

ALBERTI, O EL POETA EN LAS CIUDADES:
BUENOS AIRES, CÁDIZ, ROMA

Javier de Navascués
Universidad de Navarra

El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!
¿Por qué me trajiste, padre, a la ciudad? (Alberti, 1967, p. 43)

Estos versos, justamente famosos, han contribuido a la cristalización de un determinado icono del Rafael Alberti poeta: La nostalgia, el lamento por lo perdido, el desarraigo del idílico paisaje de la niñez como elementos constitutivos de una vena lírica que, aun reconociéndose una fuerte evolución posterior, estarían en la base del Alberti más profundo, aquel que después han divulgado *antologías, discursos y entrevistas*. Aunque un conocimiento mínimo de su producción descalifica esta imagen, el propio autor se encargó de cultivarla en los últimos años de su vida a través de sus múltiples apariciones públicas, ataviado con jerseys a rayas y gorras marineras. La rápida consagración de su primer libro y la felicidad de su título, *Marinero en tierra*, forjaron sin duda un «territorio» poético que se adjudicó durante años a Alberti a partir de una oposición fundamental: el mar y sus riberas, lugares edénicos de una vida en libertad, frente a la ciudad deshumanizada, fea y moderna, en donde el yo no puede encontrar su propia realización.

El propósito de estas líneas es probar que esta dicotomía no sólo es inexacta, si se atiende una vez más a la larga y rica trayectoria poética del autor, sino que oscurece la comprensión de algunos libros en donde los dos ámbitos no están en absoluto enfrentados. Como se sabe, Alberti muy pronto demostró haber cambiado de espacio poético, cuando en *Cal y canto* pobló de aeroplanos y telegramas sus versos o al poner en juego a los cómicos del cine mudo en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Aquel mundo utópico y fuera de la historia de su *Marinero en tierra* ya se vio superado por un poeta instalado en la vida moderna, contemporáneo, por cierto, de autores como García Lorca, Juan Ramón Jiménez o Dámaso Alonso, que en España empezaban a tomar a la ciudad como eje en torno al cual tejerían su universo poético. En la etapa del

exilio esta fijación se consolida y desarrolla con tres libros con vocación unitaria y dedicados sucesivamente a tres ciudades distintas: *Buenos Aires en tinta china* (1950), *Ora marítima* (1953) y *Roma, peligro para caminantes*. Y así, la idea que guiará estas páginas es la de establecer el itinerario que relaciona tres poemarios cuyo hilo conductor no ha sido tomado suficientemente en cuenta hasta ahora. Como veremos, Alberti, seguramente, no fue siempre un marinero en tierra, sino un poeta que reaccionó de forma variable ante las calles que lo vieron madurar.

BUENOS AIRES EN TINTA CHINA: IMAGEN Y LETRA

En el texto que clausura los *Poemas de Punta del Este* (1945-1956), Alberti recuerda nostálgicamente las Navidades pasadas en su casa de veraneo en Uruguay, la Gallarda, y tiene palabras poco halagüeñas sobre la ciudad que les acoge, Buenos Aires, en 1951. Al pino verdadero de los bosques le ha sustituido otro artificial, comprado en la cacharrería de la esquina. La naturaleza de la costa uruguaya, tan semejante a las riberas gaditanas de la infancia, se disuelve en la memoria y en el presente sólo queda la realidad urbana, sucia y ruidosa. El tema del menosprecio de corte y alabanza de playa vuelve a asomar por un momento en estas líneas:

Ya no eran los médanos rizados, por los que cruzaba de pronto el rayo de una liebre, no el bosque profundo por el que nos internábamos, sigilosos, con alma de cazadores furtivos, en procura del más armónico arbolillo. Ahora eran las calles, de nombres feos y estrépitos peores, no el manso silabeo de la arboleda unido a la palabra del mar...¹

No obstante, en nuestro poeta a la nostalgia le sigue la inquietud, como en su día estudió tempranamente Spang (1973), a la evocación de un estado inmóvil y dichoso, pero recluido en el pasado, le acompaña el deseo de movimiento, la fluidez, el contacto humano y el deseo de cambio, siempre viviendo en el presente inmediato. «¿Soy hombre —poeta— de soledad, de soledades, como para vivir lejos del mundo de los hombres», se pregunta Alberti en el mismo libro. Y enseguida llega la respuesta: «Antes pensaba que lo era [sin duda piensa en su primera etapa poética]. Ahora cuando me quedo solo demasiado tiempo, perdido el choque de mi vida con los demás, siento en mí algo que se paraliza, remordiéndome. Y entonces vuelvo de mis soledades con más ímpetu, con más ansias de contacto»².

¹ Alberti, 1967, p. 872.

² Alberti, 1967, p. 864.

En esa pulsión hacia el exterior debe entenderse un poemario menor, poco conocido, ni siquiera frecuentado por los especialistas, *Buenos Aires en tinta china*. Fue publicado por primera vez en 1950 como ilustración de un libro de dibujos de Atilio Rossi y con prólogo de Jorge Luis Borges. Se puede decir que, desde el principio, Alberti no oculta el carácter de encargo con el que asume su redacción: «Como si por primera vez te viera y me vieras/ yo que apenas te veo/ yo que apenas si salgo de mi calle Las Heras/ hoy por ti me paseo/ y te descubro nueva capital argentina/ recién nacida al viento del mundo en tinta china»³. Ciertamente la materia poética, la ciudad, no parece brindar grandes emociones. Cantada por el poeta extranjero casi como de mala gana, Buenos Aires valdría, no tanto por sus cualidades intrínsecas, sino porque es vista desde los ojos de la pintura, en tinta china. El obelisco, el cabildo o la Avenida de Mayo merecen las alabanzas de Alberti, pero no se ve tanto entusiasmo con otros lugares emblemáticos como el Congreso o el cementerio de la Recoleta.

En realidad, el Buenos Aires que el poeta tiene delante no es tanto la ciudad real, sino aquella otra que sale de la mano de Atilio Rossi. Y así, los versos albertianos comentan imágenes, en un sesgo característico de su etapa de destierro que llegó a su plenitud con *A la pintura*. Las alusiones al hecho de estar cantando una ciudad pintada son abundantes en el texto, y no por casualidad. De hecho, los lugares, a veces los nombres reales, nada parecen decir al poeta: «¡Ay, Plaza Miserere! Que nunca vi ni oí»⁴. El Buenos Aires ilustrado de Alberti es sólo expresión de una realidad dibujada, pero no sentida, ni por la memoria personal ni por el conocimiento histórico. Ni siquiera parece reconocerse la intensa tradición literaria generada en torno a ella, desde comienzos del siglo XX⁵. Es cierto que en diversas ocasiones puede el poeta admitir que sueña, vive y padece en Buenos Aires, pero no debemos dejarnos despistar por las

³ Alberti, 1967, p. 960.

⁴ Alberti, 1967, p. 968.

⁵ Salvo en una ocasión en la que se alude a un verso de Lugones: «Si una vez tu poeta te miró alconado/ yo andaluz, y de Cádiz, quiero verte azulado» (PC, p. 965). Lo revelador es que Alberti hable de un solo poeta, cuando ya podría saber, en 1950, después de ocho años de exilio porteño, cuánto caudal mitificador había congregado Buenos Aires en torno a ella. Los versos de Lugones son los siguientes: «Primogénita ilustre del Plata,/ en solar apertura hacia el Este./ donde atado a tu cinta celeste/ va el gran río color de león» (Lugones, 1941, p. 126). Llama la atención a Irma Emiliozzi, la única experta en Alberti que ha dedicado atención este libro, el hecho de que Borges no mencione en su prólogo ni una sola vez a Alberti y sí, en cambio, al artista Atilio Rossi (Emiliozzi, 2000, p. 318). Es verdad, pero a esto hay que añadir que la ignorancia es recíproca, también por parte de Alberti.

observaciones de cortesía o, mejor dicho, los presupuestos del género al que se ha sometido, la oda⁶. Lo llamativo, en realidad, está en lo no dicho. Es en vano buscar un entañamiento del yo poético con Buenos Aires («Ciudad, como extranjero te canto todavía», se atreve a decir en un momento), como tampoco encontraremos el distanciamiento o el sentimiento de alienación que en la poesía contemporánea española se percibe desde Lorca y su *Poeta en Nueva York*, o aún antes con Martí y sus *Versos libres*. Por el contrario, la mirada de Alberti es voluntariamente superficial:

Y aquí, ciudad, no digas eso que sé yo mismo:
Lo que tiene este canto de guía de turismo⁷.

Turismo: hay algo de turista en el recorrido que invita a hacerse en estas páginas. Dividido el libro en secciones geográficas (Sur, Norte, Centro y Oeste) y ciertos lugares característicos (Boca, Belgrano, Río y Flores), parece que lo importante es enumerar barrios, zonas, vistas... Pero la mirada es ligera como la del viajero que no tiene tiempo de centrarse, de vivir en ese espacio: «Me marcharé algún día/ y no te habré mirado ni siquiera en tranvía»⁸. Marcharse, nunca quedarse: El hecho de hacer turismo implica un cierto grado de superficialidad en el conocimiento del espacio visitado, porque sólo se realiza por mero placer. Acción del que viaja por placer, dice el *Diccionario de uso* de María Moliner para la definición del turismo. El *Diccionario etimológico* de Corominas, además, nos remonta al latín *tornus*, instrumento que da vueltas. Quien viaja como turista sabe que viaja por placer y que ha de regresar algún día al lugar de donde partió. El exilio no es, obviamente, la misma situación, pero quizá la falta de integración al medio porteño que se deduce de este poemario, se explique desde el deseo profundo, íntimo, de volver a la España perdida hace años.

ORA MARÍTIMA: EL REGRESO MÍTICO

Tras *Buenos Aires en tinta china*, Alberti prueba fortuna con otro poemario dedicado a una ciudad, en este caso una urbe alejada en el tiempo y en espacio.

⁶ La oda se caracteriza por la exaltación poética de un determinado objeto en un lenguaje «elevado, festivo, solemne», sin dejar de ser personal y subjetivo, a veces incluso entrañable» (Spang, 1993, p. 89).

⁷ Alberti, 1967, p. 963.

⁸ Alberti, 1967, p. 968.

pero a la que le unen hondos lazos vitales: Cádiz. Para evocar líricamente a la ciudad de su infancia, el poeta acude a la historia y la mitología clásica. Así, para el título de la obra recurre a un texto latino del siglo IV, *Ora marítima* de Rufo Festo Avieno, extenso poema en el que se describe la costa del Mediterráneo occidental hasta Marsella, deteniéndose con énfasis especial en la tierra de los antiguos tartessos, o sea la actual costa gaditana y la desembocadura del Guadalquivir. A partir de este «palimpsesto» romano, Alberti quiere celebrar el nacimiento hace tres mil años de la ciudad más antigua de Occidente. Conviene advertir que, al igual que *Buenos Aires en tinta china*, se trata de un texto de circunstancias, generado a partir de un acontecimiento que reclama al poeta su intervención⁹. De ahí que se trate de dos obras de tema unitario que, por su carácter celebratorio, son perfectamente encajables en el género clásico de la oda. Sin embargo, los propósitos difieren bastante del caso de *Buenos Aires en tinta china*. Frente a la «nueva ciudad argentina» en la que Alberti vive desterrado junto a un río color de león, Cádiz representa la Historia y el Mito, a la vez que está ligada con fuerza a su infancia y a las vivencias más dichosas de la luz y el mar. He aquí que Cádiz es la ciudad fecunda en mitos en el pasado, pero que al mismo tiempo se encuentra en armonía con el ámbito marítimo. La antigua dicotomía entre ciudad y mar se resuelve aquí, en este libro de madurez, que sigue siendo nostálgico, pero cuya añoranza hace tiempo que ha desplazado su foco. Por aquel tiempo ya no es el sur de la Bahía gaditana, sino España toda la que es objeto del recuerdo.

La carga culturalista es, desde luego, notable y poco admisible dentro del paseo «turístico» que ofrecía Alberti en su libro anterior. La falta del aguafuerte se suple ahora con una planilla literaria. Cada poema viene precedido casi siempre de algún texto griego o latino que sirve de epígrafe, ya sea de Avieno, Estesícoro, Hesíodo, Homero, Estrabón, Marcial o Séneca. Los primeros versos de varios poemas insisten tanto en la experiencia primigenia de la ciudad, la luz y el mar derramándose sobre casas y murallas, las playas y los pinares cercanos de su infancia, como en el saber cultural que se aposentaba en ellos y que el poeta, como niño, desconocía. Ese saber, nacido en la madurez, es el que se implanta en *Ora marítima* y el que justifica después la hechura completa de los poemas, surcados de referencias a la vivencia inmediata de la ciudad ribereña y, al mismo tiempo, a los mitos que la poblaron milenios atrás.

⁹ La gestación de esta obra debe ponerse en relación con una exposición conmemorativa de la efemérides en la sala Van Riel de Buenos Aires titulada *Homenaje lírico plástico al trimitenario de la fundación de la ciudad de Cádiz*. Gregorio Torres Nebrera (1999, pp. 89-93) explica los pormenores de la escritura en relación con la exposición citada.

Te miraba de lejos, sin comprenderme, oh Cádiz,
a orillas de tu mar, por la que el férreo Alcides,
el vástago errabundo, hijo feliz de Alemena,
después de abrir las puertas azules del Océano,
pasó a robar los toros bravos de las marismas
en donde Geryón, pastor y rey,
de tres grandes cabezas ornado, gobernaba¹⁰.

A diferencia de Buenos Aires, cuyos nombres de plazas, avenidas o rincones no decían nada, ahora la ciudad se ofrece como un compendio de referencias históricas o mitológicas que permiten componer escenarios fantásticos: los ojos de la Gorgona saliendo de las marismas, Hércules robando toros de la bahía o las misteriosas oceánidas que matan marineros cantando. Podría decirse que Alberti recobra en parte el paisaje de su *Marinero en tierra*, sólo que ahora lo contempla desde la madurez, plagado de resonancias literarias. De ahí que lo aderece de referencias clásicas, además de olvidar casi siempre la métrica popular y elegir preferentemente el verso libre.

Al optar por la visión mítica de la ciudad, el poeta está, además, efectuando una doble operación. De un lado, transfigura el escenario urbano, ya que éste no es nombrado con sus calles, sus plazas, sus gentes, sus comercios o sus centros sociales. Salvo quizá en «Bahía del ritmo y de la gracia», en donde la ciudad es festejada por el coro blanco de sus puertos, sus finos balcones y la gracia particular de sus habitantes, Cádiz es ante todo el lugar de la historia y el mito, por el que se invoca a Menesteo o a Hércules, fundadores diversos según las tradiciones legendarias. Pero, ante esta primera transfiguración mítica, hay otra, complementaria de la primera, que asoma en algunos poemas, la de la Ciudad que ha sido pasto de la injusticia histórica y que algún día habrá de redimirse. Estamos hablando, pues, de una mitología contemporánea, la que encarna el discurso marxista y que Alberti recoge en su poema «Canción de los pescadores pobres de Cádiz»:

Hijos de la mar de Cádiz,
nuestras casas son las olas.
Somos los pobres del mar,
de ayer y de ahora.
Creímos en las sirenas
que cantan en las olas.
Sus cantos nada nos dieron
ni ayer ni ahora. (PC, p. 986)

¹⁰ Alberti, 1967, p. 974.

Es curioso, o tal vez no, cómo Alberti desmitifica, dentro de un libro de fines tan mitificadores, los poderes de los seres que hasta entonces daban, con su aura divina, un relee a la ciudad añorada. Llegado el turno de la confesión política, el venero clásico tiene que dejar paso al análisis del momento presente, a las preguntas sobre la propiedad privada y a las respuestas de un futuro esperanzador, cuando triunfe la revolución. No es otra cosa lo que deja el texto entrever:

Anchos atunes que punzan,
abriendo en plata las olas.
Mas, ¿de quién las almadrabas
de ayer y de ahora? [...]
Cádiz nos vio desde Cádiz
viviendo sobre las olas.
Ir pobres y volver pobres,
ayer y ahora.
Cádiz nos mirará un día
dueños del mar, en las olas.
Cádiz, que será más Cádiz
que ayer y ahora. (Alberti, 1967, p. 987)

Como hizo Neruda pocos años antes en su *Canto general* (1950), cuando el poeta interrogaba a las ruinas de Macchu Picchu para conocer el sentido de los hechos que habrían ocurrido siglos atrás, Alberti se vale de la invocación a una ciudad mítica para establecer su particular filosofía de la historia. Y así, la rememoración del mito, al asociarse con la doctrina marxista, desemboca en una épica que, como en el poeta chileno, tiene un claro sentido político. El mito clásico vale, pues, en la medida que se puede usar para una interpretación contemporánea. El último poema de *Ora marítima*, «La fuerza heracleana», imagina que el poder del héroe yace bajo las aguas de la ciudad que él mismo fundó y que algún día habrá de levantarse. El sol, la luz, la sal, los toros o los marineros, elementos todos ellos característicos de los poemas anteriores, se congregan aquí para que el poeta les pida que resurjan con nuevo vigor ante un presente que se supone decadente u oprimido. Aunque de forma muy solapada, las llamadas a la lucha se esconden en versos como éstos:

Que a todos tus salineros
y arrumadores los abra
de sal en las alegrías
y de rayo en las batallas. (Alberti, 1967, p. 993)

Y, como se lee más adelante:

Columnas esconde el mar
que pueden surgir muy altas.

Heraclés, el gaditano,
bajo las olas aguarda. (Alberti, 1967, p. 994)¹¹

ROMA: EL BARROCO REENCONTRADO

En mayo de 1963 los Alberti abandonan Argentina, tras casi veinticuatro años de residencia, y se instalan en Roma, en el barrio del Trastevere. Y así, en 1967 surge *Roma, peligro para caminantes*, obra que viene a seguir, bien que de forma singular, la secuencia de anteriores poemarios urbanos. Como *Buenos Aires en tinta china*, este poemario se detiene en los aspectos externos de la ciudad: calles, avenidas y plazas, la arquitectura y el urbanismo con nombres y apellidos. Como *Ora marítima* Alberti se solaza en la evocación del mundo clásico y pagano, además de rendir homenajes literarios. El poeta gaditano sigue escribiendo con planilla, aunque ésta sea más moderna. Adherido a una tradición cultural nacida de sus lecturas personales, presenta conscientemente una ciudad sobre la que otros escribieron. Ahora no son Avieno o Estrabón, sino Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863), poeta romano al que se cita en la primera parte del poemario y que se caracterizó por su visión realista, satírica y grotesca de la urbe, adobada con una lengua dialectal que quería reflejar el habla popular de sus habitantes. Además, Alberti recicla la poesía romana de Belli con algunos resabios de su formación en el barroco español, como él mismo sugiere en el poema que abre la colección¹²:

Deja, mi Belli amigo, que en tus manos
te ponga ahora, ya perdido el miedo,
sus sonetos romanos
un hijo de los mares gaditanos,
nieto de Lope, Góngora y Quevedo (Alberti, 1968, p. 9).

¹¹ En los versos se juega con la imagen del escudo de la ciudad, en el que aparece Hércules sujetando dos leones, junto a dos columnas. La presentación de este Hércules, héroe clásico, redivivo para aguardar una nueva lucha, es, por supuesto, una reelaboración que ilumina el carácter neomítico de la retórica marxista más añeja.

¹² Recuérdese que Quevedo evoca la ciudad eterna en su famoso soneto «Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!». Góngora también demuestra cierta sensibilidad urbanística en su pintura de la capital de España, «De Madrid». Por último, Villamediana con sus sonetos «Describiendo a Córdoba» o «Descripción de Toledo» acumula, por vía satírica, elementos pintorescos de las ciudades, en una línea que puede recordar también a los sonetos albertianos sobre Roma.

Desde el comienzo, *Roma, peligro para caminantes* es un libro mucho más entrañado con la biografía del poeta que *Buenos Aires en tinta china* o incluso *Ora marítima*, no sólo por la variedad de escenas cotidianas que allí se muestran, sino incluso por sus homenajes literarios, sólo aparentemente más circunstanciales. Los tres sonetos dedicados a Valle-Inclán, por ejemplo, tienen que ver con los felices quince días que Alberti pasó junto al escritor gallego en la Ciudad Eterna, allá por 1935 y que, al parecer, pudieron influir en la postrera decisión de vivir allí¹³.

«Te miraba, desde lejos, sin comprenderme, oh Cádiz...». Así comenzaba «Cádiz, sueño de mi infancia». La visión desde la lejanía perfilaba el paisaje de la ciudad amada en la distancia, espacial y temporal. En *Ora marítima* el mito, la imagen cultista y el verso amplio definían un lugar no habitado en el presente. Nada que ver con ese poeta que deambula, a veces con peligro de su vida, por las ruidosas calles romanas, que se sorprende ante el número de gatos y ratones, el tamaño colosal de los orines en las paredes o los innumerables monumentos dispuestos en un trazado laberíntico. *Roma, peligro para caminantes* juega con una lengua coloquial, desafiante y plebeya, al modo del poeta Belli, porque Alberti muestra una relación nueva con el espacio urbano que hasta entonces no había desarrollado en toda su lírica. Ahora es el yo quien vive, se mueve, camina, insulta, se ríe o sueña en medio de las calles de una ciudad concreta¹⁴. Mediante ese lenguaje desenfadado, manifestado en sus *Poemas escénicos*, se construye un poemario que quiere ser espejo de la vida cotidiana de Roma. Para ello se vale del verso libre, la canción popular, el soneto o los aforismos, pero en todos los casos el estilo es el humilde, no el elevado que había caracterizado a tantos poemas sobre Buenos Aires y Cádiz. *Roma, peligro para caminantes* no es una oda al uso.

Con este aparato tan poco suntuoso como expresivo, el poeta pasea por una ciudad que ya no es vista con ojos de turista, aunque abunden las referencias, inevitables, a fuentes, ruinas, plazas o iglesias de prestigio:

Siempre andar de bajada o de subida.
Entrar, salir y entrar... ir al mercado.
¿A cómo están los huevos? ¿Y el pescado?
Se va en comer y descomer la vida.
Ir a los templos, ya la fe perdida.
Sentirse el alma allí ya gato encerrado.

¹³ Alberti, 1997, p. 160.

¹⁴ La inserción del yo poético en el medio urbano podía verse en los libros de juventud, desde *Cal y canto* a *Sermones y moradas*, y después en la poesía política, pero siempre con otras modulaciones.

Volver al aire... beber vino aguado...
 Ir al río... y de nuevo, a la comida.
 Leer el diario y lamentar que todo
 Si no es papel higiénico es retrete,
 Crimen, vómito, incienso, servilleta.
 Llorar porque no ha sido de otro modo
 Lo que ya fue en panza y en moflete...

Ésta es en Roma la vida de un poeta. (Alberti, 1968, p. 21)

Alberti colecciona hechos triviales en su deambular, porque la ciudad, en su espectacular repertorio de arte clásico y en la rotunda vulgaridad de su presente actual, es fuente de poesía. A pesar de que se mencione repetidas veces a Belli en el libro, pareciera que hay un nombre mayor sobrevolando toda la concepción que sostiene *Roma, peligro para caminantes*: Baudelaire. El gran poeta francés sostiene en su famoso poema en prosa «Le foutes» («Las muchedumbres») que «jouir de la foule est un art», («disfrutar de la muchedumbre es un arte»). El poeta —sigue Baudelaire— goza del incomparable privilegio de ser, al mismo tiempo, uno y otro distinto de él mismo, de ser miembro anónimo de la masa y artista que es capaz de extraer luz poética de la vida que hay a su alrededor. Esto, por supuesto, lo distingue de la masa, ya que su capacidad de observación le hace creerse superior, investido de una capacidad de representación de los demás que no está al alcance de todos. El programa baudelero es el arranque de una poética urbana y moderna, como se ha observado en numerosas ocasiones a partir de la lectura fundamental que realizó Walter Benjamin del *Pequeños poemas en prosa*. En Alberti el yo poético, siempre atento a levantar su voz para que no se confunda con los demás, también goza de la posibilidad de meterse en medio de la ciudad y confundirse con ella:

¡Oh, Roma descada, en ti me tienes,
 ya estoy dentro de ti, ya en mí te encuentras!
 Me agrando o adelgazo por las calles y plazas
 de este barrio que habito, junto al río... (Alberti, 1968, p. 7)

La separación entre el yo poético y la muchedumbre viene marcada ya desde su propio título. Si Roma es un peligro para ese caminante, ese *flâneur* como diría Baudelaire, que es el poeta, lo es justamente por la proliferación del tráfico y la suciedad (orines, gatos, excrementos) de la calzada y paredes. La escisión entre el uno y la multitud en el caso que nos ocupa no tiene, sin embargo, un aspecto trágico. A Baudelaire las masas ciudadanas, aunque le sirvan provisionalmente como materia artística, acaban por horrorizarle, imbuido como está de una idea aristocrática del arte y del mundo. Alberti, por el contrario, se siente cómodo en medio de las quejas propias y ajenas. Y así, adopta un tono humorístico y vitalista que no se da en el patrón baudelero. El memorable

poema sobre «El aburrimiento» coincide temáticamente con el *spleen*, pero su desarrollo, fundado en la autoparodia, nada tiene que ver con la consecuencia vital, exasperante, que Baudelaire experimentaba ante la vaciedad de su vida cotidiana en París. La sucesión de quejas del poeta se debe al hastío que le produce un entorno que en teoría no debiera cansar nunca, tanta es la cantidad de bellezas artísticas que en él se encierra. El texto puede leerse como una proclamación antiturística del modo de ver Roma, una ciudad que, más allá de las maravillas que «debieran» cantarse por obligación, es un lugar para ser vivido y, por tanto, susceptible de ser aburrido e incluso desagradable, como se deduce del escatológico final del poema:

Me aburro.
 Me aburro.
 Me aburro.
 ¡Cómo en Roma me aburro!
 Más que nunca me aburro.
 Estoy muy aburrido.
 ¡Qué aburrido que estoy! (...)
 Todos ven en mi cara mi gran aburrimiento.
 Innegable, señor.
 Es indisimulable.
 ¿Está usted aburrido?
 Me parece que está usted muy aburrido.
 Dígame, ¿a dónde va usted tan aburrido?
 ¿Qué va a las iglesias con ese aburrimiento?
 No es posible, señor, que vaya a las iglesias
 con ese aburrimiento.
 ¿Qué a los museos —dice— siendo tan aburrido?
 ¿Quién no siente en mi andar lo aburrido que estoy?
 ¿Qué aire de aburrimiento!
 A la legua se ve su gran aburrimiento.
 Mi gran aburrimiento.
 Lo aburrido que estoy.
 Y sin embargo... ¡Oooh!
 He pisado una caca... [...] (Alberti, 1967, p. 62)

CODA FINAL

Tesis, antítesis, síntesis: este movimiento dialéctico que, según Spang (1973), caracterizaba la trayectoria completa del poeta gaditano, puede servir aquí para mostrar la secuencia de estos tres libros de su etapa de madurez. Tesis: Si en *Buenos Aires en tinta china* las convenciones del género de la oda y la necesidad

de ilustrar con palabras las imágenes de Rossi, obligaban a adoptar una determinada entonación laudatoria de la ciudad, en su Antítesis, *Ora marítima*, la vivencia del espacio era más sincera, aunque las referencias reales, por el contrario, se desvanecían por la intención mitologizante del libro. La ciudad se veía desde la distancia, espacial y mítica. *Roma, peligro para caminantes*, por fin la Síntesis y el poemario más valioso de los tres, enlaza la óptica realista con una simpatía por un entorno que el poeta entiende más próximo a su sensibilidad inquieta y barroca. Con su ambivalencia fundamental, el retrato del paisaje urbano es ahora más actual, más próximo a las formas que reviste la ciudad en la poesía moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, R., *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1967.
- *Roma, peligro para caminantes*, México, Joaquín Mortiz, 1968.
- *La arboleda perdida. (Tercer y cuarto libros)*, Barcelona, Anaya & Mario Muchnik, 1997.
- Benjamin, W., *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1998.
- Emiliozzi, I., «Buenos Aires en tinta china: nuestro no será el olvidar», en M. Ramos Ortega y J. Jurado Morales (eds.), *Rafael Alberti. Libro a libro*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2000, pp. 305-320.
- Lugones, L., *Antología poética*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946.
- Spang, K., *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, Eunsa, 1973.
- *Los géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Torres Nebrera, G., «Introducción» a R. Alberti, *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 11-102.

HIPÓTESIS DE UNA ESCRITURA: QUIÉN ES QUIEN PREMIA AL AMOR, DE BANCES¹

Blanca Oteiza
Universidad de Navarra-GRISO

Bances fue dramaturgo real² en un periodo difícil para la monarquía por la incertidumbre de la sucesión, que propició pugnas entre los partidarios de unos u otros herederos, en las que intervinieron activamente la reina madre, Mariana de Austria, y la esposa del rey, Mariana de Neoburgo; aquella a favor del príncipe José Fernando de Baviera, hijo de su nieta María Antonia de Austria, esposa del elector Maximiliano II Manuel de Baviera, y esta a favor de su sobrino, el archiduque Carlos de Austria, hijo de su hermana mayor, Leonor Magdalena de Palatinado-Neoburgo, y del emperador Leopoldo I. Nombrado heredero José Fernando en 1696 y muerto en 1699, el rey hizo testamento en 1700 a favor de Felipe de Anjou, quien reinará como Felipe V, tras la guerra de sucesión³.

En este ambiente político cada vez más tenso, del que Maura da 1693 como el año en que «se inicia realmente el patético drama de la sucesión española»⁴, Bances va redactando la preceptiva *Teatro de los teatros*⁵ donde ofrece

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación *Edición crítica del teatro completo de Francisco A. Bances Candamo (continuación)*, subvencionado por el Departamento de Educación del Gobierno de Navarra.

² Moir, en su edición del *Teatro de los teatros* de Bances (en adelante *Teatro*), apunta 1687 como la fecha del nombramiento por Carlos II (p. XXVII), y fija los años de más éxito profesional entre el otoño de 1692 y enero de 1693 (p. XXX), porque después de este año ya no cree que fuera dramaturgo oficial (p. XXXI). Por tanto, su condición de poeta real abarcaría desde poco antes de la muerte de la primera esposa de Carlos II, María Luisa de Orleans, en 1689, y los primeros años como reina consorte de Mariana de Neoburgo.

³ Ver información más precisa en Maura, 1990, pp. 392 y ss., y en A. de Baviera y G. Maura, 1929.

⁴ Maura, 1990, p. 404.

⁵ En tres versiones, la primera entre 1689-1690, la segunda y tercera entre 1692-1694 (ver Moir, ed. *Teatro*, p. I.V).