subversive et révolutionnaire – ne serait-ce que d'un point de vue esthétique et artistique –, résolument animée par le désir de contribuer à la rénovation du genre théâtral qui, loin de poser sur la scène espagnole les grandes questions qui agitent le cœur de l'homme et les débats de la Cité comme pouvait le faire le théâtre grec des origines, se complait dans le divertissement commercial et bourgeois, flattant les goûts et les attentes d'un public choisi et contribuant par là-même à une forme de léthargie collective savamment entretenue : le théâtre de l'époque encourage en effet la passivité du spectateur qui, conforté dans son statut de récepteur voyeur, ne cherche qu'à rire gentiment de ses petits travers quotidiens face au miroir à peine déformé que lui offre la scène. Les décors, les costumes, les personnages, les intrigues sont interchangeables et soigneusement choisis pour offrir de véritables petites tranches de vie où chacun se retrouve aisément sans remettre en question les fondements de son existence et de la société, dans une esthétique construite sur l'explicite, le stéréotype et le goût du détail : les décors et accessoires reproduisent scrupuleusement les intérieurs bourgeois dans une perspective exclusivement réaliste et « décorative », en accompagnement d'un texte qui demeure le code fondamental d'une représentation où

1. L'édition de référence est celle de Gregorio Torres Nebrera : Rafael Alberti, *Noche de Guerra en el museo del Prado – El Hombre deshabitado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

2. « La influencia directa de *Sobre los ángeles* campeaba en ella [en *El hombre deshabitado*], aunque no fueran éstos los seres allí representados, sino el hombre, con sus cinco sentidos, en alegórica reencarnación », *in* Rafael Alberti, *La arboleda perdida*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1959, p. 308.

ne subsiste aucun non-dit, aucune zone d'ombre. Tout y est prévisible, sans surprise, comme une mécanique bien rodée. Dans un tel contexte, Alberti entend donc bousculer les codes en créant sur scène *El Hombre deshabitado*, véritable « cri » de désespoir et de colère de l'Homme lancé à la face d'un Créateur dont il dénonce l'imposture à la fin de la pièce (« EL HOMBRE.— *Te aborreceré siempre*. / EL VIGILANTE NOCTURNO.— *Y yo a ti, por toda la eternidad*[3] »), servi par une esthétique qui tourne résolument le dos au réalisme et à l'explicite, contraignant le public à voir, ressentir, écouter, observer, s'interroger face à un spectacle qui n'est plus livré clés en mains, prêt à penser. Ce cri de douleur qu'est cette pièce désespérée et derrière lequel on imagine aisément le célèbre tableau de Munch[4], est aussi un cri de haine révolutionnaire qui semble faire écho à la fin du dernier poème de *Sobre los Angeles* intitulé *El ángel superviviente* : « La última voz de un hombre ensangrentó el viento[5] ». Dans *El Hombre deshabitado*, ce cri lancé à la fin de la pièce par l'Homme à la face d'un Créateur dégradé et déchu se trouve enfin singulièrement et théâtralement amplifié par celui que lance Alberti lui-même dans le théâtre de la Zarzuela au tomber de rideau, ce fameux 26 février 1931, faisant siens le désespoir et la colère de son protagoniste, dans une salle pleine à craquer, en présence des dignes représentants du théâtre en vogue, à savoir les frères Quintero et Benavente, comme le rappelle l'auteur lui-même, rappelant les conditions dans lesquelles se déroula la « Première » de la pièce[6] :

> No diré que la de *Hernani*, pero sí una resonante batalla fue también la del estreno (26 de febrero). [...] Cuando entre las ovaciones finales fue reclamada mi presencia, pidiendo el público que hablara, grité [...]: «¡Viva el exterminio! ¡Muera la pobredumbre de la actual escena española!» Entonces el escándalo se hizo más que mayúsculo. El teatro, de arriba abajo, se dividió en dos bandos. Podridos y no podridos se

3. Rafael Alberti, 2007, p. 261.

4. « Le Cri » est une œuvre expressionniste du peintre norvégien Edvard symbolisant l'homme moderne en proie à une crise d'angoisse existentielle. Il existe cinq versions de l'œuvre réalisées entre 1893 et 1917 : trois peintures, un pastel et une lithographie.

5. Rafael Alberti, *Sobre los Ángeles*, Madrid, EDAF, 2002, p. 165.

6. Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Madrid, Alianza, 1998, p. 135.

> insultaban, amenazándose. Estudiantes y jóvenes escritores, subidos en las sillas, armaban la gran batahola, viéndose a Benavente y los Quinteros abandonar la sala en medio de una larga rechifla.

L'attitude provocatrice et frontale d'Alberti face à un tel public et sa volonté de ne pas chercher à le flatter ne peut que faire songer au jugement tout aussi sévère que formulera García Lorca dans une interview donnée au Journal *La mañana* le 12 août 1933 à propos du théâtre espagnol :

> —¿ Qué opina usted, en general, del actual teatro español ?
>
> —Que es un teatro de y para puercos. Así, un teatro hecho por puercos y para puercos.

La concomitance entre les jugements et les itinéraires artistiques des deux artistes et amis est flagrante : au moment où Lorca dénonce lui aussi la situation de la scène espagnole et se lance dans un « théâtre impossible » et « sous le sable [7]» largement inspiré par l'émergence de la psychanalyse et des travaux freudiens sur le rêve et l'inconscient, clamant l'absolue nécessité de ne pas avoir peur du public au point de savoir le provoquer et le choquer pour mieux débusquer les vérités profondes et inavouables, Alberti présente au public une pièce résolument subversive, proposant une nouvelle poétique théâtrale renouant avec les origines du genre et obéissant aux mêmes desseins, escomptant bien « secouer quelque peu » le public ; la veille de la première, dans l'*Heraldo de Madrid,* Alberti précisait en effet par ces mots son intention de dépasser le réalisme sclérosant de l'époque[8] :

> Sacudir un poco la escena. Crear sensualmente un mundo de sentidos, instintos y pasiones, procurando darle realidad más profunda, sin caer en el realismo habitual de nuestro teatro. Creo que la misión de los poetas en esta hora es portar sus inventos en contacto con la sensibilidad de los demás mortales para hacerles soñar un poco, para liberarles siquiera

7. *El público* et *Así que pasen cinco años* sont les deux pièces écrites lors du séjour new-yorkais et cubain de Federico García Lorca, entre juin 1929 et juin 1930.

8. José González Olmedilla, «María Teresa Montoya y el auto de la creación del mundo. El hombre deshabitado, del poeta Rafael Alberti», Heraldo de Madrid, 26 de febrero de 1931, p. 35

> por unas horas, de las cadenas de lo real, que no solamente les atan en la vida, sino que sigue haciéndoles prisioneros de la lógica, el sentido común y demás obstáculos antifantásticos, y por lo mismo, antiteatrales, como impiden en el teatro usual el libre vuelo del poeta dramático y su coro que es –o debe ser– el público.

Il ne s'agit plus d'exhiber un sens préétabli et délivré sous forme d'un discours essentiellement verbal mais d'inviter le public à une expérience sensorielle et esthétique, inspirée entre autres par la peinture et par une démarche que l'on pourrait globalement qualifier de symboliste et d'expressionniste à différents égards, tissant des correspondances à la fois obscures et lumineuses entre les signes verbaux et visuels, entre le texte et la peinture, le visible et l'invisible, le dit et le non-dit.

Résolument avant-gardiste, *El Hombre deshabitado* s'appuie pourtant en apparence sur le modèle de l'*Auto-sacramental* et – par là même – sur la *Genèse* biblique, comme le déclare le dramaturge le 19 février 1931 dans *ABC* au moment de présenter sa pièce :

> Apoyándome en el Génesis, en *El Hombre deshabitado,* desarrollo desde su oscura extracción del subsuelo hasta su repentino asesinato y condenación a las llamas, un auto sacramental sin sacramento, libre de toda preocupación teológica, pero no poética[9].

Nous verrons que cette filiation, loin de constituer un paradoxe, participe précisément de l'entreprise de rénovation et de rébellion menée par Alberti : l'*Auto-sacramental* – dont l'acte central s'inspire en effet librement de l'épisode de la Tentation dans le Jardin d'Eden – est utilisé comme matrice structurelle et poétique, en référence aux célèbres *Autos sacramentales* caldéroniens célébrant l'union du pécheur et du Créateur lors du Corpus Christi mais en aucune façon la réécriture albertienne n'en épouse la finalité chrétienne, bien au contraire. *El Hombre deshabitado*, qualifié par l'auteur lui-même d'« Auto-sacramental sin sacramento », se trouve précisément dépossédé, vidé de sa substance, amplifiant à l'échelle de la structure modélisante de la pièce la vacuité

9. Rafael Alberti, « Autocrítica: El hombre deshabitado », *ABC*, 19 févr. 1931, *in* Robert Marrast, *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, Paris, SEDES, 1967, p. 27.

fondamentale d'un protagoniste totalement « deshabité[10] », sans espoir de Salut. L'*Auto* lui-même, privé de son « sacrement », n'est plus alors lui aussi qu'une coquille vide dépourvue de sens, ou plutôt, une mécanique redoublant et démontrant par sa vacuité même celle de l'existence de son protagoniste. Loin de se focaliser exclusivement sur le débat théologique qui semble joué d'avance tant le sort de l'Homme semble scellé par avance, la pièce albertienne déplace volontairement et résolument le propos de l'*Auto sacramental* traditionnel, donnant naissance à une nouvelle forme moderne et poétique : un *Auto* « tout court » s'appuyant sur le constat terrible et tragique de la vacuité absolue de l'existence de l'Homme consécutive à l'imposture divine. La lecture sacramentelle apparente incluant en son sein les indices – souvent ironiques – de sa subversion, elle ne peut qu'inviter le lecteur/spectateur à l'enrichir par d'autres voies interprétatives, sans doute plus contemporaines de la crise sentimentale, sociale et politique que traverse l'auteur. Si la religion n'est alors plus à même de tracer la voie du Salut et de donner un sens à l'existence, l'Homme moderne se retrouve en effet seul, face à ses doutes et ses angoisses et ne peut que chercher au fond de lui les réponses aux multiples questions qui l'agitent. L'impasse religieuse annoncée invite alors à pratiquer une lecture seconde non exclusive de la première – bien au contraire, puisqu'elle la présuppose – de l'itinéraire de l'Homme dans cet inframonde cauchemardesque où l'Acte central ne semble constituer qu'une sorte de parenthèse rêvée illusoire et éphémère. La scène devient dès lors, à l'image d'autres espaces lorquiens contemporains de la proposition albertienne, une « Autre scène[11] », largement inspirée des travaux de Freud et de Jung sur le rêve et l'inconscient, où se joue la solitude existentielle de l'Homme confronté à ses propres démons. Dès lors, le spectateur se trouve

10. Le néologisme français calqué sur l'espagnol « deshabitado » est ici volontairement conservé.

11. Chez Freud, l'inconscient se donne comme « l'Autre scène » (*andere Schauplatz*) en référence aux notions de scène et de représentation ; la scène, emplacement (*Platz*) du regard, du contempler (*Schauen*) rend solidaires théâtralité et inconscient. C'est notamment dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* que Freud élabore ce concept d'« Autre scène ». Voir par exemple l'édition suivante : Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1ère ed. 1905), Paris, Gallimard, 1992.

plongé dans une véritable expérience sensorielle, émotionnelle et poétique, l'amenant à se retrouver dans une « re-présentation » de ses propres interrogations intimes et existentielles.

L'auto sacramental, on le sait, s'appuie la plupart du temps sur le principe de l'allégorie et reprend des personnages ou des séquences bibliques en privilégiant le mystère du sacrement eucharistique célébrant l'union du pécheur au corps du Christ par la communion. Le sacrement eucharistique, point culminant de la messe en rappel de la dernière Cène précédant la mort et la résurrection du Christ, permet ainsi au pécheur par la transsubstantiation de se voir pardonner ses péchés après un repentir sincère devant Dieu. Alberti reprend donc la structure tripartite de l'*auto* constitué d'un Prologue, d'un Acte unique et d'un Épilogue conduisant de la Création à la Tentation (consacrant la Chute), puis à la Rédemption christique éventuelle. Ce parcours est donc censé placer le pécheur face à la possibilité d'une contrition ouvrant la voie à la réconciliation et au Salut.

Dans la pièce albertienne, on l'a dit, ces trois temps sont bien présents et, d'un simple point de vue structurel, respectés : l'Homme, protagoniste anonyme somnolent et amnésique, rencontre lors du Prologue un Veilleur de nuit énigmatique qui lui apprend qu'il n'est qu'un corps « deshabité » en attente d'une âme qu'il lui faut appeler pour accéder pleinement à l'existence. Les références de tous ordres au vide, au néant, à l'absence, à l'oubli, au silence, au désert, aux carcasses, aux sacs vides, aux moules et enveloppes sans contenant (à commencer par le corps de l'Homme, encore dépourvu d'âme et de mémoire) sont omniprésentes[12] et caractérisent l'existence déjà tracée du protagoniste, à l'image de tous les autres corps qui comme lui peuplent cet univers sombre, en attente de leurs âmes respectives. Le Prologue est ainsi totalement placé sous le signe de cette poétique du vide qui caractérise l'existence vaine du protagoniste et justifie pleinement l'envie de vouloir échapper à la vacuité de sa triste condition.

12. On peut notamment relever, parmi d'autres occurrences : « saco vacío » (p. 207), « funda vacía de une espada » (p. 208), « cuero sucio despoblado » (p. 208), « trajes huecos » (p. 208), « viviendas vacías » (p. 209), « un páramo, un desierto » (p. 209), « mujeres y hombres deshabitados como tú » (p. 209), « molde hueco » (p. 209), … *in* Alberti (2007).

Dans l'auto traditionnel, la vanité de l'existence terrestre se trouve compensée, au terme du parcours, par le repentir et la communion qui « emplit » le corps du pécheur et lui donne accès à la Grâce. Dans la pièce albertienne, si la vacuité de l'existence est bien réelle, la promesse du Veilleur de nuit pour y échapper est on ne peut plus prosaïque : nulle mention d'un Au-delà, d'une Vie éternelle, si ce n'est une promesse immédiate, celle de pouvoir combler ce vide absolu en menant une vie de couple heureuse et oisive à l'abri de la foule et du besoin matériel dans un Jardin édénique reconstitué pour peu que l'Homme accepte d'appeler son âme (Alberti : 2007, p. 210) :

> EL VIGILANTE NOCTURNO.— […] yo te prometo liberarte de ese sótano, de esa funda que cohíbe tu vida, para hacerte el más feliz de los hombres.
>
> EL HOMBRE DESHABITADO.— No sé cuál es la mía. Creo que nunca la tuve. Enséñamela tú.
>
> EL VIGILANTE NOCTURNO.—Tu alma es aquella que se hastía entre las más jóvenes.
>
> EL HOMBRE DESHABITADO.— ¿Y cómo la llamo? ¿Cómo le digo que venga a mí? Seguramente no querrá descender hasta un saco tan miserable.
>
> EL VIGILANTE NOCTURNO.— Basta con que la desees en tu corazón.
>
> EL HOMBRE DESHABITADO. — ¿Y seré feliz? ¿No me engañas?
>
> EL VIGILANTE NOCTURNO.— Y serás feliz, te lo juro.

Une fois que le couple Homme/Femme est constitué, le Veilleur de nuit réitère sa promesse de bonheur terrestre, l'accompagnant d'une liasse de billets afin d'assurer leur bien-être matériel (Alberti : 2007, p. 217) :

> EL VIGILANTE NOCTURNO.— [...] Esta cartera, amigo mío, contiene el dinero suficiente para su bienestar aquí abajo. Si necesita más, arriésguelo en negocios, con la seguridad de que yo siempre le ayudaré desde lejos.

Le bonheur matériel et bourgeois ironiquement promis par le Veilleur ne répond ici en aucun cas à une quête spirituelle et religieuse susceptible de mener à la Vie éternelle, mais bien à la

volonté d'échapper à une existence placée uniquement sous le signe du travail pénible, du besoin, de la solitude et des ténèbres. Cette promesse, si alléchante soit-elle, peut-elle satisfaire pleinement l'Homme et lui apporter les réponses qu'il attend pour donner un sens à sa vie ? Que promet précisément le Veilleur de nuit ? Si le pacte qu'il passe avec l'Homme deshabité dans le Prologue ne mentionne qu'une règle, celle de ne pas se laisser gouverner par les Cinq Sens allégorisés et par la Tentation, à quoi s'expose celui qui y succombe et au contraire, quelle récompense peut attendre celui qui y résiste ? Ce silence éloquent du Veilleur qui évacue totalement la Rédemption et la promesse d'une Vie éternelle, laisse déjà présager qu'il n'est nullement question de transcendance ici, et que le dispositif mis en place est un leurre destiné à piéger l'Homme condamné par avance. La promesse de bonheur ne renvoie en aucun cas à un au-delà chrétien mais bien à l'espace limité de l'existence humaine sur Terre.

Ce déplacement par rapport aux enjeux du texte biblique est évidemment lourd de sens, comme en atteste le dernier volet de la pièce : dès lors que l'Homme, comme c'était prévisible, s'est laissé gouverner par les Sens et a commis l'irréparable en poignardant sa Femme, cédant aux avances de la Tentation, il est pris en défaut et condamné sans possibilité de repentir. Le coup de feu qui retentit à la fin de l'Acte central et que l'on entend à nouveau en début d'Épilogue est celui d'un révolver brandi par le spectre de la Femme, armée par le Veilleur lui-même (Alberti : 2007, p. 254) :

> EL HOMBRE DESHABITADO.— [...] ¿Quién me quitó la vida? ¿Cuándo la perdí? Nado en las tinieblas. [...] Pero fue ella…, fue mi mujer.
>
> EL VIGILANTE NOCTURNO.— No: fue su espectro.
>
> EL HOMBRE DESHABITADO.— … Su sombra asesinada, su espectro, el que me dio la muerte.
>
> EL VIGILANTE NOCTURNO.— Sí, de un tiro.
>
> EL HOMBRE DESHABITADO.— Pero, dime, Señor, ¡ella era tan buena!... ¿Cómo pudo hacer eso?
>
> EL VIGILANTE NOCTURNO.— Se lo mandé yo. Yo le entregué el revólver del castigo.

La contrition sincère et les suppliques réitérées de l'Homme n'y feront rien, le Veilleur de nuit demeure non seulement inflexible mais à aucun moment, il n'envisage de pardon ni n'évoque un éventuel au-delà. Celui qui apparaît comme un représentant allégorique du Créateur est empli de haine et se délecte de la souffrance de l'Homme. La déclaration de haine mutuelle scellant la séparation définitive entre l'Homme et le Veilleur de nuit entérine l'absence totale de Salut, mais surtout, l'absence de sens et de réponse aux multiples questions existentielles de l'Homme, et le constat d'une solitude profonde et éternelle, seule certitude livrée par l'itinéraire du protagoniste. La vacuité est toujours là, au terme du parcours qui mène à une seule issue, celle de la bouche d'égout d'où a émergé l'Homme lors du Prologue.

Dès lors, se pose la question de l'identité et de la fonction de ce personnage énigmatique censé correspondre au Créateur suprême sous les traits (si l'on peut dire, puisque le personnage ne dévoile jamais son visage) du Veilleur de nuit.

En effet, si la référence explicite à l'*auto-sacramental* invite dans un premier temps à l'associer au Dieu de l'Ancien Testament donnant naissance à Adam, il apparaît bien vite comme une figure ironiquement dégradée du Créateur, comme une puissance mensongère, destructrice et manipulatrice faisant de lui un imposteur. On l'a vu, l'espace ruiniforme et ténébreux du Prologue est bien loin du Jardin édénique virginal des origines du monde lumineux et coloré de la Genèse : le décor est plongé dans une semi-obscurité où dominent le noir et le blanc, si l'on excepte la lueur vacillante et rougeâtre d'une petite lanterne plantée sur un tas de briques au centre d'un triangle formé par une corde reliant trois morceaux de fer tordus (Alberti : 2007, p. 205) :

> [...] *En el centro de la escena, y en primer término, la gran boca cerrada de una alcantarrilla. A su derecha y al borde, clavados en la tierra, tres hierros retorcidos, unidos por un cordel. (El más próximo a la alcantarrilla tendrá atado en la punta un trapajo blanquecino). Sobre un montón de ladrillos, en medio del triángulo que forman estos tres hierros, farolillo rojo de luz parpadeante. Al lado izquierdo de la escena, sobre una plancha de acero con ruedas, un gran cono de carbón. Y al derecho, sobre una tabla, una gran pirámide de cal.* [...] *Esparcidos por distintos lugares, cinco toneles, polvorientos, y piquetas, martillos, cubos,*

> *sacos, pedazos de raíles, etc. En penúltimo término, haciendo bocacalle, dos vallas: una de latones mohosos y otra de maderas destrozadas. Contra el fondo negro, un poste medio tumbado, de luz eléctrica del que pende un largo cable roto.* [...]

La pénombre laisse entrevoir un espace urbain non pas en voie de construction mais dégradé, encombré de résidus et matériaux délabrés et usagés, vestiges d'un monde laissé à l'abandon, figé dans sa décrépitude (on ne peut que souligner l'adjectivation révélatrice : *polvorientos, mohosos, destrozadas, tumbado, roto,* …, (Alberti : 2007, p. 204), une image inversée et caricaturée de la Création. Les matériaux eux-mêmes sont chargés de connotations symboliques : le charbon et la chaux sont respectivement disposés sous forme de cône et de pyramide à gauche et à droite du décor, reprenant visuellement et verticalement le symbole de la figure triangulaire divine (déjà présente horizontalement au centre de la scène avec trois fers reliés par une corde) et l'image ainsi figurée de deux plateaux d'une balance symbolique oscillant entre le noir et le blanc – chaque tas étant placé sur une sorte de plateau constitué respectivement par une plaque d'acier à gauche et une planche de bois à droite – ; toutefois, si les deux couleurs s'opposent visuellement, les matériaux renvoient tous deux à l'image d'un univers décrépi et corrompu et à la transformation de la matière : le charbon extrait des entrailles de la terre rappelle sous sa forme résiduelle et sa couleur le principe de combustion d'une matière vitale antérieure. Associé aux profondeurs verticales de la mine, le charbon est avant tout trace de ce qui a été brûlé dans les profondeurs terrestres. Quant à la chaux, issue de la calcination du calcaire et utilisée notamment pour combattre la putréfaction des corps et détruire les parasites, elle souligne la présence de la mort dans cet espace en voie de décomposition. Le tableau d'ouverture n'est pas un monde en gestation mais un espace post apocalyptique.

L'accouchement de l'Homme des profondeurs prolonge cette représentation édénique inversée : l'Homme n'est pas nu mais costumé et masqué (« *su máscara de buzo* », Alberti : 2007, p. 206), il n'est pas non plus le premier représentant de sa condition mais le troisième à émerger des eaux elles aussi corrompues du sous-sol, à tel point qu'il lui faut porter un scaphandre pour résister à leur potentielle contamination, car contrairement à l'espace édénique,

l'eau n'est pas ici source de vie mais de mort. Néanmoins, la puissance de la symbolique aquatique s'impose : si l'espace terrestre semble totalement décrépi et corrompu, tant en surface qu'en sous-sol, la verticalité de la plongée en scaphandre impose déjà malgré tout bien que de façon ironique et dégradée l'image de l'exploration des profondeurs oniriques et des mystères de l'inconscient, le désir de trouver du sens, d'analyser, de comprendre ce qui se cache sous la surface, sans toutefois oser s'y confronter immédiatement, compte tenu de la protection que représente le scaphandre ; et ce, d'autant plus que le lien vertical avec l'espace céleste semble, lui, totalement rompu, à l'image de ce grand câble électrique coupé en fond de scène évoquant de façon volontairement caricaturale et ironique l'impossible communication avec le divin et l'absence définitive de réponse possible à toute interrogation. Notons que jusqu'au bout, tant dans le Prologue que dans l'Épilogue, le Veilleur de nuit refusera toute réponse aux questions existentielles de l'Homme sur le sens profond de son itinéraire, exceptée celle qui achève de le convaincre d'appeler son âme et d'accepter de vivre l'expérience éphémère de l'Auto dans le volet central (« ¿Y seré feliz? ¿No me engañas? », Alberti : 2007, p. 210). À l'exception de celle-ci qui relève de la manipulation discursive du Veilleur de nuit et trahit son imposture, toutes les autres questions demeureront sans réponse.

L'apparition du Veilleur de Nuit dans un tel espace offrant une sorte de représentation en négatif photographique du Jardin d'Éden est elle aussi hautement symbolique et lourde de mauvais présages quant à l'identité de ce personnage également masqué : le supposé Créateur apparaît vêtu d'un ciré à capuche – matière on ne peut plus contemporaine de l'époque – censé le protéger des pluies célestes comme l'Homme se protège des eaux souterraines, le visage enduit de noir. Sa première réplique, en contradiction totale avec sa gestuelle, condense par anticipation le principe même de sa duplicité et de son imposture : venant souhaiter bonne nuit à l'Homme épuisé qui vient de sombrer dans le sommeil, il le réveille par des coups de pieds, l'éblouissant par le faisceau lumineux de sa lampe : « VIGILANTE NOCTURNO (*Enfocando al HOMBRE la luz blanca de una linterna y dándole con el pie*).— *Buenas noches.* (EL HOMBRE *ronca.* EL VIGILANTE *vuelve a puntearle con*

violencia).— He dicho que buenas noches. » (Alberti : 2007, p. 207). Ce réveil violent auquel l'Homme ne veut se résoudre laisse entrevoir une autre éventualité interprétative ; cette apparition nocturne n'est pas nouvelle, car les premiers mots de l'Homme témoignent d'une reconnaissance : « *Eres tú* » (Alberti : 2007, p. 207). Ombre parmi les ombres, ombre nocturne et maléfique, le nom du Veilleur de Nuit mentionné par la didascalie apparaît une fois que l'Homme est profondément endormi et pourrait bien être – en prenant à la lettre sa désignation – le Gardien des nuits, celui du sommeil et des songes, ouvrant libre cours à une Autre Scène, la Scène onirique et cauchemardesque de l'Homme confronté à ses propres démons. Les références au sommeil saturent en effet le texte du Prologue (y compris lors du moment clé de l'apparition de la Femme, profondément endormie, enveloppée telle une momie de bandelettes et identifiée par les Cinq Sens comme « *una muchacha dormida* », Alberti : 2007, p. 216) : outre l'obscurité, logiquement associée au repos nocturne, on note que l'Homme est épuisé, comme il l'exprime lui-même, avant de sombrer définitivement (« HOMBRE.— *Voy a dormirme* », Alberti : 2007, p. 206). La didascalie qui suit cette réplique, souligne l'étrange concomitance entre l'entrée dans le sommeil profond (« *Apaga la luz de carburo, vuelve a desperezarse, desinflándose con un largo, opaco pitido y se duerme.* », Alberti : 2007, p. 207) et la mise en mouvement du chiffon blanchâtre – souvent interprété par la critique comme une représentation ironique et dégradée de la colombe symbolique de l'Esprit Saint – pendu à l'un des trois fers tordus, sous l'action d'un ventilateur ; cette simultanéité semble bien entériner l'abandon au sommeil et à l'univers des songes et des « fantasmes » – le mot étant employé ici dans son double sens espagnol de « fantôme » et de « fantasme[13]» – qui pourraient correspondre ici à l'image de ce chiffon blanc agité par un souffle : « *El trapajo blanquecino pendiente del hierro contorsionado, se levanta, movido por el aire de un ventilador oculto.* », (Alberti : 2007, p. 207). On peut alors s'interroger sur la réalité de l'apparition du personnage du Veilleur de Nuit dans la continuité immédiate de ce mouvement singulier et significatif. N'est-il pas, à l'image

13. Le fantasme (ou phantasme) étant compris comme production de l'imaginaire par laquelle le moi cherche à échapper à l'emprise du réel.

de la Femme, de la Tentation et des Sens, l'une des « ombres » du théâtre intérieur de l'Homme en crise ?

La « représentation » elle-même du Jardin du bonheur promis par le Veilleur de Nuit qui débouchera sur l'Acte central, sorte de représentation dans la représentation, est marquée elle aussi dès la didascalie initiale de celui-ci à la fois par le caractère factice du décor et la léthargie somnambulique des personnages qui s'y déploient, semblant confirmer l'hypothèse d'une scène onirique et d'un univers reconstruit à dessein pour en préserver – jusque dans le détail amusant du bruit artificiel de la cigale, symbole de la sieste réparatrice– le déroulement jusqu'au moment fatidique du réveil (Alberti : 2007, p. 222) :

> [...] *EL HOMBRE, soñoliento, con un libro medio cerrado en la mano, se halla sentado en un banco* [...]. *LA MUJER, distraída, al borde del estanque, mirando el agua. LOS CINCO SENTIDOS, aletargados, también están en el jardín.* [...] *Se oye el chirrido metálico y artificial de una chicharra.*

L'abondance des références métathéâtrales (voire des écrans cinématographiques) est manifeste, ne serait-ce que dès le Prologue, assimilé à l'espace des coulisses d'une représentation en préparation, sous la direction d'un Metteur en scène délivrant ses instructions de jeu : les jeux de lumières, notamment, servent simultanément la lecture religieuse de l'itinéraire de l'Homme mais aussi celle d'un parcours onirique, théâtral et psychanalytique alimenté par différents modes de représentation. L'analogie entre l'univers référentiel de la pièce et une scène de théâtre est en grande partie alimentée par l'utilisation des lumières qui ponctuent les temps forts de l'action dramatique et les références aux masques et costumes endossés par les personnages et figurants (à l'image des créatures fantomatiques et muettes sur lesquelles le Veilleur de Nuit braque momentanément les projecteurs dans le Prologue). Tant dans le Prologue que dans l'Acte, les jeux de contrastes entre ombre et lumière dramatisent les moments déterminants accompagnant la trajectoire du protagoniste que le Veilleur de nuit doit préparer à la représentation du volet central. Le Veilleur de nuit, organisant en Régisseur suprême le découpage de l'espace scénique, choisit d'attirer l'attention de l'Homme en plaçant sous les projecteurs certains éléments clés destinés à lui

ouvrir les yeux sur l'artificialité d'un monde peuplé de masques et de costumes vides au sein duquel il n'est finalement qu'une ombre parmi d'autres, un mort-vivant parmi l'ensemble de créatures fantomatiques et tout aussi somnambuliques qui y déambulent sans but (« EL HOMBRE—. *¿ Ves? Esta esquina van a doblarla hombres y mujeres sin vida, muertos de pie, que andan a tropezones por todas la calles del universo.* », Alberti : 2007, p. 208) ; il en est ainsi lorsque le Veilleur de Nuit oriente le rayon de sa lanterne vers la partie supérieure droite du fond de scène laissant soudain entrevoir la terrible vision métonymique du spectacle des « costumes vides » (« *trajes huecos* », Alberti : 2007, p. 208) comme lui, traînant leur ennui à travers la scène du monde (Alberti : 2007, p. 208) :

> *(Prolonga una luz amarilla de su linterna, y enfocándola hacia el ángulo superior derecho de uno de los bastidores del fondo, aparece la esquina de una calle cualquiera.* [...] *Sin pisar, pasan pendientes de un alambre, trajes vacíos, fláccidos, de señoras, de caballeros, militares, curas, jóvenes, niños, colgados de caretas horribles pintadas con ojos y sin ellos. Carrusel triste, silencioso, sin orden.)*

Tant dans la didascalie que dans les propos du Veilleur de nuit, le lexique des costumes, accessoires, masques et lumières artificielles rappelle et prolonge sans fin l'analogie caldéronienne entre le monde et l'univers de la représentation, tout en réactualisant celle de la « vie » et du « songe », ce dernier mot étant perçu ici dans la double acception qu'autorise le signe espagnol, à savoir celui de « songe » et de « sommeil ». Décrivant en *voix off* le triste spectacle de ces « corps deshabités » amnésiques et sans âme, le Veilleur de nuit éteint soudain la lumière, clôturant immédiatement la micro-représentation donnée à l'intention de l'Homme. Quelques instants plus tard, alors que celui-ci lui demande comment retrouver son âme, le Veilleur de nuit projette cette fois sur l'angle supérieur gauche du fond de scène une lumière verte pour lui permettre de découvrir le spectacle des âmes ayant abandonné les corps inertes (Alberti : 2007, p. 210) :

> *(Proyecta una luz verde de su linterna y hacia el ángulo superior izquierdo de uno de los bastidores del fondo, aparecen las almas de los hombres: blancos moldes de escayola, de distintos tamaños, mudos y oscilantes, igual que péndulos.)*

Dès lors que l'Homme (semblant toujours endormi, comme le souligne opportunément la didascalie : « *Como dormido* », Alberti : 2007, p. 211), à qui le Veilleur de nuit n'a manqué de souffler sa réplique, aura prononcé à haute voix les mots magiques pour rappeler son âme (« *Te deseo… te deseo… Baja… Ven… ven… ven…* » Alberti : 2007, p. 211), il éteint sa lanterne et fait ainsi disparaître cet espace dévolu aux âmes errantes, s'occupant immédiatement du costume de scène de son personnage, découpant le scaphandre pour faire apparaître le Gentilhomme. L'apparition de chacun des cinq sens est elle aussi savamment scénarisée et dramatisée à l'intention de l'Homme encore ignorant des plaisirs sensoriels, faisant surgir à son intention, au gré des rayons lumineux, une étoile, le grondement du tonnerre et des vents tempétueux, l'arc-en-ciel, la rose parfumée, l'orange juteuse et sucrée, le préparant ainsi au véritable clou du spectacle : l'apparition théâtralisée de la Femme ensommeillée et entourée de bandelettes émergeant du sous-sol par une trappe après avoir entendu le signal conventionnel des trois coups donnés par le Veilleur de Nuit *(« Enciende la linterna, la enfoca hacia abajo y con el pie golpea la tierra por tres veces. Se abre un escotillón y asciende una figura enrollada como las momias en una cinta blanca.* », (Alberti : 2007, p. 215). Lorsqu'enfin l'Homme et la Femme semblent prêts à jouer leurs rôles respectifs, le Veilleur de Nuit disparaît tout en signalant l'apparition des pleins feux, à savoir la lumière de l'aube qui envahit désormais l'ensemble de la scène, ouvrant la représentation de l'Acte central.

L'acte central unique de l'*Auto* traditionnel apparaît ainsi comme une sorte de représentation placée sous le signe de l'éphémère et de l'artifice, préparée en amont par le Veilleur de Nuit, Régisseur et Scénographe suprême, agençant décors et lumières, informant les acteurs de la partition qui doit se jouer dans le décor du Jardin. Celui-ci semble bien prendre appui – malgré sa transformation apparente – sur l'espace délabré et mortifère du Prologue : il est ainsi permis de deviner sous l'élément central et fondamental du bassin circulaire (« *un estanque bajo* », Alberti : 2007, p. 221) et de ses eaux dormantes où se jouera la mort cruelle et symbolique du poisson rouge (celui-ci étant assimilé par la plupart de la critique non seulement au Christ mais à l'Homme lui-même), la présence de la bouche d'égout circulaire elle-aussi,

également placée au centre de la scène, et abritant les eaux croupies d'où émerge l'Homme ensommeillé. On peut également déceler une correspondance dans la distribution des couleurs du décor du Prologue et celles de l'Acte, puisqu'on retrouve la blancheur de la chaux disposée sur la droite de la scène initiale dans la couleur des murs de la maison désormais située elle aussi dans le fond de la partie droite de la scène *(«… La [parte] de la derecha… corresponde a un jardín… Al fondo, muro blanco de casa.* » Alberti : 2007, p. 221), tout comme on peut percevoir un écho de la couleur noire du tas de charbon déposé à gauche de l'espace scénique du Prologue sous forme du Grenier obscur occupant lui aussi la partie gauche de l'Acte (« *La parte izquierda de la escena corresponde a un granero oscuro* ». Alberti : 2007, p. 221). De même, le tas de briques du Prologue placé au centre du triangle délimité par la corde reliant les trois piquets vers le milieu de la scène semble avoir désormais pris forme dans l'Acte sous l'apparence d'une cloison basse de briques rouges, dans la partie centrale de l'espace : « *La parte central de la escena, que es la más pequeña, …, corresponde a una tapia baja de ladrillos rojos… Ante ella, un montón de azufre y tejas rotas.* » (Alberti : 2007, p. 221).

L'Acte apparaît bien comme LA représentation majeure de l'activité nocturne du rêveur, encadré par un Prologue et un Épilogue destinés à en régler les paramètres et en signifier les enjeux à travers le discours du Veilleur de Nuit proposant à l'Homme de rejouer la scène de la Tentation à partir d'un scenario déjà connu, sorte de canevas dramatique reproduit à l'infini, dès lors que le protagoniste sombre à nouveau dans le sommeil. Les références métathéâtrales sont en effet omniprésentes tant dans les deux volets que dans l'Acte central, soulignant la véritable nature du Veilleur de Nuit, pseudo créateur d'un monde en ruines : ce personnage nocturne et ténébreux imposant à l'Homme des profondeurs de se confronter à ses démons est en quelque sorte le promoteur des visions cauchemardesques et fantasmatiques qui s'imposent sans fin au protagoniste, et qui l'amènent à se poser toutes les questions auxquelles il ne parvient toujours pas à répondre.

À cet égard, l'image visuelle du Veilleur de nuit allumant sa pipe et observant les volutes, à l'ouverture de l'Épilogue semble évoquer ironiquement et caricaturalement le cliché de la

posture d'une situation d'écoute, de concentration et d'activité intellectuelle, comme peut l'être celle du psychanalyste : « *EL VIGILANTE NOCTURNO aparece sentado sobre las piedras, como aburrido. Enciende su pipa. Bosteza. Fuma, siguiendo atentamente las bocanadas de humo.* » (Alberti : 2007, p. 251). Notons également que le Veilleur de Nuit lorsque l'Homme réapparaît sur scène, une balle dans le front, se replace significativement dans son dos pour le surprendre et l'interroger, rappelant la position freudienne de l'analyste qui échappe au regard du patient et qui tente d'évaluer le moment propice où le patient peut être confronté au principe cathartique (« *EL VIGILANTE NOCTURNO, al verlo, se levanta. Disimuladamente, como para no ser visto, da la vuelta por la derecha, hasta caer a espaldas de EL HOMBRE* ». Alberti : 2007, p. 251).

Face à un tel dispositif, il est possible de concevoir la multiplicité des références métathéâtrales dans une double perspective : certes, on peut parfaitement concevoir à un premier niveau (et l'abondance affichée des références au lexique religieux y invite nécessairement en premier lieu pour que l'ensemble fonctionne) le personnage du Veilleur de Nuit comme une figure divine dégradée et caricaturée, dénonçant la supercherie et la manipulation du discours religieux promettant au pécheur croyant et repenti un Au-delà tout aussi artificiel et illusoire qu'une représentation théâtrale. En ce sens, on retrouve le topique caldéronien de l'équivalence entre la vanité du monde et une représentation de théâtre, un jeu de dupes sans espoir de Rédemption ; mais alors que le discours religieux ne semble plus à même de répondre aux questions existentielles de l'Homme et qu'émerge la psychanalyse freudienne pour tenter de sonder les profondeurs de l'âme humaine, il devient concevable d'associer le personnage du Veilleur de Nuit à l'espace onirique (et plus précisément cauchemardesque) et à la Représentation théâtrale, rappelant ainsi le rôle du psychanalyste. Les liens consécutifs entre la scène de théâtre, celle du songe, et celle de l'espace particulier de la cure psychanalytique freudienne peuvent alors se nouer, ouvrant précisément l'accès à l'Autre scène de l'Inconscient grâce à la théâtralisation des traumatismes dans une démarche cathartique. Dès lors, le Veilleur de Nuit acquiert une autre dimension, et ouvre la voie à

une véritable investigation émotionnelle et sensorielle en quête de sens, tant pour le personnage que pour le public qui l'accompagne dans sa quête, pour tenter de comprendre l'impasse dans laquelle il se trouve dans le chaos du monde contemporain. C'est ainsi qu'on peut lire, par exemple, les quelques références à une forme d'amnésie identitaire (Alberti : 2007, p. 211) qui semble affecter le protagoniste subitement devenu « Caballero » lorsque le Veilleur de Nuit l'interroge dans le Prologue :

> EL VIGILANTE NOCTURNO.— Buenas noches. ¿Quién es usted?
>
> EL CABALLERO.— Pues… no lo sé.
>
> EL VIGILANTE NOCTURNO.— ¿Cómo se llama?
>
> EL CABALLERO.— Pues… tampoco lo sé.
>
> EL VIGILANTE NOCTURNO.— ¿Qué hace aquí a estas horas por una noche tan fría?
>
> EL CABALLERO.— Lo ignoro.
>
> EL VIGILANTE NOCTURNO.— ¿Qué desea usted?
>
> EL CABALLERO.— Nada.
>
> EL VIGILANTE NOCTURNO.— (*Tomándole una mano bruscamente y dejándosela.*) ¿Siente usted algo?
>
> EL CABALLERO.—No siento nada.

De la même façon, la découverte contrôlée et théâtralisée des sens grâce au Veilleur de Nuit et l'interpellation directe du public tiers, témoin de l'expérience, coïncide avec son « baptême » : le Veilleur de Nuit donne en effet un nom nouveau au protagoniste jusqu'alors anonyme ; l'Homme est désormais promu « Caballero » et le Veilleur de nuit s'adresse à lui en recourant à la forme de politesse, soulignant à plusieurs reprises ce changement de désignation, tant lorsqu'il s'adresse au public qu'à l'Homme lui-même, jusqu'à la dernière réplique du Prologue :

> EL VIGILANTE NOCTURNO.— (*Al público*) Claro, señoras y señores, está muy claro. Este Caballero es un alma encerrada dentro de un cuerpo en el que no se han despertado todavía los cinco sentidos. (Alberti : 2007, p. 211)
>
> [...]

> EL VIGILANTE NOCTURNO[14].— [...] Usted, Caballero, naturalmente, nunca ha visto una estrella. (Alberti : 2007, p. 212)
>
> [...]
>
> EL VIGILANTE NOCTURNO.— Pero lo que usted pisa, Caballero, es la tierra. (Alberti : 2007, p. 212)
>
> [...]
>
> EL VIGILANTE NOCTURNO.— [...] Todavía, Caballero, no tiene usted boca: carece de lo más importante para andar por el mundo. (Alberti : 2007, p. 214)
>
> [...]
>
> LA MUCHACHA DORMIDA.— ¿Dónde estoy? ¿Quién es usted?
>
> EL VIGILANTE NOCTURNO.—. Estás en el mundo. Y este Caballero es tu amigo, tu acompañante por la tierra. [...] (Alberti : 2007, p. 217)
>
> [...]
>
> EL VIGILANTE NOCTURNO.— Eso, Caballero, es la luz.

Faut-il voir alors dans cette désignation soudaine et visuellement spectaculaire (la didascalie correspondant au changement de nom du protagoniste souligne elle aussi visuellement le changement de costume avec l'image des ciseaux découpant la carapace protectrice du scaphandre pour laisser apparaître le frac, Alberti : 2007, p. 211) une invitation à relire littéralement le signe « *caball-ero* » dans sa première acception littérale, à savoir étymologiquement : ce/celui qui relève du *cheval*, qui en adopte les caractéristiques ? Une sorte d'être encore ambivalent, à la fois « chevalin » mais appelé à être « cavalier » ? Rappelons que le cheval est un puissant symbole des sens et des pulsions vitales, renvoyant au corps physique, au corps animal qu'il faut précisément « habiter », que l'âme doit réinvestir, comprendre et apprivoiser ? Dès lors que l'Homme est rebaptisé « Caballero », il semble en effet accepter et assumer son statut de Sujet complexe, et se déclare prêt à se lancer dans l'expérience révélatrice de l'investigation théâtralisée

14. Le Veilleur de nuit, dans les répliques suivantes, s'adresse directement à l'Homme/*Caballero* ou à la Femme/*Muchacha dormida*.

de la quête de son moi profond, ce qui nécessairement le conduit à réapprendre et redécouvrir les sens qui l'ont amené à connaître l'expérience traumatique qu'il lui faudra répéter et revivre pour espérer déclencher la catharsis douloureuse mais libératrice, tant sur la scène de théâtre que sur l'Autre scène psychanalytique, car comme le rappelle Dominique Barrucand[15]:

> La catharsis correspond à une modification de la structure de la personnalité (avec « purification spirituelle »), liée à la prise de conscience d'un état psycho-affectif conflictuel refoulé, revécu, par exemple à l'occasion d'une représentation dramatique ou d'une psychothérapie.

Dans l'Acte central, plusieurs éléments concourent à évoquer en filigrane une lecture psychanalytique greffée sur la réécriture de la Genèse biblique et plus précisément de l'épisode de la Tentation ; citons par exemple le Bassin central (qui, comme déjà signalé, prend place au centre de la scène, à l'endroit même où le scaphandrier émerge de la bouche d'égout dans le Prologue), tout comme les eaux corrompues du Prologue où le scaphandrier ne s'aventure que muni de sa protection tant elles sont chargées d'un passé lourd de sens ; l'eau permet au début de l'Acte un accès à la mémoire du couple capable d'y déceler une sorte de *flash back* visuel d'expériences passées devenues accessibles – avec le concours des sens –, comme un spectacle offert par les reflets aquatiques du fond du bassin, telle une sorte de boule de cristal permettant l'accès à la mémoire et faisant défiler les images successives de voyages à la fois réels et fantasmés, superposant le passé et le futur imaginé jusqu'à la vision à la fois poétique et mortifère de la Femme endormie au fond des lichens du bassin au côté du protagoniste, succédant à celles de la neige, des nards, de la mer, du silence absolu et du rêve (Alberti : 2007, p. 221-225) :

> *LA MUJER, distraída, al borde del estanque, mirando al agua.*
> [...]
> EL HOMBRE.— (*Acercándose y sentándose junto a ella…*)
> … ¿Qué veías?

15. Dominique Barrucand, *La Catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, Paris, Epi éditions, 1970, p. 95.

> LA MUJER.— Veía… la primavera en el fondo del agua… ¿Pero es que tú no ves lo que yo veo allá abajo? Mira, mira…
>
> LA VISTA (*De pie, tras* EL HOMBRE*, como sonámbulo*) .— Hay ciudades que yo no he visto nunca. Esta es una de ellas. Sus murallas dentadas y derruidas, sus jardines perdidos, sus habitantes andrajosos y tristes, me hacen pensar en una ciudad antigua, hoy venida a menos. [...]
>
> LA MUJER.— ¡Oh! Ha desaparecido. Nunca estuvimos en ella.
>
> EL HOMBRE.— Sí, era una ciudad desconocida. Una ciudad antigua que saldremos a ver este verano. Quiero que conozcas todos los rincones del mundo.
>
> [...]
>
> LA MUJER.— ¿Te acuerdas de nuestros viajes? Mira otra vez hacia el fondo del agua. ¿Qué ves ahora allá abajo, sobre el limo?
>
> [...]
>
> EL HOMBRE.— Luego, inmediatamente subimos al hotel. Y allí…
>
> [...]
>
> EL TACTO.— Piel, sábanas frescas…
>
> EL GUSTO.— Sabor a nieve todavía…
>
> [...]
>
> EL OLFATO.— … Nardos… Mar…
>
> EL OÍDO.— Silencio. [...] Silencio absoluto. Sueño.
>
> *(Pausa)*
>
> LA MUJER.— (Mirando ota vez al agua) ¡Oh!
>
> EL HOMBRE.— (*Mirando también*) Ahora sólo te veo entre los líquenes del fondo, abrazada a mí.

Comme le signale opportunément Gregorio Torres Nebrera, le jeu à la fois poétique et macabre du poisson rouge (épisode charnière placé à la suite de ces visions aquatiques et précédant immédiatement celui de la Tentation apportée par la mer, autre élément aquatique et profondément symbolique), passant cruellement de main en main entre les cinq sens jusqu'à son agonie (« EL GUSTO.— (*Lo aprieta, ahogándolo*. *A EL TACTO) Muerto te devuelvo el pez*. » Alberti : 2007, p. 228) constitue un

point culminant dans l'itinérance théâtralisée de l'Homme vers ses vérités profondes : le centre exact à partir duquel tout bascule est bien ce jeu des cinq sens avec le poisson rouge, celui que Torres Nebrera (Alberti : 2007, p. 83-85) considère comme une séquence axiale déterminante, condensant et jouant par avance le destin de l'Homme condamné à céder à ses pulsions, de même qu'il voit également dans le recours au motif symbolique du poisson un rappel de l'inconscient humain (Alberti : 2007, p. 83) :

> El pez –sobre el que inventan su juego los cinco Sentidos [...]– es, indudablemente, símbolo de todo lo subconsciente del ser humano, de aquel Hombre que está dilucidando su suerte entre la Felicidad y la Condenación.

Annonçant et précédant immédiatement l'apparition de la Tentation, cet épisode marque – dans une perspective religieuse – le passage de l'état d'innocence à celui de péché. Une lecture seconde détectera, derrière le symbole christique et sacrificiel du poisson (et à travers l'image de l'Homme gisant au fond du bassin) un avertissement pour le protagoniste, pris tel le poisson « rouge » (la précision ne semble nullement anodine, rappelant l'espace fermé et circulaire du bassin reprenant l'image archétypale de l'aquarium où se déplace, solitaire, le poisson rouge condamné à survivre en reproduisant toujours le même mouvement circulaire jusqu'à sa mort) dans les filets d'une expérience dramatisée dont il ne sortira pas indemne. L'épisode de la Tentation et l' « acte » fatal (peut-on voir également dans le choix albertien de proposer un « *Auto sin sacramento* » un clin d'œil invitant à relire le signe « *auto* », employé seul, dans son sens originel d' « acte », et de retenir ici sa dimension fatidique et potentiellement traumatique ?) prend alors la forme d'un assassinat à la fois symbolique et réel de la Femme qui traduit ici la trahison adultère de l'Homme se déclarant vaincu face aux avances de la Tentation. S'il existe, selon Freud, plusieurs freins à l'abréaction[16] accompagnant la catharsis potentiellement libératrice, l'un des principaux d'entre eux est constitué par la résistance du Surmoi – précisément incarné par

16. En psychanalyse, l'abréaction est une réaction émotionnelle permettant au patient de se libérer de tendances pulsionnelles ou obsessionnelles liées à un traumatisme et refoulées dans l'inconscient.

la Figure du Veilleur de nuit – issue du sentiment de culpabilité ou du besoin de punition. Dès lors, impossible pour l'Homme de dépasser le traumatisme et de s'en libérer. Il est condamné à revivre l'événement et à théâtraliser sans fin cette décharge émotionnelle (ou abréaction), à l'image du coup de revolver qui retentit doublement dans l'Acte et dans le volet final des coulisses de celui-ci, à savoir l'Épilogue, signalant l'impossibilité de se dégager de ce cycle mortifère et infernal. Le constat d'échec de l'Épilogue conduit l'Homme à retrouver l'espace des profondeurs sans la protection de son scaphandre, rongé par le feu intérieur de la culpabilité, en attente d'une nouvelle tentative l'autorisant à émerger à nouveau des eaux corrompues du sous-sol pour rejouer éternellement son drame intime et sa culpabilité avec le concours du Veilleur de nuit, sur la scène de ses cauchemars nocturnes. Rappelons précisément que le soufre, symbole puissant de culpabilité et de châtiment occupe une place centrale dans le décor de l'Acte de la pièce, se détachant devant le muret de briques rouge (Alberti : 2007, p. 221) : «*… una tapia baja de ladrillos rojos.* […] *Ante ella, un montón de azufre y tejas rotas.* ». À la fin de l'Acte, alors que la Tentation sort du grenier fatidique et annonce la mort de l'Homme qui a cédé à ses désirs et se consume d'une culpabilité impossible à surmonter, son passage devant le tas de soufre déclenche immédiatement la combustion de celui-ci (Alberti : 2007, p. 249) : « *Al pasar junto al montón de azufre, se incendia solo.* »

La lecture religieuse associe immédiatement la disparition de l'Homme dans le sous-sol enflammé à la condamnation infernale, inversant par là la finalité de *l'Auto-sacramental* traditionnel censé célébrer l'union du pécheur repenti avec le Christ. Par contraste, est souligné ici le double-jeu cruel d'un Créateur présenté comme un habile manipulateur/metteur en scène ; les dernières répliques sont à cet égard particulièrement éloquentes, confirmant l'artificialité métathéâtrale du dispositif mis en place pour que l'Homme succombe à la Tentation en assassinant sa Femme : lorsque l'Homme, espérant comprendre les règles du jeu et le sens du rôle qu'il lui a fait jouer, demande au Veilleur de nuit pourquoi il a permis à l'irrémédiable de se produire, celui-ci se contente d'une seule explication, liée une fois encore à l'utilisation des lumières : les étoiles qui disparaissent à la fin de la représentation tels des

feux de la rampe que le régisseur prend soin d'éteindre avant de quitter l'espace théâtral confirment, si besoin était, l'artifice de ce qui s'est joué sur scène et la duplicité du manipulateur. La lecture psychanalytique se nourrit elle aussi de la métaphore métathéâtrale, soulignant le dispositif propice à l'analyse du patient et la nécessité pour lui de (re)jouer son « acte » pour espérer accéder à la catharsis libératrice. C'est aussi en ce sens que l'on peut lire l'apparent harcèlement du Veilleur de nuit au début de l'Épilogue, pressant le protagoniste de questions évidentes et faussement innocentes (Alberti : 2007, p. 251-254), au moment même où vient de retentir en écho le bruit du révolver, signalant ainsi le dédoublement des deux plans : celui de l'Homme face à la Femme, celui du patient face au psychanalyste l'ayant amené à revivre le traumatisme. Au terme du parcours, pourtant, nulle libération pour l'Homme qui, n'ayant pas saisi ce qui s'est réellement joué, doit retourner ici à l'espace des profondeurs sans avoir trouvé de réponses à ses multiples questions. Nulle condamnation définitive alors, si ce n'est celle de revenir en coulisses dans le sous-sol de la scène du chaos informe des origines où l'eau et le feu se rejoignent à travers la même bouche d'égout, puissances antagonistes complémentaires et symboles de purification, mort et renaissance, si l'on s'en tient à cette seconde lecture, mais la certitude que la voie d'accès aux vérités profondément enfouies qui emprisonnent l'Homme deshabité et le condamnent à revivre éternellement son traumatisme sans parvenir à comprendre ce qui s'est joué en lui est un chemin extrêmement long et difficile, et parfois sans issue.

BIBLIOGRAPHIE

ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1959.

——, «Autocrítica: El hombre deshabitado», *ABC*, 19 févr. 1931, *in* Robert Marrast, *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, Paris, SEDES, 1967.

——, *La arboleda perdida*, Madrid, Alianza, 1998.

——, *Noche de Guerra en el museo del Prado – El Hombre deshabitado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

——, *Sobre los Ángeles*, Madrid, EDAF, 2002.

BARRUCAND, Dominique, *La Catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, Paris, Epi éditions, 1970.

FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1ère ed. 1905), Paris, Gallimard, 1992.

GONZÁLEZ OLMEDILLA, José, «María Teresa Montoya y el auto de la creación del mundo. El hombre deshabitado, del poeta Rafael Alberti», Heraldo de Madrid, 26 de febrero de 1931.

PEINTURE, ICONOGRAPHIE ET MUSIQUE SELON RAFAEL ALBERTI

PICASSO-ALBERTI : DES SONORITÉS ÉCRITES DE L'ŒIL OU DE L'IMPRESSION DE L'ÂME EN PEINTURE DANS *LOS 8 NOMBRES DE PICASSO* DE RAFAEL ALBERTI

Juan Carlos BAEZA SOTO

Université de Cergy-Pontoise

Pour Michèle Ramond et
Marie-Claire Zimmermann,
poéticiennes du regard.

On disait autrefois que les poètes
peignaient avec des mots ;
les peintres le peuvent aussi.

Michel Butor, *Les mots dans la peinture*[1]

Ainsi, l'Univers s'ensemence-t-il d'yeux.
Michel Serres, *Yeux*[2]

Dans le poème « El mirador de Mira-al-río[3] » de son recueil *Abierto a todas horas* (1960-1965) et plus symboliquement dans sa troisième partie justement intitulée « Los ojos y las manos », Rafael Alberti (1902-1999) établit son rapport au monde sur l'expérience sensorielle du regard qui nourrit son écriture car les yeux lui permettent d'examiner les angles de son environnement ainsi que les mécanismes que la réalité déploie sous ses yeux :

MIRADOR: Tú me ofreces,
abierto a todas horas,
el eterno espectáculo de las transformaciones.

L'image du « mirador »-belvédère nous rappelle celle de Nietzsche prenant dès 1883 le sentier qui relie le village d'Èze au sommet de sa colline, à 400 mètres d'altitude environ, jusqu'à

1. Michel Butor, *Les mots dans la peinture* (1969, Éditions d'Art Albert Skira), Paris, Champs-Flammarion, 1980, p. 149.

2. Michel Serres, *Yeux* (première édition illustrée, Le Pommier, 2014), Paris, Le Pommier/Humensis, 2018, p. 14.

3. Rafael Alberti, « El mirador de Mira-al-río », *Abierto a todas horas* (1960-1965) in *Obras completas, Tomo II, Poesía 1939-1963*, edición, introducción bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, p. 886-887.

Èze-sur-Mer sur la Méditerranée. Par l'action de la marche et de l'observation le philosophe allemand s'interrogeait, grâce à la perception de la nature et de la mer, sur la place de l'homme occidental dans le monde, sur sa solitude et sur l'infinité des subjectivités qu'offre le spectacle du monde, faisant qu'il est impossible d'ériger une vérité unique. Dans la troisième partie de *Ainsi parlait Zarathoustra* (publié entre 1883 et 1885) qu'il achève à Nice, il précise dans un texte mêlant pensées philosophiques et poésie que la seule vérité est pure fiction et que l'homme doit arracher son esprit de la masse pour comprendre la dimension éternelle et englobante de la totalité du monde. Le sentier des réflexions de Rafael Alberti fut aussi celui de ses observations de la mer Méditerranée mais aussi son propre statut de poète qui grâce au texte ouvre les possibilités de la langue ordinaire et véhicule une conception autre du monde par le biais d'un langage qui associe aux phénomènes perceptifs un rapport poétique à la connaissance.

1. L'amitié comme forme accomplie de la connaissance

Mais à l'inverse du philosophe allemand, Alberti prit en compte dans son rapport au monde son rapport à autrui : dans *Los 8 nombres de Picasso* (Barcelona, Ed. Kairós, 1970) il insiste par exemple sur la place des yeux et du regard pour explorer les phénomènes perceptifs comme principal objet de la philosophie de la connaissance. Mais le rapport à autrui, grâce au thème de l'amitié qui le reliait au peintre de Málaga, lui permet simplement d'insister sur le fait qu'il ne peut souscrire totalement au point de vue selon lequel la perception est l'objet principal de la philosophie de la connaissance. Car l'usage de mots et de verbes nous rappelle différents degrés d'attachement à la conception de la perception incarnée dans le langage ordinaire. C'est pourquoi, dans le premier poème du recueil consacré à son ami peintre, Rafael Alberti souligne autant la place du nom, et plus précisément du prénom, comme ambigüité de notre perception qui se solde toujours par un choix, suite à un processus subjectif qui doit traduire *in fine* un résultat :

¿Qué hubiera sido de ti Pablo,
si de los ocho nombres
con que fuiste bautizado,
hubieras preferido al de Pablo Picasso
el de Diego Picasso,
al de Diego Picasso
el de José Picasso,
al de José Picasso
el de Francisco de Paula Picasso,
al de Francisco de Paula Picasso
el de Juan Nepomuceno Picasso,
al de Juan Nepomuceno Picasso
el de María de los Remedios Picasso,
al de María de los Remedios Picasso
el de Crispín Picasso,
al de Crispín Picasso
el de Crispiniano de la Santísima Trinidad Picasso.

¿Cómo hubiera pintado Diego Picasso,
cómo José Picasso,
cómo Francisco de Paula Picasso,
cómo Juan Nepomuceno Picasso,
cómo María de los Remedios Picasso,
cómo Crispín Picasso,
cómo Crispiniano de la Santísima Trinidad Picasso?

¿Cómo hubiera sido posible?
PRIMERA EXPOSICIÓN EN BARCELONA DE DIEGO
PICASSO
HA LLEGADO A PARÍS JOSÉ PICASSO
CUADROS Y DIBUJOS DE EN LA GALERÍA VOLLARD
DE FRANCISCO DE PAULA PICASSO
ENCUENTRO DE MAX JACOB CON
JUAN NEPOMUCENO PICASSO
GUILLAUME APOLLINAIRE : «EL CUBISMO DE
MARÍA DE LOS REMEDIOS PICASSO»
DE GOYA A CRISPÍN PICASSO
LOS GLORIOSOS 85 AÑOS DE CRISPINIANO DE LA
SANTÍSIME TRINIDAD PICASSO?

Pero no ha sido así
y sólo en la partida de bautismo quedaron
como siete posibles invisibles hermanos,
Diego,

José,
Francisco de Paula,
Juan Nepomuceno,
María de los Remedios,
Crispín
y Crispiniano de la Santísima Trinidad.
Y salió sólo Pablo
sin Diego,
sin José,
sin Francisco de Paula,
sin Juan Nepomuceno,
sin María de los Remedios,
sin Crispín,
sin Crispiniano de la Santísima Trinidad.

Sólo PABLO PICASSO[4]

La longueur de ce poème d'ouverture rappelle la richesse créatrice de Picasso qui à sa mort laisse un héritage de 120 000 œuvres et objets[5] et reflète l'amour et l'admiration que ressent Alberti pour l'inspirateur de son recueil. Elle illustre également le temps nécessaire pour donner forme à un être protéiforme comme Picasso dont le travail est selon l'historien d'art Francisco Calvo Serraller « un pluriestilismo simultáneo[6] » qui cherche à rendre objective une réalité transformée et transformatrice ; c'est-à-dire que Picasso propose une démarche dont l'objectif est de transformer une intention artistique en une réalité et une œuvre en une réalité opérante, car il vécut à une époque qui se dresse contre le positivisme, le matérialisme et le déterminisme qui avaient régné au XIXe siècle. Le savoir absolu n'est plus de mise et des

4. Rafael ALBERTI, «Los 8 nombres de Picasso», in *Los ocho nombres de Picasso*. (1970), *Obras completas, Tomo III, Poesía 1964-1970*, edición, introducción bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, p. 99-100. Nous citerons désormais les poèmes de cette édition en marquant entre parenthèses la page qu'occupe le poème cité dans cette édition.

5. Cf. *Picasso, l'inventaire d'une vie*, documentaire de 111 mn. Réalisateur : Hugues NANCY. Auteurs : Hugues NANCY et Olivier WIDMAIER PICASSO, Producteurs : ARTE France, Gédéon Programmes, RMN-Grand Palais, Welcome, Paris, 2013.

6. Francisco CALVO SERRALLER, «Picasso frente a la historia», *in* Catalogue de l'exposition *Picasso y tradición*, Madrid, Édition du Museo Nacional del Prado/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p. 43.

découvertes scientifiques renforcent la suspicion à l'égard des apparences matérielles extérieures puisque :

> L'identification par Röntgen des rayons X en 1895, la preuve apportée par Hertz en 1888 de l'existence des ondes électromagnétiques et la mise en œuvre vers 1900 de la télégraphie sans fil par ondes hertziennes offrirent aux profanes une nouvelle conception de l'espace où celui-ci était traversé d'ondes vibratoires que la perception humaine était incapable de saisir[7].

Aussi, installé pendant trois hivers à Antibes, de 1968 à 1970, Rafael Alberti se rend-t-il à la maison de Picasso à Mougins pour observer son ami, tenter de saisir l'affirmation de son réalisme, au plus près des choses et de son expressivité quotidienne, et composer ses poèmes en sachant que pour Picasso « la peinture n'existe que dans la force de son projet[8] ». En outre, la référence à Max Jacob (1876-1944) n'est pas fortuite puisque ce dernier est poète comme Alberti mais autant Max Jacob fait partie du passé autant Alberti, consciemment ou inconsciemment, cherche-t-il chez Picasso « lo mismo que antaño en la pintura: un talismán que le ayudara a superar el triple temor al desarraigo, la vejez y la pérdida de la inspiración[9] ». Rafael Alberti subit douloureusement son exil romain après avoir quitté l'Argentine où il s'était refugié entre 1940 et 1963. L'Italie l'avait accueilli lui, sa femme, María Teresa et sa fille, Aitana, mais l'Espagne si proche rendait l'exil plus amer et les souvenirs de la guerre civile plus vivaces.

L'image de Max Jacob lui permet-elle d'explorer sa longue admiration pour Picasso « con una intensidad casi obsesiva[10] » qui l'aide à reconstruire le miroir où s'égrène le temps intérieur. Aussi le poète français représente-t-il ses propres inquiétudes vitales et

7. Linda Henderson, historienne de l'art citée par Antliff, Mark et Leighten, Patricia, *Cubisme et culture*, Paris, Thames & Hudson, 2002, p. 68.

8. Claude Fournet, *Picasso terre-soleil*, Paris, Galilée, 1985, p. 97.

9. Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier, «La estructura de *Los 8 nombres de Picasso* (1970): una historia escondida de Rafael Alberti», *in* José Ramón Trujillo et Basilio Rodríguez-Cañada (eds.), *Actas de Poesía Última. Fundación Rafael Alberti. Los 8 nombres de Picasso*, Edición Fundación Rafael Alberti, Puerto de Santa María, 2008, p. 81-82.

10. Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier, *op. cit.*, p. 80.

créatrices à l'égard d'un monstre sacré qui n' a cessé de produire depuis son adolescence et ce en dépit des obstacles, des années et des tragédies de l'Histoire, en s'appropriant des icônes archaïques jusqu'aux Grands Maîtres qu'il habite en prédateur de nouvelles incantations humaines. Ainsi, après s'être longuement documenté sur l'art de son ami peintre, Rafael Alberti éprouve-t-il le besoin de capter dans l'histoire personnelle de Picasso les éléments qui seront capables de donner une consistance au chaos intérieur qui le frappe et qu'il exprime dans le poème « No me evado » (p.145) :

Hundirme en ti,
Salvarme recorriéndote.
Penas, dejadme,
Las horribles angustias agrandadas
–dejadme ya– en la noche.
Un caballo,
Un caballo veloz para mis ojos.
No me evado.
Es la luz.

La figure de Max Jacob va lui permettre par conséquent de pénétrer imaginairement dans une existence autre que la sienne et de rejouer dans un miroir inversé l'histoire de son ami au sein de l'avant-garde. Mais Jacob sera également le double inversé qui rend possible la compréhension de la part agissante de psyché albertienne en manque d'inspiration. Car le poète français s'était intimement lié d'amitié au jeune Picasso dès 1901 : en effet, après avoir vu l'exposition Ambroise Vollard qui du 24 juin au 14 juillet 1901 présentait 64 œuvres du peintre espagnol, le poète surréaliste prenait la décision de lui rendre visite à son atelier de Montmartre, au 130ter, boulevard de Clichy, pour lui déclarer son admiration suite au choc subi par l'énergie frénétique et créatrice de son travail, sans savoir encore que les inquiétudes de cet artiste encore inconnu nourriraient son esthétique mais aussi son amour pour l'homme. Mais Picasso entretint avec Jacob une amitié véritable dont ce dernier fut redevable jusqu'à sa mort se rappelant la complicité qui les lia dès le commencement et dont une anecdote consignée par Jacob lui-même souligne la profondeur : après cette première rencontre avec Picasso et des amis espagnols dans son atelier, Jacob les invite le lendemain chez lui. Durant la fête Picasso peint le portrait de Jacob assis au milieu de ses livres et

ce dernier lui offre une gravure sur bois de Durer que le peintre conserva longtemps. Or, « [c]ette nuit-là [précise Max Jacob] tous les Espagnols s'en allèrent, sauf Mañach qui somnolait dans un fauteuil, mais Picasso et moi nous nous parlâmes par signes jusqu'au matin…[11] ».

Rafael Alberti eut aimé participer à la naissance de la légende de Picasso et, comme Max Jacob, être à l'origine d'une rencontre forte et digne de l'objet de la connaissance, car de l'amitié véritable on en remarque sa force intuitive, spontanée et émotionnelle que comporte aussi l'expérience amoureuse. Au contraire, pour Alberti le chemin vers l'amitié n'est pas sans embûches car il est conscient de la stature de Picasso, de sa singularité en tant qu'artiste mais aussi simplement en tant que personne :

> Estamos viviendo a poquísimos kilómetros de Mougins, es decir de Picasso. Hemos venido aquí, a estas cercanías, sólo para verle y yo, de paso, avanzar en un libro de poemas que desde hace tiempo escribo sobre él. ¿Verle, he dicho? ¡Qué calvario difícil! Pura ilusión. Aitana, que de nosotros es la más amiga de los dos, llama por teléfono a Jacqueline. «Muy contenta de oírte. Sí. Pero ya tú sabes. Llámame luego. A las siete. » Llama Aitana a las siete. «Bueno. Sí. Ya sabes tú. Pablo está de muy mal humor. Llámame mañana por la mañana[12].»

Et Rafael Alberti de terminer :

> Llevamos aquí dieciséis días. En Golfe Juan. Subiendo un poco las colinas, casi se ve la casa de Picasso. Todavía no es de noche. Aitana tiene que llamar de nuevo a Jacqueline. Veremos si al fin «Pablo está de buen humor».

L'admiration et l'amour secouent donc la structure de l'homme mais sa patience trouve une satisfaction dans la proximité même de l'ami vieillissant qui entre-ouvre finalement les portes de sa demeure au nom symbolique : villa de Notre-Dame de Vie. Car Alberti finit par écrire « setenta y dos poemas del libro [que] son

11. Max Jacob, « Souvenir sur Picasso », in *Cahiers d'Art*, Paris, 1927, N°6, cité par Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso. Tome I. La connaissance du cubisme (1881-1912)*, (Éditions Denoël, 1975), Paris, Folio-Essais, 1992, p. 175.

12. Rafael Alberti, «Visitas a Picasso (Recuerdos para *La arboleda perdida*)», in Rafael Alberti, *Lo que canté y dije de Picasso*, Barcelone, Bruguera-Libro Amigo, 1981, p. 133.

un canto de admiración prolongada, de desmedido amor hacia Picasso y su obra[13] ». Mais le choix des majuscules, entre les vers 26 et 37, dans le poème « Los 8 nombres de Picasso » est significatif de l'insistance d'Alberti sur les liens entre les arts puisque cela peut faire référence au « Poème-affiche » (1918) de Pierre Albert-Birot, ou à « Marine » (1921), poème visuel fait de gouache et collage sur papier de Vicente Huidobro qu'Alberti cite justement en épigraphe dans son poème « Los ojos de Picasso » en soulignant la qualité synthétique et synesthésique du regard : « El ojo humano, el ojo luz,/ el ojo caos, el ojo universo,/ el ojo eternidad…[14] ».

Ainsi, Rafael Alberti déroule une sorte d'œil cartographique[15] picassien car le caractère instantané des images que l'œil capte devient grâce à la lecture des vers ou des images un dépassement de la vision mécanique. C'est pourquoi la poésie visuelle remet en question la notion d'œil en tant qu'organe pour proposer le regard comme conscience que quelque chose de signifiant peut être perçu, quitte à ce que l'artiste torture les formes et que son regard, comme l'indique Picasso dans ses écrits, exerce avec violence la dislocation du signe, de l'écriture et surtout de l'image puisque « el ojo en erección de los juegos del prisma la penetra[16] ». Dans ce cas le regard n'est plus une psychologie du spectateur mais une conscience géométrique du rapport à autre chose que soi, et ce rapport passe par le geste, la participation du spectateur qui complète mentalement telle ou telle forme, ou par le mouvement des yeux dans la lecture qui engage le spectateur dans une dynamique spéculative riche et créative. D'ailleurs, dans la lecture, nos yeux vont vers le poème alors que dans nos rapports au réel la plupart du temps des émanations frappent nos yeux et nous croyons ce que nous voyons. D'où la mise en garde de Descartes selon laquelle « je comprends

13. María Asunción Mateo, dans l'introduction à Rafael Alberti, *Antología comentada (Poesía),* tomo I, Madrid, Ediciones de la Torre, 1990, p. 130.

14. Vicente Huidobro, cité par Rafael Alberti, «Los 8 nombres de Picasso», in *Los ocho nombres de Picasso* (1970), *Obras completas, Tomo III, op. cit*., p. 106.

15. D'après l'expression de Christine Buci-Glucksmann, in *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.

16. Pablo Picasso, *Écrits*, Paris, Réunion des Musées Nationaux / Gallimard, 1989, p. 221. Cité par Jacques Terrasa, *Déesses et paillassons. Les grands nus de Picasso*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2009, p. 173.

par la seule puissance de juger qui réside en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux[17] ». En outre, la référence aux calligrammes d'Apollinaire qui utilisait lui aussi la mise en scène des majuscules, comme dans son poème « Amants » (1914), nous semble évidente tout comme la recherche de la synthèse de la musique, la peinture et la poésie que célèbre Rafael Alberti en consacrant un recueil à un ami comme Picasso qui écrivit lui aussi des poèmes.

Aussi, ce type de stratégie visuelle rappelle-t-elle le cas de Tristan Tzara qui voyait dans les calligrammes la possibilité d'en finir avec les éléments déclamatoires de la poésie et de se rapprocher de la peinture en obligeant le spectateur à lire le poème de plusieurs côtés à la fois. Ainsi, Rafael Alberti souligne la transposition synthétique des images écrites et figurées explorée par Apollinaire, Tzara ou Huidobro pour saluer dans la peinture de Picasso sa capacité à transfigurer l'œil en regard, ce qu'Apollinaire avait justement fait en publiant en mai 1917 dans la revue *Sic* un poème en prose intitulé « Pablo Picasso » qui « comporte en son centre plusieurs claires-voies imitant le contour d'objets divers, comme une nature morte du peintre[18] ». Les calligrammes d'Apollinaire ou les poèmes cubistes de Pierre Reverdy (1888-1960)[19] instaurent, au-delà de l'audace visuelle, une démarche active et réflexive parce que le spectateur est obligé, comme devant une œuvre de Picasso, d'interroger les énoncés habituels et de « révoquer les conventions visuelles apparemment inébranlables[20] ». D'où chez Picasso le thème des métamorphoses et des variations qui garantissent au peintre une liberté d'expression que Rafael Alberti revendique en filigrane pour la poésie. De ce fait, pour pouvoir développer une lecture interprétative riche et originale et démonter alors

17. René Descartes, *Méditations métaphysiques*, II, § 15. Cité par Pierre-Yves Bourdil, *La philosophie*, Paris, Cerf, 1996, p. 275.

18. Serge Fauchereau, *Le cubisme. Une révolution esthétique. Sa naissance, son rayonnement*, Paris, Flammarion, 2012, p. 164.

19. Rappelons les liens amicaux et artistiques qu'ont réunis les deux artistes puisqu'en 1922 Pierre Reverdy publie *Cravates de chanvre* avec trois eaux-fortes de Pablo Picasso (Éditions Nord-Sud) et en 1948 son chef d'œuvre *Le Chant des morts* avec 125 lithographies du peintre espagnol (Tériade éditeur).

20. Werner Spies, « Les deux vitesses de Picasso. L'œuvre des dernières années », article traduit et repris dans Werner Spies, *l'œil, le mot*, Paris, Christian Bourgois, 2007, p. 83.

une vision anthropocentrique de la représentation, Rafael Alberti retient du cubisme l'intimité que le lecteur doit établir avec le texte afin de croître par la vue les capacités de l'esprit, comme le remarquait encore Pierre Reverdy :

> Voyez-vous pour moi, je le dis nettement, il n'y a absolument qu'un moyen de contact entre le poème et celui qui veut en prendre vraiment connaissance, c'est l'œil – parce que le poème ne peut atteindre celui qui le reçoit que dans la solitude, l'intimité, le silence et le recueillement que seule permet la lecture individuelle à l'écart[21].

Le recueil d'Alberti se rapproche alors d'une oraison car en chantant les qualités spéculatives de la peinture de Picasso il expose une prière destinée à une divinité particulière qui est le peintre lui-même car n'oublions pas qu'il ouvre son recueil par une dédicace en italiques qui sans ambages apparaît comme une déclaration de principe :

> *Dios creó el mundo –dicen–*
> *Y en el séptimo día,*
> *cuando estaba tranquilo descansando,*
> *se sobresaltó y dijo:*
> *"He olvidado una cosa:*
> *los ojos y la mano de Picasso*[22] *".*

Le travail de son ami nourrit l'espoir d'une réponse céleste, à tout le moins d'une compréhension accrue de la volonté de Dieu lui-même, d'où dans le poème d'ouverture la longue liste de prénoms qui à l'instar du prophétisme biblique (Isaïe, Osée, Amos, Michée, Joël…) relie le nom de Picasso à la liste des visionnaires de l'art moderne comme Goya mais également Ambroise Vollard (1866-1939) qui en tant que galeriste et marchand d'art révéla le travail des futurs instigateurs de l'avant-garde du XXe siècle[23] : Degas, Renoir, Maurice de Vlaminck, Paul Gauguin, Vincent van Gogh et Picasso lui-même. Or, en insistant sur la démesure de la

21. Pierre Reverdy, « Cette émotion appelée poésie », cité par Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 164.

22. Rafael Alberti, «Los 8 nombres de Picasso», in *Los ocho nombres de Picasso* (1970), *Obras completas, Tomo III, op. cit.*, p. 95.

23. Cf. Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir* (1938), Paris Grasset-Les Cahiers Rouges, 2003.

figure de Picasso qui fait partie d'une vaste lignée de peintres dits classiques qui commence par les figures de Raphael ou Michel-Ange dans des poèmes comme « De la Fornarina a Picasso » (p. 133) ou « De Miguel Ángel a Picasso » (p.134) et qui se poursuit avec la figure d'artistes révolutionnaires comme Goya, c'est-à-dire avec celui qui par la rupture décisive avec la tradition « annonce l'avènement de l'art moderne[24] », Alberti intègre à cette liste les deux plus grands adversaires intellectuels et artistiques du peintre de Málaga qui furent aussi représentés par Ambroise Vollard : Paul Cézanne et Henri Matisse.

2. L'homme, le peintre et l'ami : la création comme un bouleversement terrible de l'âme

Car de l'artiste d'Aix-en-Provence, qui a su allier dans l'art moderne, l'impression, l'expression et la tradition, il apprend l'enseignement sans mesure des classiques étant donné que dans le panorama de la peinture moderne, Cézanne (1839-1906) avait désiré, par la conquête de la planéité, « refaire Poussin sur nature[25] ». Il va de soi que Cézanne lui enseigne également à se heurter à de nombreuses énigmes qui se révèlent dans ses auto-portraits où « seul le regard vit[26] » car l'art moderne peut creuser la lumière impressionniste pour réagir contre l'aplatissement de la peinture : les plans solides cachent en eux-mêmes des variations de tons chauds et froids qui s'opposent en effet à la constance dichotomique, monolithique et stérile du clair et de l'ombre. Et c'est à juste titre que dans « Tu serías quemado » (p. 161) Rafael Alberti s'adressant à Picasso affirme :

> Tú serías quemado no en efigie,
> vivo, de cuerpo entero, en medio de una plaza,
> toro del sacrifio humeante de sangre,
> tenaz provocativo peligroso
> torcedor de la luz y de la sombra.

24. Tzvetan Todorov, *Goya, à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion, 2011, p. 10.

25. Et Cézanne dit plus précisément : « On se fout dedans avec les impressionnistes ; ce qu'il faut, c'est refaire le Poussin sur nature. Tout est là », dans Cézanne Paul, 41.

26. Charles Juliet, *Cézanne, un grand vivant*, Paris, P.O.L, 2006, p. 14.

Dès lors, dans le recueil qu'il consacre à Picasso, le poète de Cadiz propose une liste de noms et d'images qui tentent de rendre hommage aux qualités d'observateur de Picasso mais aussi à la variété de sa palette car « [t]odos los colores picassianos parecen desbordarse en ese léxico que el poeta, de pronto, como por arte de magia, inventa sin reparo alguno, descoyuntando nombres, verbos, adjetivos… o lo que crea necesario, para conseguir un remolino lírico[27] » ; ce qui est le cas dans « Tres retahílas para Picasso » (p. 104-105) :

I

Pablo Picasso nació en Málaga
y halló un palito en el Perchel
que se le convirtió en pincel.
Al pincel le salió una hoja,
a la hoja le salió una flor,
a la flor le salió un pintor,
al pintor le salió un toro
que era por más señas de oro,
pero del que cagó el moro,
que era por más señas de plata,
pero de la que cagó la gata.
¿De qué plata y de qué oro
era a fin de cuentas el toro
que le salió al pintor
que salió de una flor
que salió de una hoja
que salió de un pincel
que salió de un palito
que halló Pablo Picasso en el Perchel ?
Puedes preguntárselo a él.

Et dans la deuxième partie :

II

Pablo Picasso nació en Málaga
y yendo por orilla del mar
halló un gran caracol para soplar.
Del caracol salió un azul
del azul salió el mendigo,
del mendigo un arlequín,

27. María Asunción Mateo dans l'introduction à Rafael Alberti, *Antología comentada (Poesía),* tomo I, *op. cit.*, p. 129.

del arlequín una cabra,
de la cabra una pipa,
de la pipa una guitarra,
de la guitarra un caballo,
del caballo una nariz,
de la nariz un falo patituerto,
patilludo, patilargo.
¿De quién este patilludo,
patituerto patifalo
que salió de una nariz
que salió de un caballo
que salió de una guitarra
que salió de una pipa
que salió de una cabra
que salió de un mendigo
que salió de un azul
que salió de un caracol
que yendo por la orilla del mar
Pablo Picasso halló para soplar ?
Sólo a él se lo puedes preguntar.

La richesse créative de Picasso est contenue dans le terme « retahíla » qui signifie « série », « litanie », « innombrable ». Mais à cette tautologie visuelle et sémantique présente dans la longueur du poème qui donne forme et concrétise le mot « retahíla », il convient d'ajouter le jeu phonique et sémantique, les répétitions, les anaphores, les parallélismes et le jeu d'épanalepse qui consiste à reprendre littéralement un segment de phrase, un groupe de mots ou un terme après un temps d'arrêt ou passant d'une fin de phrase au début de la phrase suivante. Ces figures de style honorent la capacité de Picasso de synthétiser la leçon des classiques et des modernes qui surent obtenir, à l'instar de Cézanne, une unité sculpturale de la peinture en mettant en exergue le suc de la matière vivante et organique, irréductible aux projets d'une raison raisonnante et théorique. Le paradoxe cézanien veut néanmoins que ses successeurs n'aient guère retenu l'aspect tellurique et adné (qui se développe ensemble) de sa peinture, mais une solidité sculpturale qu'ils ont repoussée jusqu'à l'aplatissement total de l'abstraction. Or, Rafael Alberti souligne justement dans le poème « Escultura » (p. 115) le pouvoir démiurgique de Picasso qui à l'image de Cézanne est d'abord de taille à saisir une harmonie

entre des rapports nombreux et ensuite à même d'insuffler à l'*expérience* perceptive une *activité* perceptive parce que « [p]ercevoir, c'est engager son corps dans une activité spécifique, qui définit au moins en partie les différentes modalités sensorielles (voir, toucher, entendre, etc.) par lesquelles nous entrons en relation avec le monde[28] ». D'où chez Alberti l'admiration pour un artiste capable d'appliquer à la configuration des objets une dimension simultanément visible et tangible :

> Cuando él construye una guitarra es otra.
> Y tú entonces te dices mirándole a las manos :
> no me sirven para poder tocarla si quisiera.
> Ah, pero si se te ocurre ir a su taller,
> en el acto Picasso te construye otras manos
> capaces de tocarla
> y otras nuevas orejas
> perfectas para oír sus hondos aires de hojalata pintada.

La mention de l'instrument à cordes est certainement une référence à la sculpture en carton *La guitare* de 1912 se trouvant au MOMA de New York ou au fusain et papiers collés ou épinglés *Feuille de musique et guitare (Partition et guitare)* également de 1912 (41,5 x 48 cm) du Centre Georges Pompidou à Paris, deux œuvres qui font appel aux différents sens et qui intègrent, comme dans le poème, la vision et le toucher dans la réception de l'œuvre. Mais la présence de la « hojalata pintada » fait aussi référence à la capacité qu'avait Picasso de toucher et triturer les objets les plus simples pour en extraire la synthèse entre immanence et violence, reconstruisant de la sorte, en trois dimensions, la force de ses peintures cubistes, et proposer alors une magie poétique grâce à des « assemblages fantasques et graciles d' éléments découpés et soudés, de plaques et de tiges qui déchirent l'espace et manifestent de la part de l'artiste une rare intelligence de l'agressivité propre au matériau utilisé[29] ». Nous pensons alors à ses sculptures des années 1930 et en particulier à *Mujer en el jardín* (1930-1932, fer, 209,6 x 116,8 x 81,3 cm, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía) qui expose une matière vivante de pleins et de vides qui

28. Jérôme Dokic, *Qu'est-ce que la perception ?,* Paris, Vrin, 2004, p. 10-11.

29. André Fermigier, *Picasso* (1969), Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 222-223.

renvoient le poète de Cadiz tout d'abord au travail entre amis et artistes puisque ce travail est le fruit de la collaboration de Picasso et de Julio González, mais cela le renvoie aussi à sa propre capacité à manier les signes dans la feuille blanche comme synthèse du fini et de l'infini, de l'humain et du divin, de telle sorte que les mains qu'il cite dans son poème sont non seulement l'hommage à l'instrument majeur du peintre mais à celui de n'importe quel artiste qui doit imiter le maître car « Picasso es un movimiento sísmico cuyo epicentro se halla en los dedos de su mano[30] ».

En outre, la main est la partie du corps qui rend sensible ce qui n'est pas accessible à l'œil, c'est-à-dire la surface, le volume, la densité et la pesanteur. Le poète en écrivant montre donc qu'à l'instar du peintre il doit utiliser son corps, sa main et son pas (d'où les références récurrentes dans notre travail aux promenades de Nietzsche et d'Alberti dans les collines de Nice ou d'Antibes respectivement) pour mesurer l'espace car selon l'historien d'art Henri Focillon « [l]e toucher emplit la nature de forces mystérieuses. Sans lui elle restait pareille aux délicieux paysages de la chambre noire, légers, plats et chimériques[31] ». L'intérêt cubiste qui inclut la matière tridimensionnelle dans une surface plane relève la gageure que représente l'art moderne et Alberti montre à quel point le poème est sensible à la sonorité physique des objets que l'on utilise dans la vie quotidienne : par le collage Picasso passe, en effet, de la théorie mise en pratique – surface plane couverte de couleurs assemblées – à la pratique de l'origine – c'est-à-dire à l'objet en soi, même s'il s'agit, dans le cas du collage cubiste, de feuilles de couleurs collées à des morceaux de papier journal ou à des morceaux de bois ou de métal qui à l'image d'une sculpture intègrent l'espace plat de la peinture et le dynamitent, car le spectateur peut littéralement toucher l'objet de la toile[32]. C'est en ce sens que les artistes, autant poètes que peintres, réinventent

30. Rafael Alberti, «Visitas a Picasso (Recuerdos para *La arboleda perdida*)», in Rafael Alberti, *Lo que canté y dije de Picasso*, *op. cit.*, p. 162.

31. Henri Focillon, *Éloge de la main* (1934), Angoulême, éd. Marguerite Waknine, 2015, p. 10.

32. Cf. Adalgisa Lugli, *Assemblage*, Paris, Adam Biro, 2000, particulièrement le Chapitre « Une avant-garde du passé », p. 74-93.

le vocabulaire de l'expression, au point parfois de se perdre dans leurs improvisations ou recherches.

Pourtant, en parvenant au seuil de l'abstraction, lors de sa période cristalline ou « hermétique », Picasso comprit grâce au collage que l'art doit toujours être teinté de naturalisme, et c'est à ce titre que le magistère d'Henri Matisse est important car pour le peintre français « l'art consiste en une méditation d'après nature, en l'expression d'un rêve inspiré par la réalité[33] ».

Tout en respectant l'intégrité tridimensionnelle de l'objet et de la surface peinte, l'art de Picasso devient entassement, monde sans cesse ébranlé, contaminé par de multiples changements, par l'instabilité, le bruit et le chaos. D'où dans les poèmes d'Alberti un style saccadé, au rythme parfois fragmenté et rapide qu'il oppose à d'autres poèmes de facture classique comme le sonnet « De la Fornarina a Picasso ». Mais c'est justement dans ce jeu d'oppositions qu'il restitue « la facture forte et libre[34] » de son ami qui, par exemple, en créant dans ses gravures des espaces en demi-teintes ou des dessins proches du graffiti (nous pensons ici à la série de gravures du *Peintre et son modèle* des années 1963-1965), arrive à associer des références multiples. C'est donc par le jeu de contaminations réciproques qu'Alberti reconnaît chez Picasso la notion de « Gesamtkunstwerk » (de l'allemand *kunstwerk*, oeuvre d'art et *gesamt*, total, complet, entier) qui a été inventée par Richard Wagner en 1850 dans son essai consacré à l'art grec, *Kunstwerk der Zukfunft*, où il développe l'idée que « l'égoïsme » de l'art doit être remplacé par son « communisme ». L'œuvre d'art doit alors devenir, selon le compositeur allemand, « œuvre de l'avenir », en réunissant tous les arts, à savoir, tout d'abord, « les trois sœurs », danse, musique et poésie, arts « purement humains », dont la

33. Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, éd. Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 83. Cité par John Golding, dans l'Introduction du catalogue de l'exposition *Matisse/ Picasso* présentée aux Galeries nationales du Grand Palais du 17 septembre 2002 au 6 janvier 2003, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 27-28.

34. Brigitte Baer, « Sept années de gravure : le théâtre et ses limites », in catalogue de l'exposition *Le dernier Picasso 1953-1973*, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1988, p. 78.

dimension est le temps, et les arts de l'espace que sont l'architecture, la peinture et la sculpture.

C'est pourquoi, derrière l'éloge de l'artiste cubiste, Rafael Alberti souligne aussi un questionnement propre aux avant-gardes qui consiste à chercher l'espace total et vivant qu'il tente d'atteindre dans ses vers par un rythme soutenu imposé par la tempête lexicale, mais également en creusant au cœur des mots des sillons polysémiques ou des possibilités de sens à l'image de Picasso qui sculpte la forme par sillons concentriques ou qui simplifie la structure en délimitant les plans géométriques de sorte « à recomposer le réel en rassemblant en une seule image de synthèse toutes les indications données par l'observation sous différents angles du sujet[35] ». De la sorte Alberti apprend chez Picasso, par exemple dans les tableaux de nues féminins, l'existence d'un inventaire de formes qui créent une beauté nouvelle, comme il le remarque dans « Mujer en camisa » (p. 112) :

> Te amo así, sentada,
> con los senos cortados y clavados en el filo,
> como una transparencia,
> del espaldar de la butaca rosa,
> con media cara en ángulo,
> el cabello entubado de colores,
> la camisa caída
> bajo el atornillado botón saliente del ombligo,
> y las piernas,
> las piernas confundidas con las patas
> que sostienen tu cuerpo
> en apariencia dislocado,
> adherido al JOURNAL que espera la lectura.
> Divinamente ancha, precisa, aunque dispersa,
> la belleza real
> que uno quisiera componer cada noche.

La beauté réelle et disperse dont parle Alberti renforce la force de captation de Picasso qui est capable de s'éloigner des modèles (Michel-Ange, Rodin, Gauguin) pour mieux appréhender, entre autres, l'influence nouvelle de photographies de femmes

35. Pierre Cabanne, *Le cubisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, (Que sais-je ?) p. 32.

africaines, de l'art primitif ou ibère et restituer ensuite à sa manière ses observations grâce à des questionnements plastiques nombreux qui ont donné naissance à des interprétations originales basées par exemple sur la métamorphose d'objets banals et hétéroclites comme le verre, le cuir, le carton, le fer, le ciment, un saladier ou une feuille de journal ; procédé que le poète cite en écrivant symboliquement en français et en majuscule JOURNAL, comme pour mieux citer le tableau *Bouteille, journal et verre sur une table* ou *Un coup de théâtre, bouteille et journal* (1912, fusain, gouache et papiers collés sur papier, 62 x 48 cm, Centre Pompidou, Paris) qui intègre par collage une feuille de journal au tableau. Ainsi, à l'instar des artistes africains, Picasso crée une beauté plastiquement expressive mais tandis que chez ce dernier l'œuvre d'art finit par s'interroger sur elle-même il nous semble que Rafael Alberti est aussi sensible chez l'artiste africain au fait que « s'il cherche à donner une signification plastique aux objets qu'il emploie, il n'oublie pas que sa sculpture reste le support de la parole[36] ». Aussi, en tant que poète, le collage l'intéresse-t-il parce que cette expression reformule le réel dans une installation qui, par son refus du modèle normatif (harmonie, modèle, proportion), confirme l'existence de l'éphémère grâce à des pratiques pluridirectionnelles et pluridimensionnelles, comme Alberti l'exprime dans le poème « Oyes ¿qué música? (p. 113-114) :

> Oyes ¿qué música ?
> Lograste reducir la guitarra a geometría,
> la mandolina, el violín, la flauta
> y los descompusiste para verlos mejor por todas
> partes,
> prender todas las caras del sonido.
> Los vasos,
> las botellas,
> las mesas,
> los fruteros,
> los libros,
> los periódicos,
> los balcones,
> las estrellas

36. Jacques Kerchache, *in* Catalogue de l'exposition *Picasso-Afrique : état d'esprit. Carte blanche à Jacques Kerchache*, Paris, Centre Pompidou, 1995, p. 22.

dislocados cantaron.
Pero jamás lo hicieron más unidos.

Tú has pintado la música que miras.

Dans l'utilisation, par exemple, d'objets hétéroclites collés à des coupures de journaux, le phénomène s'affranchit de la vraisemblance classique et ne s'envisage comme tel que dans la possibilité de le lire à partir de plusieurs points de vue. Et, dans cette installation clairement annoncée comme telle, le poème nous dit qu'il existe différemment à chaque nouvelle lecture, dans chaque nouvel espace où cela a lieu, dans chaque nouvelle inflexion de voie qui se l'approprie, mais qui, de la sorte, fait du poème, non seulement une forme *in situ*, mais surtout une œuvre qui a lieu au cœur même d'une dynamique qui accepte le glissement des sens vers le transitoire et l'inconnu. Les poèmes, comme les feuilles de l'arbre ou les objets d'un collage ou d'une peinture cubiste sont tous dissemblables en leur ressemblance. Et en héritier de la pensée de Platon (*Le Politique*, 273d / Le *Phédon*, 69b), domine l'océan du dissemblable platonicien, d'où le face à face de la voix, le poème et l'image qui se traduit par une rencontre qui se fait chair, mais dont le statut de dissemblable engendre « quelque chose comme une *ruine ontologique*, cosmiquement représentée par Platon dans son mythe ». D'où la référence à la mer dans « Bajaste al mar » (p. 123) puisque la puissance spatiale de la mer renvoie aussi au pouvoir du poète, capable de représenter intelligemment une topologie essentielle qui se donne, comme dans la musique impressionniste (« Jeux de vagues » de Claude Debussy dans *La mer*, de 1904), dans un jeu de correspondances, d'images multiples, simultanées ou juxtaposées[37] :

Bajaste al mar, el tuyo,
para hacerlo de nuevo tu vivienda.
Casi nunca lo miras porque no es necesario.
Está dentro de ti

37. Michel Fleury, *L'impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1996, particulièrement le Chapitre 6, consacré à la nature comme source d'inspiration privilégiée et à l'eau insaisissable, à travers la figure de la fontaine, des jets d'eau, de la mer et des fleuves (p. 255-329).

desde antes de nacer el mar y tú.
Fue una sirena quien meció tu cuna.
Un toro una mañana te arrebató de súbito en su lomo
y te llenó de espuma hasta las ingles.
Desde entonces el mar te canta en ellas.

La réélaboration du mythe du rapt d'Europe appliqué à Picasso qui est emporté par un taureau ainsi que la référence à la naissance de Vénus (écume) intègre le peintre au mouvement du mythe qui a la capacité de survivre aux siècles ; car Picasso a su suivre la force de son destin par la mer de l'intangible lutte contre les formes. En outre la voix de la mer, qui fait écho à la voix poématique décelable dans une mer de mots et de chaînes analogiques, souligne chez Alberti que la mer apporte au creux de ses vagues, comme le poème, un arpège de sens et d'images. Le symbole de la mer résonne, comme la vague, à même le sable, caverneux et profond, toujours à l'infini car à travers l'isotopie de l'eau s'établit dans le domaine de l'art ou de l'écriture le caractère répétitif du langage, ce qui définit l'élément de la nature comme la source d'un énoncé qui s'inscrit dans le contexte créé par les éléments qui l'ont précédé. Le « tout » est le produit d'une unité qui ne cesse de produire de nouvelles informations qui révèlent l'incompatibilité ontologique de deux domaines sémantiques que sont la mer et la vague. Les vagues passent mais la mer reste, dit-on communément. Le poème n'est alors que la recherche effrénée d'une musique et de sons qui cachent le désir de l'unité dans la mise en abîme perpétuelle de la prononciation et du geste. Mais les sons renvoient également le mot dans la pensée de l'âme et dans l'écho de la matière insaisissable qui rejoint toujours une unité immatérielle. Partant de là, dans une dernière instance, Alberti attribue à Picasso la capacité surhumaine de saisir les choses par l'œil comme si seul le regard pouvait extirper le poète du silence ou du vide qui, au creux du vers, a tourmenté, entre autres, Mallarmé ou Rimbaud. Nous pensons en effet au poème « Sainte » de Mallarmé et à « Cette musique jamais entendue [qui] est une musique du silence[38] », ainsi qu'à Rimbaud, qui, dans *Une saison en enfer*, déclare, dans

38. Paul Benichou, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1995, p. 173.

le feu des mots : « Je ne sais même plus parler. Je suis en deuil, je pleure, j'ai peur. Un peu de fraîcheur, Seigneur, si vous voulez, si vous voulez bien[39] ! ». Nous pensons enfin à « la música callada » dont parle San Juan de La Cruz dans la quatorzième chanson de son *Cántico espiritual*.

3. Lorsque l'image nous étreint, lorsque l'œil nous contemple

La musique du poète répond ainsi à la musique mouvementée des lignes et des couleurs, dans la recherche éphémère du temps et de la chute. Mais le regard étreint son objet et devient le refuge ou le miroir dans lequel on peut se mirer ou exister. Élie Faure allait beaucoup plus loin en soulignant dans l'art sa capacité à nous aider à nous extraire de la foule car la lumière qui touche en nous la rétine éveille l'esprit et sauve notre intelligence :

> Les plus grandes œuvres ressemblent à une vengeance de l'esprit et du cœur, martyrisés par l'habitude universelle, et s'offrent aux yeux des foules comme un paradoxe complet. Je sais bien que cette allure paradoxale disparaît peu à peu avec l'accoutumance qu'on prend d'elle, mais elle reparaît éclatante dès qu'on jette la sonde aux temps où elles naquirent, dans les passions, les coutumes, les lois qui constituaient leur support apparent et elles s'accentuent d'autant plus que l'époque est plus individuée, la religion plus discutée, la morale et la loi moins respectées et suivies, et que l'homme puissant se dresse, face à la foule à la fois anarchique et moutonnière, pour affirmer, contre elles, la persistance de l'esprit[40].

Il est fort probable que Rafael Alberti ait compris dans les œuvres de Picasso leur capacité à saisir la lumière, à engranger des informations et un savoir sur le monde qui nous observe. Leçon d'humilité que de considérer que l'homme est vu par les choses lorsque des artistes comme lui possèdent ce que nous pourrions

39. Arthur Rimbaud, « L'époux infernal », in *Une saison en enfer* (1873), éd. citée *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Classique », 1999, p. 188.

40. Élie Faure, *Histoire de l'art. L'esprit des formes* (1926), T. I, éd. citée, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1991, p. 233.

appeler une genèse oculaire que Rafael Alberti révère et glorifie dans « Los ojos de Picasso » (p. 106-108) :

Siempre es todo ojos.
No te quita los ojos.
Se come las palabras con los ojos.
Es el siete ojos.
Es el cien mil ojos en dos ojos.
El gran mirón
como un botón marrón
y otro botón.
El ojo de la cerradura
por el que se ve la pintura.
El que te abre bien los ojos
cuando te muerde con los ojos.
El ojo de la aguja
que sólo ensarta cuando dibuja.
El que te clava con los ojos
en un abrir y cerrar de ojos.

[…]

No cierra los ojos.
No baja los ojos.
Te quita los ojos.
Te arranca los ojos
y te deja manco
o te deja cojo.
Luego te compone
o te descompone,
la nariz te quita,
luego te la pone,
después te la quita
o te pone dos.

Ojo que te espeta,
que te desjarreta,
te agranda las tetas,
te achica las tetas,
te hace la puñeta,
te levanta el culo,
te deja sin culo,
te vuelve un alambre,
te ensarta en estambre,

te ve del revés,
todo dividido,
tundido, partido,
cosido, raído, zurzido, fluido.

Ojos animales,
letales,
mortales,
umbilicales.

[…]

El mundo tranquilo
pendía de un hilo.
Y el desbarajuste
de la gran baraja
cortó con su filo
su pincel navaja.

La constellation d'yeux que soumet Alberti au lecteur évoque la collaboration de Picasso pour *Les yeux fertiles* (1936) de Paul Éluard (1895-1952) qui en s'adressant à sa maîtresse Nusch pose la figure de l'œil comme noyau sensible de l'homme confronté au monde grâce au regard amoureux d'autrui :

On ne peut me connaître
Mieux que tu me connais

Tes yeux dans lesquels nous dormons
Tous les deux
Ont fait à mes lumières d'homme
Un sort meilleur qu'aux nuits du monde

Tes yeux dans lesquels je voyage
Ont donné aux gestes des routes
Un sens détaché de la terre

Dans tes yeux ceux qui nous révèlent
Notre solitude infinie
Ne sont plus ce qu'ils croyaient être
On ne peut te connaître

Mieux que je te connais[41].

En illustrant de quatre travaux le recueil du poète surréaliste, Picasso comprend la dichotomie qui existe entre l'habitude de voir et le « donner à voir » selon l'expression de Paul Éluard puisque l'habitude conduit notre système perceptif à associer des idées tangibles à nos idées visibles, de telle sorte que nous associons ces deux visions pour comprendre ce qui nous entoure. Or, pour atteindre la pureté du regard, les surréalistes s'abandonnent à l'observation des choses et au jaillissement du subconscient qui conduit à l'abolition de la distinction sujet/objet. Et comme l'affirme Paul Éluard : « Je devins esclave de la faculté pure de voir, esclave de mes yeux irréels et vierges, ignorants du monde et d'eux-mêmes. Puissance tranquille. Je supprimai le visible et l'invisible, je me perdis dans un miroir sans tain. Indestructible, je n'étais pas aveugle[42] ». Car les poètes et les peintres surréalistes recherchent la virginité de la voyance en se détachant des implications relationnelles basées sur l'esprit ou les connexions mentales[43]. Dans un premier temps l'observation peut en effet se restreindre à une activité passive qui est nécessaire pour intégrer la substance des choses mais c'est par le moyen de l'abandon aux sens et à l'érotisme que le poète peut ensuite refléter le monde et transformer son écriture en miroir. C'est pourquoi Rafael Alberti retrace dans « Visitas a Picasso » la force captatrice du regard de son ami parce que « lleg[a] a ser rara la persona que no quede fascinada por la fijeza casi insufrible de sus pupilas. Ni hasta la extraordinaria y taladradora penetración de los ojos del búho se le iguala[44] ». Ainsi les artistes modernes doivent *donner à voir*, d'où la mise en garde de Paul Éluard en 1939 contre la chosification du monde lorsque les peintres ou les poètes se délestent de la réalité sensible :

41. Paul Éluard, *Les yeux fertiles* (1936), in *La vie immédiate,* suivi de *La Rose publique* et de *Les yeux fertiles*, Paris, Poésie/Gallimard, 2017, p. 187.

42. Paul Éluard, *Donner à voir* (1939, N.R.F.), Paris, Poésie-Gallimard, 2014, p. 11.

43. Cf. Jean-Charles Gateau, « Éluard et "le texte surréaliste" », *in* Michel Murat et Marie-Paule Berranger (éds.), *Une pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 68.

44. Rafael Alberti, «Visitas a Picasso», *op. cit.*, p. 161.

> Les peintres ont été victimes de leurs moyens. La plupart d'entre eux s'est misérablement borné à reproduire le monde. Quand ils faisaient leur portrait, c'était en se regardant dans un miroir, sans songer qu'ils étaient eux-mêmes un miroir. Mais ils en enlevaient le tain, comme ils enlevaient le tain de ce miroir qu'est le monde extérieur, en le considérant comme extérieur[45].

Or, sensible à la parole surréaliste, Alberti comprit avec Éluard que Picasso avait surmonté le mimétisme classique en soulignant à partir du monde les ambigüités de la réalité et de la vision que nous en avons. Ce qui explique chez Éluard la nécessité de créer des œuvres où comme dans le monde « tout s'agrippe aux sens de l'homme, à son esprit, à son cœur[46] ». Pour lui « Picasso, passant par-dessus tous les sentiments, de sympathie et d'antipathie, qui ne se différencient qu'à peine, qui ne sont pas facteurs de mouvement, de progrès, a systématiquement tenté – et il a réussi – de dénouer les mille complications des rapports entre la nature et l'homme, il s'est attaqué à cette réalité que l'on proclame tangible, quand elle n'est qu'arbitraire, il ne l'a pas vaincue, car elle s'est emparée de lui comme il s'est emparé d'elle[47] ». C'est par conséquent au moyen de la compréhension du réel que l'homme accède à l'échafaudage du monde et selon Alberti ce sont le corps et la main qui engagent l'artiste peintre ou poète dans l'espace matériel du monde, ce qui garantit une action de l'art dans l'espace. Cela explique l'intérêt qu'il porte à la gravure dont il apprend la technique à Rome avec Renzo Romano et Humberto Mastroianni : ainsi en 1964 il entreprend la série *X sonetos romanos* (eaux-fortes et gravures sur plomb) qui lui font obtenir en 1966 le premier prix de gravure à la Vème Rasegna d'Arte Figurativo di Roma. Cette même année à l'occasion du 85ème anniversaire de Picasso il réalise un ensemble de gravures sur plomb et des dessins originaux en couleur portant le titre *Los ojos de Picasso*. Le peintre à son tour lui confirme son amitié en réalisant une série de dix eaux-fortes *Alrededor de Rafael Alberti* (1968) et quatre portraits du poète en juillet 1970.

45. Paul Éluard, *Peintres* dans *Donner à voir*, *op. cit.*, p. 88-89.

46. Paul Éluard, *op. cit.*, p. 89.

47. *Ibid.*

L'aventure picturale d'Alberti se poursuit en 1971 lorsqu'il édite une série de gravures *Homenaje a Picasso* pour les quatre-vingt-dix ans du peintre et en 1972, à la Galería Rondanini de Rome, il présente lors de l'exposition *La palabra y el signo*, la série *El lirismo del alfabeto* qui illustre sa réflexion sur la dimension imaginale des mots[48]. Enfin, Alberti écrit l'introduction du catalogue de l'exposition de Picasso en Avignon en 1970 (édition Le Cercle d'Art, Paris, 1970) ainsi que le prologue de *El entierro del Conde de Orgaz* (Barcelone, Ediciones Gustavo Gili, Ediciones de la Cometa, 1969) et les cinq sonnets de *Sobre los amores secretos de Rafael y la Fornarina* (Galerie Louise Leiris, Paris, 1968). En tout état de cause l'admiration d'Alberti pour Picasso a pris littéralement forme et ses gravures ou poèmes montrent à quel point dans l'amitié et l'échange nous sommes des variations incomplètes de l'autre, cherchant, dans la réciprocité et l'alternance, la contamination du talent que Rafael Alberti atteste en publiant en 1970 (Barcelone, éditions Kairos) *Los 8 nombres de Picasso,* recueil qui intègre d'abord le poème « De azul se arrancó el toro » de son recueil *A la pintura* qu'il avait dédié au peintre dès sa première édition en 1945 (qui comportait des illustrations d'Attilio Rossi), des dédicaces de Picasso ainsi que les portraits d'Alberti et María Teresa León[49] par ce dernier, naturellement.

Or, par le biais de l'*ekphrasis* (terme grec ancien traduit par « description » ou évocations d'un objet ou d'une œuvre d'art, réelle ou fictive)[50] et littéralement dans le regard du peintre, Alberti s'identifie et se confronte à Picasso : il s'approprie l'ample palette du peintre cubiste en proposant un livre multiforme qui

48. Cf. le site officiel de la Fundación Rafael Alberti, onglet «Rafael Alberti pintor» : <http://www.rafaelalberti.es/ESP/AlbertiPintor/Alberti_Pintor.php?-JT=SILENCE> [Consulté le 17/12/2018].

49. Cf. Introduction de TR la Fundación Rafael Alberti, onglet «Rafael Alberti pintor» : <http://www.rafaelalberti.es/ESP/AlbertiPintor/Alberti_Pintor.php?JT=SILENCE> [Consulté le 17/12/2018].
Cf. Introduction de José Ramón Trujillo et Basilio Rodríguez-Cañada, (éds.), *Actas de Poesía Última. Fundación Rafael Alberti. Los 8 nombres de Picasso*, *op. cit.*, p.12-13.

50. Comme par exemple dans les poèmes « De azul se arrancó el toro » (p. 101), « Picasso » (p.101-102), « El cubismo » (p.102-103), « Balada de Les demoiselles d'Avignon » (p. 111) ou « Picasso Mougins la frénésie de vivre » (p. 179-181).

incorpore des « silvas », des sonnets, des poèmes en vers libre, des références aux calligrammes et aux collages ainsi que des versets qui apparentent l'art du peintre et du poète à celui d'un architecte divin soumis au chaos ; car l'enjambement, qui produit souvent un décalage entre le mètre et la syntaxe lorsque la pause verbale ne coïncide avec la pause morphosyntaxique[51], devient non seulement une métaphore de l'angoisse de la voix poématique mais surtout une descente presque anthropologique dans les racines primitives de la conscience picassienne.

Ainsi, les yeux et les mains de Picasso sont-ils le modèle et les inquisiteurs du réel puisque le peintre module la forme à mesure qu'il peint, avant même de dessiner, car la couleur, la forme de l'objet et le contour s'engendrent sous nos yeux comme la nature ; d'où le rythme rapide des vers grâce à l'enjambement abrupt et le vers court qui forment une prière où toutes les invocations sont suivies d'une formule brève récitée, chantée ou ouvertement pensée qui est la figure de Picasso lui-même. La longue litanie d'images contradictoires et paradoxales d'yeux qui s'ouvrent en s'enfermant, et inversement, révèle que les yeux se situent au-delà de la transmission d'un message, c'est-à-dire dans la « présentification » de l'espace divin, dans l'androgynie fondamentale de la Forme, car le Sacré est relié à l'isomorphisme, comme le masque qui relie par exemple l'homme au soleil :

> Salta el mundo, vuela.
> Hecho añicos canta,
> relincha, arde en vela,
> se espanta.
>
> […]
>
> Ojo, que remonto plato.
> Ojo, que salto hecho jarra.
> Ojo, que giro paloma.
> Ojo, que remonto cabra.

51. Ariadna G. García, «El perspectivismo en *Los 8 nombres de Picasso*», *in* José Ramón Trujillo, et Basilio Rodríguez-Cañada (éds.), *Actas de Poesía Última. Fundación Rafael Alberti. Los 8 nombres de Picasso*, *op. cit.*, p. 57.

La force du signe pictural ou poétique – ici l'œil – hiératique stylisé ou abstrait, régénère la vision et la stupeur de l'apparition même ; et à l'instar de la statuaire ou du masque africain, les forces de la communion sont transmises par un regard fort et profond dont l'effroi est le fruit d'une forme discontinue que l'on peut comparer à l'aspect disproportionné des formes africaines : le volume du sacré, de l'Un ou de Dieu, est, en effet, discontinu, déséquilibré et contrasté. De ce fait l'œil indigène pense[52] et les vers s'adonnent au cri redoutable de l'expression sauvage lorsque, comme Rafael Alberti, l'artiste propose une forme distordue et exagérée. Car les visions véritables sont proches de la monochromie qui pense les contraires comme devant être vécus ensemble : image et vision ; signifiant et signifié ; signe et langage. Et c'est ce qu'explore Rafael Alberti dans « Los ojos de Picasso » grâce aux jeux des sonorités identiques de « rebelar » y « revelar » :

El ojo avizor,
agresor,
abrasador,
inquisidor.
El ojo amor.
El ojo en vela,
centinela,
espuela,
candela,
el que se rebela y revela.

Ou plus surprenant dans un jeu de chiasmes et de contradictoires paradoxales :

Ojos cataclismo,
temblor,
terremoto,
maremoto,
abismo,
flor.

Ojos toro azul,
ojos negro toro,
ojos toro rojo.
Ojos.

52. Cf. Jean-Pierre Barou, *L'œil pense. Essai sur les arts primitifs*, Paris, Payot, 2002.

Son el con y es sin,
son el sin y el con.
Con esto y sin esto,
traspuestos, opuestos,
crueles, molestos,
el sumo y el resto.

Aussi, à partir des travaux de Jacques Lacan, dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973), la critique d'art Rosalind Krauss décèle-t-elle dans l'œuvre de Max Ernst une réflexion que nous pouvons appliquer à Picasso et à Alberti : la séparation entre l'œil et le regard définit la vision de l'artiste comme une brisure, un cassement, une infraction[53], puisque la scission entre l'œil et le regard instaure une dialectique entre le déictique et le distique, entre le signal et l'écran, entre ce qui est là, toujours là, et l'absence, tactile, de la réalité, présente sous mes yeux, mais toujours relevant d'un ailleurs, comme l'exprime simplement Rafael Alberti :

¡Afuera esos ojos!
¡Quítenme esos ojos!
¿Quién trajo esos ojos?
Yo quiero ser flor.
Pero soy un pez.
Yo quiero ser pez.
Pero soy manzana.
Quiero ser sirena.
Pero soy un gallo.
Quiero ser la noche
y soy la mañana.

Mátenme esos ojos,
virojos,
pintojos,
ojos trampantojos.

Pareillement, nous pouvons reprendre à notre compte la réflexion de Max Ernst qui définit la structure de l'œil comme « la roue de la lumière » [54] car il est vrai que la vision appartient

53. Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 100.

54. Max Ernst, *La Femme 100 têtes*, Paris, Le Carrefour, 1929, cité *in* Gilbert Lascault, *Sur la planète Max,* Paris, Maeght, 1991, p. 104.

à un véhicule, au mouvement, à la fortune et à l'infortune de la forme. La vue invisible d'Ernst nous apprend que la vision est toute proche de l'aveuglement. C'est ce que souligne Alberti tout au long de son poème puisque définir une vision du monde comme celle d'un artiste relève du paradoxe qui laisse entrevoir la vie du simple peut-être. C'est pourquoi de manière récurrente dans ce poème, mais également dans tout le recueil, Rafael Alberti réitère sa confiance en l'amour et en l'amitié pour Picasso qui est toujours source de lumière. Car la rencontre avec l'autre qui se place sous la forme du face à face entre le poète et le peintre, c'est-à-dire du contact de deux langages, l'oblige à constater que quel que soit l'inventaire des formes dont il dispose, le poème est un lieu de brisures, de violences faites au signe, pour qu'il saigne et laisse apparaître le sens entre deux vers, deux mots ou deux images, et à Alberti d'affirmer :

> Aquí la matanza,
> aquí la esperanza,
> el fusilamiento,
> el derrumbamiento,
> la paz, la bonanza.

C'est le sens des choses que Picasso analysait déjà en 1903 dans son tableau de la période bleue, *La Vida* (The Cleveland Museum of Art) car « [l]a tête posée sur l'épaule de son compagnon, la jeune femme paraît absente. Son regard se perd. Confiante, elle s'en remet à lui – qui semble également être ailleurs[55] ». Mais, au-delà de la passion qui s'enflamme (*erôs*) ou du penchant personnel qui se fait jour (*philia*), ou enfin au-delà des qualités de quelqu'un que l'on apprécie (*agapé*), Alberti dénote au contraire à l'égard de Picasso un attachement et une tendresse que l'on exprime aux êtres avec lesquels on a des relations quotidiennes (*storgè*) :

> Vivan esos ojos.
> Luz para esos ojos.
> Líneas y colores
> para esos dos ojos.

55. Édouard Dor, *Picasso, énigme de La Vie,* Paris, Espaces et signes, 2018, p. 9.

Todo el amor para esos ojos.
El cielo entero para esos ojos.
El mar entero para esos ojos.
La tierra entera para esos ojos.
La eternidad para esos ojos.

Ruisselant de vérité comme la lumière, le caractère familier et direct de cette déclaration explique également qu'à l'occasion de l'exposition *Juego de ojos* qui s'est tenue au Musée Picasso de Málaga en mars-septembre 2016, le critique d'art David Gilmore fît remarquer le caractère profondément andalou de Picasso en soulignant fortement comme Rafael Alberti la qualité physique, sensuelle et profondément humaine de son regard :

> Si a un andaluz le hablas de algo valioso, desea verlo, quiere echarle un ojo. Para expresar que algo es bueno o verdadero, señala su ojo con el dedo: necesita verlo para experimentarlo, para sentirlo... Cuando un andaluz se fija en una cosa con la mirada, se apodera de ella. Sus dedos son como ojos que agarran y tientan... La «mirada fuerte» implica curiosidad, hostilidad y envidia. Pero el componente sexual también está presente... El brillo de los ojos es altamente erótico...[56]

La course sacrée du désir circule par les yeux dans la cartographie des sens que Rafael Alberti décline pour son ami peintre, en essayant d'intégrer le brassage que Picasso a lui-même forgé en citant Vélasquez, Zurbarán, Goya et Le Gréco. Et si hommage il y a, c'est celui de l'admiration qui fait surgir cet expressionnisme naturalisant que la nature des choses, leur fréquentation et l'amitié peuvent seuls atteindre: l'image poétique d'Alberti est certes soumise à une opération magique du regard qui mêle admiration et abandon, envol dans l'intensité immatérielle de la vie subjective et perte des sens touchés à vifs ; car tout en éclairant de son œil avisé le talent de son ami peintre, Alberti affirme son caractère monstrueux car un langage primitif digne du minotaure exhorte le retour à la forme originelle des paroles sacrées qui derrière la louange aux dieux exigent aussi un nombre

56. David Gilmore, cité par Cristóbal G. Montilla, dans son article «Picasso abre sus ojos ante sus musas» du 16/03/2016 publié sur la version digitale du journal espagnol *El Mundo*. Accessible sur : <https://www.elmundo.es/andalucia/malaga/2016/03/15/56e800fde2704eaf4a8b4667.html> [Consulté le 12/12/2018].

de sacrifiés. Car les images de Picasso sont-elles pour toujours des rappels de mythes non encore sortis du labyrinthe et ses figures humaines des images d'Icare qui ne se sont pas encore noyées dans leur quête d'un idéal.

IMAGE ET TEXTE DANS *FUSTIGADA LUZ* (1979) DE RAFAEL ALBERTI

Bénédicte MATHIOS

Université Clermont Auvergne

***F**ustigada luz* (1969-1979) est un vaste recueil composé de neuf sections embrassant l'ensemble des expériences amicales, idéologiques, littéraires, picturales du sujet albertien à la fin de son exil et lors de son retour en Espagne (1977). En 1956, dans le recueil intitulé *Retornos de lo vivo lejano*, le poète avait construit des « retours », comme autant de poèmes aux vers polymétriques se référant à des lieux, des temps, des êtres[1]. Le retour est chose faite dans les sections thématiques de *Fustigada luz*[2] qui sont écrites pour partie depuis l'exil et pour partie après le retour de Rafael Alberti en Espagne. Les poèmes réunis dans ce recueil prennent fréquemment, sauf exception, la forme d'hommages, en lien avec les figures rencontrées lors de l'exil et retrouvées au retour, notamment dans les sections 3 à 9.

D'autre part, le thème des arts visuels, sur lequel se concentre cette analyse, est très présent (bien que la plasticité des images albertiennes caractérise l'œuvre dès le départ) à partir du recueil de 1952 intitulé *A la pintura*, dédié à l'art de peindre pratiqué comme on le sait par le poète ; dans ce recueil, dont il existe une très belle version illustrée publiée en Italie[3], le sujet rend hommage aux œuvres majeures de l'histoire de la peinture, notamment espagnoles et italiennes. La distance occasionnée par l'exil offre une mise en perspective de la peinture, d'où naquit la poésie chez le poète sans pour autant disparaître, comme diverses analyses le rappellent[4], ainsi que ces vers extraits du recueil *A la pintura* :

---

1. Bénédicte Mathios, « Je est un autre, explication du poème "Retornos de un día de retornos" de Rafael Alberti », in *L'émigration : le retour*, Études rassemblées par Rose Duroux et Alain Montandon, Université Blaise Pascal, CRLMC, 1999, p.221-232.

2. Dont la rédaction s'étend de 1969 à 1979.

3. Rafael Alberti, *Alla pittura*, Roma, Editori Riuniti, 1971.

4. Voir Patricia Marco, «A la pintura de Rafael Alberti: exilio y celebración de la belleza», in *Hispanic Poetry Review*, Vol 4, n°2, Texas A&M University, <https://journals.tdl.org/hpr/index.php/hpr/article/view/148/135>, [consulté le 22/12 2018].

El aroma a barnices, a madera encerada,
a ramo de resina fresca recién llorada;
el candor cotidiano de tender los colores
y copiar la paleta de los viejos pintores;
la ilusión de soñarme siquiera un olvidado
Alberti en los rincones del Museo del Prado;
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 morirse un pintor,
hoy distantes me llevan, y en verso remordido,
a decirte, ¡oh Pintura!, mi amor interrumpido[5].

Certes, si Rafael Alberti est également peintre, c'est avant tout la lettre qui constitue son premier outil de travail, y compris pour visualiser ses poèmes, par exemple dans la section 8 de *Fustigada Luz* consacrée à Joan Miró, au sein de laquelle s'insèrent des dessins prolongeant les jeux acrostiches, dans l'attente des œuvres de Miró prévues initialement, la visualité s'exerçant donc à trois niveaux : la lettre, le trait de dessin, les œuvres – non incluses – de Miró[6].

La poésie discursive est paradoxalement pour le sujet le médium susceptible d'aider à recouvrer le bonheur perdu de l'image picturale et symboliquement la présence de la lumière[7]. Le langage, en effet, comme système de signes englobant les autres systèmes[8], traduit l'ensemble des expériences du poète, qu'elles soient politiques, poétiques ou artistiques. La lumière est ici rendue par l'image violente qui est développée tout au long du recueil : « fustigada luz », à savoir une lumière littéralement battue, blessée et donc partiellement cachée.

5. Rafael Alberti, *Poesía III*, éd. Jaime Siles, Barcelona, Seix Barral, 2006, p. 109.

6. Le poète et le peintre souhaitaient que : «el texto y la gráfica apareciesen como un todo. Pero, desgraciadamente, […] Miró hizo muchísimas litografías pero iban intercaladas en el texto sin llenar aquellos espacios que yo había dejado con tanta ilusión para que el texto y líneas fueran juntos», Rafael Alberti, *Poesía IV*, éd. José María Balcells, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 1094.

7. « Nacemos en la luz, la queremos, la quisiéramos siempre », *ibid.*, p. 369.

8. Émile Benveniste, « la langue est l'interprétant de tous les autres systèmes, linguistiques et non linguistiques », *Problèmes de linguistique générale*, *2*, Paris, Gallimard, 1974, p. 60.

La première période de l'œuvre de Rafael Alberti est baignée de la lumière gaditane et des fulgurances des créations avant-gardistes du premier tiers du XXe siècle. Avec la république et la guerre civile, la part idéologique de l'œuvre se met très clairement en place, puis, au-delà du recueil charnière *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939-1940), l'œuvre exilée[9], rassemble toutes les expériences du sujet. Le recueil *Fustigada luz*, publié pour la première fois en 1980 à Barcelone par Seix Barral, constitue un bilan, une synthèse des veines poétiques développées avant, pendant, et après les exils argentin et italien de l'auteur. L'unité donnée à ce recueil aux thématiques et aux formes pourtant variées réside dans le titre tragique du recueil, « fustigada luz » : la lumière devrait dominer le recueil, mais subit de fortes altérations rendues par la violence du participe « fustigada », d'où peut-être la structuration du recueil en neuf parties qui « lacère » la matière poématique selon diverses voies expressives, dont visuelles.

Ce travail portera sur l'iconicité des poèmes du recueil, en particulier ceux qui traitent thématiquement des arts visuels (peinture, dessin, sculpture) ou qui en prennent la forme et passent d'un art dans un autre, développant ainsi une double perspective intermédiale[10] et transmédiale[11]. Nous laisserons de côté la poésie et ses circonstances historiques, non sans souligner par exemple l'autodérision de l'autoportrait contenu dans la section-poème « Denuestos y alabanzas rimadas en mi propio honor[12] », ou

9. Voir également Rafael Alberti, *La arboleda perdida* (1959).

10. Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence » <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/2006_16_99.pdf> : « Le potentiel de la notion d'intermédialité me paraît résider dans le fait qu'elle transgresse les restrictions de la recherche sur le média « littérature », qu'elle opère une différenciation des interactions et des interférences ENTRE plusieurs médias, et qu'elle oriente la recherche vers les matérialités et les fonctions sociales de ces processus ».

11. Claire Colin, « De Lost in Austen à Lost Austen ? Une réflexion sur l'élaboration d'une fiction transfuge », *Itinéraires* [En ligne], 2016-2 | 2017, [mis en ligne le 25 avril 2017, consulté le 24 novembre 2018]. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3367> ; DOI : 10.4000/itineraires.3367.

12. Rafael Alberti, *Poesía IV*, éd. José María Balcells, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 521-527.

encore le poème politique « Tiempos de condena[13] » ; ceci étant, la dimension politique et plus largement humaniste surgira y compris dans les poèmes dédiés aux représentations artistiques et éloignés en apparence des circonstances historiques. Nous tracerons une typologie des relations entre le texte et l'image iconographique : des procédures de l'hommage aux artistes, aux tableaux, aux sculptures, à la cocréation entre le poète et le peintre Joan Miró, traduite, dans l'attente des apports du peintre, par un travail spécifique de la matière langagière à savoir un travail entre le texte et l'image albertiens. Cette coprésence de la poésie et de l'art visuel, qui relève de la poésie visuelle[14], est un champ de la création qui s'est développé au XXe siècle et se poursuit actuellement chez certains poètes. En cela le recueil de Rafael Alberti recèle une actualité certaine, et démontre la variété du répertoire du poète, les différents courants de la poésie visuelle[15] participant aussi, de manière générale et historiquement, de l'engagement du sujet dans la cité.

1. Hommages aux poètes et aux artistes

Après avoir rendu hommage à des poètes dans la troisième partie du recueil, notamment à Dámaso Alonso, à Ramón Gómez de la Serna, à Jorge Guillén, à Louis Aragon, à Pier Paolo Pasolini, le poète évoque des œuvres d'art plastiques (parmi lesquelles la sculpture, la peinture, la photographie), et rend hommage à des artistes contemporains dans les quatrième et septième parties. Si les artistes espagnols, catalans, hispano-américains sont très présents (Picasso, Tàpies, Saura, Siqueiros), on voit le lien à l'Italie se spécifier dans l'hommage rendu à différents artistes

13. *Ibid.*, p. 437.

14. Cf. Felipe Muriel Durán, *La poesía visual en España*, Salamanca, Almar, 2000. Cf. *LiVres de pOésie Jeux d'eSpaces*, Isabelle Chol, Bénédicte Mathios, Serge Linares (eds.), Paris, Collection : Poétique et Esthétique XX-XXIe siècles, Honoré Champion, 2016.

15. Cf. « Yo soy también un poeta visual » *in* Eliseo Trenc, « Alberti de la calligraphie à la lyricographie », in *Rafael Alberti et les avant-gardes*, Serge Salaün, Zoraida Carandell (eds.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 343-354.

italiens[16]. Mais c'est sur le poème « Fábula de Leonardo[17] », dédié à Léonard de Vinci, que nous souhaiterions nous arrêter. Dans ce poème heptasyllabique a-rimique, est réservée au lecteur une entrée originale dans l'œuvre de l'artiste, par le biais, comme l'indique le titre, d'une fable dans laquelle un personnage, qualifié de « bello anciano » (v. 2) avance seul au cœur d'une nature qu'il fait réagir par « magie » : « Cuando duerme, su sueño/ ilumina la tierra » (v. 14-15). Le dialogue entre l'homme et le monde naturel et animal que propose ce poème, dont la structure énumérative (chaque élément se présente au style direct et à la première personne) pourrait être celle d'un livre d'images parfois cruelles juxtaposées au fil du poème (« […] yo soy/ la llama en que se quema/ la loca mariposa », v. 32-34), débouche aux vers 62 à 68 sur une forme de devinette posée par le destinataire de l'hommage auquel le poète prête la première personne du singulier ; on y retrouve les caractéristiques du Léonard de Vinci inventeur :

> Yo soy el hombre-pájaro.
> El primero que anhela
> ir al sol y a la luna.
> El pájaro mecánico,
> hoy asombro del mundo.
> ¿Queréis saber mi nombre?
> Me llamo LEONARDO.

La réponse du monde des êtres inanimés et animés est celle d'une incrédulité obscurcissant l'image du « bello anciano » initiale. Certes la dimension humoristique est présente (« Y la cola de un burro/ le dio un golpe en la frente,/ creyendo que era un mosquito », v. 71-73), mais une certaine critique de l'incrédulité est rendue, dans cette fable, à travers l'incompréhension dont souffre l'inventeur, une forme d'assombrissement de la lumière présentée sous une forme ludique.

16. Antonio Berni (p. 426), Alessio Paternesi (p. 427), Pino Reggiani (p. 429), Irpino (p. 430), Renato Guttuso (p. 478-479), Reza Olia (p. 482), Emilio Vedova (p. 485), Augusto Murer (p. 483).

17. *Poesía IV*, *op. cit.*, p. 377-379.

2. Obscurités et œuvre du sculpteur Agenore Fabbri

C'est dans les poèmes dédiés dans l'épigraphe initiale à « Agenore Fabbri, escultor[18] », au fil de la sixième section du recueil, que les attaques de l'obscurité subies par la lumière sont le plus fréquemment exprimées par le poète en réponse à l'œuvre contemporaine qu'il évoque, à l'aide d'un vocabulaire très expressif de l'anéantissement de l'être humain par lui-même[19], et en écho au titre « Fustigada luz ». Les 36 courts poèmes évoquent les destructions, notamment, produites par l'histoire contemporaine telles que peut les représenter le sculpteur expressionniste italien. Le poème 3 rend compte de manière globale de l'action de frapper dont l'humain est auteur et victime, induite par le participe « fustigada » et ses effets :

> Despedazado el ser, despedazada
> el alma de los seres que nacieron
> sólo para la luz.

La correspondance entre l'histoire vécue du XXe siècle et l'esthétique du sculpteur, qualifiée de « altos Fabbri suplicios » dans le poème 8, entraîne une action de l'œuvre d'art, qui anéantit les corps et déconstruit le langage du poète « distorsionando las palabras,/ deshaciendo el idioma con que quisiera hablar,/ gritar de ti[20] ». L'œuvre n'agit pas seulement comme « tiers pictural[21] » interposé entre le réel et le sujet, mais exerce une action directe sur le langage du poète, comme le montrent ces propos métalangagiers. Les déchirements et destructions matériels en trois dimensions du sculpteur sont autant d'impacts sur la parole en vers libres du poète. Mais, à l'inverse, et dans une perspective future, le locuteur envisage les retrouvailles avec la lumière, ce que

18. *Poesía IV*, *op. cit.*, p. 459-468.

19. Voir par exemple la strophe 7 : «Somos así, cuchillas,/ espantosos, atroces clavos, espinas, uñas,/ manojos de herramientas/ sobre patas cortantes que caminan/ hacia la destrucción, hacia el destierro».

20. *Poesía IV*, *op. cit.*, poème 9, p. 461.

21. Cf. Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

seul le langage permet, à la fois avec force et limitation : « […] el hombre/ será nueva materia de hermosura[22] ».

3. « El lirismo del alfabeto », les couleurs de la lettre

Dans ce recueil, mettant en œuvre le travail de la lettre comme visualité, le poème « El lirismo del alfabeto[23] » permet de revenir aux origines mêmes du langage, à son enfance (et celle du sujet), cette partie pouvant être qualifiée de lumineuse ou pour le moins colorée, grâce aux associations entre lettres et couleurs, reprises et modifiées en référence au « Sonnet des voyelles » (1883) de Rimbaud, au vers 11[24]. Mais, nous devons également souligner le fait que ce poème est associé, dans une édition italienne de 1972, à 51 planches réalisées par le poète et associant les techniques de la lithographie, de la sérigraphie, de l'eau-forte et de la xylographie. Les planches représentent chacune une lettre de l'alphabet, soit en noir et blanc, soit en couleurs. Le poème de 28 vers blancs polymétriques met en évidence la fonction des lettres pour le sujet poétique : elles sont son répertoire principal, non seulement en tant que poète mais en tant qu'artiste plastique[25], puisque le son est susceptible d'évoquer une couleur, dans un phénomène de synesthésie très répandu dans la poésie du XXe siècle, et que l'art technologique actuel, en prise avec la question du transhumanisme, est susceptible de convoquer délibérément[26].

22. *Poesía IV*, *op. cit.*, poème 33, p. 467.

23. *Poesía IV*, *op. cit.*, p. 380.

24. « Rimbaud le dio color a las vocales » (sic).

25. Voir Eliseo Trenc, « Alberti de la calligraphie à la lyricographie », in *Rafael Alberti et les avant-gardes*, Serge Salaün, Zoraida Carandell (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 343-354.

26. Voir par exemple le travail du photographe Matthieu Gafsou, présenté aux Rencontres de la photographie d'Arles en 2018. <https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/229/matthieu-gafsou>.

4. Visualité du mot : « Balada sin tiempo »

Le vaste poème initial du recueil, intitulé « Balada sin tiempo[27] », prend cette fois non la lettre mais le mot comme unité de départ pour la création. Les premiers mots, « En el principio era » se réfèrent à la création biblique. Et la préposition « en » entraîne une première partie du poème où chaque mot est contenu dans le précédent dans un effet de mise en abyme qui s'étend sur dix tercets et un distique arimiques[28] ; à la suite de ces 32 premiers vers, s'inverse le mouvement, autour de la préposition « sobre », qui va induire au contraire, non un mouvement d'emboîtement des mots les uns dans les autres, mais un mouvement d'émergence. Les mots de la première partie sont majoritairement repris, par groupes de trois dans le même ordre, mais n'appartiennent pas aux mêmes strophes, ce qui produit un décalage semblable à une variation musicale. Seul le premier tercet de la seconde partie, complétant le distique en écho aux mots finals des vers 6, 7 et 8, « ángel », « viento », « arena », inverse l'ordre de ces mots, comme dans un effet de miroir ou de chiasme aux vers 31, 32, 33 : « arena », « viento », « ángel ». Globalement, au fil de ces tercets, le sujet part d'un commencement, pour y revenir, comme une totalité cyclique. Entre les deux, il fait surgir une nouvelle création du monde, puis l'être humain, puis le malheur, puis la mort, de laquelle émerge un nouveau commencement, ainsi dans la seconde partie :

y sobre el desprecio subió el oro
y sobre el oro subió la muerte
y sobre la muerte subió el negro

y sobre el negro subió la noche
y sobre la noche subió el azul
y sobre el azul subió el agua

y sobre el agua subió la nube
y sobre la nube subió el mar
y sobre el mar subió la arena

27. *Poesía IV*, *op. cit.*, p. 374-376.

28. Exemple, le premier tercet : « En el principio era el espacio/ y en el espacio era el silencio/ y en el silencio era la estrella ».

y sobre la arena subió el viento
y sobre el viento subió el ángel
y sobre el ángel subió el número

y sobre el número subió la música
y sobre la música subió el silencio

y sobre el silencio era el espacio
y sobre el espacio era el principio
y sobre el principio era todo

Lors de la troisième étape, dix trios de mots sont superposés sur des lignes différentes où l'on retrouve ceux de la première et de la seconde partie, dans le même ordre, mais pas selon les mêmes triades. Après l'étape génétique des contenants emboîtés, puis celle émergente et ramifiée, où chaque mot voit « sortir » de lui un nouveau mot, les dix triades, autonomes, se visualisent en une construction verticale, partant du centre de la page, et inclinée de haut en bas vers la droite. La visualité « linéaire » du texte rejoint le caractère essentiel et épuré de son contenu porté par les substantifs.

silencio
estrella
música

número
ángel
viento

hombre
amor
sangre

rosa
espina
llanto

espada
odio
verde

envidia
amarillo
ira

morado
desprecio
oro

muerte
sangre
noche

azul
agua
nube

mar
arena
todo

5. Ultime modalité, l'intermédialité

Les mots sont complétés par des lignes dessinées dans la huitième partie de *Fustigada luz* : « Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró », qui comporte 16 poèmes s'étendant parfois sur plusieurs pages et associant texte et image au sein même des textes. Cette section du recueil consiste dans un travail sur les lettres, les acrostiches, les mots, les textes et les lignes qui s'allient dans la création d'images répondant à l'œuvre picturale de Joan Miró. La différence avec les poèmes cités précédemment réside dans la présence de traits dessinés et donc d'une nature visuelle différente de la graphie des lettres imprimées mais travaillant conjointement avec ces dernières dans un processus intermédial. La présence d'un lexique en lien avec la biographie, les espaces, autant que l'œuvre de Joan Miró, ainsi que les jeux autour du mot « Miró » complètent le dispositif. Ainsi par exemple le premier poème de la section[29] dispose des listes de mots construisant en acrostiche les lettres du nom « Miró ». Précédé d'une petite nuée circulaire de points dessinés à la main, et suivi d'une calligraphie

29. *Poesía IV*, *op. cit.*, p. 489.

du mot « Miró » réitérée trois fois, l'un étant inversé en « óriM », l'acrostiche se présente ainsi :

Figure 1. *Poesía IV, op. cit*. p. 489.

Miró	Músicamar	Montroig	Mallorca	M
Inicial	Infinito	Ignoto	Imagen	I
Rasgo	Relampagueo	Re	Revolución	R
Ojipájaro	Omega	Oculto	Órbita	Ó

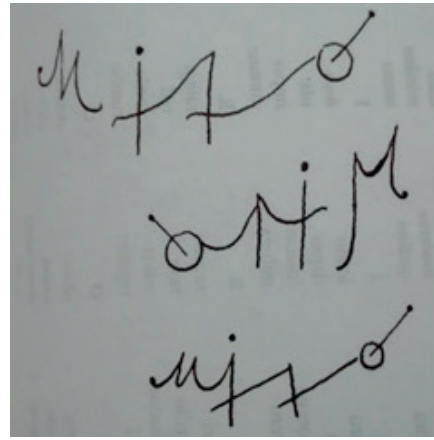

Figure 2. *Poesía IV, op. cit.* p. 489.

Une sorte de synthèse de la carrière du peintre catalan est proposée ici, ne serait-ce que par le rappel de ses lieux emblématiques et ayant inspiré son œuvre, mais aussi à travers l'invention

de mots, tel « ojipájaro » (comme Miró a pu inventer des êtres peints), et des termes indiquant l'ampleur des espaces picturaux créés par Miró (par exemple « inicial », ou encore « infinito »). Les jeux sur le nom en acrostiche du peintre se multiplient dans d'autres poèmes. Ainsi par exemple le poème numéro 2 dont les lettres « M », « I », « R », « Ó » sont couchées à l'horizontale, et 4 mots comportant les mêmes initiales sont multipliés par 6 colonnes à l'horizontale également. Dans le poème 8 intitulé « MIRÓFLOR[30] », les lettres de « Miró » et de « Pilar » (rappel du nom de son épouse), donnent naissance à des noms de fleurs en référence au mot-valise du titre, et la typographie de l'acrostiche se décale formant une pointe sur la droite :

Malva real camino de orión
Ipomea enredándose en el aire
Romero con esclavina azul
Oleandro suavemente furioso
Pensamiento en ascenso hacia el amado
Iris tocado de dos colores
Lavanda venida del mar
Amapola de corazón azul
Rosa de los vientos cantados

D'autres poèmes jouent sur l'acrostiche du nom du peintre associant parfois celui de Pilar ; ce sont les poèmes 9, 10, 11, 15, 16. Ils associent fréquemment le mot « miró », à des mots et des qualificatifs en lien paronomastique avec l'idée de « mirada » qui en reprend les sonorités et le sens par antanaclase, les acrostiches pouvant être à l'initiale ou au cœur des phrases. Voici un exemple, dans le poème n°10[31] :

Mas siempre
Ilusión de la infancia
Refugio de colores
O de sueño real

MIRÓMIRADO

30. *Poesía IV*, *op. cit.*, p. 496-498.

31. *Poesía IV*, *op. cit.*, p. 505.

Le mot valise ici créé, « Mirómirado », rend bien compte de la démarche du poète : l'œuvre de Miró regardée et transcrite par le poète. Un extrait de la suite du poème 10 propose un double acrostiche[32] :

Lejos estoy
Jardín en que penetro **m**arineando en tu M
izando tu I
reluciendo en tu R
oloroso en tu Ó

Une autre modalité apparaît alors : les lettres du nom passent des lettres d'imprimerie à une version manuscrite dans le poème hypertextuel[33]. La transformation fait des lettres manuscrites des lignes dessinées, en formes de vagues ou de signes rappelant les lettres du mot « Miró » mais attachées les unes aux autres ; on a ici un phénomène transmédial.

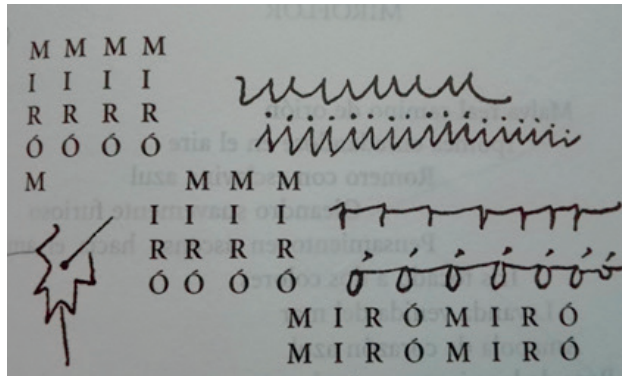

Figure 3. *Poesía IV, op. cit.* p. 495.

32. Souligné par nous.

33. *Poesía IV*, *op. cit.*, p. 495, 510. Le premier des deux est en effet encadré sur la gauche par un titre réécrit de Pedro Soto de Rojas (1584-1658) présenté à la verticale. L'original est « Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos » ; la version réécrite est : « Paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para todos », en référence à l'œuvre du peintre, et à l'accessibilité à tous de cette œuvre.

On est donc un peu au-delà, par exemple, du calligramme des débuts du siècle, et la mobilité entre le caractère imprimé et le trait réalisé à la main peut anticiper sur des pratiques actuelles dans lesquelles des poèmes concrétistes, lettristes, sont activés et transformés en poèmes en mouvement sur internet[34].

De plus des dessins encadrent le texte, soit en le précédant, soit en son sein, entre deux groupes de vers, soit en le suivant. Si la part de dialogue entre artistes attendue n'a pas eu lieu dans le cadre de l'édition, Rafael Alberti lui-même trouve simultanément à travers deux médiums le moyen de réaliser ce parcours dans le « jardin de Miró ». La présence de dessins entraîne l'utilisation de tout un répertoire de décalages typographiques, de vers échelonnés, de blancs, caractéristiques d'une poésie visuelle déjà pratiquée pendant les années 1920, par exemple par Gerardo Diego dans son poème spatialisé « Gesta[35] », entre autres. L'intéressant, à l'échelle de cette œuvre poétique qui à partir d'un moment (à savoir le recueil *A la pintura*) interroge, depuis le discours langagier, les spécificités des arts picturaux, est le mélange des deux moyens d'expression au cœur des poèmes.

L'un des poèmes, le n°15[36], éclaire particulièrement sur un mode métapoétique la démarche du poète, en particulier la fin, composée de deux quatrains « alejandrinos » faisant suite à quatre autres quatrains a-rimiques, et suivie d'un fragment de filet dessiné à l'encre par le poète, dessin manuel indiquant par polysémie aussi bien le texte (étymologiquement « tissu »), que la quête ici présentée par l'intermédiaire de la métaphore du filet :

> Enredado en tus hilos en tus telares tramas
> la reducción de todo a un idioma inefable
> Con los más puros ojos hay que saber leerte
> la luz halló de nuevo la perdida inocencia

34. <https://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4>. « Adaptação para o audiovisual dos poemas concretos "Cinco" (de José Lino Grunewald, 1964), "Velocidade" (de Ronald Azeredo, 1957), "Cidade" (de Augusto de Campos, 1963), "Pêndulo" (de E.M. de Melo e Castro, 1961/62) e "O Organismo" (de Décio Pignatari, 1960). Direção: Christian Caselli ».

35. Gerardo Diego, *Obras completas. Poesía. Tomo I*, Madrid, Santillana, 1989, p. 105-111.

36. *Poesía IV*, *op. cit.*, p. 515-516.

Poeta en una mano el fuego y en la otra
un estampido alegre de líneas y colores
sabes de la palabra pintada del secreto
que le roba la llama al sueño de la arcilla

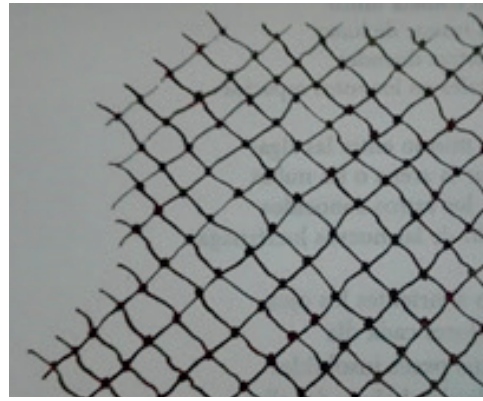

Figure 4. *Poesía IV, op. cit.* p. 515-516.

Cet art poétique révélateur d'une « transpoétisation[37] », interroge tout à la fois l'« idioma inefable » que constitue l'art pictural, les spécificités de cette œuvre évoquée, celle du peintre Joan Miró, (« con los más puros ojos hay que saber leerte »), enfin le propre fil conducteur du poète à l'échelle de ce recueil, à savoir la lumière perdue, que le regard porté sur l'œuvre peinte permet alors de retrouver : « La luz halló de nuevo la perdida inocencia ». La figure du poète, détenteur du double langage discursif et pictural, entre en action dans la seconde strophe : « Poeta en una mano el fuego y en la otra/ un estampido alegre de líneas y colores. »

Conclusion

La variété des langages est impressionnante dans l'ensemble de l'œuvre de Rafael Alberti, comme cela a été souvent analysé. Il semble que toutes sortes de pistes créatrices restent ouvertes à

37. Kurt Spang, «La líricopintura. Sobre las interferencias entre lírica y pintura», in *Impossibilia* Nº3 (Abril 2012), p. 233-245.

l'aube des années 1980, comme si l'œuvre maintenait des possibles expressifs illimités. L'assombrissement général dont est porteur le recueil, affirmé dès l'avant-propos du poète, est travaillé aussi bien par le langage de l'hommage aux artistes et figures politiques admirés, que par une autodérision majeure (cf. le dernier poème), que par le double regard porté sur le réel, par l'art et à travers les mots. Il est important de plus pour le poète que les lettres et les mots incarnent la visualité par leur propre matérialité. Il lui est essentiel de rendre hommage aux artistes, mais, également, de montrer par un triple travail calligraphique, calligrammatique et graphique les glissements possibles, transmédiatiques, d'un art dans l'autre. Cette mobilité des arts que nous avons vue dans quelques exemples est l'une des conditions d'un retour à une innocence perdue pour le langage et donc pour l'humanité, pour retrouver « la fustigada luz, algún día total, aurora pura, sin poniente[38] ».

38. *Poesía IV*, *op. cit.*, p. 369.

LOS CUADROMUSICOEMAS DE RAFAEL ALBERTI. LA POESÍA DE RAFAEL ALBERTI: MÁS QUE UNA INTER-ICONO-TEXTUALIDAD, UNA INTER-ICONO-SONO-TEXTUALIDAD

Philippe MERLO-MORAT

Université Lyon 2
Passages XX-XXI

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 morirse un pintor,

"1917-3" 14[1]

Introducción

Se ha escrito mucho sobre el poemario de Rafael Alberti titulado *A la pintura* que tenía como primer subtítulo *Cantata de la línea y del color* antes de pasar a *Poema del color y la línea*. Se ha escrito mucho sobre los dos amores del gaditano: la poesía y la pintura. Se ha escrito mucho sobre las relaciones entre las dos artes en su obra magna –su Obra con una «O» mayúscula como lo escribiré de ahora en adelante cuando se trata de toda la producción artística de Rafael Alberti– a propósito de *ekphrasis*, de intertextualidad, de intericonotextualidad… pero siempre desde la perspectiva de los estudios y de la crítica literaria y poco –por no decir nunca– desde la otra perspectiva, la de la pintura, de las técnicas y herramientas de la estética, de las artes visuales.

Por eso me gustaría aplicar un método que ya he utilizado para analizar la poesía de otra creadora, poeta que juega mucho con las artes visuales, Olvido García Valdés, que he titulado «Les tabloèmes d'Olvido García Valdés: vers une peinturoème. Proposition d'une approche méthodologique croisée poésie-peinture[2]».

1. Todas las referencias que se hacen a la obra de Rafael Alberti en este análisis provienen de la edición de *A la pintura*, Madrid, Alianza Editorial, 2004. Después de cada cita, se menciona el título del poema entre comillas seguido por el número de la página donde se puede encontrar la cita en esta edición.

2. Philippe Merlo-Morat, « Les tabloèmes d'Olvido García Valdés : vers une peinturoème. Proposition d'une approche méthodologique croisée poésie-peinture », in *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, Béatrice Bonhomme, Idoli Castro et Éveline Lloze (éds.), Paris, Hermann, 2016, ISBN 978-2-7056-9263-6, p.631-650 (última contribución del libro considerada como una proyección teórica).

Para ello, partiré del estudio detallado del poemario *A la pintura* de Rafael Alberti que va a «sufrir» dos procesos de análisis: primero el de este acercamiento metodológico que he llamado el «pinturoema», término que, como lo entenderá el lector, es la concatenación de los dos sustantivos «pintura» y «poema»; el segundo análisis consiste en entablar relaciones entre los cuadros que pintó el propio poeta y sus poemas, pero siempre a partir del ángulo de las técnicas pictóricas.

Me serviré de los estudios en arte e historia del arte, y en particular en estética, de Nadeige Laneyrie-Dagen[3] y, por lo tanto, voy a aplicar a la poesía una metodología propia de la estética pictórica. Un cruce de metodología que no es nuevo puesto que se hizo cuando unos acercamientos teóricos literarios (pienso en la narratología) se han aplicado al cine, por ejemplo. En efecto, muy a menudo es la teoría literaria la que se impuso a la imagen mientras que es la imagen la que es primera en la creación literaria. Por lo tanto, llamaré los cuadros-poemas de Rafael Alberti los cuadroema o los lienzoema, contracción de «cuadro» o «lienzo» con «poema», lo que demuestra, si es necesario, la extrema compenetración de las dos formas artísticas. Un acercamiento que los poemas mismos aceptan sin vacilar:

> Este diálogo, me parece, no acepta límites entre los géneros literarios ni entre las artes. A la poesía le aportó tanto la narrativa del siglo […] como la propia poesía. O la pintura: no sólo las imágenes que acompañan, evidente o subterráneamente familiares o afines, sino lo que algunos nombres de la pintura suponen de problematización y apertura de los modos del oficio: la abstracción, la supresión de marcos compositivos esperables, la fragmentación o amputación frente a la contextualización convenida, la extrema intensificación y las formas en que se consigue (Gorky, Luis Fernández), la presencia de lo morboso junto a lo conceptual o nihilista (Malevich), la dosificación de lo secamente conceptual y de la húmeda o humoralmente corporal: los humores del cuerpo, y el recorte, el tacto de la vista o pensamiento (Klee)[4]…

3. Nadeige Laneyrie-Dagen, *Lire la peinture*, I, *Dans l'intimité des œuvres,* II, *Le Métier d'artiste*, Paris, Larousse, dernière réédition 2012.

4. Olvido García Valdés, «De la escritura», p. 432 citada por Philippe Merlo-Morat, « Les tabloèmes d'Olvido García Valdés : vers une peinturoème. Proposition

Por consiguiente, después de mostrar que los cuadroemas de Alberti consagran gran importancia al lienzo como verdadero cuerpo del poema y de la mirada que es fundamental para captar la pintura, propongo analizar los invariantes pictóricos como para un cuadro con primero la importancia de la luz, luego la de los colores para terminar sobre la estructura y la composición de los cuadroemas. Al menos que falte otro invariante que va más allá de la pintura y de la poesía de Alberti, invariante que pocos críticos han subrayado y analizado.

1. Lienzo-cuerpo del cuadroema, ojos-miradas del artista-espectador-lector

Desde el principio de *A la pintura*, la materia, el soporte de todo cuadro, está presente con la mención al «lino en el campo» («A la pintura» 15) ya que el lino es el tipo de tela que sirve de base al lienzo. El lienzo al que el poeta dedica su XI° soneto («XI. Al lienzo» 43) en el que se menciona el lino, de nuevo, que se usaba para las velas de los barcos y que, una vez usada, compraban los talleres de pintura; por eso la existencia de grandes escuelas de pinturas en los puertos: Sevilla, Venecia, Ámsterdam… donde se podía encontrar la materia prima: lino-lienzo y pigmentos que provenían algunos de lugares lejanos. En los tres versos que siguen, se nota la fusión del lino, tela del barco, su vela hasta tal punto que la tela deja lugar a la vela en una asonancia en e-a muy reveladora entre los dos endecasílabos:

> Ya no eres lino, plano humilde, tela.
> Ya eres barco celeste, brisa, vela.
> A ti, ángel salvador de la Pintura.
>
> («XI. Al lienzo» 43)

De la misma manera, el cuerpo del cuadro, al igual que el cuerpo del poema están mencionados en otros dos poemas: el soneto «XXVIII. Al ropaje» (89) y otro soneto «XXXVIII. Al desnudo» (116).

d'une approche méthodologique croisée poésie-peinture », in *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, Béatrice Bonhomme, Idoli Castro et Éveline Lloze (éds.), Paris, Hermann, 2016, ISBN 978-2-7056-9263-6, p.631-650.

Pero tanto los poemas como los cuadros no pueden existir sin la presencia de los ojos y de las miradas. De igual manera, la mirada y los ojos pueblan todo el poemario, ojos que están esperando, como en acecho («[…] a los ojos, en espera», «A la pintura» 15), ojos analizados hasta la retina, como en el soneto «II. A la retina» (18):

> ¿Qué sería sin ti de los colores,
> niña de luz, pintor de los pintores?
> A ti, fuente inmortal de la Pintura.
>
> («II. A la retina» 18)

Una «niña de luz» que remite a la niña de los ojos, es decir a lo más profundo del ojo, a lo más ínfimo, en contacto directo con lo más hondo del ser del que emana tanto la expresión poética como la visual. Los ojos que dicen sus raíces andaluzas, espaciales, a orillas del mar, y también temporales o mejor dicho atemporales, a tres de los siglos, desde la Antigüedad:

> Mis recatados ojos agrestes y marinos
> se hundieron en los blancos cuerpos grecolatinos.
>
> («1917-3», 12)

Ojos omnipresentes, «Ojos que vuelven a aparecer» («1917», 13) en cualquier momento, en cualquier lugar, ojos famosos que hablan como lo sugiere la referencia al dios de la mitología cuyo nombre expresa claramente «el que habla mucho» o «el que tiene mucha fama», Polifemo:

> frente asida a la mano que traspasa
> tu ojo de Polifemo enamorado.
>
> («VI. A la paleta» 24)

La mirada completa los ojos. Una mirada fundamental para poder captar no sólo la imagen o el texto sino también hasta el pensamiento, es decir –como ya lo mencioné anteriormente– lo más hondo del ser humano:

> Ventana o mirador de miradores
> para la creación del pensamiento.
>
> («XI. Al lienzo» 43)

Una mirada que permite ver hacia fuera del ser y también hacia dentro, como una pantalla en la que se reflejan las imágenes del poema o del cuadro, al menos que se trate de una pantalla traslúcida que deja pasar, como sombras chinas, unas imágenes, siluetas de concepto que se proyectan tanto sobre el poema como sobre el lienzo.

Además, la mirada es fundamental en la obra de Alberti y remite a la figura de Narciso al que tanto ama el poeta, como lo podemos observar en el poema epónimo que encontramos en *Cal y canto* (*Revista de Occidente*, 1929). Una mirada, la mirada del poeta, que se proyecta en la obra de arte plástica que, a su vez, rebota y vuelve a la mirada del poeta y le inspira el poema. Vaivén entre poesía y pintura. Pero también la mirada del espectador y del lector que ve o lee la obra (pintura o poesía), sin olvidar la mirada del lector-espectador que ve al artista viendo la obra que le inspira. Un juego de miradas sin fin como bajo la presencia de espejos múltiples, espejos velazqueños, por supuesto. Unos espejos que son otros tantos soportes visuales de los lienzoemas y que detienen un poder infinito puesto que son detentores del tesoro más grande que es toda la naturaleza:

> A ti, profundo espejo que atesora
> todo el sinfín de la naturaleza.
>
> («II. A la retina» 18)

Un espejo que tiene todos los poderes, el de «vestir», el de «desnudar», el de dar, el de quitar, el de borrar y de volver a proponer una superficie nueva, una «superficie pura»:

> A ti, abanico, ala redonda, escudo,
> espejo que al vestir queda desnudo
> y nuevamente superficie pura.
>
> («VI. A la paleta» 24)

En *A la pintura*, lo que propone el poeta-pintor es una escritura del placer que se debe a la presencia de un sinfín de miradas y de juegos de espejos «à la composition et aux jeux de miroir qui mettent en scène le poète-spectateur et son plaisir[5].» Desde el

5. Zoraida Carandell, « Plaisir de voir et plaisir d'écrire dans *A la pintura*, de Rafael Alberti », *in* <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/10-Carandell.pdf>, p. 177 [consulta el 18 de diciembre de 2018].

principio del poemario, se instaura un juego a la vez complejo y sencillo que estriba en que el poeta es el espectador del cuadro y el lector del poema es el espectador del poeta, una idea que emite Zoraida Carandell y que completaré más adelante. En efecto, «comme dans un tableau de Velázquez, un jeu de miroirs infinis met face à face le plaisir de voir ou de revoir et le plaisir de dire ou de redire[6]». A lo que añadiré que en vez de hablar de « juego de espejo», propongo "juego de eco" que permite introducir la música en este baile incesante entre las tres artes que componen la Obra albertiana.

2. La «luz rayo» dominada por claroscuros

Si el soporte –papel o lienzo– y los ojos para verlo son primordiales, lo que es imprescindible, en ambos casos también, es la luz. Alberti le dedica un soneto completo, el soneto «XXX. A la luz» (92). No es anodino que sea en este soneto donde, con más nitidez, la poesía se relaciona más con la pintura, como si las dos artes fusionaran en una, como si se confundieran ambas:

> A ti, lavado, líquido lenguaje;
> dura al color que su color restriega
> contra el árbol preciso que doblega
> a imprecisión la copa del ramaje.
>
> («XXX. A la luz», 92)

El tuteo puede dirigirse tanto a la pintura como a la poesía. La metáfora «líquido lenguaje» es a la vez la voz que fluye, que sale de la voz poemática tal un río o el mar que viene a posarse en la hoja del papel, a formar un poema y es, a la vez, el aglutinante –agua para la técnica de la acuarela, aceite para la técnica al óleo…– que se mezcla con el pigmento para crear el lenguaje pictórico sobre el soporte –tabla, lienzo…

La luz es la que da relieve, que da forma, que da profundidad de campo, que provoca también la ilusión, sobre todo en la pintura clásica:

6. Zoraida Carandell, « Plaisir de voir et plaisir d'écrire dans *A la pintura*, de Rafael Alberti », *in* <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/10-Carandell.pdf>, p. 173 [consulta el 18 de diciembre de 2018].

A ti, esqueleto ornamentado, llena
rosa mural en él enguirnaldada;
vestido de los huesos, revocada
luz en relieve y sólida azucena.
(«XXXVIII. Al desnudo», 116)

Lo más llamativo es que la luz aparece muy a menudo en un abrir y cerrar de ojos, un *in icto oculi* a lo Valdés Leal, bajo la forma de un «rayo» o de un «relámpago», como si la luz sólo se pudiera percibir de manera fugitiva:

A ti, veloz, centella la melena,
rayo en escorzo, mar precipitada; ("XXXVIII. Al denudo", 116)
Y –¡oh relámpago súbito!– sentí en la sangre mía
arder los litorales de la mitología.
(«1917-3» 12)

Pero más que luz, lo que domina, paradójicamente, en *A la pintura*, es la sombra o más bien un sinfín de claroscuros, como si la poesía y la pintura de Alberti fuesen originadas por este juego de contraste fuerte que traduce perfectamente lo que vivió el poeta-pintor a lo largo de toda su vida: una dicotomía no sólo entre la poesía y la pintura sino también entre su interior y su exterior, su vida en España y su exilio.

Si el soneto XXX está dedicado a la luz, el XXXII lo es a la sombra («XXXII. A la sombra» 99) y no es una casualidad si entre los dos sonetos encontramos el poema n° 31. «Velázquez» (93-98), pintor que juega con las luces y las sombras llevándolas a su paroxismo a través de una infinidad de vaivenes especulares. Una sombra que invade muchos de los cuadros citados y varios de los poemas, pero una sombra que no es totalmente negra sino más bien azul:

La sombra es más azul cuando ya el cuerpo
que la proyecta se ha desvanecido.
(«Azul. 29» 32)

Lo más llamativo aún es la ubicación del claroscuro en el conjunto del poemario: «XXI. Al claroscuro» (72). Es decir que Alberti decide hablar del claroscuro antes de dedicarles un soneto a la luz

y luego a la sombra, prueba, si es necesaria, de que es la mezcla de lo claro y de lo oscuro lo que le interesa más al poeta-pintor.

El claroscuro es múltiple en todo el poemario, pero está casi siempre vinculado con la tristeza o la muerte, y eso desde el primer poema de *A la pintura*, como si el claroscuro fuese una clave de sol o el alfa de la visión albertiana:

> Transido de aquel alba, de aquellas claridades,
> Triste «golfo de sombra», violentas oquedades
> Rasgadas por un óseo fulgor de calavera […].
> («1917-3» 13)

Si el primer verso se focaliza en lo claro con «alba» y «claridades», el segundo contrasta tajantemente con la introducción de «sombra» relacionada con «triste» y con «oquedades» que anuncia la calavera del verso siguiente, a su vez vinculada con el fulgor de la luz. En la tercera parte del tríptico que propone «1917-3», son momentos oscuros de la historia (la Inquisición, las guerras…) a los que se aluden a través del claroscuro:

> ¡Oh asombro! ¡Quién creyera que
> hasta los españoles
> pintaron en la sombra tan claros arreboles;
> («1917-3» 14)

De la misma manera, el claroscuro –oxímoron por antonomasia– anuncia otros, percibidos por «la retina», como por ejemplo el «rayo negro»:

> flor circular que irisa en su cabeza
> del rayo negro al rubio de la aurora.
> («II. A la retina» 18)

La voz poemática se encuentra justo en medio de esta dicotomía y es incluso la que «acciona» esta fusión:

> Acciono con la luz, soy un activo
> cómplice de la luz contra la sombra.
> («Amarillo.1», 64)

Esta misma voz, al menos que sea el pincel del pintor, son las dos herramientas que permiten relacionar los opuestos. Ella o él son el medio necesario para que surja esta epifanía, esta apoteosis, esta síntesis que emerge de dos contrarios. Sin el creador, el *poietes*,

nada es posible. Alberti otorga importancia a la luz, a la sombra a los claroscuros en su poesía, pero es de notar que no es tanto el caso en su pintura. En efecto, su obra pictórica no introduce una fuente de luz canónica que ilumina o pone en la sombra las líneas, las formas, las curvas, los arabescos que pueblan sus obras visuales. Es la luz la que introduce muy a menudo la profundidad de campo, el moldeado de los objetos, de los cuerpos, la transparencia, un invariante estético que no está presente en la obra de Alberti. El pintor se centra más bien en la utilización de una paleta «primaria» con formas, o mejor dicho líneas sencillas.

3. Una paleta cromática «primaria» que confiere importancia a los valores

Alberti es ante todo un pintor del color y para ello, podemos determinar cuál es su paleta poética. El poema titulado «VI. A la paleta» (24) nos ayuda: toda la paleta cromática está presente bajo la forma del «arcoíris» («VI. A la paleta» 24) que inunda tanto la página del poema como sus pinturas-colores. Pero, como se debe para un pintor, el poeta parte de los tres colores primarios que son los primeros en aparecer en el poemario: el «Azul» (28-32), el «Rojo» (46-50) y el «Amarillo» (64-69), quizás siguiendo, de esta manera, el ejemplo de su homólogo, del que se inspira, Neon Battista Alberti, quien escribió *Della Pittura* que trata tan solo del azul, rojo, amarillo y sólo al final del verde. Alberti es un gran colorista como lo podemos comprobar en «XXVI. Al color» (86), otro soneto en el que, desde el primer verso muy sinestésico, mezcla visión y oído: «A ti, sonoro, puro, quieto, blando», fusión del color con el sonido que vuelve a aparecer con el primer verso del primer terceto: «A ti, armónica lengua, cielo abierto».

Dentro de esta paleta, algunos colores sobresalen, como es el azul al que el poeta consagra un poema completo «Azul» (29). El azul es «celeste» y es «como alas» («Azul.8», 29), muy aéreo, angelical sobre el modelos de los ángeles de Rafael, de Miguel Ángel o del Greco, los tres citados en *A la Pintura*. El otro color muy mencionado es el rosa, en particular en «41.Renoir» (120-121), donde «los colores soñaban», y de enumerar –por orden de aparición,

aunque haya repetición, los anoto todos– «el rosa», «el amarillo», las «rosas amarillas», «el plata», «el rojo vivo», «el color negro», «el azul», «verde o lila», «el rosa», «el rosa», «el ancho rosa», «el rosa», «rosa», «verdea fresco el lila», «el rosa», «en rosa», «los colores» y en un último verso enteramente dedicado a «Y rosa». Como bien lo vemos, se trata de una explosión cromática, un verdadero fuego pirotécnico en el que el rosa predomina.

Este amor por los colores le proviene al pintor-poeta del gran «asombro» que tuvo al descubrir el Museo del Prado:

> ¡Oh asombro! ¡Quién pensara que los viejos pintores
> pintaron la Pintura con tan claros colores;
>
> («1917-3» 12)

Descubrimiento, estupefacción, asombro… que nunca le van a quitar al pintor-poeta. Pero, lo que nos tiene que llamar la atención es la utilización que Alberti hace, además de los colores, de los dos valores: el blanco y el negro.

No es una casualidad que tanto el poema dedicado al negro como el dedicado al blanco no lleven número –ni un número romano, ni un número árabe–, como es el caso para todos los otros poemas del libro. No llevan número porque no se los puede numerar, cifrar: el blanco y el negro representan o la suma o la resta de todos los colores. Pero su ubicación en la composición general del poemario cobra gran significación: el «Negro» (102-107) se sitúa entre el «33. Valdés Leal» (100-101) y el «34. Goya» (108-111), o sea dos pintores que son conocidos por su utilización del negro: Valdés Leal por sus *Vanidades* y Goya por sus *Pinturas negras*. Y de la misma manera, el valor «Blanco» (122-127) se sitúa entre «41. Renoir» (120-121) y «42. Gauguin» (128-129), ambos conocidos por su utilización muy pelicular del blanco para traducir la presencia del sol al orillas de los ríos para el primero, en Polinesia para el segundo.

Sin vacilar, puedo afirmar que el negro no es un valor que le gusta a la voz poética, sino que es el valor que «teme»:

> Temo al negro. Me teme
> el negro a mí. La noche
> tiene miedo del día.

El día, de la noche.

(«Blanco.10», 123)

Y se puede decir que no sólo a la voz poética sino también al poeta, ya que justo cuatro estrofas antes de esta cita menciona el poeta su propio nombre.

Al contrario, el blanco es vida, luz, claridad, reflejo… se encuentra por todas partes, como en el «Amarillo.2», (64) donde aparece como «emblanqueciéndome». Un blanco que es necesario para que viva la luz, para que aparezcan las sombras y para que pueda existir visualmente en el sueño:

Aparezco en el sueño como hálito,
como sombra marfil
de plato –Zurbarán–, mantel o monje.

(«Blanco.28», 126)

El blanco es humano, tiene voz, habla, y tiene sangre, una sangre que «clarea»:

Dijo el blanco: –Yo puedo,
feliz, estar en todo, porque soy
la imprescindible sangre para el justo
clarear de la luz en los colores.

(«Blanco.1», 122)

El blanco es de todas las esferas sociales. Puede ser muy noble como en los endecasílabos sobrios para hablar de Zurbarán o puede ser muy popular:

Yo vi –Rafael Alberti–
la luz entre los blancos populares.

(«Blanco.6», 123)

Por eso, para la voz poética, el blanco puede ser también un color «12 / Soy el más albañil de los colores». («Blanco.12», 124). Por fin, el blanco es la luz y se opone a la sombra en un trabajo de claroscuro marcado y subrayado por la voz poética mediante un juego sobre los diferentes significados que puede tener el sustantivo «blanco» y la expresión «dar en el blanco», o sea acertar:

Siempre dispuesto a dar
en el blanco escondido de la sombra.

(«Blanco.29», 126)

De esta manera, el blanco reanuda con la luz y se hace puente obligatorio entre la sombra y la luz.

4. Composición y estructura: vida y movimiento en líneas, curvas y arabescos

Si los colores son fundamentales para Alberti, el otro invariante más importante de toda su obra pictórico-poética es la composición. El poeta le consagra un soneto entero: «XXIII. A la composición» (75) del que sobresale la importancia del último verso «A ti, soplo y razón de la Pintura» que conjuga a la vez los dos elementos que permiten dar vida a un cuerpo, o sea la pintura, o sea la poesía, es decir el aire con la mención al «soplo» y el cerebro con la «razón» que combina varios elementos a su vez: memoria, imaginario, lógica… Mucha de la poesía y de la pintura de Alberti se encuentra en este verso… No tenemos que olvidar que «Al principio está el Verbo» pero sobre todo «el *Pneuma*» o sea «el soplo».

Las composiciones albertianas se nutren esencialmente de líneas curvas y arabescos. ¿De dónde le viene está fascinación por las líneas? Quizás, como lo afirma Peter Standisch, porque «el poeta, que escribe el poema desde su lejanía temporal y geográfica (son los años cuarenta, se encuentra en su jardín en Buenos Aires) aspira utópicamente a convertir flores en comas, hojas en puntos, a pintar con medios lingüístico[7].» La línea es como innata, forma parte del ser del poeta-pintor: «A ti, línea impensada o concebida» («A la pintura» 15). Pero, creo que todo está dicho en «XVI. A la línea» (56) soneto, en el que, desde el primer cuarteto el poeta explica claramente su fascinación por la línea:

> A ti, contorno de la gracia humana,
> recta, curva, bailable geometría,
> delirante en la luz, caligrafía

7. Peter Standisch, «Rafael Alberti: poeta pintor», in *Actas del XXXV congreso internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, p. 296. Artículo que se puede encontrar en el Centro Virtual Cervantes a la dirección siguiente: <https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_35/congreso_35_30.pdf>, [consulta el 18 de diciembre de 2018].

que diluye la niebla más liviana.
(«XVI. A la línea», 56)

Se trata de una verdadera caligrafía, a la frontera entre dibujo y escritura. Y el poeta no vacila en hacer que las líneas se transformen en caligrama cuando se trata de evocar la obra de Miró para poner en adecuación la escritura-caligrafía del poema con el dibujo-caligrafía de Miró:

Oh la O
de MirÓ
Todo en el mundo es O
La línea se dispara
recta
curva
zig-zag
(«48. Miró», 141)

La caligrafía es la palabra clave para entender la Obra de Alberti. Lo afirma el mismo creador en la edición romana de *A la pintura*:

> Siempre, desde niño, me maravillaron las letras del alfabeto. La V era una gaviota de la playa; la B, la papada y la panza del padre jesuita que nos enseñaba latín; la T, la percha donde colgábamos los gabanes en las mañanas frías de colegio; la J, el anzuelo con que pescábamos en el río; la P, la espada para matar al toro en la corrida; la H, uno de los varios obstáculos que saltábamos en el salón de gimnasia... Y así, otras cosas por el estilo, las demás letras[8].

Las líneas forman curvas y arabescos –ver el subtítulo entre paréntesis del poema «5. Botticelli» (22) que es «(Arabesco)»–. Las líneas son movimiento («XXXVI. Al movimiento» 114). Las curvas son fundamentales porque introducen la vida y la libertad como lo afirma Zoraida Carandell:

> Ces lignes, les contours, tous les éléments qui disent le mouvement permettent d'abstraire ces figures, de leur donner une forme, une ligne. Ce sont des signes, elles se transforment en

8. Rafael Alberti, *Alla pittura,* Editori Riuniti, Roma, 1971 citado por Eliseo Trenc, « Alberti de la calligraphie à la lyricographie », in *Rafael Alberti et les avant-gardes*, p. 343-354. Se puede encontrar este artículo en línea: <https://books.openedition.org/psn/1501?lang=fr>, [consulta el 8 de enero de 2019].

> un langage plus juste que celui de l'émotion pour exprimer l'art de Rubens, inaccessible aux stéréotypes de l'écriture[9].

La línea arabesca afirma la libertad del creador y su poder sobre su creación.

La línea no es sólo la que utiliza el pintor con sus curvas y arabescos, es también la línea de la hoja donde viene a hilarse las palabras de cada uno de los versos. Estoy totalmente de acuerdo con Eliseo Trenc como habla de «grafología» para la obra de Alberti:

> […] l'œuvre plastique, essentiellement graphique, d'Alberti est une écriture de signes qui oscille sans cesse entre l'abstraction, la pure arabesque de la forme et l'évocation référentielle d'un fragment du réel par une figuration elliptique, schématique, métonymique. Je pense aussi que la graphologie serait utile pour caractériser les lois physiologiques et psychologiques du graphisme de l'écriture d'Alberti, même s'il s'agit d'une calligraphie, c'est-à-dire d'une écriture artistique, modifiée, colorée, donc différente de l'écriture normale. On constaterait peut-être, alors, des variantes de graphies, en fonction du climat et de la thématique des poèmes manuscrits, au-delà d'une évidente unité de l'écriture liée à la personnalité de l'artiste[10].

En efecto, se trata de hacer un verdadero estudio grafológico, porque, estas curvas y arabescos dan a pensar que no sólo se trata de imágenes visuales sino también de imágenes sonoras.

5. Cuadroemas que cantan o cuando la poesía-cuadro se hace música: hacia los «cuadromusicoemas» albertianos

Pocos críticos, para no decir ningunos, dedican una parte completa a la importancia de la música relacionada con la pintura y la poesía en la obra de Rafael Alberti. Zoraida Carandell, o María de El Puig Andrés Sebastiá evocan ambas, en sendos artículos a «María Asunción Mateo [que] también destaca en el prólogo la

9. Zoraida Carandell, « Plaisir de voir et plaisir d'écrire dans *A la pintura*, de Rafael Alberti », *in* <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/10-Carandell.pdf>, p. 180, [consulta el 18 de diciembre de 2018].

10. Eliseo Trenc, « Alberti de la calligraphie à la lyricographie », in *Rafael Alberti et les avant-gardes*, p. 343-354. Se puede encontrar este artículo en línea: <https://books.openedition.org/psn/1501?lang=fr>, [consulta el 8 de enero de 2019].

desmesurada pasión que Alberti siente hacia la música, la pintura y la literatura[11]». Zoraida Carandell percibe «el ritmo», las «sonoridades», las «características fónicas»:

> Parcourir à l'inverse le chemin de la création, c'est non seulement se fondre avec l'objet présenté, mais remonter à l'origine, à la «source inconnue» [«el nacimiento de una fuente desconocida», «Rafael») de la peinture et de l'écriture, chantée dans le sonnet «A la línea»[12].»

Y la vuelve a sentir un poco más adelante cuando afirma:

> Le plaisir consiste à ruminer les mots. L'arabesque ne se transforme pas en labyrinthe comme dans le sonnet «A la línea». L'expansion suit une progression du rythme, débouche sur une création verbale attentive aux jeux de sonorités et à la matérialité des mots. Ils sont liés dans le poème par leurs caractéristiques phoniques, ce qui crée une unité artistique autonome vis-à-vis des tableaux de Goya qui servent de modèle. L'exclamation qui est au centre d'un vers échelonné,
>
> Ya es hora
>
> ¡Gaudeamus!
>
> Buen viaje[13].

Con sólo esta última cita, no sólo podemos percibir, el ritmo, las sonoridades y características fónicas sino también la mismísima música a la que alude el poeta con el Gaudeamus que es la primera palabra del introito de la mayor parte de los cantos gregorianos: «Gaudeamos omnes in Domine» o sea «Felices seamos todos en el Señor» que se repite en todas las «horas» –como lo indica el primer verso «Ya es hora»– de los oficios religiosos. Unas referencias a los cantos religiosos que aparecen desde los primeros poemas, como lo podemos observar en el poema dedicado al primer pintor evocado

11. María de El Puig Andrés Sebastiá, «Ut pictura poesis: la poesía y la pintura en la enseñanza de E/LE», in *Actas del I Congreso Internacional de la Lengua, Literatura y Cultura Española: La Didáctica de la enseñanza para extranjeros*, Onda: JMC, 2007 p. 120. Se puede encontrar este artículo en línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2341064.pdf>, [consulta el 18 de diciembre de 2018].

12. Zoraida Carandell, « Plaisir de voir et plaisir d'écrire dans *A la pintura*, de Rafael Alberti », *in* <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/10-Carandell.pdf>, p. 180, [consulta el 18 de diciembre de 2018].

13. Zoraida Carandell, « Plaisir de voir et plaisir d'écrire dans *A la pintura*, de Rafael Alberti », *in* <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/10-Carandell.pdf>, p. 185, [consulta el 18 de diciembre de 2018].

por Alberti «1. Giotto», como si se tratara de una verdadera clave de sol que va a dar toda su tonalidad a todo el poemario, como si este «laude» fuese un verdadero agradecimiento a las artes reunidas bajo la protección tutelar del «Señor Dios mío»: poesía bajo la forma del poema, pintura con el «hermano pincel» et la música con el primer verso que remite al canto:

> Laude, Señor Dios mío,
> Al hermano pincel. Él se ha mojado
> De tu divino rostro de rocío
> Y al fundirle la sangre, iluminado.
>
> («1. Giotto», 16)

Una musicalidad que nace de las reiteraciones que son otros tantos coros que se repiten al principio de cada estrofa, como una verdadera encantación tanto más cuanto que se trata de términos religiosos y que se repite siete veces, al principio de cada una de las siete estrofas que compone el poema:

> Laude, Señor Dios mío […]
> Laude, Señor Dios mio […]
>
> («1. Giotto» 16-17)

Una musicalidad que está claramente mencionada en «XIV. Al pincel», «vara de música rectora» como la que lleva el director de orquesta o el jefe de coro para dirigir los instrumentos y las voces en los conciertos «concertante[s]» donde el silencio «silencioso» es necesario como en toda partitura para que se pueda apreciar el arte producido:

> A ti, vara de música rectora,
> concertante del mar que te abre el lino,
> silencioso, empapado peregrino
> de la noche, el crepúsculo y la aurora.
>
> («XIV. Al pincel» 53)

o en «XVIII. A la perspectiva» en que, además de la referencia a la «música celeste», se menciona el aumento o la disminución de los valores, como son los bemoles o los sostenidos con las notas de música:

> A ti, aumento, valor de los valores,
> vaga disminución de los colores,

música celestial, arquitectura.
(«XVIII. A la perspectiva», 61)

Una música, la línea musical, lo que se llama el «legato» en canto, va muy relacionada con el arte vocal: «La línea con el número te canta.» («XVIII. A la perspectiva», 61).

El que mejor expresa esta relación con la música es nada menos que Vicente Aleixandre Merlo en el prólogo que escribe para la publicación de 1968 en Aguilar de *A la pintura* donde afirma: «Rafael, con su verso, ha cantado la poesía…». Lo más llamativo es que el mismísimo Rafael Alberti sugiere esta triple interrelación de las tres artes desde el primer subtítulo que dio al poemario «*Cantata* de la línea y del color» en la edición de 1945 (Imprenta López, publicada en Buenos Aires, calle Perú 666), y pone de realce el poeta el término «*Cantata*» al aparecer en la portada en bastardillas. En la nota de presentación, se puede leer incluso: «Se estaban imprimiendo los últimos pliegos de esta cantata cuando el cable difundió la noticia de la terminación de la guerra en el mundo. A la paz y al triunfo de la inteligencia y de la justicia contra la barbarie dedicamos esta cantata. ¡Qué triunfen de nuevo la poesía, la línea, el color, y que la sangre derramada no lo haya sido en vano![14]» En la edición romana de *A la pintura*, Alberti confiesa claramente su amor por la música y su afán de fundirla con la pintura:

> También me fascinaban las notas musicales. Cuando poco después, a los dieciocho años, era ya un pintor principiante, le regalé a mi madre, que tocaba el piano, el *Momento musical,* de Schubert, dibujado por mí. Las notas, sobre los hilos del pentagrama, se abrían como flores, se complicaban como enredaderas, volaban como pájaros, unidas por los arcos, palabras, aves y demás signos, creando un conjunto fantástico, dinámico, palpitante, aunque quizá de no fácil lectura. Fue esta obra, sin yo saberlo, mi primera liricografía[15].

14. Cita mencionada en Luis García Montero (ed.), *Rafael Alberti. El poema compartido*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro andaluz de las Letras, 2003, p. 237. ISBN: 84-8266-356-9.

15. Rafael Alberti, *Alla pittura,* Editori Riuniti, Roma, 1971 citado por Eliseo Trenc, « Alberti de la calligraphie à la lyricographie », in *Rafael Alberti et les avant-gardes*, p. 343-354. Se puede encontrar este artículo en línea: <https://books.openedition.org/psn/1501?lang=fr>, [consulta el 8 de enero de 2019].

Es decir que desde el principio de la escritura de *A la pintura*, el artista concibe su creación en el cruce de la poesía, la pintura y la música.

Pero ¿de qué se compone esta música en los cuadroemas de Alberti?

Primero, siguiendo el ejemplo de la Creación, se tratan de unos sonidos sutiles que pueden pasar desapercibidos a primera lectura de los cuadroemas por formar parte integrante de ellos, de su ambiente, o porque el lector no está suficientemente sensibilizado. Puede limitarse a un sonido, un soplo «cabeceante al soplo de la mano» («XIV. Al pincel» 53). Son los sonidos de la naturaleza, una «brisa», un ligero viento, un «céfiro», necesarios para que haya movimiento tanto en los cuadros como en los poemas y como en la música:

> la mano se hace brisa, aura sujeta el lino,
> céfiro los colores y el pincel aire fino;
> aura, céfiro, brisa, aire, y toda la sala
> de Velázquez, pintura pintada por un ala.
> («1917-3» 13-14)

No tenemos que olvidar que el céfiro es a la vez una brisa pero también un lienzo de algodón coloreado. Son sonidos que se manifiestan bajo la forma de repeticiones, de ecos y que introducen un ritmo, un compás:

> Y por la madrugada de los lagos,
> con un azul clareo, que repiten
> los ecos de la umbría: Patinir
> («Azul.18»,30)

De manera paradójica –al menos que esté hecho adrede para mostrar la fusión y compenetración de la vista con el oído– es en el soneto dedicado al color donde la voz poética menciona por lo menos cuatros referencias a los sonidos y a la música:

> A ti, sonoro, puro, quieto, blando,
> Incalculable al mar de la paleta,
> Por quien la neta luz, la sombra neta

En su trasmutación pasan soñando
[…]
A ti, armónica lengua, cielo abierto,
Descompasado dios, orden, concierto,
Raudo relieve, lisa envestidura.
(«XXVI. Al color», 86)

El cuadroema se vuelve música no sólo por los sonidos que emite sino por el compás que le es proprio, verdaderos latidos del corazón de la obra «poliartísticas»:

A ti, pozo y brocal, donde asomado
medita, viene y va, mide, acompasa;
(«VI. A la paleta» 24)

Endecasílabos que «viene[n] y va[n]», que «acompasan» y acompañan las líneas de los versos, las líneas de los cuadros, las líneas melódicas. Musicalidad que Alberti usa con maestría adaptando la versificación al tipo de pintor: se sirve de endecasílabos para Tiziano y Velázquez y de alejandrinos para Rubens, por ejemplo. Para otros pintores, y en particular los más contemporáneos, la métrica es menos clásica y juega más con las formas visuales de los versos, sobre el modelo de caligramas o de formas curvas.

Alberti nunca olvida la línea melódica, el fraseado, la lira que acompaña el texto poético y la imagen como lo podemos comprobar en la serie *El lirismo del alfabeto* de 1972, una serie de litografías de 60 x 50 cm que reproduce cada una de las letras del abecedario bajo dos formas: una en colores donde las líneas son caligrafía, y la otra en blanco y negro donde, por un juego de contraste fuerte, las líneas negras dominan en el fondo blanco de la hoja, como la línea en curva que remite doblemente a la música: primero por la presencia del pájaro y de su canto ya que juega «con el contorno de la brisa», pero también por ser una línea del pentagrama:

Incontenible, aunque indecisa,
la línea en curva se dispara
como si un pájaro jugara
con el contorno de la brisa.
(«1917», 11)

Si yo propongo el término de «cuadroema», es cierto que Alberti propuso para sus producciones visuales el de «liricografía», lo que

muestra hasta qué punto el artista estuvo siempre en busca de una forma que pudiera fusionar las diferentes artes. Al crear liricografías y *El lirismo del alfabeto* no sólo quiso traducir su voluntad de unir el lenguaje poético y el lenguaje pictórico y al mismo tiempo mostrar y presentar la escritura en lo que tiene de material, sino que, como lo sugiere Zoraida Carandal «[En] ramen[ant] le corps à un signe, c'est lui donner une dimension spirituelle en le disant à travers la forme la plus abstraite du dessin, la lettre. Le lyrisme de l'alphabet est une calligraphie qui allie le langage pictural du dessin et les signes de l'écriture : un alphabet sensuellement inventé[16].» La voluntad más profunda del creador fue regresar a la esencia común de cada una de las artes convocadas –poesía, pintura, música–, regresar al meollo, encontrar el más pequeño denominador común entre las artes que permita reunirlas en un intento de fusión-confusión o lo que podría llamarse también «harmonía».

Una harmonía que está presente en la pintura y que buscan los pintores en la divina proporción o en la composición, como lo supo subrayar Alberti:

> A ti, cárcel feliz de la retina,
> áurea sección, celeste cuadratura,
> misteriosa fontana de mesura
> que el Universo armónico origina.
> («XLVI. A la divina proporción», 136)

> A ti, cimiento azul de la armonía,
> sólida trama que una ley sanciona,
> suma de acordes que entre sí aprisiona
> en su red ideal la geometría.
> («XXIII. A la composición», 75)

Esta harmonía que hace que todos los invariantes de la pintura, pero también de la poesía y de la música, se junten para formar uno solo, como es el caso en el poema dedicado a Picasso:

> ¿Quién sabrá de la suerte de la línea,
> de la aventura del color?

16. Zoraida Carandell, « Plaisir de voir et plaisir d'écrire dans *A la pintura*, de Rafael Alberti », *in* <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/10-Carandell.pdf>, p. 180-181, [consulta el 18 de diciembre de 2018].

Una mañana,
vaciados los ojos de receta,
se arrojan a la mar: una paleta.
(«47. Picasso», 138)

Alberti busca sin parar este intento de totalidad poética, lírica, musical y gráfica bajo la forma de correspondencias baudelarianas como lo sugiere Eliseo Trenc: «car chez lui, tous les langages semblent se répondre en un univers de correspondances d'une merveilleuse unité[17]»:

Conclusión

Si la obra poética, gráfica y «musical» de Alberti es global, es necesario analizarla en su globalidad ya que:

> […] la pluralité des points de vue et des méthodes d'analyse ne pourra qu'enrichir sa compréhension. La graphologie, pratiquée par des spécialistes compétents, est certainement une science aussi exacte ou inexacte, et que la littérature, l'histoire de l'art, la sémiotique ne peuvent qu'enrichir, en mettant en évidence les parallélismes et les correspondances entre les langages utilisés par Alberti, les études jusqu'à présent majoritaires sur sa production littéraire. J'espère qu'un jour cette recherche commune et convergente sur l'œuvre à la fois multiple et unitaire de ce grand écrivain-artiste se réalisera[18].

Conclusión que escribió Eliseo Trenc para una comunicación que dio sobre la caligrafía y la liricografía de Rafael Alberti y a la que suscribo añadiendo sólo al principio de este párrafo el adjetivo «musical». Se trata, al analizar la Obra de Alberti, de una verdadera cosmovisión de un artista sobre varias artes, un creador polifacético que intenta encontrar un lenguaje que

17. Eliseo Trenc, « Alberti de la calligraphie à la lyricographie », in *Rafael Alberti et les avant-gardes*, p. 343-354. Se puede encontrar este artículo en línea: <https://books.openedition.org/psn/1501?lang=fr>, consulta el 8 de enero de 2019: «poème reproduit dans l'ouvrage *Rafael Alberti, un siglo de creación viva,* Catálogo exposición permanente de la Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María, 2000, p. 71.»

18. Eliseo Trenc, « Alberti de la calligraphie à la lyricographie », in *Rafael Alberti et les avant-gardes,* p. 343-354. Se puede encontrar este artículo en línea: <https://books.openedition.org/psn/1501?lang=fr>, [consulta el 8 de enero de 2019].

pueda aplicarse a todas las artes que convoca y teje al mismo tiempo.

Por otra parte, con este análisis de los cuadroemas de Rafael Alberti, o tendría que decir ahora de los «cuadromusicoemas» de Rafael Alberti, quise proponer un método que funcionara para los poemas que son cuadros y partituras a la vez. El método analítico estético que se utiliza para la pintura funciona perfectamente con la poesía de Alberti, prueba, si es necesario, de que estas dos artes omnipresentes en la Obra del pintor-poeta funcionan a la par. Además, intenté demostrar que este dúo era más bien un trío integrando la música, muy a menudo olvidada, en el análisis de la Obra albertiana.

Con Rafael Alberti, estamos frente a un poema, una pintura, una música, a una arquitectura también (que puede ser objeto de otro análisis) y no sólo de un objeto, inseparable de la experiencia que lo hizo posible; inseparable también de la experiencia que lo hace posible reconstruyéndolo. Se trata de una obra de arte que no sólo es una experiencia interior –interior de la voz poética, del poeta, del pintor, del músico, del lector, del espectador, del oyente– sino también de algo que está ahí, afuera, resultado de una experiencia interior al fundirse con los materiales, con los códigos, con los signos que la expresan.

Por este don excepcional de síntesis, de sinestesia, de fusión que tiene Alberti, su Obra se propone a través de varios caminos –poesía, pintura, música…–, mostrarnos finalmente que existe un solo camino para llegar a la Obra de arte y que este camino se nutre de todos, es uno y varios, como es múltiple y uno a la vez.

CONFÉRENCES DE CLÔTURE

EL TEMA DE LA LUNA DESDE LA TITULOGÍA EN EL PRIMER ALBERTI

Rafael MORALES BARBA

Universidad Autónoma de Madrid

El título forma parte de la historia de los libros, de las publicaciones y la lectura. Desde hace más de tres siglos no se entiende la obra sin él. Sin embargo, mucho ha pasado sobre o desde aquellas simples iniciales cintas designadoras, hasta las modernas relaciones y funciones del mismo: identificadora, referencial, expresiva, jerárquica y orientadora, según resume Miguel Ángel de la Fuente González[1]. Mucho ha llovido entre estas modernas tipologías conferidoras de naturaleza epistemológica frente a la antigüedad y aquellas edades donde el título era una simple cinta útil meramente para identificar el contenido de un manuscrito en volutas, el llamado *volumen*, ensambladas en forma de *códice* y donde en ocasiones brotan las yerbas indicadoras de la primavera o contenido. Muchos son los siglos hasta su uso generalizado con la invención de la imprenta y tomar un protagonismo que no abandonará en las cubiertas tras la Revolución Francesa. Luego ya llegarán los estudios pioneros sobre el título, el título como prólogo etc. que retomaron modernamente Jorge Luis Borges o Gérard Genette. Ciertamente traen deudas esos estudios modernos sobre el título y su relación con el contenido del poema, la relación entre el título y el texto en palabras de Josep Besa Camprubí[2], (autor de una estupenda reflexión sobre esa relación y sus tipologías), con el investigador francés Claude Duchet en *Littérature*. Con *La niña abandonada, elementos de titulogía románica*. En este sentido la crítica francesa puede remitirse a prestigiosos ancestros, pues fue nada menos que Michel de Montaigne quien desvinculó los títulos del tema. Fue el bordelés el primero en exponer claramente cómo los títulos no abrazan siempre el asunto. Y es precisamente de esa incongruencia desde donde se generan las tipologías. Indudablemente más allá de estos estudios de Duchet, fue Genette en quien perfiló esta

1. Miguel Ángel De La Fuente González, «Funciones de los títulos en la decodificación lectora», Palencia, Tabanque, Facultad de educación, 1997-1998.

2. Josep Besa Camprubí, *El títol i el text. Una tipologia dels efectes del títol en el text en poesia*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1999.

moderna mirada hermenéutica. *Umbrales* ratifica y asienta, en definitiva, cómo el título posee varias funciones: la identificación en su singularidad del libro o del texto, del poema de Alberti desde la luna como rastrearemos, su descripción, donde entra lo metafórico, el valor connotativo. Y finalmente, la función seductora, a la que Genette no da demasiada importancia, y sin embargo la tiene y mucha desde esa perspectiva en múltiples ocasiones. Con todo suele ser el referente y así lo reconoce Camprubí, cuando habla desde esa perspectiva poliédrica, en sus múltiples aspectos. No sólo es la construcción sino cuanto denominamos reconstrucción o recepción (lo cual implica diferentes matices en su semasia), o la intersección entre el título y el texto. Una marca a la que Leo H. Hoek dedicó uno de los libros de referencia, *La marca del título. Dispositivos semióticos de una práctica textual* (1981), desde la que ya se vislumbraba tanto el problema del ocultamiento, tanto como el de la sobreinterpretación. Problema bien visible, por otra parte, en alguna interpretación de José Jurado sobre Alberti, o así me lo parece, y analizada por Umberto Eco desde la lectura de Dante realizada por Rossetti. Todo sin perjuicio de Jorge Luis Borges cuando en los guiños de *Prólogos con un prólogo de prólogos* hablaba de ese coloquial «todos sabemos de qué se trata», pero a veces nos pasamos de listos o sobreinterpretamos por culpa de las afirmaciones del autor, caso de Alberti. En cualquier caso, el título como idea sintética y guía para la interpretación del poema, en nuestro caso (o no), supone un juego donde el artista se puede encontrar con qué dice realmente, pero también con qué se vela, con lo que se esconde. El título puede ser simplemente una ocultación. Así no se sabe qué expresa realmente García Lorca en *El público* sobre la naturaleza del conflicto homosexual, ni se puede intuir algo desde la opacidad del título. *Panorama desde el puente* de Arthur Miller no deja de ser una versión de *La Malquerida* de Jacinto Benavente. Pero la primera no dice nada del asunto y la del hijo de Galapagar lo cuenta todo, mientras que el poético nombre del americano sin rendir ningún tipo de homenaje a Benavente (aquí sí hay ocultación y opacidad del autor), no nos dice nada.

En cualquier caso, aunque no exista, ni sea posible una relación reglada entre el título y el texto, las marcas están ahí. Tal y como ha estudiado la tematología y la red de significados con Cristina

Naupert a la cabeza en los últimos años y la red de significados, sea más fácil desentrañar la contigüidad entre ciertos poemas y su título. Obviamente las más abiertas de estas vecindades vienen marcadas por las poéticas clasicistas o la simple rememoración de un tema clásico vía imitación, aunque haya problemas cuando se desvirtúa (por ejemplo, jocosamente). También puede acontecer el caso de un receptor, con una idea previa del texto (acertada o no), que vale para esos casos en que la indeterminación nos lleva a la sobreinterpretación. Las revisiones históricas de textos clásicos suelen ser la excepción precisamente por su clasicismo modernizado, pero donde a veces irrumpe un espacio de indeterminación y cambio, incluido el género (*West Side Story sobre Romeo y Julieta*, auspiciando mucho menos el asunto que en Shakespere y cambiando el modelo teatral por el musical). La intencionalidad y sinceridad evidentemente puede ser otro factor, difícil de rastrear, por otra parte seguramente de poco valor hermenéutico, si bien es necesario recordar algunas lúcidas palabras de Maragall a comienzos del siglo pasado. Rastrea Besa Camprubí[3] del *Diario de Barcelona* un artículo de 1905 titulado «La obra y el título» de Joan Maragall. Dice así:

> Yo creo que la sana obra de arte es engendrada en una impresión de la realidad que produce la impresión artística: es decir, expansiva: y una vez el impulso de expansión se convierte en expresión, la obra aparece: y cuando la obra ha aparecido, cuando la completa expresión ha satisfecho todo el impulso por la impresión real, entonces el artista, recobrado ya el reposo entre la impresión y la obra, da nombre a esta, a la nueva realidad que ha creado animada por la idea, a su realidad artística. Y el nombre que dé a esta realidad, el título de la obra, no esclavizará nada, porque será una mera indicación de lo que se formó en libertad antes de que él naciera, y a lo cual debe él su nacimiento: y tampoco engañará a nadie, porque, si el artista es sincero al bautizar la obra, su título no dará sino una justa esperanza de ella.

Quizá el título hablaba demasiado alto, dijo Mallarmé, reinsistiendo en la falta de una relación de contigüidad obligada, como

3. Josep Besa Camprubí, *El títol i el text. Una tipologia dels efectes del títol en el text en poesia*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1999.

veremos en Alberti según nos vamos acercando a nuestro objetivo. Existe una dictadura en algunos casos, cuando se convierte en llave de la iniciativa interpretativa del lector. Está el mundo de la recepción o interpretación del lector para interrelacionar título y obra, pero previo está la del autor, la del escritor. Si es sincero, decía Joan Maragall por 1905 en el *Diario de Barcelona*, tal y como hemos visto a través de Besa Camprubí, el artista cuando ya tiene la obra en su mano pondrá ese título, y si es realmente «sincero el nombre que dé a esta realidad, el título de la obra no esclavizará nada, porque será una mera indicación de lo que se formó en libertad antes que él naciera, y a la cual debe él su nacimiento; y tampoco engañara a nadie, porque, si el artista es sincero al bautizar la obra, su título no dará sino una justa esperanza de ella». Algo cuestionado por Ricardou cuando plantea cuestiones sobre la rebelión alzada por el texto alza contra la tiranía del título, que al fin y al cabo es un espacio de valoración, mantiene Camprubí.

En fin, les cuento esta entrada en materia para algo integrante de la dimensión semántica de la obra, aunque ciertamente a veces para ocultarla, pero siempre incapaz de resumir su pluralidad por otra parte, pues en el fondo es una especie de pista o una concentración semásica, un guiño al lector que la realidad del texto confirmará o negará en alguna medida. En fin, Besa nos recuerda la pluralidad funcional, la discusión teórica sobre si la función es enunciativa (Bokobza, 1984), semántica (Mirailha, 1985) (Dardel, 1988), metalingüística (Kantorowicz, 1986), abreviativa (Goldstein 1990). Tal vez haya una función justificadora de cuánto va a venir después, podemos añadir. Y siempre con un espacio abierto de interpretación, pues a poco que el crítico se interrogue encontrará como la vinculación del título al sentido nada aclara en ocasiones, o en ciertas corrientes estéticas. Piénsese en el «Soneto en IX» o en poemas ultraístas. O en algunos ejemplos de la poesía concretista, en Michaux, Brodsky, Ashbery, Dylan Thomas o en Robert Lowell y la relación entre título y poema... ¿Cuál es la relación entre *La joven parca* y su título? ¿O el citado Soneto en IX? Frente a otros casos donde un poema o un libro de poemas puede ser unitario y establecer mayor o menor vinculación con la obra *Romancero Gitano*, *Poemas del toro*, etc. Quizá un análisis de los paratextos vía grabaciones de presentaciones de sus libros por

parte de los poetas sea el objetivo de esta moderna teoría del título, dado que los libros de poemas no siempre llevan prólogo.

El poema unívoco, puede ser obra en sí misma, no precisa pistas obligadamente, como demuestran las titulaciones en blanco y numéricas. Lo ya expresado acerca del trabajo de Maxi Rey en su impresionante trabajo filmando al poeta en diferentes actos. Ciertamente en un poema breve, un soneto o en una soleá, la vinculación puede ser mayor, por la unidad teleológica del sentido. Ya hemos comentado que la expresión en poesía puede ser el sentido en ciertos poemas herméticos o simplemente lúdicos de corte vanguardista o neovanguardista, tanto como los experimentales. ¿Qué sentido tendría dar pistas sobre la falta de sentido de muchos poemas (si lo fueran, pero eso es otra cuestión), salvo titularlos todos «SINSENTIDO 1, 2, ¿3, 4?»... ¿O habrá que esquivar este asunto desde el título cuando el fervor del lenguaje se convierte en asunto? Pensemos también en Lezama Lima, salvo *Fragmentos a su imán* y próximos (y aun así). La vinculación parece en cualquier caso venir favorecida por la permeabilidad del texto y por la ausencia de una polifonía de significados, es decir, por la brevedad que constriñe un haz de significaciones. Sin duda la titulogía, por decirlo con Claude Duchet, necesita un esfuerzo específico que tal vez no merezca la pena para establecer cualquier tipo de principio de sistematicidad y comprensión del texto lírico desde el título, salvo desde una pragmática interna, atenta al propio idiolecto lírico del autor. O si se prefiere a la red de correspondencias internas creadas por el autor contextualmente en su propia trayectoria. Una lectura contextual, pragmática desde esa perspectiva sea imprescindible para poder interpretar esa vinculación cuando acontece y en un periodo de tiempo próximo dentro de una tendencia, tal y como puede ocurrir entre poetas de las *poéticas del silencio*, de la experiencia, del realismo, la nueva sentimentalidad, etc. Es decir, de una mirada contextual donde época o generación, corriente y trayectoria del autor se conjugan para generar una pista de la intencionalidad o vinculación entre título y libro. En cualquier caso, entre tantos muchos investigadores citados, sea J. Levinson quien haya marcado uno de los destacados en las distinciones más inequívocas, si bien no es el momento de entrar aquí en ello. Definitivamente, tras este aperitivo para situar al lector, nosotros

vamos a limitarnos a trabajar sobre Rafael Alberti tal y como hemos adelantado y más en concreto con un motivo accesible en una conferencia, como el de la luna en la etapa del neopopularismo. Igualmente hemos dedicado en Versants un trabajo con este mismo motivo dedicado a uno de los poetas obsesivos realmente importantes hoy, Felipe Benítez Reyes.

El neopopularismo, y es bien sabido, tomó cuerpo a través de las figuras de Pedro Garfias en *El ala del Sur* (1926). Ciertamente antes José María Hinojosa en *Poesía de perfil* (1926), o *Gárgola* (1923) de José María Souvirón, habían anticipado este movimiento tanto como don Antonio Machado Álvarez. *Demófilo*, se había encargado de ser el iniciador a finales del siglo XIX y en todos esos años previos generando el sustento de esa mirada, amén de lo llegado vía Gil Vicente. Lectura aconsejada por Dámaso Alonso a Rafael Alberti, y en el ambiente tanto como sus primas musicales, las partituras de Manuel de Falla. Evidentemente los libros que vamos a estudiar desde la titulogía, con una incisión en el asunto de la luna, en Rafael Alberti desde el neopopularismo alejado de la poesía «Popular, fresca y acabada, andaluza», según escribió Enrique Diez Canedo en un repetidísimo artículo al respecto, para bien o mal, pues impulsó muchos tópicos. Me refiero a «La luz del mediodía», publicado en *El Sol* el 11 de marzo de 1927. Un neopopularismo donde se sumaba Lorca, pero con una clara diferencia, tal y como hizo notar muy pronto Juan Chabás en un artículo de 1927, como reseña de *La amante* en *La Libertad*, el 11 de febrero 1927.

> En Lorca, desde sus primeras obras ya lo hemos hecho notar, hay un arranque dramático. La poesía de Alberti es eminentemente lírica por su acento y su estructura. Aun cuando aparezca en forma dialogada, no hay voces ni situaciones distintas y en acción en ese diálogo; hay formas, a veces musicales, de una íntima situación lírica. Lo popular en Lorca, arranca de una identificación espiritual con la tierra y su canto; es un popularismo folclórico de origen no aprendido; pudiera insistirse en que es voz de la sangre. El popularismo primitivo y directo de Federico García Lorca ha adquirido superior virtud de creación poética a través de la elaboración estilística de su técnica. En Alberti, su popularismo es culto; no lo respira en el recuerdo de las canciones de los labradores

> o marineros de su tierra; lo aprende para transfigurarlo luego, en Gil Vicente, en Encina, en los poetas del XV en general. El popularismo de Alberti tiene algo de preciosidad renacentista: supone una actitud intelectual. Más tarde tendrá una intención social; pero no modificará lo adjetivo de su retórica.

Ciertamente, como siempre se recuerda, popularismo, gongorismo y vanguardismo conforman un extraño maridaje en Alberti. En fin, no quisiera entrar en dilucidaciones al respecto sobre el periodo que vamos a analizar desde la titología, pues ya el propio Luis Cernuda en un repetido trabajo, expresó sus dudas al respecto. Conociendo el peculiar talante del sevillano y su odio a Juan Ramón Jiménez, pasados los años del idilio, el neopopularismo del que gustaba y con que había recibido gozoso los años iniciales de García Lorca o Rafael Alberti, podrían caber dudas sobre el real alcance de opiniones como la esencia misma y/o del arte están en contradicción con lo que el pueblo representa, pues el pueblo es indistinto y colectivo, dice Cernuda, y la poesía exige como condición imprescindible para ser, la singularidad. O en otras palabras, cuanto el propio Cernuda deseaba representar frente a los neopopularistas y no digamos ya respecto a su odiado Juan Ramón. Hace pues incompatible ambos términos como marca tal vez personal, pero en realidad con cierta falsedad, pues siempre se habla en prioridad de neopopularismo. Es decir, se trata de una reformulación culta da las canciones populares, lo cual Cernuda sabe muy bien, en parte por su elitismo y desprecio por lo popular, por los insultos sufridos desde una sociedad imprecadora y popular que no aceptaba su condición sexual, y contra la que se rebela y clama. Debemos tener en cuenta cómo Cernuda al fin y al cabo, desarrolla un vanguardismo narrativo progresivamente de corte biográfico, despegado de la tierra, y enemigo de la trasformación poco radical en apariencia en su prosaización, que hace Juan Ramón, frente a la emprendida por él. Pero no hemos venido a hablar del segundo don Luis, sino de quien está más cerca de Dios etimológicamente, Rafael Alberti desde la titulogía y la tematología.

El neopopularismo como saben mejor que yo, alcanza a *La amante* en esa mixtura entre la circunstancia personal, el libro de viajes, o el neopopularismo incluso formal a base de soleares,

redondillas y villancicos, entre otras formas. El viejo marinerito exiliado en la ciudad ha hecho crecer el libro hacia una plenitud más satisfecha. Y desde aquí vamos a partir, al hilo de unas palabras de José Jurado, para hablar de la titulogía. Mantiene el estupendo investigador gaditano que el título no es tan revelador pues *La amante*, aunque se refiere a la compañera en el título, no es el objetivo del poemario[4]:

Por amiga, por amiga.
Sólo por amiga.
Por amante, por querida.
Sólo por querida.
Por esposa, no.
Sólo por amiga.

Y en efecto, desde las declaraciones de Alberti, esa acompañante, amante, con la que recorre Castilla, Cantabria y el País Vasco tiene mucho de ficción, según recuerda en *La arboleda perdida*[5], «más soñada que cierta, la ideal compañera por tierras españolas para mí antes desconocidas». Pero Jurado se fija demasiado en esa declaración de un hombre maduro, pues es una publicación de 1959, con el poeta próximo a los 60 años, donde relativiza el valor de una compañera juvenil del hospital que deja la ensoñación del proyecto amoroso no cumplido, una simple acompañante de la enfermedad y no del viaje, pues fue su hermano Agustín, tratante de vinos, el real compañero. Pero real o no la realidad textual del libro aparece de forma inexcusable, diga cuanto diga Rafael Alberti *a posteriori*, y mucho, que no niega el sentimiento. Ni el motivo poético. Y recuérdese al hilo de ello unos versos de Antonio Machado:

Todo amor es fantasía;
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y, más,
la amada. No prueba nada,

4. Rafael Alberti, *Obras Completas. Poesía, I*, ed. Jaime Siles, Barcelona, Seix Barral, 2003, p. 207.

5. Manuel Ramos Ortega, José Jurado Morales, *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz 2003, p. 46.

contra el amor, que la amada
no haya existido jamás.

Parece que Jurado al hilo de esas palabras, o arrastrado por ellas, llega a la sobreinterpretación, precisamente para todo lo contrario, para negar el título como marca o índice de verosimilitud. La amante y el viaje están en el libro, aunque sea como un «recuerdo desvaído[6]» según reconoce Jurado, pero lo suficientemente fuerte literariamente como para generar el libro alrededor del viaje y del neopopularismo culto y no trágico, como Lorca, sobre el que se monta. Es posible incluso que la soledad desencadenada por no tener amante le sirva de motivo literario tanto como el viaje al hilo de las experiencias pasadas, de aroma en el recuerdo. En cualquier caso, se nos plantea al hilo de esta situación una cuestión curiosa, es decir todo aquello impuesto por el autor sobre su propio título al pasar los años y ser en el fondo otro (un lector peculiar y privilegiado, pero posiblemente muy poco objetivo y sin el eros de los años más o menos excesivos, generando a la par amores y versos). Ya tenemos pues cuanto impone el autor sobre el título, lo que impone el título y cuanto impone el tercero, el crítico, en su interpretación. Hasta el punto que el autor deforma con su opinión la mirada del crítico sobrepasado por esa opinión frente a cuanto realmente ve, por una simple cuestión de *auctoritas*…aunque no responda del todo a la verdad en la emoción generadora del texto: viaje y eros. Es decir, cancioncillas de amor, inventadas o no, rememorativas o no… ¿qué más da? pues funcionan desde esa perspectiva propuesta o impuesta, propuesta y además impuesta en este caso por el título.

Con este breve preámbulo y sin querer entrar en esta conferencia en las tipologías, ni casuísticas tan necesarias como tediosas, casi como los tipos de yo de Lejeune, analizaremos sucintamente el asunto de la luna en el título desde Rafael Alberti. Ya hemos dejado para Versants otro trabajo desde un lejano admirador suyo, que también ha dedicado a la luna muchos poemas y versos. Nos referimos a uno de los poetas más importantes de los 80 y 90, el elegíaco, Felipe Benítez Reyes. Será a esos a lo que prestaremos atención, tanto como a los que no intitula,

6. *Op. cit.*, p. 46

pero guardan relación con el asunto. En el caso de Alberti en los poemas anteriores a *Marinero en tierra* aparece profusamente la luna como protagonista o coprotagonista. Ciertamente ninguno se llama "Luna", como sí hará en *Marinero en tierra*, con una oración heterodoxa a Selene, desde su identificación con la virgen María. Es decir, a través de una paganización del asunto previo a los mitos cristianos, la *Diosa Blanca* de Robert Graves, la diosa de los mitos precristianos. Los poemas anteriores en que no se la destacaba en el título tenían otra orientación, mucho más de recogimiento y de considerarla una confidente, tal y como ocurría en el espléndido «Glorieta» o «Viaje» donde existe una identificación del niño con la luna en un poema, vista como una colegiala y mala estudiante suspendida en matemáticas y castigada al rincón. Todo muy dentro de ese juego con la literatura popular en efecto e infantil, a la que tanto ha dado Rafael Alberti. Una mirada diferente aparecía en otro poema lunar, como «Canción intermedia» donde la luna no guarda relación con el título, ni lo sugiere, ni tan siquiera por contigüidad, diría Pierre Guiraud. Cosa sobrevenida en «Glorieta[7]» (2003: 10-11), pues forma parte el espacio aéreo de ese otro mundo terrestre que pisa el poeta desconsolado. No así aquí, donde lo importante es la canción del agua donde se reflejan el sol y la luna:

La luna sobre mis hombros
y el sol
tumbado en mis rodillas

¿Cómo será
la canción del agua
caliente y fría?

Entraré más en la casuística rápida, por el tiempo:

—En «Novillada celeste[8]» hay una identificación del ruedo taurino, los toreros y los peones, que serían estrellas y luceros, con la luna, el toro,

7. *Op. cit.*, p. 10-11
8. *Op. cit.*, p. 46

Lunita
mansa y cornuda
embistiendo
a los luceros que por mala
le han clavado en el lomo
banderillas
de fuego.

Gran algarabía
con sofocos y patatús
en el palco de las tres Marías.

Un gallo suena su clarín
para el cambio de suerte.

—En *La amante*, el poema «25[9]» un poema sin título, sólo marcado por el número, nos habla de la ausencia de luna. El poema lleva una pequeña nota al frente "De Canicosa de la Sierra a Santo Domingo de Silos":

No quiero pasar de noche,
sin luna, el desfiladero.
No quiero.

Que no lo quiero pasar,
porque no veo lo hondo,
lo hondo que va el pinar.

La inquietud hecha idea es obvia. El desfiladero sin la luz de la luna produce terror al poeta, exactamente lo contrario de lo que ocurre cuando es la amante la que se dirige hacia él. Nos referimos al poema «66[10]» (2003: 234), muy dentro de la tradición popular de los encuentros secretos de una pareja de jóvenes:

Los dos callando y a oscuras,
mi amante, sí;
no a la luna.
Pero sí los dos callando,
mi amante, a oscuras;
y no a la luna.

9. *Op. cit.*, p. 216
10. *Op. cit.*, p. 234

En *El alba del alhelí* encontramos igualmente algunos poemas con aspectos parecidos, pues no olvidemos que ese libro pertenece a una escritura entre reinos. Es decir, al ciclo inicial, entre la tradición y la vanguardia. Supone un avance cualitativo en la investigación, pues «profundiza y culmina muchos de los recursos y de las claves temáticas de *Marinero en tierra* hasta el punto de que en un número importante de poemas de su tercera parte –16 en total– pasarán a *Marinero en tierra* desde la primera edición de Poesía en 1934; por otro, radicaliza algunos aspectos de esa poética de tierra adentro que aparecen en *La amante*», según recuerda Manuel Vázquez Médel en Estudio de la obra *El alba del alhelí* de Rafael Alberti[11] escrito en Rute en casa de su hermana por los mismos años que *La amante*. Y a la manera de ésta rememora aquel amor juvenil de la sierra de Guadarrama, o el trasfondo de otros tantos amoríos posibles o imposibles, conocidos o perdidos entre las sombras de la memoria. Algunos dedicados a una muchacha encerrada por sus tías e inaccesible, incluso en misa, casi a la manera de Dante en la *Vita Nuova*. Y que, por otra parte, darán lugar a la serie de canciones de «La encerrada». O la joven filipina de la que se enamora en Almería en aquellos viajes realizados también por Málaga y Granada, muy fértiles para la génesis y madurez de los aspectos ya citados del libro[12]:

Sonámbulo entré yo anoche
En tu jardín. Nadie había.
¿Nadie?
—Sí.
Sobre el limonar lunero,
la luna. Debajo tú.
¿Sola?
—Sí
¿Qué haces tú?

—Soñando estoy
un traje para mi boda.
—¿Conmigo?
—No.

11. *Op. cit.*, p. 51
12. *Op. cit.*, p. 293

Aquí la luna es coprotagonista de la escena, pero si bien marcando una diferencia con la posibilidad de la aventura amorosa, pues si bien el amor existe en el deseo de la muchacha, no lo es, para dolor del yo lírico, con el poeta. En una serie de poemas como el «4[13]» hay un giro y un posible juego anfibológico, donde por estar dormido… no veía… pero estaba solo, es decir sin su amada, en una posible interpretación. Y por tanto como no tiene amada no necesita la vista y los quebrantahuesos le sacan los ojos por esa razón. Por estar dormido…y solo. La luna, como en «La glorieta» hace de confidente:

Dormido, mi luna, estaba,
mi vida, dormido y solo.
…Y no veía.

Vinieron, vida, vinieron
los negros quebrantahuesos
y me sacaron los ojos.
…Y no veía.

Algo que contextualmente funciona con ese sentido en poemas como el «13[14]» desde la presencia de la luz. Y que implica también la luz de la amada debajo de esa luna propiciadora. Luna y amor se relacionan así íntimamente:

Esta noche, a Cartagena,
si hace luna, con mi amor.

Luna de la playa,
luna de la arena,
luna de las mares llena,
esta noche, por ti, mi vapor,
esta noche, por ti, a Cartagena.

O en esa misma línea[15]:

Ese barco que va y viene,
con la luna.
¡Cuànto sendero de aroma,

13. *Op. cit.*, p. 293
14. *Op. cit.*, p. 320
15. *Op. cit.*, p. 326.

cada vez que va y que viene
con la luna!

Cara de luna, ¿qué lleva,
cada vez que va y que viene
con la luna?

Macetitas de claveles
y azucenas.

El tema de la luna en Rafael Alberti previo a la vanguardia (a la plena inclusión en la vanguardia, en puridad, pues no olvidemos el alto grado de intelectualización de estos poemas), está íntimamente ligado a la confidencia y la intimidad, a la amada, a la mera situación del viaje y los miedos, de manera explícita o no. Y esa tradición la mantiene pese a todo en *Sobre los ángeles*. Al menos en alguno de ellos como en el siguiente poema[16] con la luna al frente:

Tú. Yo. (Luna.) Al estanque.
Brazos verdes y sombras
te apretaban el talle.
Recuerdo. No recuerdo.
¡Ah, sí! Pasaba un traje
deshabitado, hueco,
cal muerta, entre los árboles.
Yo seguía… Dos voces
me dijeron que a nadie.

Luna enemiga[17]
Como al chocar los astros contra mi pecho no veía,
fui hundiéndome de espaldas en los cielos pasados.
Diez reyes del otoño contra mí se rebelaron.
Ángeles y traiciones siempre aceleran las caídas.
Una hoja, un hombre.
En tu órbita se quemaba mi sangre, luna enemiga.
Salvadme de los años en estado de nebulosa,
de los espejos que pronuncian trajes y páginas
desvanecidos,
de las manos estampadas en los recuerdos que
bostezan.

16. *Op. cit.*, p. 520
17. *Op. cit.*, p. 567.

Huid.
Nos entierran en viento enemigo.
Y es que mi alma ha olvidado las reglas.

La luna amiga y confidente de los primeros años entra en crisis con el hombre deshabitado, no descubro nada, en plena evolución hacia su compromiso personal con la política. Con la rotura del neopopularismo por otra parte de quien ha roto las reglas en todos los sentidos, las personales con el mundo de la tradición y las artísticas. Hay una nueva luna si me permiten decirlo, una luna acorde a los nuevos tiempos, una luna en clave surrealista pero que desde la angustia de las influencias y además de forma muy significativa, diría Harold Bloom, es elegida como motivo para reclamar la ruptura. Es la luna enemiga del pasado, la luna que va a dar paso al hombre nuevo, maduro, comprometido y sin Dios, frente al adolescente y joven en búsqueda de una voz que no le ha terminado de saciar tal y como ahora ocurre. De llevar a su primer gran cambio hacia unos terrenos bien conocidos concluidos en los años de paulatina adscripción a los vientos del este, como es bien sabido. Creo que en este recorrido sobre la luna en Alberti hasta 1928, desde la titulogía y la tematología, desde el título explícito y el poema intitulado, forman una unidad lo suficientemente extensa como para que no entremos hoy a hablar de este mismo asunto desde Felipe Benítez Reyes, según habíamos anunciado, y hemos dejado para Versants. Un poeta en que el asunto tendrá otros perfiles mucho más elegíacos. Pero eso y por no cansarles, será en el otro trabajo. Muchas gracias.

BIBLIOGRAFÍA

Alberti, Rafael, *Obras Completas. Poesía, I*, ed. Jaime Siles, Barcelona, Seix Barral, 2003.

Besa Camprubí, Josep, *El títol i el text. Una tipologia dels efectes del títol en el text en poesia*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1999.

Cabo Aseguinolaza, Fernando y Gullón, Germán, *Teoría del poema: La enunciación lírica*, Ámsterdam, Rodopi, 1998.

Burguera, María Luisa, *Textos clásicos de teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004.

De La Fuente González, Miguel Ángel, *Funciones de los títulos en la decodificación lectora*, Palencia, Tabanque, Facultad de Educación, 1997-1998.

García Berrio, Antonio, *Teoría de la Literatura. (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994.

Genette, Gérard, *Umbrales*, México. D.F., 2001.

Ramos Ortega, Manuel y Jurado Morales, José, *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la universidad de Cádiz, 2003.

L'INVENTION D'UNE VOIX POÉTIQUE DANS *MARINERO EN TIERRA* (1925) DE RAFAEL ALBERTI

Marie-Claire ZIMMERMANN

Université Paris Sorbonne

À Nuria Rodríguez Lázaro

L'œuvre de Rafael Alberti ayant donné et donnant toujours lieu à de multiples et riches lectures, il nous faudrait éviter aujourd'hui de répéter ce qui a déjà été si bien dit, par exemple par Solita Salinas de Marichal dans *El mundo poético de Rafael Alberti*[1], d'où le choix, ici, d'une réflexion qui portera non pas sur les auteurs qui ont marqué la composition de *Marinero en tierra*[2], mais sur l'alternance des formes-sens qui aboutit à la création progressive d'une voix poétique dont la fonction consiste à faire exister un livre à partir de la problématique posée par le titre. Des thèmes et des motifs se succèdent, vont et viennent, s'absentent et réapparaissent soudainement, de même que surgissent en alternance certains types de strophes et de vers, certaines figures de rhétorique, divers registres et tonalités. *Marinero en tierra* s'inscrit donc sous le signe de la diversité plurielle, mais l'agencement des poèmes coïncide aussi avec une démarche et une perspective unitaires. Le recueil est composé de deux parties, séparées par une lettre, adressée à Rafael Alberti en 1925 par Juan Ramón Jiménez[3]. Les deux parties font surgir des motifs et des formes parfois très proches, mais rien ne se répète et la deuxième partie mène à un parachèvement. Notre lecture s'attachera dès lors successivement à chacune de ces parties,

1. Solita Salinas De Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1968.

2. Rafael Alberti, *Marinero en tierra, Poesías (1924),* Premio Nacional de Literatura 1924-25, Madrid, Biblioteca Nueva, 1925.

3. Rafael Alberti, *Marinero en tierra. La amante. El Alba del alhelí,* éd. Robert Marrast, Madrid, Editorial Castalia, 1989, p. 77-144. C'est cette édition qui sera ici utilisée et les citations seront uniquement suivies de la référence paginale. Le lecteur est invité à consulter la récente et excellente édition de Jaime Siles : Rafael Alberti, *Poesía. Obras completas, I*, éd. Jaime Siles, Barcelona, Seix Barral, 2003, p.179-194. Noticia, p. 665-685.

à une poéticité souvent virtuose, tout en assurant le lien quasi permanent avec les mots du titre : *Marinero en tierra*. Le poète avait initialement pensé à un autre intitulé : *Mar y tierra*[4], qui juxtaposait deux espaces, la mer et la terre, donc deux expériences, puis il est passé à ce titre définitif qui, sans être un véritable oxymore, est du moins un paradoxe, ou, plus exactement, la désignation d'une situation provisoire, qui peut s'accompagner de contradictions ou d'oppositions. En effet, si « être marin à terre » suggère peut-être l'idée d'une escale ou d'un refuge temporaire, l'expression évoquera aussi, prioritairement sans doute, l'immobilisation forcée de ce marin qui vit essentiellement en mer. Cependant, le livre d'Alberti se prévaut des deux éventualités, toujours en alternance, pour que s'exprime symboliquement le difficile et intense désir de liberté du poète. Le lecteur comprend d'emblée que le poète, ou plutôt le locuteur poétique, qui n'est ni un marin ni un marin à terre, parle symboliquement des immobilisations et des mouvements de sa propre histoire.

1. « Primera Parte » : sous le signe de la diversité

Le poème inaugural, « Sueño del marinero », (p. 79-80), se présente comme l'ouverture d'un discours où le moi va évoquer quelques thèmes et motifs qu'il rassemblera dans une même histoire où il les mettra peu à peu en scène. Le premier mot du vers 1 est le pronom-sujet de la première personne du singulier, « Yo », qui est aussitôt défini, par apposition, comme protagoniste de ce poème et de ce livre, « marinero », en un lieu, c'est-à-dire « en la ribera mía », donc en guise de confirmation du titre du recueil : « Yo, marinero, en la ribera mía, » (p.79). Les deux vers suivants de ce tercet initial apportent des précisions géographiques sur ce paysage où voisinent le fleuve, la mer et l'Andalousie :

> posada sobre un cano y dulce río
> que da su brazo a un mar de Andalucía, (p. 79)

Le mot « mar » s'inscrit donc dès le début du texte et il surgira constamment dans ce livre, mais l'on devine, dans ces trois vers,

4. Rafael Alberti, *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí, op.cit*. On relira : « Introducción biográfica y crítica », p. 22, 23, 30, 33, 34, 35, 36.

la présence en arrière-plan des vers si connus de Jorge Manrique – « nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en el mar/ que es el morir » – ou, du moins, un inconscient rapprochement entre le fleuve et la mer, avec cependant une différence fondamentale, car « un mar de Andalucía » n'est pas défini comme « el morir » et les notifications de « mar » et « mares » vont de pair avec le désir qu'a le moi de s'embarquer, puis de voguer sur la mer. Le début de ce poème contient donc un rêve de voyage marin ; cependant, le troisième et le quatrième tercets, qui sont exclusivement exclamatifs, et par lesquels s'inscrivent l'élan et la ferveur, n'évoquent plus la mer, mais des espaces terrestres contrastés : d'une part les glaces du nord, d'autre part les tropiques, celles-ci comportant à la fois la couleur rouge et la couleur bleue :

> ¡Oh estío tropical, rojo, abrasado,
> bajo el plumero azul de la palmera! (p. 79)

Ces images, qui sont des sortes de tableaux, font à la fois allusion aux îles, aux glaciers, à la roche et aux palmiers : leur éclat relève du clinquant parce que les simples verbes « sueño en ser » exigent que soit aussitôt illustrée la démesure du projet. Dans *Marinero en tierra*, les mots qui serviront à qualifier les espaces terrestres ne seront donc pas simplement des comparants destinés à transcrire les sentiments, les émotions et les rêves du locuteur, car ils seront avant tout indispensables et même nécessaires à l'évocation de tout ce que le moi devra parcourir et franchir pour vaincre l'immobilité associée à la terre, avec, parfois aussi, des irruptions de beaux souvenirs, des traces de l'heureuse mémoire enfantine. Les quatre premiers tercets de ce texte initial contiennent donc les mots essentiels d'un vaste programme, mais il manque un autre élément qui va susciter, jusqu'aux derniers poèmes, un langage varié, nourri de lyrisme et de contradictions, celui de la célébration amoureuse, autour du personnage de la sirène, qui apparaît au vers 16, dans le cinquième tercet. Ici, le moi n'exprime pas directement sa passion car c'est son propre rêve marin qui se proclame amoureux d'une sirène, ceci par le biais de la prosopopée :

> Mi sueño, por el mar condecorado,
> va sobre su bajel, firme, seguro,
> de una verde sirena enamorado, (p. 79)

Cette sirène provient d'une longue tradition mythologique et elle fait l'objet de plusieurs images, très visuelles dans ce premier poème, celle d'épousailles sous-marines et surtout celle d'un locuteur qui parcourt le monde entier, et pas seulement la mer, attaché à la belle chevelure verte de la sirène :

> El mar, la tierra, el aire, mi sirena,
> surcaré atado a los cabellos finos
>
> y verdes de tu álgida melena. (p. 80)

Une certaine emphase, très esthétique, se dégage des six derniers tercets où est interpellée la sirène, mais en même temps, ici comme d'ailleurs dans tout le livre, s'impose ponctuellement l'usage de la familiarité, ainsi au vers 18, où le locuteur implore la petite sirène qu'il tutoie : « -Sirenita del mar, yo te conjuro! » (p. 79). À la fin de ce poème, le lecteur peut se demander si le locuteur n'entame pas son voyage en le plaçant sous le signe de la mythologie homérique, mais il s'interroge surtout, nécessairement, sur l'usage dans ce texte de la *terza rima*, ceci pour la première et la dernière fois au cours de *Marinero en tierra*, les douze tercets étant suivis, comme chez Dante, d'un vers isolé qui, sous une forme exclamative, crée le désir de départ en mer : « ¡y ruede por el mar tu caracola! » (p. 80). Le poète respecte totalement les formes de ce genre en pratiquant l'exercice de la rime, selon le schéma ABA/BCD/CEC, ainsi : « mía », « río », « Andalucía »/, « navío », « mares », « fría »/ « pola res », « primavera », « glacia-res »/, etc… L'isométrie est sans faille, les trente-sept vers étant des hendécasyllabes. L'on constate une grande variété du côté de la répartition des accents dans les vers, ce qui évite toute monotonie dans la diction et met en valeur la forte sonorité du langage. L'hendécasyllabe saphique est majoritaire (4-6-10 et 4-8-10) ; il alterne avec le type emphatique (1-6-10), le type héroïque (2-6-10) et le type mélodique (3-6-10). Dans un même tercet, l'alternance est systématique et il arrive aussi qu'un même hendécasyllabe appartienne à la fois aux deux formes d'accentuation. Si le premier vers, « Yo, marinero en la ribera mía », est un hendécasyllabe saphique (1-4-8-10), en revanche le suivant, « posada sobre un cano y dulce río » (2-4-6-8-10), est en même temps un hendécasyllabe héroïque (2-6-10) et un hendécasyllabe saphique (4-6-10 et 4-8-10). L'étude détaillée de l'accentuation

mettrait en évidence certains contenus du message poétique qui doivent leur impact à la variété et à la place des accents dans les vers. Si l'aspect savant de la *terza rima* est ici tempéré par l'usage de la familiarité, il n'en est pas moins vrai que ce texte initial témoigne en priorité d'un travail raffiné et ambitieux, constamment contrôlé par le poète. Il y a là un art d'écrire qui s'adresse spontanément à un public de poètes ou d'écrivains, également à des amis ou des artistes très proches de Rafael Alberti. La preuve en est dans l'adoption, après la *terza rima*, d'un genre également ancien, largement consacré, universalisé dans des tonalités très variables : le sonnet, qui surgit ici treize fois, dans des contextes différents.

Les trois « Sonetos alejandrinos » qui succèdent à « Sueño del marinero » n'adoptent plus l'hendécasyllabe, mais l'alexandrin ; ils respectent le schéma structurel du sonnet originel, deux quatrains et deux tercets ; le schéma rimique est : ABAB/ABAB/CCD/EED. Les deux premiers sonnets célèbrent surtout le départ urgent vers la mer. Ici priment l'interpellation aux destinataires, la fréquence du mot « mar », la nomination du « marinero », tandis que le discours amoureux se réduit à l'expression « cazador de sirenas ; » (p. 81). La voix est cordiale et l'on perçoit une insistance sur la sonorité des rimes, qui introduit une sorte d'humour jovial, ainsi dans le deuxième sonnet intitulé « A Claudio de la Torre, de las islas Canarias » :

> ¡Oh Claudio! ¡El mar me llama! Nómbrame marinero,
> el último aunque sea, de tu marinería.
> Sé almirante, el más bueno, de la piratería,
> y así de tus bajeles serás siempre el primero. (p. 82)

Les dix autres sonnets suivants sont écrits en hendécasyllabes. C'est là sans doute une manière d'alléger le vers en fonction des motifs et des thèmes, tout en gardant la structure classique du sonnet et l'usage permanent de la rime. La première rencontre avec Federico García Lorca suscite l'écriture par Alberti de trois sonnets qui consistent en un hommage et en une élégante célébration du poète andalou. Le thème central du « marin à terre » est donc pour le moment éludé. La présence du mot « mar » est ici utilisée métaphoriquement, dans des images destinées à louer Lorca, mais l'espace géographique dépeint dans ces sonnets est

surtout terrestre. Quant à la sirène du poème initial, elle a fait place à des fiancées qui ont pour noms des métaphores :

> Todas mis novias, las de mar y tierra
> —Amaranta, Coral y Serpentina,
> Trébol del agua, Rosa, Leontina-,
> verdes del sol, del aire, de la sierra ; (p. 84)

Alberti mise ici sur les jeux langagiers et sur un certain maniérisme : les poissons de mer sont invités à chanter, le poisson bleu est lié à l'air, mais il existe aussi un poisson rouge en montagne :

> Peces del mar, salid, cantad conmigo:
> —Pez azul yo te nombro, al desabrigo
> del aire, pez del monte, colorado! (p. 85)

Les autres sonnets qui succèdent aux trois précédents, consacrés à Lorca, font apparaître des personnages féminins qui ne sont pas des sirènes : « Rosa-fría » (p. 86), une « patinadora » (p. 87), « Malva-luna, » (p. 87). Alberti situe ces personnages dans une sorte de cosmos fantastique ; il évoque des femmes de la famille Alberti au XIXe siècle, les sonnets s'apparentant à nouveau à des tableaux destinés à être contemplés et, en ce cas, le peintre réapparaît chez le poète : « A Rosa de Alberti, que tocaba, pensativa, el arpa (Siglo XIX) » (p. 88). Cependant, un autre sonnet, consacré à « Catalina de Alberti italo-andaluza (Siglo XIX) » (p. 89), s'inscrit pleinement dans la quête d'une écriture qui parviendrait à évoquer à la fois le voyage en mer et une filiation dans l'histoire de la poésie. Ici se construit une relation entre l'Andalousie et la Sicile, de même que s'établit un lien entre Alberti et Góngora. Le poète n'a certes jamais vu cette jeune femme du XIXe siècle, mais il l'associe à la mer qui est ici celle du *Polifemo* gongorin, en Sicile, tandis que Cordoue, nommée au vers 6, était la ville de Góngora. Il y a là une trame, de subtiles associations de mots qui révèlent la permanence d'une réflexion sur les poètes et sur la poésie et aussi une subtile attention au passé. La liberté d'Alberti est manifeste lorsque le poète répète certains mots et certaines rimes tout en introduisant de légères variantes afin d'assurer la parfaite unité du sonnet , ainsi dans ce texte où les rimes ina / anos (vers 3-4 et 7-8) qui font place à inos / inos aux vers 11 et 14 sont celles des mots exclusivement liés à la poésie :

Vers 3 Era honor de la estirpe gongorina
Vers 4 y gloria de los mares albertianos.

Vers 7 y rodó como concha en la divina
perla azul de los mares sicilianos.

Vers 11 y arena de los puertos submarinos.

Vers 14 y honor de los claveles gongorinos. (p. 89)

Après les sonnets, figurent des poèmes très différents les uns des autres, à la fois de par leur structure et de par leur versification. L'espace terrestre y est majoritaire dans la section intitulée « El pino verde » (p. 90-97). Le locuteur se trouve à terre, à la campagne, et il évoque diverses images d'une « novia », celle de « La sirena del campo » (p. 92-93), celle d'une « sirena muerta » (p. 93), ou celle d'une « Amada de metal fino, » (p. 95) ; des contrastes s'établissent entre le passé et le présent dans un poème intitulé « Ayer y hoy » (p. 93). La polymétrie est de rigueur dans ces textes où s'imposent l'impératif et l'exclamation. Le moi signale ici une sorte de dispersion intérieure tout en veillant à jouer fort brillamment, sur le maniement des rimes. L'invention poétique mise sur la variété des personnages et des situations et elle résulte d'une constante pratique de la virtuosité. Mais un poème intitulé « ¡A volar! » (p. 94), où le locuteur s'adresse à des oiseaux qu'il énumère en les incitant à s'envoler vers la mer, marque un retour au désir du marin à terre. Ce texte nous semble être un cairn, un point de départ pour l'aventure marine,

—Señora abubilla,
señor gorrión,
hermana mía calandria,
sobrina del ruiseñor;
ave sin cola,
martin-pescador,
parado y triste alcaraván;

¡a volar,
pajaritos,
al mar! (p. 94)

à un moment du livre où le poète, qui domine toutes les techniques de la langue et de la versification, parvient à un double carrefour : d'une part, il accède à un nouveau type d'écriture, d'autre part, le

thème de la mort, qui n'avait pas encore été abordé directement, donc d'un point de vue tragique, s'impose à la fin de cette Primera Parte et va permettre l'apparition d'autres images, ainsi que le choix d'autres tonalités.

Ceci se produit grâce à un bref poème intitulé « Mi corza » (p. 95-96), qui est, selon nous, un emblème majeur de la créativité albertienne dans ce livre et même aussi dans toute l'œuvre du poète. En épigraphe figurent les mots bien connus de cette célèbre chanson du XVe siècle : « *En Ávila, mis ojos*… Siglo XV », juste avant les quatre distiques non moins connus :

> Mi corza, buen amigo,
> mi corza blanca.
>
> Los lobos la mataron
> al pie del agua.
>
> Los lobos, buen amigo,
> que huyeron por el río.
>
> Los lobos la mataron
> dentro del agua. (p. 95-96)

Alberti a expliqué que, peu de temps après avoir lu Gil Vicente et le *Cancionero musical* des XVe et XVIe siècles, il avait écrit cette première chanson de coupe traditionnelle : « [….] escribí entre los pinos de San Rafael mi primera canción: *La corza blanca* (sic) » (p. 96). Alberti mesure la portée de la poésie espagnole des XVe et XVIe siècles, qui est à la fois populaire et stylistiquement raffinée, mais, de fait, même avant d'en admirer la brièveté, il perçoit déjà le pouvoir poétique des petits poèmes courts où il évoque des motifs mineurs qu'il transfigure. Certes, la poésie du passé espagnol suscite l'invention de nouveaux rythmes et la pratique de la familiarité, mais on peut lire aussi « Mi corza » comme un modèle de transcription de la mort, c'est-à-dire comme une brève tragédie où la violence l'emporte définitivement sur la douceur et l'innocence de la vie. Jusqu'à ce poème, la mort n'était pas encore apparue dans *Marinero en tierra* ; or, il fallait que la voix poétique notifie cette expérience pour que s'accomplisse dans le livre le difficile voyage du marin à terre vers la mer. Ce voyage n'est pas que le récit de diverses aventures, c'est d'abord la transcription d'une

mutation du moi, d'une histoire intérieure qui s'inscrit entre désir et souffrance. « Mi corza » atteint le public grâce au contraste entre la brièveté de l'évocation de l'animal et la réitération de termes qui notifient la cruauté des loups, mais il y a aussi dans ce poème deux mots, deux fois répétés, « buen amigo », qui renvoient directement à un interlocuteur, c'est-à-dire à tout lecteur, qui écoute attentivement la lecture du poème. « Mi corza » mise donc sur la répétition des termes qui doivent rester dans la mémoire du lecteur, ainsi à deux reprises le substantif « corza » et à trois reprises « Los lobos » : sont ainsi mis en exergue les protagonistes de la tragédie. La valeur auditive, musicale des mots est ici prioritaire, et Alberti va s'en servir plus que jamais à la fin de la Primera Parte de *Marinero en tierra*.

Au lieu d'évoquer la mort des animaux, Alberti parle désormais des êtres humains, en conformité, sur ce point, avec « *En Ávila mis ojos*… » qui parle, par métonymie, de la mort d'un ami. Cependant, s'il est plus que jamais soucieux de concision, il choisit divers types de strophes et de vers, ainsi le tercet et le quatrain le plus souvent octosyllabiques ; la fidélité à la rime n'est pas absolue et peut changer en cours de texte, mais elle demeure malgré tout très présente.

Trois poèmes où s'inscrit le thème de la mort figurent à la fin de cette Primera Parte, où se trouvent cependant aussi des textes ludiques qui mettent en valeur des animaux : la cigogne, la tortue, la chèvre, des chats, une araignée (p. 103-104, p. 107). Ici, la désignation de la mort est toujours métaphorique et symbolique : elle sert, non pas à raconter ce qui amène à une mort réelle, mais à illustrer des souvenirs ou des craintes du moi. La mort est un état ambigu, parfois uniquement justifiée par l'emploi d'un titre, ainsi dans « El niño muerto » (p. 102), qui appartient à une série de berceuses, « Nanas » (p. 102-105). Des questions se posent : qui se dit, dès le premier vers, « Barquero yo de este barco » ? (p. 102). Pourquoi l'enfant est-il le rameur ? Pourquoi la lune est-elle le bout du périple, donc la mort ? Il y a peut-être là une vision lunaire maléfique, comparable à celle qui s'imposera plus tard dans le premier poème lorquien de *Romancero gitano*. Ces quatre distiques reproduisent les formes de « Mi corza », mais ils utilisent la mort comme non-dit et non pas comme visible tragédie.

Un deuxième poème, « Madrigal dramático de Ardiente –y– fría » (p. 107-108) met en scène une femme dont le nom n'est qu'une somme d'adjectifs symboliques et contrastés, mais, à quatre reprises, dans un distique surgit un enfant, « El niño, aprendiz de sastre, » (p. 108), qui offre des fleurs, puis un fruit à cette femme qui demande l'impossible, pour enfin être déclaré « muerto » au dernier mot du dernier vers. Ce texte peut être lu comme une allégorie de l'amour impossible, comme l'échec d'un amour rêvé.

Un troisième poème, « Elegía » (p. 111), où alternent distique, quatrain et tercet symbolise l'inaccès au voyage par mer entre les Canaries et la Mer Noire. Le personnage central est une petite fille, qui tient sur sa jupe un atlas ouvert, tandis que le moi la contemple depuis son balcon. Puis l'atlas se referme. L'enfant est-elle morte ? Le tercet final consiste en un paysage entre mer et ciel, mais ensanglanté. Sans doute peut-on lire ici l'échec de la rêverie sur le voyage à travers une mort non-dite :

> Por el mar de la tarde
> van las nubes llorando
> un archipiélago de sangre. (p. 112)

Les derniers poèmes de la Première Partie étant faits d'expériences variées et complexes, de bateaux en partance, de paysages célestes et terrestres, mais aussi de rêves de mer, le locuteur prend soudain la décision d'un départ en barque vers la mer et en chantant. Le ton populaire et familier se maintient avec l'étonnante notification d'une petite fille qui est censée préparer la barque dont le moi sera la batelier. Ce voyage s'engage ainsi, modestement, mais dans un langage lyrique grâce à deux exclamations et trois interrogations, qui sont suivies d'une réponse enthousiaste, accompagnée d'une date précise :

> ¡A los islotes del cielo!
>
> Prepara la barca, niña;
> yo seré tu batelero.
>
> ¿Marzo?
> ¿Abril?
> ¿El mes de Mayo?

¡Más verde es la mar de Enero!

Prepara la barca, niña;
ya canta tu batelero. (p. 112)

À la fin de cette Première Partie, où ont été notifiées diverses expériences du moi et où des paysages également variés ont suscité des sensations et des sentiments chez le locuteur, l'on constate que les amours et le personnage de la sirène prennent moins de place. Il semble qu'après avoir exploré à la fois l'espace et la littérature, le locuteur choisisse de faire de la mer le thème central de son livre, c'est-à-dire de miser en priorité sur le mot « mar » et les images qu'il engendre, pour notifier dans les poèmes le rêve d'un voyage par mer, à la fois à travers le désir, l'échec et l'action, ceci afin de parvenir à la pleine réalisation du recueil.

2. « Segunda Parte ». Contradictions et convergences : vers la naissance du livre

Du nouveau s'instaure dans le premier poème de cette deuxième partie, qui est intitulé « Prólogo » (p. 118). Il y a ici deux sortes de tonalités : d'une part, s'impose indiscutablement le règne de la mer, d'autre part le locuteur s'adresse de manière véhémente à son père et il lui demande pourquoi il l'a éloigné de la mer en le menant à la ville. Ici apparaît donc cette ancienne blessure qui s'inscrit dans l'histoire personnelle du jeune Rafael Alberti, cette nostalgie qui habita le poète après avoir quitté la mer de son enfance pour aller vivre à Madrid. Les questions ici posées au père sont brèves et simples, émouvantes de par leur sobriété. Cependant, les premiers vers ont une portée particulière, car ici se crée une célébration éclatante de la mer, qui consiste en une simple énumération du substantif « mar », au masculin et au féminin. L'on passe de la simple notification à la poétisation traditionnelle du féminin et à l'usage de l'exclamation. Les mots seront dits sur des tons différents, avec un crescendo qui, à la fois, restreint et magnifie la mer au féminin :

El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar! (p. 118)

Ce poème initial comporte onze vers, dont quatre types de mètres : le pentasyllabe, l'heptasyllabe, six octosyllabes, deux trisyllabes. Le vers dominant est ici l'octosyllabe qui va l'emporter dans cette deuxième partie du livre, en particulier dans les quatrains généralement rimés, et assonancés au vers pair, ce qui est le propre du *romance*. Sans doute ce vers est-il le rappel d'une tradition poétique du passé espagnol, mais ce premier poème n'est pas isométrique et la répartition des vers témoigne du souci permanent d'échapper à la monotonie. Ainsi, les deux premiers vers associent-ils un pentasyllabe et un heptasyllabe, ce distique étant le seul à comporter cette organisation,

El mar. La mar
2 4
El mar. ¡Sólo la mar! (p. 118)
2 3 6

car le distique suivant impose l'octosyllabe (il s'agit de la première question), puis le pentasyllabe qui signale une limite :

¿Por qué me trajiste, padre,
2 5 7
a la ciudad? (p. 118)
4

Une autre question occupe alors l'octosyllabe suivant, juste avant un trisyllabe dont la brièveté met en valeur le mot « mar » :

¿Por qué me desenterraste
2 7
del mar?
2

Un tercet octosyllabique,

En sueños, la marejada 2-7
me tira del corazón; 2-7
se lo quisiera llevar. 4-7 (p. 118)

est suivi d'un dernier octosyllabe, tandis que le deuxième vers de ce distique est encore un trisyllabe, mais ici très dévalorisant :

Padre, ¿por qué me trajiste
acá? (p. 118)

Si « a la ciudad? » est un pentasyllabe qui met en évidence une dévalorisation, en revanche, le simple trisyllabe « del mar? » désigne au contraire l'espace prioritaire, alors que « acá? », le seul mot du trisyllabe, nomme enfin, pauvrement, un ici qui ne sera pas décrit, c'est-à-dire le lieu inacceptable imposé par le père.

Les poèmes qui succèdent à « Prólogo » (p. 118) comportent tous le mot « mar » ; parfois même ce substantif réapparaît à plusieurs reprises dans des textes brefs. L'emploi de l'exclamation est constant, soit que des personnages se lamentent ou réclament, soit que le locuteur, qui parle à la première personne, s'oppose ou s'impose. Ces textes ont tout au plus une dizaine de vers et le poète cultive ici l'art de la pointe, en créant la surprise lorsqu'il parvient au dernier vers, ainsi dans « Llamada » (p. 119), qui est composé de trois distiques et un vers isolé, où le mot « mar » est prononcé quatre fois, l'anecdote aboutit-elle à un passage inattendu et drolatique de « la novia », d'ouest en est, d'une mer à l'autre :

Llamada

Zumbó el lamento del mar,
cuando me habló por teléfono.

Yo en la llanura. ¡Qué lejos
la novia del litoral!

Saltó del norte a levante;
dejó un mar por otro mar.

¡El mar de las Baleares! (p. 119)

Dans une vingtaine de textes, le livre se place sous le signe de la variété et de la fantaisie, mais aussi en fonction d'une mer omniprésente. Le lecteur accepte cette diversité qu'il prendra peut-être pour de la dispersion, mais deux poèmes jouent un rôle capital dès le début de cette deuxième partie parce qu'ils mettent en exergue la priorité du fait poétique, c'est-à-dire de ce maniement des mots qui aboutit à l'existence de la poésie. Il s'agit du sixième et du septième poèmes de cette seconde partie : « Nana » (p. 120) et

« Con él » (p. 120). Le premier est un tour de force autour du mot « mar », tandis que le deuxième est une poétique, une véritable dédicace à un autre poète, Juan Ramón Jiménez.

Venons-en d'abord à ce premier poème de cinq vers, un quintil, qui est une berceuse : « Nana » (p. 120). La présentation graphique attire l'œil car, après les trois premiers octosyllabes, un quatrième vers se décale en un premier segment (quatre syllabes), puis un deuxième segment (quatre syllabes), tandis que le cinquième vers, un octosyllabe, est totalement décalé à droite :

Nana

Mar, aunque soy hijo tuyo,
quiero decirte: ¡Hija mía!
y llamarte, al arrullarte:
Marecita,
—madrecita—,
¡marecita de mi sangre! (p. 120)

Ce poème intègre définitivement le mot « mar » comme source de toute écriture, instituant d'abord une filiation entre la mer maternelle et le fils poète, mais, au troisième vers, en fonction même du genre choisi, -la berceuse-, le moi berce métaphoriquement la mer dont il fait un diminutif poétique affectueux, « Marecita », ceci en toute liberté poétique, mais il rétablit une vérité officielle avec l'accompagnement du diminutif, avec, entre tirets, « madrecita », pour enfin retourner à la fonction poétique, en liant la mer au diminutif et à sa propre corporéité, ceci en décalant spatialement le vers exclamatif pour mieux mettre en évidence une pratique poétique strictement indépendante. Il y a là un signe au lecteur et aussi une réussite poétique, une jonglerie virtuose avec les mots à partir du substantif initial « Mar », et également une détermination de l'écrivain qui affirme nettement : « quiero decirte: » (p. 120).

Tout devient possible poétiquement, d'où la variété des motifs abordés ensuite dans la deuxième partie, mais le poème qui suit immédiatement, « Con él » (p. 120) apporte un autre signe de confirmation, puisque le locuteur a tous les pouvoirs, ceci grâce à la mer et au vent, mais essentiellement grâce à la présence du

« tú », c'est-à-dire le poète qu'il ne nomme pas et qui est le garant par excellence de l'écriture poétique, Juan Ramón Jiménez :

> De noche, solo, ¡a la mar,
> y con el viento y contigo!
> Con tu barba negra tú,
> yo barbilampiño. (p. 120)

Avec ces vers s'inscrivent aussi l'humour et la fantaisie qui se retrouveront dans les poèmes suivants, bien plus fréquemment que dans la « Primera Parte » de *Marinero en tierra.*

Cependant, ce qui domine désormais, ce sont le mélange des tons et les oppositions entre le négatif et le positif au cœur même des textes ; très souvent, l'antépiphore est pratiquée dans ces poèmes qui ressemblent à des chansons ; ainsi dans « Pirata », le premier et le dernier tercets sont-ils identiques :

> Si no robé la aurora de los mares,
> si no la robé,
> ya la robaré. (p. 124 et p. 125)

On citera de même : « Desde alta mar » (p. 127), « Dime que sí » (p. 128), « Elegía del cometa Halley », qui commence par « Ya era yo lo que no era, » (p. 129) et qui finit par « ¡Ya era yo lo que no era! » (p. 130). L'épiphore est également pratiquée, avec parfois, de très légères différences pour notifier de subtiles impressions ou des nuances. Le lecteur perçoit toutes sortes de changements dans le domaine des sensations ou des sentiments et les jeux de mots l'amusent, dans la mesure où le poète introduit des contradictions pour parvenir à une évidence ou à une vérité qui demeure inscrite sous la forme d'un conflit verbal ; ainsi, dans un poème intitulé « (Verano) », où il est question de la mer au cinéma et où tout s'achève par un truisme et un subtil déplacement du verbe « ser » :

> —Del cinema al aire libre
> vengo, madre, de mirar
> una mar mentida y cierta,
> que no es la mar y es la mar.
>
> —Al cinema al aire libre,
> hijo, nunca has de volver,
> que la mar en el cinema
> no es la mar y la mar es. (p. 128)

Il n'y a pas forcément de continuité entre les textes, où foisonnent des motifs qui révèlent une très forte inventivité, mais qui toujours font resurgir la mer au cœur de toutes les aventures.

Dans cette deuxième partie, le thème amoureux est beaucoup moins présent et l'histoire de la sirène se réduit à quelques vers seulement dans quelques poèmes : « y la sirena azul de mi navío. » (p. 131), « De mi oculta sirena cantadora, » (p. 131), « Cuando en el fondo del mar/ seas sirena. » (p. 134). En revanche, les personnages féminins sont très divers et ils apparaissent dans des textes qui ont des structures et des formes variées, entre autres : « Mi novia vive en el mar » (p. 120), « contigo, hortelana mía! » (p. 121), « marinera » (p. 128, p. 141), « Blanca-nieve », qui donne lieu à un « Madrigal » (p. 140).

Un personnage féminin exceptionnel, la Vierge Marie, inspire trois sonnets réunis sous le titre de « Triduo de alba, sobre el Atlántico, en honor de la Virgen del Carmen » (p. 130, 131, 132). La dédicace de ces poèmes est « *A mi madre* » (p. 130). Alberti se sert ici d'un usage local, qui consiste à nommer la Virgen del Carmen « capitana/ de los mares, » (p. 130-131). Le poème n'est aucunement la traduction d'une foi, mais un ensemble d'images fantaisistes qui aboutissent au désir du moi de se métamorphoser en dauphin pour emmener la Vierge vers des grottes sous-marines inaccessibles (p. 132). Sur le plan esthétique, ces sonnets sont de brillantes réussites, à la fois métaphoriques et versales. Le lecteur remarque que les deux premiers vers du premier sonnet de « Triduo », « Sobre el mar que le da su brazo al río/ de mi país, te nombran capitana » (p. 130) sont très proches des vers 2 et 3 du premier poème de *Marinero en tierra*, que nous avons déjà cités, « posada sobre un cano y dulce río/ que da su brazo a un mar de Ándalucía, » (p. 79), mais avec une inversion puisqu'ici la mer précède le fleuve et « mi país » n'est pas nommé, alors que l'Andalousie était en question dans « Sueño del marinero ». Y-a-t-il là encore un souvenir de Jorge Manrique ou, dans le cas de ce sonnet, un simple retour mémoriel à l'image initiale de la *terza rima*, qui est un repère poétique espagnol devenu familier et même populaire chez des auteurs ou des lecteurs ?

Le voyage par mer se met donc à exister poétiquement ; toutefois même s'il devient ce marin capable de quitter le rivage, le poète

ne parie jamais sur l'idéalisation. Plusieurs poèmes évoquent des limites, des échecs et des impossibilités : « El mar muerto » (p. 122-123), « El piloto perdido » (p. 137), « Ilusión » (p. 138-139) et le plus long texte, « Elegía del niño marinero » (p. 125, 126, 127), qui se compose de dix quatrains octosyllabiques, rimés selon le schéma ABAB, évoque le naufrage d'un petit enfant marin auquel le locuteur s'adresse sur un ton élégiaque. Le texte est d'abord le récit vraisemblable d'un départ harmonieux ; il met en valeur la beauté de l'enfant, son chant et sa gaîté :

> Te fuiste, marinerito,
> en una noche lunada,
> ¡tan alegre, tan bonito
> cantando, a la mar salada! (p. 125-126)

Ce petit pêcheur tend ses filets, mais l'accident survient : ici, le poète quitte tout réalisme puisqu'il explique que l'enfant a pêché la lune, d'où l'obscurité et le fait que la barque chavire :

> ¡Qué negra quedó la mar!
> ¡La noche qué desolada!
> Derribado su cantar,
> la barca fue derribada. (p. 126)

Le poème a l'allure d'une chanson familière et le locuteur passe à l'éloge de l'enfant vivant avant de s'adresser à lui après sa mort, au fond des eaux : le tragique cesse car le locuteur demande au petit pêcheur de remonter et de lui ramener celle qu'il appelle au dernier vers « mi hortelanita del mar! » (p. 127). Alors que la mort du petit pêcheur pourrait ne susciter que l'élégie due au deuil, ce que suggérait le titre du poème, ce final, à la fois fantastique et maniériste, représente les rêves perdus ou impossibles, les irréparables nostalgies. La lecture des poèmes amène donc plusieurs sortes d'émotions ou de sentiments : Rafael Alberti mise, en effet, sur l'inattendu, sur la surprise au sein de ce mouvement langagier qui se structure en strophes et en vers imprévisibles. On ne trouvera donc pas deux poèmes exactement semblables. C'est aussi de cette diversité assumée que se dégage la certitude d'un départ poétique final vers la mer, mais ici encore les trois derniers poèmes inscrivent un accomplissement en y intégrant des signes contradictoires.

Relisons le premier, « ¡Alegría! » (p. 142), qui comprend trois distiques et un tercet. L'anaphore, qui reproduit le titre, est quatre fois précédée d'une exclamation. La joie textuelle s'explique par la certitude du proche départ vers la mer, ce dénouement étant le résultat de toute cette deuxième partie et pas seulement celui des poèmes précédents. Le plaisir le plus intense s'exprime grâce à la brièveté de la composition et à la récurrence des exclamations. Cependant, le poème n'évoque pas la réalisation du projet, car c'est le rêve, « mi sueño marinero » (p. 142), qui va lever l'ancre et prendre le large :

> A la estepa un viento sur
> convirtiéndola está en mar.
>
> ¡Alegría,
> ya la mar está a la vista!
>
> ¡Alegría,
> pronto voy a navegar!
>
> ¡Alegría,
> ya mi sueño marinero
> —¡alegría!— va a zarpar! (p. 142)

Le poème suivant, qui est l'avant-dernier, signale l'accomplissement de tout le travail d'écriture effectué dans le livre : le locuteur est parvenu à faire exister sa voix, , puisqu'il dit au vers 1 : « Si mi voz muriera en tierra, » (p. 143), cependant cette voix reste soumise à des risques, en particulier celui de ne pouvoir quitter les espaces terrestres, d'où une interpellation dès le deuxième vers à la deuxième personne du pluriel et l'emploi de l'impératif adressé à un « vous » inconnu, non identifiable, qui pourrait éventuellement représenter le public des lecteurs, mais qui est incité à transférer la voix de la terre vers la mer et à la nommer autrement, par métaphore, capitaine d'un vaisseau de guerre, comme s'il s'agissait de confirmer la réalisation annoncée dans le poème précédent :

> Llevadla al nivel del mar
> y nombradla capitana
> de un blanco bajel de guerra. (p. 143)

Le sizain final, de style exclamatif, au ton insistant que traduit l'anaphore « y sobre », confirme l'existence de la voix par l'accumulation de mots qui seraient visibles sur l'insigne marin : l'ancre, l'étoile, le vent et la voile. La voix est ainsi accompagnée, illustrée par des substantifs qui renvoient au départ, à l'univers céleste, au mouvement et au bateau. Il n'y a pas là de paysage précis, mais au contraire la certitude de multiples départs et voyages par mer, ceci à l'infini.

Porteur de la voix poétique, le livre existe donc, mais survient alors le dernier poème, sous la forme de sept quatrains octosyllabiques, de rime ABAB. Le titre, « Funerales » (p. 143-144), suscite de nouvelles interrogations. Ici ne s'effectue aucun voyage glorieux et le moi reste absent des cinq premières strophes, dont quatre sont inscrites au style exclamatif. Le locuteur anonyme se sert de l'impératif et du subjonctif pour souhaiter que se produisent certains événements violents, tous liés au monde marin. Mais de quelles funérailles s'agit-il ? L'appel aux pêcheurs consiste à faire des gestes forts sans que l'on sache le pourquoi de ces gestes véhéments, ni la fonction symbolique des drapeaux incolores :

> ¡Pescadores, pescadores,
> lanzad el arpón al viento
> y en banderas sin colores
> izad vuestro sentimiento! (p. 143)

Le deuxième quatrain rapproche les mots « ríos » et « mar », ce qui rappelle encore les vers de Jorge Manrique, d'autant que les eaux sont métaphorisées en pleurs et que la mer détruit les navires, ce qui sous-entend un contexte de mort :

> Lloren los ojos del puente
> las aguas de treinta ríos;
> que el puño de la corriente
> rompa en el mar los navíos. (p. 143)

Le locuteur souhaite que retentissent des appels, tandis que des « marineras » aux chevelures noires sont sur des plages. Enfin surgit le cinquième quatrain, le plus tragique, où une « hortelana », sans doute une sirène, est incitée à pleurer la mort du « marinero muerto! » (p. 144). Qui est ce marin mort ? Ce n'est sans doute pas le marin enfant qui a donné son titre à « Elegía del

niño marinero » (p. 125, 126, 127). Il s'agit ici d'un adulte. Ne s'agit-il pas d'un double du locuteur, dans la mesure où celui-ci a dû inventer une identité langagière nouvelle pour faire exister les poèmes et parvenir au livre ? D'où le développement de ce thème de la mort du moi dans l'avant-dernière strophe. Les signes négatifs affluent : la pluie, l'oxymore « nieve negra », le froid, la neige qui accompagne des rites de deuil, puisqu'au vers 24 est notifiée « la tumba mía » (p.144), métonymie d'une disparition du moi, ce qui confirme l'hypothèse selon laquelle le double du locuteur s'identifie au « marinero muerto » :

> Llueve sobre el agua, llueve
> Nieve negra de alga fría.
> Entre glaciares de nieve,
> Abierta, la tumba mía. (p. 144)

L'on parvient alors au dernier quatrain, qui marque l'accomplissement du titre du poème : « Funerales ». Le mot, deux fois employé, aux vers 25 et 28, est ici une antépiphore destinée à confirmer le discours du poète sur cette mort symbolique qui accompagne la création et qui lui est nécessaire. Le livre s'achève dans l'obscurité par les funérailles du moi, celui qui est devenu voix poétique, ce qu'entérine l'effondrement final désigné par le verbe « se hunden », avec le dernier mot du poème, qui est aussi le dernier mot du livre : « funerales » :

> ¡Funerales de las olas!
> ¡El viento, en los arenales!
> —Entre apagadas farolas
> se hunden mis funerales—. (p. 144)

Il y a là une sorte de paradoxe, une impossibilité pourtant déclarée possible et nécessaire. Le poétique ne peut exister qu'au prix de la contradiction et de la difficulté, à la fois par les funérailles des vagues et par la présence du vent dans les sablières : le locuteur le dit une dernière fois, avant d'orchestrer sa propre disparition. L'on ne saurait mieux dire que le livre existe et que l'œuvre ultérieure peut advenir.

SOMMAIRE

Introduction.....7

Conférences inaugurales

Luis García Montero
Las huellas de Rafael Alberti 29

Pedro Ruiz Pérez
Rafael Alberti y Góngora, otra mirada 47

La poésie de Rafael Alberti

Federico Bravo
Los nombres de Alberti.....81

Elvezio Canonica
El naufragio de la infancia y el nacimiento de la poesía:
la «Elegía del niño marinero» (*Marinero en tierra*, 1925) 97

Nuria Rodríguez Lázaro
Sobre la singularidad de la poesía bélica de Rafael Alberti:
Ética, estética y tradición 121

Gilles Del Vecchio
L'écho de la lyrique populaire chez Rafael Alberti :
le cas de « Mi corza » 145

Le théâtre de Rafael Alberti

Emmanuel Le Vagueresse
Radio Sevilla de Rafael Alberti (1938) : un « théâtre d'urgence »,
ou quand la farce se fait (uniquement ?) charge.....169

Dominique Breton
Au-delà du réel : *El Hombre deshabitado*, de Rafael Alberti....191

Peinture, iconographie et musique selon Rafael Alberti

Juan Carlos Baeza Soto
Picasso-Alberti : des sonorités écrites de l'œil ou de l'impression de l'âme en peinture dans *Los 8 nombres de Picasso* de Rafael Alberti.....221

Bénédicte Mathios
Images et textes dans *Fustigada luz* (1979) de Rafael Alberti.....255

Philippe Merlo-Morat
Los cuadromusicoemas de Rafael Alberti. La poesía de Rafael Alberti: más que una inter-icono-textualidad, una inter-icono-sono textualidad 273

Conférences de clôture

Rafael Morales Barba
El tema de la luna desde la titulogía en el primer Alberti.....299

Marie-Claire Zimmermann
L'invention d'une voix poétique dans *Marinero en tierra* (1925), de Rafael Alberti.....317

ISBN : 978-2-36783-130-5
ISSN : 2265-0776

Ce livre est imprimé sur un papier écolabellisé FSC
issu de forêts gérées durablement.