

LORETTA FRATTALE
Università di Roma «Tor Vergata»

Los ojos de la memoria: recuerdos, sueños y ensueños
en la obra poética del primer Alberti

Por su proximidad a la razón, la vista era considerada en la edad antigua el sentido más perfecto y sutil. Entre otras cosas se le pedía que orientara la memoria en el laberinto de sus adquisiciones. El conocido arte de la memoria (la *mnemotécnica*) prescribía que se asociaran cosas, ideas, conceptos – hasta los más abstractos y trascendentes – a lugares e imágenes, para que se pudieran recordar. Se creía que una ordenada disposición mental de los mismos, junto con la sistemática reducción de sus contenidos a imágenes, a formas visibles, facilitara el proceso de la memorización.

La cultura medieval, y no sólo la religiosa, se mostró por su parte más sensible a las sugerencias del oído: a los sonidos, a la voz humana, a su fuerza de persuasión e influencia. Se llegó a desconfiar del órgano de la vista, creyéndolo falible, sujeto a ilusiones y engaños. Se privilegió, por tanto, una memoria de tipo auditivo, cuyo canal de comunicación estaba fuertemente imbricado en lo verbal.

La vista recuperó su posición privilegiada durante los siglos XV y XVI, siglos por excelencia de la visión y de la representación. Durante toda la edad moderna ella siguió con sus altibajos, hasta conquistar la muy discutida primacía actual. Es cierto que en las últimas décadas hemos asistido a una desaforada dilatación de la experiencia sensorial visual y a un paralelo – por supuesto alarmante – eclipse de lo verbal.

Un período especialmente complejo para la memoria artística occidental fueron las primeras décadas del siglo XX, concretamente las que vieron delinearse y afirmarse dentro del animado e icono-

clasta mundo de las vanguardias aquel movimiento ideológico e ideográfico, más que propiamente poético-creativo, que calificamos con el adjetivo surrealista. Se dio entonces a conocer una nueva dimensión del vivir y el sentir humanos, el inconsciente, que dilataba en toda su altura y profundidad lo «real», abriendo ante los poetas y artistas un nuevo y muy fértil campo de investigación.

El inconsciente es una forma peculiar de memoria. Es memoria reprimida, memoria de lo inaceptado por la razón humana. En él se sedimenta lo estratégicamente olvidado: vivencias dolorosas, emociones y conflictos especialmente intensos y violentos. Sus contenidos son, pues, muy reales. Por la tensión mistificadora y deformante que les corresponde, estando sometidos a constante represión, tienden naturalmente a lo «surreal». En nuestra psique suelen «re-presentarse» en formas de imágenes (sueños, alucinaciones, delirios) y llegan a la luz – según la lógica freudiana, ya válida también fuera de un contexto rigurosamente psicoanalítico – sólo a través de un lento y accidentado camino de relaboración verbal.

Limitando mis observaciones a aquellos aspectos que en el ámbito de la tradicional dialéctica *percepción sensorial / expresión artística de lo real* están relacionados con la memoria, fijaré la atención en el dictado poético del primer Alberti, por constituir un caso especialmente emblemático de aquella general revisión de los modos del conocimiento y de la expresión artística ocasionada, a principios del siglo pasado, por la nueva arquitectura de la memoria y la exploración de sus estratos más profundos. No me ocuparé de los poemas en sí mismos, sino del proceso creador que en ellos subyace, tan vinculado al mundo sensorial del autor como sensible a su estado anímico, a las dinámicas y a los conflictos interiores que constituyen el fondo resistente, cierto, aunque resbaladizo, de toda memoria.

Todos saben que Alberti emprendió su aventura artística como pintor y que muy pronto se alejó de la pintura para dedicarse a la poesía. A los veinte años se le consideraba en España un pintor prometedor y nadie sospechaba que empezaba a tentarle muy en serio la poesía. En 1922 llegó a celebrar su primera exposición individual en el Ateneo de Madrid, animado por los mejores artistas

y críticos del momento. No se reavivó, por eso, la que representaba ya, para él mismo, su «expirante vocación plástica»¹, ni se desalentó la apremiante inspiración lírica. Alberti abandonó aquel mundo de creación fundado en la percepción *inmediata* y en la visión, para dedicarse enteramente a la poesía, a un arte esencialmente acústico, centrado y vehiculado por la palabra, capaz de crear imágenes pero mediante representaciones verbales.

Años después, recordando aquel momento tan problemático y crítico de su vida (marcado por una entrañable nostalgia de las playas de Cádiz, la muerte del padre, una grave enfermedad de pulmón que le obligó a vivir por mucho tiempo encerrado en su cuarto, sin otra actividad que no fuera la lectura), dirá que el aparentemente imprevisto cambio de lenguaje y registro expresivo se debió a su determinación de entonces de explorar en profundidad el lado más difícil de su realidad, el menos firme y sin límites ciertos, distante de los horizontes familiares y solares que le habían iluminado en la infancia como de las plúmbeas certezas que le aplastaban en el presente². Este lado incómodo, por supuesto oscuro, hasta entonces arrinconado en los sótanos de su propia consciencia, irreproducible por líneas y colores e indescifrable según la lógica cotidiana, le exigió para su representación modos más sincréticos y conformes a su complejidad, como la articulación verbal y la condensación poética y siempre nuevas estrategias de expresión, desde el minimalismo lírico de *Marinero en tierra*, *La amante*, *El alba del ahleli*, al convulso irracionalismo de *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*. En todo ello jugó un papel fundamental la relación que el joven Alberti entabló con sus vivencias personales, con la memoria que guardaba de ellas y su reimaginación en clave poética.

Para muchos escritores escribir es lo mismo que recordar. La memoria, tanto en su actuación consciente como en la inconsciente,

¹ *Arboleda perdida. Primero y segundo libros (1902-1931)*, Madrid, Anaya, 1997, p. 128.

² Alberti afrontó el tema de su conversión a la poesía en diferentes ocasiones. Aquí se ha tenido especialmente en cuenta lo que el mismo poeta declaró durante la entrevista concedida a María Lluïsa Borrás, en Roma, en marzo de 1975 y publicada en «Quimera» (Barcelona), 39-40, 1984, pp. 58-65, con el título: *La plástica poética de Rafael Alberti*.

condiciona nuestras acciones y nuestras creaciones; influye en la definición de nuestro horizonte vital no menos que del ideal. Es el sustrato vivencial en que el arte echa desde siempre sus raíces. Sus alteraciones, expansiones, dilataciones, contracciones, elisiones, repercuten sensiblemente en el dominio de la creación.

En lo estrictamente literario, escritores y psicólogos convergen en asignar al acto mismo de la escritura, así como al proceso de verbalización que le subyace, una benéfica función catártica, liberadora del exceso de memoria inarticulada que se sedimenta en el fondo de la consciencia (o sub-consciencia). Es de sobra conocida la teoría proustiana de la memoria como fuerza desencadenante del acto creativo y no sirve que me detenga más de lo necesario sobre el asunto. Lo que aquí quiero recordar, con relación a la dialéctica *percepción sensorial / expresión artística de lo real* alrededor de la cual se mueven estas observaciones, es que esas improvisas resurrecciones del pasado en el presente, a las que se asiste en la narración proustiana, están generalmente provocadas por estímulos sensoriales de tipo gustativo, olfativo, auditivo, táctil, antes que visual. Saborear la famosa magdalena (*gusto*), oír el nombre de una persona que se conoció hace tiempo y que se creía olvidada (*oído*), el contacto con un determinado tejido que en otras épocas preanunciaba entrañables gratificaciones afectivas (*tacto*): ésas son las circunstancias que más a menudo provocan en el escritor francés la suspensión del contexto temporal habitual y la fortuita – pero muy poética – irrupción de lo «pasado». Pueden haber transcurrido años y décadas entre la percepción sensorial que ha desencadenado el recuerdo y la vivencia evocada por ella, y no se atenuarían – ni mucho menos – la vitalidad y la intensidad del recordar.

Se ha observado que esos sentidos llamados «menores» (*oído, gusto, olfato, tacto*), por estar estrictamente relacionados con las zonas más primitivas y arcaicas de nuestro cerebro, resultan especialmente apropiados para activar la memoria de larga duración. Memoria que Proust sabe sensible a impulsos involuntarios y libremente creadores, y por eso considera propicia para el sinuoso devenir de la narración. El escritor francés invita abiertamente a desconfiar de la «*memoire de l'intelligence et des yeux*», por consi-

derarla de superficie, mecánica y meramente reproductora³. En sus creaciones prefiere cerrar los ojos al exterior y dirigir su mirada hacia el interior.

Pues bien, existe una región ulterior por debajo de esa memoria radical evocada e invocada por Proust – se ocupó de ella desde su estimulante enfoque fenomenológico Bachelard – donde los recuerdos cesan de pertenecer a una determinada experiencia vital, a un pasado individual, para hacerse reflejo de un horizonte atemporal, anónimo, colectivo. Bajando, adentrándose en lo interior, se experimenta una curiosa forma de objetividad en la subjetividad (Bachelard la define *transubjetividad*)⁴. Se descubre un universo mínimo común, que todos habitan, pero aniquilando su propia individualidad.

Por allá se aventuró Lorca, quizás antes y por más tiempo que Alberti. Inspirado por percepciones sensoriales del tipo proustiano antes señalado, Lorca demoró en esas regiones oscuras, desde luego misteriosas, pero también muy fértiles desde el punto de vista de la imaginación creadora. De ellas sacó savia vital y materia bruta, aquel *surplus* de realismo y emotividad propio de lo primordial, lo originario, lo lingüísticamente inarticulado, que constituyó la cifra intrínsecamente surreal de buena parte de su poesía. Asistió allá al desmoronamiento de los cinco sentidos, a su total *con-fusión*, a la supresión de toda barrera lingüística, temporal y sensorial. En el soplo de una melodía, en su *sonido*, Lorca sentía – cito de su confe-

³ Sobre la especial actuación de la memoria proustiana se han publicado numerosos trabajos. Razonó sobre ellos ya Walter Benjamin en sus escritos sobre Baudelaire y París (consultados en traducción italiana: *Di alcuni motivi in Baudelaire*, en *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e introd. de R. Solmi, Torino, Einaudi, pp. 89-96). Entre los más recientes se señalan, por estar más estrictamente relacionados con el tema del que nos ocupamos, el ensayo de Harald Winrich (*Leteo: arte y crítica del olvido*, trad. de Carlos Fortea, Madrid, Siruela, 1999) y el de Ignacio Gómez Liaño (*El idioma de la imaginación: ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*, Madrid, Tecnos, 1999).

⁴ En la *Introduction* a su ensayo *La poétique de l'espace* (consultado en su versión española: *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2000, pp. 7-34), el filósofo francés razona sobre la *transubjetividad* de la imagen poética y sus repercusiones en la evolución de los lenguajes artísticos.

rencia sobre las canciones de cuna – «la luz viva de horas viejas»⁵ (una percepción acústica provoca en él un impacto visual). *Gustando* el delicioso alfajor de Zafra o las tortas alajú de las monjas de Santiago percibía como algo corpóreo y tangible la «temperatura auténtica» que reinaba en la Alhambra cuando el Palacio «estaba vivo» (una sensación gustativa le hace partícipe de una experiencia táctil-corpórea)⁶.

No nos extraña, pues, que en aquellas mismas décadas un joven pintor, amigo y compañero de generación de Lorca, decida cambiar su forma de expresión, pasando de un lenguaje plástico-figurativo a otro rítmico-musical, de un canal de comunicación visual a otro verbal. Alberti justificó su «transición» de un medio artístico a otro, de un lenguaje a otro, con la necesidad, que en aquel determinado momento se le imponía, de encontrar una forma de expresión más completa. Contaba con la palabra para conquistar territorios que no hubiera podido explorar mediante su actividad pictórica. Quería, según sus propias palabras, «pintar palabras». Si antes pintaba paisajes abstractos, y desmaterializaba lo real, ahora está decidido a «pintar palabras», a materializar – y hacer corpóreos – símbolos y abstracciones, fantasmas y obsesiones.

En un poema de 1922, titulado *Asalto*, se aclara acaso – según sugiere Victor García de la Concha⁷ – el significado de esa tan escura como ambigua sinestesia, y es cuando el poeta principiante grita su deseo de quitarle el antifaz a la palabra, de desnudarla, de desmaquillarla de todos «los afeites de sus ojos pintados» para poder en fin *re-tratarla* en sus colores naturales. Alberti quiere *re-tratar* las palabras en su desnudez, alma, cuerpo y sentidos (en su doble acepción de «sentidos corporales» y «significados»). Quiere *re-tratarlas*, porque quiere razonar de nuevo sobre ellas, sobre su forma, sus irradiaciones más espontáneas, y sobre sus significados

⁵ F. García Lorca, *Canciones de cuna españolas. Añada. Arrolo. Nana. Vou-
veri-vou*, en *Obras Completas*, ed. de M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gu-
temberg-Círculo de Lectores, 4 vols., III, p. 114.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Rafael Alberti: *de la poesía a la pintura*, en «Ínsula», (Madrid), 582-583,
junio-julio 1995, p. 2.

más profundos y menos convencionales.

Pintar palabras, para el joven Alberti, tiene muy poco que ver con el acto concreto de trazarlas gráficamente (que es lo que el poeta hará más tarde con su *Alfabeto lírico*), sino se explica más bien con su deseo de superar los límites de una expresividad plástica, nítida, provocadora pero también pobre en matices, llana y de superficie, inapropiada para dar voz a su conflictiva interioridad.

La prehistoria poética de Alberti fue de hecho – según el mismo la describe⁸ – una progresiva afirmación de la palabra sobre el signo. En principio Alberti se limitó a representar gráficamente las palabras, los versos. En febrero de 1921 realizó un dibujo titulado *Friso rítmico de un solo verso* (el verso era: *Para la frente blanca de tu caballo blanco*). Dibujó las palabras con trazos crispados y nerviosos, como reproduciendo los altibajos de su acentuación, y el resultado fue una especie de electrocardiograma. Pronto la palabra acabó por dominar el signo, y su poder se concretizó en un libro de poemas, *Marinero en tierra*, en cuyos versos Alberti relaboró su luctuosa separación de Cádiz y sus playas doradas, reimaginándolas desde las opacas transparencias de un líquido marino-uterino de ambiguo origen prenatal-ancestral.

En esta fase Alberti no une plástica y poesía (lo hará más tarde, a partir de sus liricografías), las alterna. Él no fue nunca un poeta de caligramas, a la manera de Apollinaire – según el mismo admite en la entrevista ya citada⁹ – pero sí autor de «poemas radiográficos»; poemas – precisa – de la mismas transparencias y opacidades que tenían las radiografías pulmonares que le hacían entonces. A través del lenguaje figurado e interno de la poesía, Alberti radiografaba en sus poemas el mundo cómo era dentro; se auto-representaba a sí mismo con líneas, luces y sombras conformes a su nebulosa geometría interior.

Si los cuadros son para ser vistos, los poemas son para ser

⁸ Cfr. *La Palabra y el signo. Discurso del Académico electo Excm.Sr. D. Rafael Alberti Merello leído en el Acto de su Recepción Pública el día 14 de Junio de 1989 y contestación del Excmo. Sr.D. Manuel Rivera Hernández*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

⁹ *La plástica poética ...*, cit., p. 60.

leídos y oídos. Ver un cuadro significa enfrentarse con su contenido global, inmediato, sin filtros ni otros significantes que no sea la imagen, la visión misma de lo pintado¹⁰. Leer un texto obliga a seguir la cadena – muy fluida – de los sonidos y pensamientos que deja tras sí lo que está escrito. Aunque esta dimensión lógico-lineal de la escritura y de la lectura fue rechazada por los poetas de vanguardia, la palabra siguió siendo, para mucho de ellos, instrumento imprescindible para la profundización, la elaboración de lo inarticulado y lo hondo, la liberación de lo que está dentro.

De esa diferente orientación de los lenguajes artísticos – que Freud mismo había tenido en cuenta para elaborar su técnica psicoanalítica (valorizando la fuerza liberadora de la palabra frente a los excesos de visión propios de lo icónico) – tuvieron conciencia los poetas y pintores de las décadas de que nos ocupamos, y especialmente los jóvenes huéspedes de la Residencia de Estudiantes, algunos de ellos en directo contacto con el grupo de los surrealistas franceses. El inconsciente onírico, con su bagaje de vivencias, recuerdos, sueños, delirios, se convierte rápidamente en fuente de común inspiración para todos los poetas del grupo.

En Alberti especialmente – lo hace notar Victor García de la Concha – la «conjugación del recuerdo espontáneo y la asimilación del magisterio del arte constituyen el modo paradigmático de la creación»¹¹. El recuerdo – nada paradisíaco – de la infancia se le impone como materia poética ya en su primer libro (el ya citado *Marinero en tierra*), expresión de una laceración: la separación de una mar/madre y el dramático impacto con la tierra/sierra con motivo de su enfermedad. El recuerdo (esta vez anti-paradisíaco) de una tremenda crisis personal dio pábulo a los abrasadores versos de *Sobre los ángeles*, desencadenando automatismos psíquicos nunca reconocidos por el autor como surrealistas, pero seguro re-

¹⁰ Las múltiples y complejas relaciones entre literatura y pintura han sido objeto de estudio y meditación desde la antigüedad hasta nuestros días. Una síntesis bien orientada y actualizada se encuentra en: *Literatura y pintura*, introducción, compilación de textos y bibliografía de A. Monegal, Madrid, Arco/Libros, 2000.

¹¹ Victor García de la Concha, *cit.*, p. 2.

flejo de aquella lección. El recuerdo de las prodigiosas galerías del Museo del Prado, más amargo y vehemente desde el exilio argentino, inspira sus apasionados elogios a *La pintura* tras años de absoluta dedicación a la poesía. Podríamos continuar así y enumeraríamos un sin fin de poemas, de textos teatrales o en prosa, todos deudores de la generosa memoria albertiana; memoria plena, ágil, pluriestratificada, multifacética, sometida a continuos trasvases y asociaciones entre sus contenidos crípticos y profundos y las formas más condensadas, apretadas, de la expresión poética. Pero ¿qué valor asumen los «recuerdos», o cualquier otra clase de figuración, conciente o inconsciente, de lo vivido (sueños, ensueños, visiones, alucinaciones) en el discurso estético propuesto por Alberti durante esta primera etapa de su producción?

Los recuerdos, igual que los sueños o los ensueños, son vías de acceso al subconsciente y Alberti las ha recorrido todas. Utilizamos aquí los términos *sueños* y *ensueños* evidenciando en el primero su directa derivación del acto del dormir, y en el segundo su proximidad a la alucinación. Indicamos, pues, con la expresión «sueños» las visiones y las ilusiones que se representan en la mente de quien está durmiendo; con «ensueños» las que produce una mente relativamente consciente o en duermevela. En los tres casos (recuerdos, sueños, ensueños) los ojos juegan un papel fundamental, según si están cerrados o abiertos, si en el momento en que irrumpe el recuerdo, o la visión, el sujeto duerme o está consciente. Los ojos pueden abrir paso a la razón, o negárselo, avivar la sensibilidad táctil o apagarla, visualizar (y también concretizar) fantasmas o disolverlos. Pueden trocar un recuerdo en un sueño, o en un ensueño, desde la iluminación hasta la alucinación.

El recuerdo – especialmente si espontáneo o, si se prefiere, involuntario – es, pues, la frontera desde la cual Alberti abarca, en una misma mirada, lo real y lo irreal, lo vivido y lo soñado, lo visible y lo invisible. Es también el elemento lírico nuclear que da origen a muchas de las construcciones poético-oníricas elaboradas por él durante sus incursiones en lo surreal.

Los primeros libros de poemas, desde *Marinero en tierra* (1925) hasta *Sermones y moradas* (1935), pasando por *Sobre los*

ángeles (1929), están salpicados de recuerdos más o menos cifrados según el grado de condensación lírica y de elaboración onírica que el poeta les confirió¹². La infancia transcurrida «alegre» y casi «sin problemas» en Puerto de Santa María, por ejemplo, es recordada y como soñada, en *Marinero en tierra*, a través del filtro de la nostalgia. Las líneas del dibujo albertiano son, en este caso, difuminadas pero luminosas y solares. El mar lo abarca y lo confunde todo: la tierra se funde con el cielo de la bahía gaditana; los recuerdos con los ensueños infantiles; la sensación exaltante de libertad, gozada en los días robados a la escuela, con el remordimiento por los actos de crueldad infligidos a los verderones del Coto.

En *Sobre los ángeles*, que Alberti compone durante noches en que todo su ser «se caía sonámbulo, por los pasillos de la casa, por los bancos de los paseos» y en que «los miedos infantiles» le invadían despertando en él «dudas» y «temores del infierno»¹³, todo (la idílica temporada de la infancia, su traje y sus sueños marineros) ahonda en el «fondo de las mareas,/ a las urnas donde el azogue, el plomo y el hierro pretenden ser humanos/ tener honores de vida,/ a la deriva de la noche tu traje fue dejándote solo./ Niño./»¹⁴. En *Sermones y moradas*, texto poblado de creaturas «sin ojos» o con ojos «chupados» (*Sermón de las cuatro verdades*) o «que se dehacen» (*Adiós a las luces perdidas*), y en que el mismo poeta se representa a sí mismo andando «toda la noche con los ojos cerrados» por «la ruta aérea de su sangre sin querer abrir los ojos» («Yo anduve toda una noche con los ojos cerrados»), los recuerdos y los remordimientos vuelven a aflorar agriados y a la vez avivados por una «dosis mínima de cloruro de sodio para morder los dedos que aún sienten en sus venas la nostalgia del estallido último de un sueño: el cráneo

¹² Hasta en un texto aparentemente tan poco anecdótico como *Sobre los ángeles* se han rastreado significativos reflejos autobiográficos (George W. Connell, *Los elementos autobiográficos en «Sobre los ángeles»*, en Rafael Alberti, ed. de M. Durán, Madrid, Taurus, 1984, pp. 155-169).

¹³ Se cita de *Arboleda perdida*, cit., pp. 268-269.

¹⁴ La cita procede del poema *Muerte y juicio* (*Sobre los ángeles*, en *Obras completas. Poesía 1920-1938*, edición, introducción, bibliografía y notas de L. García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, 3 vols., I, p. 433).

diminuto de las aves» (*Sermón de las cuatro verdades*)¹⁵.

Unas cuantas imágenes viajan, pues, en la memoria de Alberti, grabadas en su retina, y vuelven a la variable luz de la conciencia en los privilegiados momentos en que la inspiración poética, o más sencillamente la voluntad y el esfuerzo de elaboración verbal, se las «re-vela» a través de la palabra; palabra *velada*, transparente, que se sobrepone a la realidad sin ocultarla: palabra «surreal».

Se ha dicho que Alberti poseía una memoria «táctil». «Las formas se le enredan entre los dedos – explica María Asunción Mateo en su prólogo a una reciente edición de *A la pintura* – con tal fuerza que le basta *entornar los ojos* para sentir su suavidad, su desliz, su turgencia». «Por eso – concluye – puede escribir de Rubens como lo hace, percibiendo lo nacarado de sus mujeres, identificado totalmente con el sentimiento del holandés». Sería, de todas formas, reductivo calificar la memoria de Alberti – así como la de todo poeta que como él, o como él decía de Bécquer, han dado «cuerpo de tierra y sangre de poesía» a fantasmas y a ángeles (lo incorpóreo por excelencia) – con el solo adjetivo táctil. Me parece más apropiado referirse a ella como a una realidad sensible a todas las variaciones del sentir. Lo ciertos es que Alberti lo filtró todo por el tamiz de sus ojos y que éstos orientaron decididamente su atención, sus emociones, su sensibilidad ante el lenguaje. «Soy un poeta – solía decir de sí mismo este *pintor* – *poeta* de siglo XX – para quien los ojos son las manos de su poesía»¹⁶.

¹⁵ *Ibidem*, p. 453, 457 y 459.

¹⁶ Cit. de M. A. Mateo, *Prólogo* a R. Alberti, *A la pintura*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1991, p. 11.

