

Roma, peligro para caminantes y la lengua 'en vilo' de Rafael Alberti*

LORETTA FRATTALE
Università degli Studi Roma Tor Vergata

Resumen

Desde su primer cambio de domicilio, del Puerto de Santa María a Madrid, hasta el último, de Buenos Aires a Roma, antes de su vuelta a España y antes de que se interrumpiera definitivamente el largo proceso de experimentación que marcó su evolución poética, Rafael Alberti integra, amplía, desfigura constantemente su sistema expresivo asumiendo formas, ritmos, tonalidades de los diferentes espacios en los que habita. El foco de este trabajo se centra en los poemas de *Roma, peligro para caminantes* (1968) y en el giro radical que el contacto con el universo urbano-romano de los años Sesenta provocó en la poética de su autor. La fértil inestabilidad de la lengua poética de Alberti, perpetuamente "en vilo" entre lo propio y lo ajeno, lo circunstancial y lo universal, lo mental y lo corpóreo, se refleja en la forma y en la tonalidad de un nuevo dictado lírico, así como en la historia editorial del libro.

Palabras clave: Rafael Alberti, *Roma, peligro para caminantes*, "Poemas sin nombre", Giuseppe Gioachino Belli, sujeto enunciador

Riassunto

Dal primo cambio di domicilio, da El Puerto de Santa María a Madrid, fino all'ultimo, da Buenos Aires a Roma, prima del suo ritorno in Spagna e prima che si interrompesse definitivamente il lungo processo di sperimentazione che ne ha orientato la poetica, Rafael Alberti integra, amplia, altera il proprio sistema espressivo assimilando forme, ritmi, tonalità dei diversi spazi abitati. Il focus di questo articolo è centrato sull'opera *Roma, peligro para caminantes* e sulla svolta radicale che il contatto con l'universo urbano-romano degli anni Sessanta ha provocato nella poetica del suo autore. La fertile instabilità della lingua poetica di Alberti, perpetuamente "in bilico" tra l'originario e l'estraneo, il circostanziale e l'universale, il mentale e il corporeo, si riflette nella forma e nella tonalità di un nuovo dettato lirico, così come nella storia editoriale del libro.

Parole chiave: Rafael Alberti, *Roma, peligro para caminantes*, "Poemas sin nombre", Giuseppe Gioachino Belli, soggetto enunciatore



1. LA LENGUA EN VILO DE RAFAEL ALBERTI

El proceso de enunciación en los poemas de Rafael Alberti es muy dinámico, extraordinariamente cambiante, versátil. Alberti fue un audaz experimentador de lenguajes. En su larga experiencia de creación, desde la expresión lírica más íntima y personal (en *Marinero en tierra*, *El alba del alhelí*, *La amante*) hasta la poesía civil (*El poeta en la calle*), desde la poesía literaria más

* Este artículo se ha realizado en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación "Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI" (PID2019-104215GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

codificada (de *Cal y canto* a *Canciones para Altair*) hasta la matérica e impactante poesía pintada en los años del exilio (de *Diez liricografías* a *Nunca fui a Granada. Una poesía y seis liricografías para Federico García Lorca*), mantuvo una amplitud de registro y una tensión innovadora potente y constante. Esto se debe, entre otras cosas, como he intentado documentar y demostrar en un ensayo reciente (Frattale, 2018), al peculiar dinamismo verbo-icónico, espacio-temporal, intermedial, que ha alimentado su sistema expresivo; a su vocación por una escritura de “alto riesgo” (Guillén, 2004: I, 36), repetidamente solicitada “por la inquietud y la búsqueda” (García Montero, 1988: XXIII). La lengua “en vilo” de Rafael Alberti, a la que me refiero en el título de este trabajo, alude precisamente a ese sistema expresivo tan variable y vacilante entre representación y evocación, espacialidad y temporalidad, dibujo y verso; a la fértil inestabilidad de su “signo”, tan influyente en la evolución de la poética del artista como en la historia editorial de sus textos.

¿Cómo ha forjado Alberti un “lenguaje” tan peculiar? Todos aprendemos a hablar desde niños, de la boca de nuestra madre. Con esa lengua asimilamos también un ritmo, una cadencia, que no va a borrarse nunca y es para toda la vida. Viviendo en Cádiz, en el Puerto, frente al océano, corriendo por las dunas de aquella magnífica bahía, Alberti –según el mismo cuenta a sus entrevistadores y escribe en sus memorias– se forja e interioriza un lenguaje muy plástico, hecho de formas, luces, colores; un lenguaje muy esencial, muy propio y en el mismo tiempo muy de su tierra, de Andalucía. La luz, las líneas, los colores del paisaje andaluz son la cadencia de la lengua de Alberti. De esa cadencia él no prescindirá jamás, aunque vaya enriqueciendo y potenciando su ‘lengua’ (la de su poesía) a medida que su contexto vital se amplía y se diversifica por circunstancias por lo más ajenas a su voluntad. Con el tiempo y a través de la variedad de los espacios habitados por el artista en su largo camino de transterrado (Madrid, París, Buenos Aires, Roma), el potencial de articulación semántica y sintáctica de esa lengua ha ido incrementándose, sin que se alteraran la especial textura y la alquimia originarias. En sus obras, en sus dibujos antes –ya que en principio fue pintor– y en sus poemas después, Alberti hablará siempre la lengua de la tierra, una lengua espacial.

Así sucede que en la capital, Madrid, adonde va a vivir con su familia a los quince años, el joven Alberti se hace conocer y apreciar como pintor de vanguardia y autor de unos impactantes nocturnos metropolitanos. Una crisis personal, radical, en su relación con el medio expresivo plástico-pictórico, lo empuja, muy pronto, hacia la poesía: es la época de *Marinero en tierra*, *El alba del alhelí*, *Sobre los ángeles*, *Cal y canto*, poesía literaria, muy literaria y hasta meta-literaria, pero con un coeficiente elevadísimo de visualidad; poesía visionaria, solar o infernal no importa, pero siempre muy plástica y espacial.

Con los años esa vacilación entre poesía y pintura, palabra e imagen, se hizo progresivamente más dialéctica e intensa. El trauma de la guerra, el exilio, el desengaño provocado por el fracaso de un proyecto de cultura, ideas, valores por el que se habían gastado tantas palabras, empujan a Alberti, que ya vive en Argentina, hacia una lengua y una dimensión textual nuevas, una escritura transverbal, no ya verbo-lineal sino reticular, abierta, fragmentada, versátil. Nacen así sus liricografías, a las que se dedica a partir de los últimos años de la década de los Cuarenta: poesía pintada, caligrafiada, en la que las palabras y los grafismos se unen en una misma experiencia de creación. No dejó, por eso, de escribir poemas literarios, sino todo lo contrario. A la poesía literaria, además de un apasionado y muy inspirado homenaje a la pintura, esmeradamente efrástico (*A la pintura*), confía ahora su canto de exiliado, un canto cargado de nostalgia y en el mismo tiempo de gratitud por la nueva realidad sensible y dilatada en la que se va involucrando con creciente entusiasmo y voluntad de adhesión. Argentina, con sus escenarios naturales majestuosos, ríos extensos, anchos esteros, bosques impenetrables, será el espacio vivencial de Alberti hasta 1963. Esa nueva inspiración territorial se refleja magistralmente en libros de poemas como *Pleamar* (1942-1944), *Baladas y canciones del Paraná* (1953-54), *Poemas de Punta del Este* (1956), *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956).

Alberti sufre, luego, otro trauma político, otro destierro, otro cambio de paisaje exterior e interior: de Argentina a Italia, de Buenos Aires a Roma. De 1963 a 1977 vive en Roma. Durante esa etapa romana, especialmente productiva tanto en el ámbito literario como en el gráfico –pese a la senectud de la que el poeta inicia a tomar conciencia–, otro mundo se le despliega ante los ojos, otra aventura poética. Roma es para Alberti la última etapa del exilio, el último cambio de domicilio internacional, la última exploración humano-poética de lo ajeno, antes de su vuelta a España, a lo propio, en 1977. El vitalismo caótico y rebelde que pulsa desde hace milenios en las viejas arterias de la ciudad imperial impresiona al poeta más que el impercedero esplendor de sus monumentos y ruinas, marcando un nuevo punto de inflexión en su poética. En 1983, en una entrevista con Benjamín Prado, el propio Alberti admitiría:

Yo he sido siempre un poeta muy visual. El mundo del que han salido mis libros se ha grabado en ellos hasta fundirseles, les ha impuesto su forma, su cadencia, tonalidad. En *Roma, peligro para caminantes* hay un cambio poético tan radical como el cambio de domicilio que pasa de aquellas melancólicas orillas del Río de la Plata a la urbana y a un tiempo clásica Roma. (Prado, 1989: 101)

2. ROMA Y EL NUEVO SUJETO ENUNCIADOR

En Roma, Alberti vivió muy intensamente. Se integró sin dificultad en los circuitos literarios y en los gremios artísticos de la capital. Los años Sesenta son la edad de oro para la vida cultural romana, aunque no es propiamente “oro” todo lo que reluce en los versos que nuestro poeta le dedica a la ciudad. En *Roma, peligro para caminantes*, cuya primera edición se publica en México en 1968, el foco se centra en los escenarios de arruinada belleza y en la abigarrada realidad popular de la urbe moderna, con sus tipos, ambientes, escondrijos. Alberti simpatiza con la “humanidad simple, hormigueante y nerviosa” que vive “en los callejones sucios y entre muros corroídos, sórdidos vestigios y señales de una existencia en lucha por su pura supervivencia” (Alberti, 1974: 16)¹ Está fascinado con “el romanesco Trastevere, alegre capital, dentro de Roma, de los gatos, las ratas, los veloces ruidos, el griterío de los bares en las tardes de fútbol y, entre muchas otras cosas atrayentes e insospechadas, las cordilleras de los no muy perfumados montones de basuras, hacinados en las esquinas” (Alberti, 1984: 54).

En cuanto a su poética, da en estos años un paso más en su concepción de la autonomía del signo y en su personal camino hacia la poesía total (el ideal de todas las vanguardias). Comienza aquí su trabajo para las grandes ediciones caligrafiadas e ilustradas, con una obra, *X Sonetos romanos*, dedicada al máximo representante de la poesía en lengua vernácula romanesca, Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863), a quien admira por su expresividad directa e inmediata, tan estrictamente relacionada con la fisiología y la corporeidad. Esos diez sonetos, luego confluídos en *Roma peligro para caminantes*, son acompañados por diez u once grabados sobre plomo al aguafuerte y a la aguatinta. La obra es editada en Buenos Aires pero impresa en Roma (en diciembre de 1964). Siguen, en 1966, los veinte ejemplares del poema *Los ojos de Picasso*, en gran formato, y otros tantos del libro *Miró* (1967), hasta llegar a las dos obras maestras del sector: la carpeta *El lirismo del Alfabeto* (1972) y el libro de artista *Seis liricografías y una poesía para Federico García Lorca* (1975).

La del grabado es una técnica que Alberti empezó a utilizar en Argentina, pero que desarrolló más concretamente en Roma, practicándola en el atelier litográfico del artesano sardo Renzo Romero y en el laboratorio del escultor Umberto Mastroianni. El grabado no es, para él,

¹ Cito de un fragmento de la introducción que el traductor italiano de *Roma, peligro para caminantes*, Vittorio Bodini, estaba escribiendo para la primera edición italiana del libro, cuando su muerte imprevista, en 1970, le impidió terminarla. Tal fragmento ha sido incluido por Alberti en su “Prologo” (traducido al italiano por Oreste Macrì) a la magnífica edición bilingüe publicada por Arnoldo Mondadori Editore en 1972. Aquí remito a la versión originaria española de una sección del mismo “Prologo”, impresa en la edición malagueña de 1974 (la de Litoral).

una modalidad expresiva que se suma a las que ya cultiva, sin consecuencias para su estética y su poética. Grabar es, para Alberti, escavar en la sangre de su propia lengua poética, en el cuerpo de su escritura, explorar y sondear las fronteras de lo “lírico” hasta sus más profundas y encubiertas raíces corpóreo-sensoriales.

Los poemas de *Roma, peligro para caminantes* son, a su manera, obra de excavación (en el sentido anti-arqueológico y anti-clásico del término). En ellos se hace, en efecto, tabla rasa de las ilustres ruinas del pasado. Lo que sale a la luz es la Roma anónima, pero viva y real, del presente, la de los barrios populares y humildes, con la que el poeta, pese a las continuas y sarcásticas críticas que le provoca, solidariza por su descarada y casi orgullosa perseverancia en la degradación y por el vitalismo instintivo y noblemente plebeyo de su gente. No se olvide –y muy oportunamente nos lo recuerdan Francisco Díaz de Castro (2003: 426) y Antonio Jiménez Millán (2001: 130)– que nuestro poeta es un comunista militante y que en su crítica a aquel pueblo romano tan “sencillo y sorprendente” (Alberti, 1974, 16) nunca se aparta de su compromiso vital. Entre tantas burlas y humor, no faltará en estos versos la nota afligida del poeta exiliado que de la patética cotidianidad de la vida *trasteverina* saca abundante material para elaborar poéticamente –bien con el arrebatado de la denuncia política, bien con la gracia y el ingenio del artista– sus abrumadoras frustraciones ideológicas y políticas.

De la primera modalidad, la de la invectiva política, es buen testimonio uno de los ocho “nocturnos” intercalados en esa primera edición mexicana, donde el poeta ve en sueño a un oscuro, pequeño, hinchado, espantoso individuo, fácilmente identificable como el general Franco, y le suelta una retahíla de improperios y maldiciones:

[...]
¿Qué haces aquí en Roma?
¿Es que ha muerto Roma?
Di.

No infectes el aire.
Deja libre el aire.
Si te empujo al río,
Se pudrirá el río.
¡Fuera de aquí!

Gorgojo, piojo,
Hinchado gorgojo,
Nadie te dio muerte.
¿Quién te dará muerte
a ti?

[...]
(Alberti, 1974: 49)

De la segunda, la propiamente lírica, es muestra casi inmejorable el majestuoso primer soneto de los diez dedicados a Giuseppe Gioachino Belli, *Lo que dejé por ti*, con su apremiante nostalgia por la lejana Argentina. Lo reproduzco por entero para no perjudicar la tensa y envolvente unidad del conjunto:

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

Dejé un temblor, dejé una sacudida,
un resplandor de fuegos no apagados,

dejé mi sombra en los desesperados
ojos sangrantes de la despedida.

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

Dejé por ti todo lo que era mío.
Dame tú, Roma, a cambio de mis penas,
tanto como dejé para tenerte.
(Alberti, 1974: 27)

Entre todos los poemas del libro este es el más clásico y lírico en sentido tradicional. Es el primero de la entera colección (después del poema prólogo) y el punto de arranque para una nueva exploración lingüístico-territorial, esta vez en la lengua y en la poesía de la caótica realidad urbano-popular de la Roma actual. *Roma, peligro para caminantes* rompe con la poesía de la naturaleza que había predominado en la producción albertiana anterior, la argentina. La lengua albertiana se ajusta, en este nuevo libro, con humor, sarcasmo y apasionado mimetismo al escenario romano, cambiando radicalmente forma, tonalidad, ritmo de su dictado. El poeta mismo, según sugiere el poema inicial con función de prólogo, cuyo título, "Montserrat 20", corresponde a la calle en la que estaba situada la primera casa romana de Alberti, se identifica hasta confundirse con la ciudad, con su lengua y su "voz de fuente":

Oh Roma deseada, en ti me tienes,
ya estoy dentro de ti, ya en mí te encuentras.

[...]

Ya estoy dentro de ti, ya a todas horas
en ti me muevo, nueva lengua tuya,
Roma en la noche, oscura voz de fuente,
Roma en la luz, clara canción del día.
Quiero perderme en medio de tu aliento,
Ser aire popular entre tus aires.

Roma está en Alberti y Alberti está en Roma, "nueva lengua suya [de Roma]", carnalmente unido a la ciudad hasta "perderse en medio de [su] aliento". Se dramatiza también, en este primer poema, un ideal encuentro entre el poeta gaditano y el poeta romano Belli, deidad tutelar de la entera creación por la fuerza corrosiva de su dictado poético que Alberti anhela recuperar, asimilar, resucitar:

¿Quién se para mirándome, de pronto
en el Campo de' Fiori? ¿Quién insiste,
fija, tierna y burlona la mirada
entre un mar de verduras y pregones?
¿Qué me mira, señor? Nunca lo he visto.
Lo saludo con todo mi respeto.
¿Qué oculta en esa mano? -Lo imprevisto.
Es un soneto. Mi último soneto.

[...]

Me estremece encontrarle en esta plaza.
Te conozco. Voi sete furistiere...
-Te lo digo en secreto, yo ando a caza

de un soneto también, de otro soneto.
-Povera Roma, oh Dio! Miserere!
-Por este encuentro, ¡un frasco de buen vino!
-Indove voi trova ppiú mmejjo cosa?
-En tu lengua inmortal, más peligrosa
que las tijeras del señor Pasquino.

Alberti le entrega a Belli sus diez sonetos, núcleo generador de la obra en su conjunto. La acentuada plasticidad del verso popular andaluz y el carácter marcadamente oral, volátil, de la tradición poética vernácula romanescas encuentran en estos versos un ideal y muy lírico momento de fusión.

Deja, mi Belli amigo, que en tus manos
te ponga ahora, ya perdido el miedo,
sus sonetos romanos
un hijo de los mares gaditanos,
nieta de Lope, Góngora y Quevedo.
(Alberti, 1974: 21-23)

El sujeto enunciador de *Roma peligro para caminantes* se presenta, desde el principio, no como un mero observador, sino como un sujeto densamente entrelazado en la sustancia popular y callejera de la urbe italiana, un caminante fascinado y a la vez abrumado, y hasta sobrecogido, por lo que ve, oye, toca, huele, gusta, en sus exploraciones entre tantos siglos de historia y de arte: voceríos, gritos, montones de basura, charcos de orín, el vino de Frascati, grafitis y garabatos de todo tipo en los muros, una nueva galería de tipos populares: putas, *gattare e vetturini*.

No obstante su indiscutible poder de fascinación, Roma es percibida por Alberti, según sugiere el mismo título, como un “peligro”: en un plano literal, por el caos infernal de su tráfico; en un plano más poético-metafórico, por la violenta agresión que la in-civilización contemporánea cotidianamente inflige al sentimiento común de la belleza, que en sus calles, plazas, iglesias, fuentes sigue manifestándose, incluso en las contrastadas formas sugeridas por la incipiente posmodernidad.

Ejemplar, en este sentido, el soneto VIII de la misma sección:

Eres de Roma experto y bien experto
y más porque llegó la primavera.
Vas por las calles con la lengua afuera
y un botellón de vino al descubierto.

Vas via Giulia sin cruzarla tuerto,
vas Monserrato sin salir de acera,
vas peatón perdido a la carrera,
vas Lambrusco y Verdicchio y no vas muerto.

Vas Foro y vas Columna de Trajiano,
vas Culiseo, aunque no esté muy sano,
vas cúpula, aunque cúpula infinita.

Todo te ensarta, todo te empitona,
Juras por Baco, el Papa, la Madona ...
Y en Roma al fin haces la dolce vita.
(Alberti, 1974: 34)

Al final de un tan atractivo como complicado paseo por importantes calles y monumentos de Roma (“Vas via Giulia sin cruzarla tuerto/ vas Monserrato sin salir de acera, vas *Culiseo*” –en romanesco, para crear un humorístico doble sentido–, “vas Cúpula, aunque cópula infinita” –paronomasia no menos humorística aludiendo a la actividad erótica desenfrenada supuestamente desempeñada por tantos eclesiásticos romanos–), un caminante, que el poeta representa muy temeroso y circunspecto en sus andanzas ciudadanas y “con la lengua afuera y un botellón de vino al descubierto”, decanta la “dulce” vida romana. Formalmente se combinan aquí ritmo y juegos retóricos de corte quevedesco (anáforas, paronomasias) con la “lingua abietta y buffona” de Belli (la definición es del mismo Belli²), y con varias alusiones a la vida romana contemporánea (el tráfico, los vinos locales, la “dolce vita” felliniana, expresión de cuño muy reciente). La llamada a un tú pronominal puede referirse tanto al poeta como al anónimo transeúnte que el mismo Alberti –junto con otros millones de romanos y turistas extranjeros de paso en la capital– también es. La distancia entre autor y voz enunciativa vacila –aquí como en la obra en su conjunto– entre la máxima proximidad y una gradual otredad, con efectos inmediatos a nivel de la enunciación, a veces cómplice, otras acusadora, generalmente irónica y en unos casos acremente sarcástica con respecto a las decantadas “dulzuras” de la vida en la urbe³.

Al analizar los sonetos de Belli, Pietro Gibellini interceptó un “sottinteso personaggio parlante” y una variable aunque siempre bien calculada distancia entre el autor y la voz o la mirada de su plebeyo locutor (Gibellini, 1990: XLI). Habría que hacer lo mismo con estos diez sonetos de Alberti, así como con los restantes poemas del libro. Alberti también, como Belli, se desdobra. Entre el autor y la voz plebeya del sujeto enunciativo se activa una variedad de locutores⁴, una gran polifonía que bien reproduce y dramatiza, en su amplitud de registros y tonalidades, la bulliciosa, variopinta, ejemplar vida cotidiana romana.

Igual que en las creaciones del poeta romano, el yo lírico de *Roma, peligro para caminantes* no coincide exactamente con el yo del autor, sino con algo que está dentro de él sin ser necesariamente “persona” –aunque muchas veces lo es (desde la *gattara* del barrio al *vetturino* que habla con su caballo, al mismo Belli dialogante con el poeta en el poema-prólogo y en todos los sonetos de la primera sección)– ni una cosa, aunque a veces también lo es (las fuentes y los monumentos de Roma, por ejemplos, tan locuaces en estos versos). Un espíritu o un demonio, el propio *genius loci* romano, se ha apoderado del cuerpo de Alberti, de su lengua, y esta se ha puesto de nuevo a vacilar entre códigos locales y cadencias familiares: entre Belli y Quevedo, entre el Goya de las pinturas negras y el Fellini de la *Dolce vita*, entre los sonidos, gritos, ritmos, cantos de la ciudad y los códigos, modelos, formas de su poesía. “Yo sé bien –comenta el propio Alberti en las páginas de sus memorias de los años romanos– que no soy un Goethe ni un Stendhal, pero sí un poeta andaluz que supo introducirse en la voz romaneca del gran

² La expresión aparece en una carta dirigida al príncipe Placido Gabrielli del 15 de enero de 1861 (Belli, 1961: 441-442).

³ Según Laura Scarano (1999), las ciudades literarias han sido “escritas” en la poesía española contemporánea desde diferentes puntos de vista que varían del antagónico adoptado por Federico García Lorca y las vanguardias (211-218) al más bien cómplice asumido por Luis García Montero (222-232) y otros poetas de la posmodernidad, pasando por el paródico, propio de un representante de la generación intermedia (la de medio siglo) como Ángel González (218-222), que medita líricamente sobre el espacio urbano más o menos en los mismos años en los que lo hace Alberti, estando en Roma. La mirada de Alberti ensambla estos tres diferentes enfoques.

⁴ Marta Villarino intercepta en *Roma, peligro para caminantes* cinco tipos de sujeto poético: 1. un sujeto en primera persona, que corresponde al mismo poeta (exiliado, gaditano, heredero de Lope, Góngora y Quevedo); 2. un sujeto en primera persona que dramatiza la voz de otros (una *gattara*, un *vetturino*, San Pedro o el *mascherone* que adorna una fuente, etc.); 3. un sujeto en primera persona plural, es decir colectivo, que se identifica con la comunidad romana; 4. un sujeto en segunda persona que es y no es el mismo poeta, permitiéndole desdoblarse u ocultarse; 5. un sujeto en tercera persona en unas breves escenas descriptivas, muy rápidas pero de vibrante emoción (Villarino, 1999: 258-259).

Gioachino Belli y la prolongó por el alma de las calles, callejones y plazas del inmortal Trastevere” (Alberti, 2009: 433).

Es difícil entender la poesía de *Roma, peligro para caminantes*, comentaba hace años con su habitual agudeza Gabriele Morelli, si no se comprende que su medio de recepción pasa principalmente a través de los sentidos:

Una sustancia corpórea impregna cada imagen que aparece en su faceta concreta, perfectamente definida en su esencia material, añadiendo al carácter plástico, siempre visible en la obra de Alberti, su valor circunstancial, su peso específico y contenido material. (Morelli, 2003: 429)

En efecto, lo que es privativo de *Roma, peligro para caminantes* no es la capacidad de la que el autor da prueba para transformar visiones y sensaciones en palabras y signos –nada más fácil para un experimentado poeta como él– sino su maestría al “encarnarlas” en la esfera de un “yo” tan polifacético y coral en sus actitudes perceptivas como inmediato, concreto, sarcástico en su dicción.

Alberti usa en ese libro romano una lengua irónica y corrosiva, desmitificadora, irreverente, escatológica, en cuyos nervios y venas ha mezclado con maestría y gusto por la provocación la savia de la tradición lírica popular barroca (Lope, Góngora y Quevedo, de los que se siente su “nieto”) con la de la tradición lírica vernácula, oral y altamente plebeya rescatada por Belli, la invención poética con la prosa de la vida cotidiana, su espíritu andaluz con el *genius loci* romano. Después de la exploración intrapsíquica emprendida en los años de iniciación en la poesía, la escritura traumática de la poesía de la guerra, la poesía del aislamiento inspirada en los dilatados horizontes argentinos, Alberti compone en Roma una poesía nueva, caracterizada por un intenso vitalismo fisiológico-corporal y un lirismo de diferente grado y actitud respecto al habitual; un lirismo no ya mental, confesional, íntimo, según sugiere la tradición, sino corpóreo, táctil, mordaz, reflejo de aquella tensión bipolar agregativo-corrosiva por la que fluye el respiro milenario de la ciudad.

3. LA EDICIÓN “EN VILO”

El espacio donde brota la poesía de Alberti no solo se refleja en la textura de sus obras, sino también en su forma y en su estructura. En unos casos particulares, como por ejemplo *A la pintura*, el libro ha acompañado a Alberti en el exilio y se ha ido transformando según el contexto artístico-territorial o editorial que le iba a involucrar. En sus nuevas y cada vez más espectaculares ediciones ha perdido poemas (a vez, aunque no siempre o no solo, para eludir la censura), incluido otros (inspirados en la pintura del país receptor), agregado nuevos materiales. La memoria de los poemas perdidos persiste y las diferentes ediciones no se excluyen. Se perfigura así, ya desde entonces, para las futuras creaciones albertianas, una dimensión textual nueva, dinámica y abierta.

Algo semejante ha ocurrido con *Roma, peligro para caminantes*. Sus tres primeras ediciones (México, 1968; Roma, 1972; Málaga, 1974) son como afluentes de un río cuyo curso no aparece realmente en ningún mapa.

La primera, la mexicana, es muy esencial, sin ninguna presentación por parte de su autor. Se publica en julio de 1968 y reúne –junto con unos poemas ya publicados en revistas italianas, españolas, hispanoamericanas, francesas, cubanas– un importante caudal de poemas inéditos repartidos en tres secciones, precedido por el poema prólogo y los “X sonetos romanos”. La edición italiana, al cuidado de Vittorio Bodini, es bilingüe y mantiene la misma estructura de la anterior (un poema prólogo y cuatro secciones en total), aunque autor y traductor optan por una selección de los poemas, los de “maggiore interesse e significato” según refiere el mismo Alberti en su introducción (Alberti, 1972: 14). Han sido suprimidos algunos poemas

del segundo grupo de sonetos, que en la edición mexicana eran once y ahora son cinco, y varios de la III sección, la más numerosa del libro ("Versos sueltos, escenas y canciones"). Entre los eliminados, además del poema que en la edición mexicana estaba dedicado al mismo Bodini ("Invitación para el mes de agosto"), figuran "Amor", "Diálogo mudo con un vecino", "Misericordia Señor", "Aburrimiento", "Congratulación infernal" y el conjunto de enunciados sobre las "meadas", escritos en forma de pareados, tercetos, o simples aforismos, a modo de rápidas pinceladas, sintácticamente independientes pero declinando un mismo tema.

Por último, hay que señalar la sensible reducción del número de los poemas sobre los pintores. En la edición mexicana son ocho, en la italiana solo dos. Son los únicos que Bodini llegó a traducir, "quedando lamentablemente fuera – según refiere Alberti– Sassu, Cagli, Strazza, Mastroianni e Quattrucci", artistas que –de acuerdo con Bodini– había decidido incluir. Nada dice el autor acerca del poema "Ugo Attardi pintor", excluido no solo de esta primera edición italiana, sino también de la primera edición española, la malagueña de Litoral, publicada dos años después, en 1974. Volverá a aparecer en la edición de la obra contenida en *Poesía Completa*, dirigida por Luis García Montero, junto con los demás poemas suprimidos (Alberti, 1988).

Por lo que se refiere a la tercera de las primeras ediciones publicadas respectivamente en América Latina, Italia, España, es decir, la de Litoral, el libro se abre con una nota del editor José María Amado, a la que sigue un poema de Jorge Guillén. Se agrega aquí abundante y prestigioso material gráfico (además de varios dibujos, uno de Picasso y otros de Alberti, algunas composiciones autógrafas o caligrafiadas del mismo Alberti y de Bergamín), se quitan poemas (fundamentalmente pero no exclusivamente para evitar la censura), se incorporan nuevos, se añade una sección representada por un único poema, "El poeta pide por las calles", y se cambia el orden de los textos. En la última sección, la de los "Poemas con nombre", se recuperan todos los textos de la edición mexicana (menos el de Attardi, como se ha dicho ya) y se incluye otro, dedicado al escultor Abel Vallmitjana, junto con una prosa necrológica fechada en marzo de 1974. Cierra el número un breve ensayo del editor titulado "La Roma de Alberti en España".

He recogido e integrado informaciones y datos editoriales aportados por José María Balcells en el cuarto tomo de poesía de la *Obra completa* de Alberti, publicada por la editorial Seix Barral (2004) y por el ya citado artículo de Francisco Díaz de Castro (2003). Quisiera, ahora, terminar con una reflexión mía sobre el real significado y el impacto, en el general equilibrio compositivo de la obra, de esta última sección de poemas, los "Poemas con nombre", corrientemente considerada de escaso interés crítico, algo pegadiza si no "más convergente –como escribe Balcells– con otros textos del autor inspirados en artistas contemporáneos" (Balcells, 2004: 983). En su opinión: "Lo más sustantivo del poemario se halla [...] en las cuatro partes anteriores". Menos categórico Díaz de Castro, aunque igualmente proclive a considerar este último apartado como un "remate o añadido al núcleo vital al que remiten las secciones anteriores", mientras "el verdadero corazón de *Roma, peligro para caminantes*" serían los sonetos, los poemas escénicos y las canciones (Díaz de Castro, 2003: 427 y 438).

Mi percepción de los "Poemas con nombre", que Alberti dedicó a los artistas con los que había intercambiado, viviendo en Roma, experiencias decisivas para la evolución de su escritura poético-gráfica (pienso por ejemplo y especialmente en los escultores Umberto Mastroianni y Giuseppe Mazzullo, o bien en el Maestro grabador Bruno Caruso), me induce a considerarlos como parte integrante del libro, así como creo que las creaciones verbo-gráficas y las litografías realizadas en Roma marcan un importante punto de inflexión, el último, en el largo proceso evolutivo de la poesía albertiana, en favor de una expresividad lírica matérico-plástica, corpórea, absolutamente alternativa y innovadora respecto al pasado. A través de la intensa y apasionada práctica del grabado, a la que se dedicó con particular ahínco y determinación, Alberti experimentó en Roma la posibilidad de forzar concretamente los límites

verbales de la poesía literaria, dedicándose a la creación de auténticos iconotextos (la primera edición de los *X sonetos romanos*), libros manuales (*Miró*), libros de artista (el ya mencionado libro in memoriam de Federico García Lorca), es decir, formas de escrituras alternativas, interartísticas e intermediales, matéricas y tangibles, basadas en un sistema revolucionario de codificación mixta que acentuaba la expresividad de los diferentes aportes (verbal, plástico-visual, musical) gracias a una bien armonizada interacción de los mismos. Desde aquellos fabulosos años Sesenta romanos en adelante, la poesía de Alberti se enlazará febrilmente con la gráfica y la técnica del grabado, contando con esa “materia excavada del corazón del hombre,/sometida al potente desvelo de sus manos” (Alberti, 1974: 126) para, no ya decir, sino esculpir, materializar, objetivar y “llamar aún con más fuerza y entusiasmo -lo digo con palabras del mismo poeta- a la poesía” (Alberti, 2018: 211).

Los versos del poema “Umberto Mastroianni, escultor” arriba citados, los que evocan “la materia excavada del corazón del hombre,/sometida al potente desvelo de sus manos” (Alberti, 1974: 124-126), cerraban la edición mexicana, y hubieran cerrado también la italiana si Bodini hubiera podido completar su trabajo de traducción, y también la de Litoral si la muerte de Vallmitjana no hubiese impuesto la incorporación de un poema y de una prosa en su memoria como texto final de la sección. Mi convicción es que esos dos versos y, más en general, el poema del que forman parte, son el cierre más apropiado para un texto como *Roma, peligro para caminantes*, libro a su manera alegórico del encuentro del poeta gaditano con una ciudad que cambió su manera de escribir poesía.

Del escultor y grabador Mastroianni, Alberti aprendió técnicas gráficas especialmente sofisticadas (como el grabado en zinc y plomo⁵), imprescindibles tanto para alcanzar el anhelado dominio en ese específico ámbito de creación como para impulsar el radical replanteamiento de su modo de hacer poesía al que arriba nos hemos referido y al que se refirió el mismo poeta en la ya aludida entrevista con Prado. La pintura, el grabado, la escultura han desarrollado un papel cardinal en la sensibilidad estética y en la poesía de Alberti y no solo Mastroianni, sino todo el grupo de los artistas gráfico-plásticos aquí reunidos, con sus diferentes lenguajes y estilos de creación, han representado una importante fuente de inspiración para él. Ninguno de ellos era romano (exceptuado Quattrucci), pero todos tenían su laboratorio en Trastevere y sus alrededores. Sus estudios eran una etapa fija en los paseos cotidianos de Alberti y su posición lo suficientemente destacada como para ocupar un lugar importante en la topografía poética de la capital que el poeta iba trazando y desdibujando con vista a la realización de su primer libro de poemas romano. Lo que es cierto es que Alberti quiso mantener sus “Poemas con nombre” en todas las ediciones de *Roma, peligro para caminantes* realizadas en vida (menos la italiana, por las razones ya aclaradas). Creo que sin ellos, sin su testimonio del gran fervor creativo que se respiraba en Roma en los años Sesenta -polo de atracción para tantos artistas que como él buscaban nuevas experiencias y nuevos motivos de inspiración- su retrato en versos de la Urbe quedaría irremediabilmente desfigurado.

Bibliografía

ALBERTI, Rafael (1968) *Roma, peligro para caminantes*, México, Editorial Joaquín Mortiz.

⁵ En el tercer libro de su *Arboleda perdida*, Alberti reconoce al escultor Umberto Mastroianni, tío del famoso actor italiano, el mérito de haberle introducido en una técnica, la del grabado sobre plancha de plomo, por entonces muy poco conocida y que el considera “la más fascinante y sorprendente de todas” (Alberti, 2009: 440). Realizó varios libros (entre ellos los ya mencionados *X sonetos romanos* y *Los ojos de Picasso*), utilizando ese y otros procedimientos como el aguafuerte, la punta seca, la xilografía. En 1965 el poeta ganó el primer premio de grabado en la V Rassegna d’arte figurativa de Roma.

- ALBERTI, Rafael (1972) *Roma, peligro para caminantes*, Vicenza, Arnoldo Mondadori Editore.
- (1974) *Roma, peligro para caminantes*, Litoral, Málaga.
- (1984) “Discurso de Rafael Alberti en la entrega del Premio Cervantes 1983”, *Rafael Alberti*, Anthropos. Boletín de información y documentación, 39-40, pp. 54-56.
- (2004) *Obra completa. Poesía IV*, en J. M. Balcells ed., Barcelona Seix Barral.
- (2009) *Obra completa-Prosa II, Memorias*, en R. Marrast (ed.), Seix Barral, Barcelona.
- (2018) “A la pintura”, mecanografiado inédito transcrito en L. Frattale, *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*, Padova, Cleup, pp. 205-218.
- BALCELLS, José María (2004) “Roma, peligro para caminantes, Noticia”, en R. Alberti, *Obra completa. Poesía IV*, J. M. Balcells, ed., Barcelona, Seix Barral, pp. 983-984.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2003) “Roma, peligro para caminantes”, en M. Ramos Ortega y J. Jurado Morales, eds., *Rafael Alberti, libro a libro. El poeta en su centenario*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cadiz, pp. 423-438.
- FRATTALE, Loretta (2018) *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*, Padova, Cleup.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1988) “Prólogo”, en R. Alberti, *Poesía 1920-1938*, Madrid, Aguilar, I, pp. I-XLII.
- GIBELLINI, Pietro (1990), “L’età romantica fra popolo e nazione”, en G.G. Belli, *Sonetti*, ed. de P. Gibellini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, pp. IX-LXI.
- GUILLÉN, Claudio (2004) “A la poesía: Rafael Alberti ante la literatura”, en G. Santoña, ed., *El color de la poesía. Rafael Alberti en su siglo*, Madrid, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, I t., pp. 29-42.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2001) *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la Generación del 27*, Granada, Universidad de Granada.
- MORELLI, Gabriele (2003) “Rafael Alberti: poesía y creación durante su exilio en Roma”, en C. Pérez, ed., *Entre el clavel y la espada, Rafael Alberti en su siglo*, Madrid, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, pp. 421-442.
- PRADO, Benjamín (1989) “Rafael Alberti, entre el clavel y la espada”, en F. Díaz de Castro, B. Prado y A. Rodríguez Fischer, eds., *Rafael Alberti. Premio de literatura en lengua castellana 1983*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 71-124.
- SCARANO, Laura (1999) “Ciudades escritas (Palabras cómplices)”, *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 11, pp. 207-234.
- VILLARINO, Marta (1999) “Rafael Alberti, caminante de Roma”, *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 11, pp. 259-263.

