



Dos perspectivas autobiográficas: Rafael Alberti y María Teresa León

Seo Eun-Hee

Universidad Complutense de Madrid

La arboleda perdida, cinco libros de frondosas memorias de Rafael Alberti, y el único pero nada menos importante volumen de *Memoria de la melancolía* de María Teresa León [1], son los textos temáticos que vamos a tratar en nuestro trabajo. Sería innecesario poner aquí la relevancia con que se ha valorado estas obras que han estado entre las memorias españolas más significativas, tanto por atestiguar con gran entusiasmo y vivacidad las experiencias de la Guerra Civil y de la posterior época del exilio español, como por sensibilizarnos para comprender la vida y la personalidad profundas de esta monumental pareja armoniosamente unida, no sólo sentimental sino también literaria y políticamente hablando.

Las aventuras y desventuras compartidas por el matrimonio León/Alberti a lo largo de tantos años, rodeados de gente conocida entre sí, nos suministran un sinfín de anécdotas donde se fraguan las diferencias de perspectiva narrativa procedentes del yo de cada narrador. Este estudio se ocupa en observar aquellas diferencias que creemos características clave del mundo literario de cada autor.

Dos direcciones, dos miradas

En los textos elegidos parece que el poeta se mira desde fuera de sí mismo a la vez que orienta su mirada hacia ese afuera, diferente de la mirada de la escritora que se genera desde su interior y termina dentro de los otros, para acompañarlos. Descubrimos esta actitud ante todo en sus opiniones sobre las personas y acontecimientos de su vida. Alberti da importancia a los hechos externos que se quedan identificados y destacados en el espacio público y la dimensión histórica: fechas y lugares, el principio y el fin de los acontecimientos, incluso el rango profesional y la importancia de ciertos personajes conocidos para la época. Nuestro autor es un observador, un cronista que desea fijar sólo verdades objetivas en sus memorias, aunque -en nuestra opinión- el punto de vista de la escritura autobiográfica no puede dejar de ser subjetivo. Por otra parte, León interioriza lo que ve y oye, de ahí que dedique más líneas a su imaginación e interpretación que a datos testificables. Sus ojos no observan sino que simpatizan; en su obra toda concienciación comienza dentro de su yo subjetivo. Por lo tanto, en su texto se consideran importantes los asuntos diarios e íntimos en su relación con los otros, sucedidos dentro del espacio no oficial de la cotidianidad interna de su vida.

Se hallan numerosas ocasiones que nos muestran esta diferencia entre los dos narradores. Por ejemplo, en *La arboleda perdida* leemos este comentario: “la Fornarina, la bella amante del pintor Rafael Sanzio de Urbino, mientras él pintaba *La Galatea* en el famoso Palazzo Corsini, vecino de mi casa, y los murales maravillosos del Vaticano” (vol. 3, p. 154). Mientras que su contrapunto en *Memoria de la melancolía* es éste: “la Fornarina que ayudaba al tahonero su padre en este lugar, mientras Rafael Sanzio de Urbino amasaba pintura con sus pinceles mágicos y nos dejaba a la panadera fija en los museos para siempre” (p. 82). En las primeras palabras se destaca la precisión de lugares con respecto a la vertiente profesional del pintor, mientras que las segundas son una evocación imaginativa de la narradora sobre los dos personajes de su vida cotidiana, en la que la Fornarina se abulta -con más vida- como una figura sencilla y corriente.

En la anécdota correspondiente a la visita de Unamuno a la casa del matrimonio en París también observamos rasgos parecidos. Alberti se centra en observar aspectos de un Unamuno que ha sido un admiradísimo personaje literario: “atendí a la hermosa figura de Unamuno, a la noble expresión de su rostro y al ardoroso ahínco puesto en la interminable lectura de su borrador [...], el espectáculo que daba aquel potente viejo, su magnífica lección de salud y energía, de fecundidad y entusiasmo” (vol. 1,

p. 345). Pero las expresiones de León para elevarlo son concisas: “el espectáculo de su talento”, don Miguel “siguió hablando con su talento abierto, desplegado”, “¡Qué maravillosa juventud!” son todas la alabanza de la narradora. En su recuerdo, las pequeñas palabras y sentimientos que se compartieron en aquel encuentro ocupan mayor espacio y sentido: “¡Cuánto le gustaba hablar! Un día llegó temprano. ¿Quiere usted almorzar con nosotros, don Miguel? Claro, claro. Al terminar comenzó a leernos una de sus obras de teatro [...]. ¿Tomaría usted una taza de té, don Miguel? Sí, sí, té. Y seguimos oyéndole leer y hablar, sin hacer ruido, con las manos juntas para no molestarlo [...], con la boca abierta, le acompañábamos con los ojos, felices de que se encontrara feliz. ¿Don Miguel, cenamos?” (p. 170).

Se pueden ver actitudes narrativas semejantes cuando ambos narradores relatan cómo en El Salvador no los dejaron entrar y los tuvieron detenidos en un cuartel. Alberti hace un concentrado resumen de los hechos sucedidos según el orden cronológico:

Ante una multitud de estudiantes y profesores, descendimos del avión, siendo conducidos por unos pobres soldados descalzos al cuartel de Ilopango, de donde nos llevaron, después de dos días, al aeropuerto para ir a Guatemala. (vol. 2, p. 70)

Así termina la historia de la breve estancia en este país para pasar a los recuerdos en el transcurso del viaje. Diferente es la exposición de León, plagada de diálogos en su mayor parte:

Bajen, bajen. Pasen por aquí. Obedecemos. Y esos señores ¿no nos están esperando a nosotros? Recibimos un telegrama de... No, señora, esperan a Clark Gable, que ha viajado con ustedes. (p. 248)

Todos los diálogos son parte de la conversación entre la autora y los soldados, representada de una forma interiorizada en la mente de la escritora, al dictado de su memoria que no se caracteriza por tener un argumento sistemáticamente arreglado. Tampoco la autora olvida haber oído que “murieron miles, miles” de hombres, fusilados en el cuartel donde ella y su compañero tuvieron que pasar la noche sin dormir sufriendo por aquellas muertes ajenas. Y es que recordar y sufrir por el prójimo -acto totalmente interior- se desvela como uno de los actos más significativos en la vida y escritura de María Teresa León [2].

Tales tendencias de los dos autores las volvemos a encontrar en el episodio panameño del indio Karajasalis (llamado Carajasali en *Memoria de la melancolía*) que fue fusilado por matar a un norteamericano y por comer su cuerpo. Alberti dice:

En Ciudad Cristóbal -ya lo he contado varias veces- conocimos al indio Karajasalis, que pasaba custodiado en un coche, entre cuatro marineros, por haberse comido a un ingeniero de la zona norteamericana del Canal. Seguramente, Bernal Díaz del Castillo hubiera comprendido bien a aquel compatriota. (vol. 2, p. 256)

Junto al breve resumen de lo que vio y oyó añade un comentario jocoso desde el punto de vista político, poniendo por escrito el asunto con el matiz de la crónica de Indias, como lo habría podido hacer el mismísimo Bernal Díaz, con quien el poeta se identifica en algunos aspectos. Su perspectiva mantiene la distancia de todo aquello que no le permita obtener una verdad inamovible. Del otro lado, León empieza recreando con la naturalidad de siempre el sentimiento que en ella despierta aquel personaje, para terminar poniéndose en su lugar, simpatizando con él:

Un automóvil avanzaba lentamente [...]. Dentro de él iba un indio con una hermosa cara triste, asombrada, feliz tal vez de sentirse mirado por tanta curiosidad por los hombres blancos que, desde generaciones y generaciones, no le habían mirado nunca, que únicamente le habían gritado para que se apartase: indio sucio. (pp. 256-7)

Aunque a su compañero le pareciera omisible, para ella la vertiente íntima y humana del personaje que se intuía en la anécdota merecía ser comentada y contrastada con la crueldad e ignorancia de los blancos: “Nos contaron después que el buen indio, al verse frente al cadáver de una muchacha de su raza, había movido tristemente la cabeza, murmurando: Pobrecita, pobrecita, en su lengua esencial. Allí se acabó el experimento de los cultos, de los civilizados, de los lívidos blancos” (p. 257).

Asimismo, el tan apreciado viaje a Ibiza aparece de manera diferente a los ojos de cada autor. En la vida de ambos este viaje ocupa un lugar incomparable, pero para cada uno tiene un sentido diferente. Las escenas que nos ofrece Alberti forman una especie de reportaje vivaracho sobre aquellos días que abrían la guerra. Comienza su relato con una previa explicación de cómo los dos llegaron a destinarse a Ibiza, qué hacían y dónde estaban antes del levantamiento de julio (vol. 2, p. 77). Después de representar con vivacidad cinematográfica algunas experiencias de aquellos días, el narrador nos traslada al clímax de la historia: la recuperación republicana de la isla. Es el centro de la conmoción y la tensión acumulada a lo largo del relato, y tras el momento de subir al castillo la historia se resuelve:

Poco después, los pescadores me trajeron un fusil y a María Teresa una gran bandera republicana. Así, al frente de la columna, subimos al castillo [...]. ¡Cuánta emocionada memoria guardo de todo aquello! Al cabo de tres días, después de haber formado parte del Gobierno provisional de la isla, en el *Almirante Miranda* desembarcábamos en el puerto de Denia [...]. María Teresa y yo acabábamos de vivir nuestra primera batalla de la guerra civil: la de Ibiza. (vol. 2, p. 95)

Los días de Ibiza, por lo tanto, significan para el poeta ante todo su participación en un momento histórico del que se siente responsable y conoce mejor que nadie. Ibiza -un paraíso, pero “a la sombra de las espadas” (vol. 2, p. 95)- es el símbolo de su “primera batalla”, que se concentra en el movimiento vertical y en ascenso al castillo.

Mientras tanto, los recuerdos ibicencos de León se visualizan desde un horizonte distinto, a partir del cual se igualan en importancia un baño (pp. 275-6) con la liberación de la isla (pp. 276-8). A diferencia de Alberti, tras relatar la entrada en el castillo sigue evocando, tal vez con más intensidad, cómo se desarrollaban las obras de la reivindicación, en cuyo proceso la narradora descubre la triste ignorancia de su propio pueblo:

¿Es que teníamos derecho a pedirles a unos, que no disparasen contra las fuerzas republicanas que venían a liberar a la isla del fascismo, y a los liberadores, que respetasen las obras del arte, si ellos no habían oído esa palabra en su vida? [...] ¿Cómo hablar en nombre de la cultura si los habíamos dejado sin cultura? [...] Donde yo estaba, los detenidos nos decían: No sé leer ni escribir... Jamás me he sentido más desgraciada. Sí, todos eran mi gente pobre y mi pueblo. (p. 279)

De esta manera, el sentido que tiene Ibiza para la narradora está caracterizado por su capacidad de ponerse en el lugar del otro. Así, la isla se le ha quedado como uno

de los lugares más especiales en la vida porque era un lugar paradisíaco de “amor de perfección” (p. 272): “Durante el día, Rafael y yo estábamos solos. Conocimos lo amable que es la pinocha verde para formar una cama de fortuna y cómo, al salir el sol, todo despierta: agua, piedras, pájaros, pinos y pastores” (p. 273). La existencia de su tan amado compañero le es inseparable de toda experiencia vivida en la isla, al contrario del poeta que nos enseña su versión desde un punto de vista cronístico y sin el filtro del amor en su relato: “Una historia de Ibiza” [3], donde figuran algunos personajes reales como los compañeros ibicencos Pau y Escandell, pero donde parece no haber espacio para su esposa.

A través de los variados ejemplos en las dos obras, hemos podido cotejar la orientación de las respectivas miradas de nuestros autores: la de Alberti, que se mueve en el espacio externo y público, es decir, donde se realizan actos sociopolíticos y documentables y, en general, calificables según el criterio oficial de la sociedad; y la de León, que entraría en el espacio interno y privado, de sí misma o de los otros, en busca de la verdad particular que guardamos cada uno de nosotros en el corazón para finalmente alegar nuestro derecho a que tal verdad sea comprendida.

Autoridad de la voz narrativa: actitud monológica o dialógica

En estas líneas pretendemos comparar cómo se muestra la actitud narrativa en casos concretos en los que el poeta o la escritora habla de personajes o asuntos que han conocido o presenciado en común.

Para Alberti, la manera de dar a conocer a una persona es describirla en palabras definidoras y generalizadoras. Se halla un ejemplo en el capítulo de *La arboleda perdida* dedicado al escenógrafo Santiago Ontañón, cuando el narrador dice: “¡Qué veloz manera de envolverle a uno con su simpatía y su gracia! Animador irresistible, tanto hablando como cantando con profundidad y temblor los cantos populares de su verde y marinera Cantabria [...]: actor, cantante, escenógrafo, buenísimo escritor” (vol. 3, p. 57). Al mismo tiempo se destaca la precisión de datos sobre su vida profesional o su tendencia ideológica, es decir, desdoblada en el espacio público:

Él creó los magníficos decorados para la obra soviética *La tragedia optimista*, para *Los títeres de cachiporra* de Federico García Lorca, para la zarzuela *Château Margot*, sobre todo, su más grande creación en aquel momento, para mi adaptación de la *Numancia* de Cervantes [...]. Luego, Santiago tuvo la mala suerte de no poder escapar de España al final de la guerra, aunque la buena de refugiarse en la embajada de Chile, en donde estaba nuestro gran amigo Carlos Morla Lynch, que lo aceptó como refugiado, trasladándolo luego a su país, en donde estuvo algún tiempo, hasta que volvió a viajar como escenógrafo de Margarita Xirgu. (vol. 3, p. 58)

No se consideran menos importantes el principio y las circunstancias concretas de esa amistad entre ambos: “Nuestra imparable amistad se ensanchó sobre todo durante la Guerra Civil, en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, cuando Santiago era nada menos que un soldado de la caballería republicana, siendo reclamado por María Teresa León como escenógrafo para las Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro, que ella dirigía” (vol. 3, p. 57). Nos volvemos a encontrar, entonces, guiados por el potente narrador que, antes de dejarnos imaginar el objeto narrado, prefiere situarnos ante una exacta definición de él y de sus circunstancias.

Por otro lado, León muestra al personaje en su vida diaria y algunos diálogos cotidianos que ella compartía con él, en lugar de definirlo por su currículum y de forma arreglada:

Santiago Ontañón era otro pilar de nuestra aventura. Sobre mi mesa está su retrato enjugándose la frente. Lo hacía para decirnos que lo matábamos a trabajar. Nuestro decorador, gordo y magnífico, resoplaba: “No me pegues, María Teresa.” “Es que estrenamos mañana. Mira que te pegaré patadas en las espinillas si no está todo hecho.” “María Teresa, eres doña Isabel la Católica.” ¡Cuánto nos reíamos! Con él llegué a ser actriz [...]. Recuerdo que Santiago-Perlimpín apretaba el brazo de María Teresa-Belisa. ¿No te has olvidado el texto, María Teresa? Yo, sí. Pues yo, no. (pp. 115-6)

León deja oír la voz del otro tal y como se oye en su memoria; la voz narradora no pretende controlar la de Santiago Ontañón mediante sus coordenadas para así dominarla. El lector goza de esta ausencia de la autoridad narrativa mientras su imaginación complementa la indefinida figura del personaje.

En la descripción del estreno del teatro *El hombre deshabitado* de nuestro autor, vemos rasgos semejantes. Alberti evoca:

No diré que la de *Hernani*, pero sí una resonante batalla fue también la del estreno (26 de febrero). [...] Cuando entre las ovaciones finales fue reclamada mi presencia, pidiendo el público que hablara, grité [...]: “¡Viva el exterminio! ¡Muera la pobredumbre de la actual escena española!” Entonces el escándalo se hizo más que mayúsculo. El teatro, de arriba abajo, se dividió en dos bandos. Podridos y no podridos se insultaban, amenazándose. Estudiantes y jóvenes escritores, subidos en las sillas, armaban la gran batahola, viéndose a Benavente y los Quinteros abandonar la sala en medio de una larga rechifla. (vol. 1, p. 335)

Y las palabras de León sobre este suceso son:

¡Pero esto es el estreno de *Hernani*!, decían unos aficionados al teatro, aplaudiendo muy divertidos. ¡Vaya escándalo! ¡Que hable, que salga el autor! Salió el autor de la mano de María Teresa Montoya. ¡Qué joven!, dijeron junto a mí [...]. Pero Rafael se adelantó [...] y gritó, con esa voz potente que no necesita micrófono: ¡Viva el exterminio! ¡Abajo la pobredumbre de la actual escena española! [...] Los jóvenes patearon y aplaudieron locamente. Se cambiaron puñetazos. Los hermanos Quintero salieron del teatro. Se desmayaron románticamente algunas señoras, aunque el romanticismo del desmayo no estuviese de moda. Tiraba de Rafael la pobre actriz [...]. Pero, ¿no ves, María Teresa, que los ha herido en sus gustos teatrales? Pues que cambien de gusto [...]. Los jóvenes del equipo de rugby de la Universidad de Madrid avanzaron hacia el escenario para proteger al autor. Uno de ellos gritaba: ¡Se acabó la cursilería teatral! [...] Alguien comentó junto a mí [...]: ¡Qué manera tan rápida de cambiar los tiempos! (pp. 198-9)

La diferencia entre las dos citas aparece clara. En la primera, los dos únicos sujetos son Alberti y el público, y las palabras de éste son sustituidas por los verbos como pedir, insultar o amenazar según el juicio de aquél. En la segunda, además de los tres identificados, Alberti, León y la actriz Montoya, hay muchos más sujetos hablantes, porque aquí el público no se ve como una masa unívoca que sí es el público albertiano, sino un grupo de diversos hablantes con sus propias palabras. Si la voz del

poeta domina sobre otras posibles voces en el texto, la de la escritora se iguala con ellas para ponerlas en primer plano.

Tengamos en cuenta otro ejemplo de Robert Capa y Gerda Taro, dos jóvenes fotógrafos que trabajaron en el frente con los intelectuales antifascistas. Nuestro autor los retrata de la manera siguiente:

Dos seres excepcionales, dos arriesgadísimo fotógrafos [...]. Era una bellísima pareja: dos novios, dos amantes, húngaros los dos. Se llamaban Robert Capa y Gerda Taro. Llevaban en su rostro la alegría del peligro, la sonrisa de una juventud inmortal, dinámica, valerosa, no sé si inconsciente, pero decidida, irresistible. Tanto Robert Capa [...] como Gerda Taro, apenas si tendrían 25 años. (vol. 2, pp. 103-4)

Hermosas definiciones y calificaciones dadas para que el lector conozca a los personajes que fueron vistos desde la perspectiva del poeta. Mientras tanto, la escritora los recuerda:

Gerda Taro llevaba colgados de su hombro los aparatos fotográficos. Ella y Capa, también fotógrafo entusiasta, fueron los huéspedes más queridos de la Alianza de Intelectuales, y eso que hubo tantos [...]. Iban constantemente al frente y regresaban cansados y felices [...]. Gerda y Capa eran dos seres alegres y jóvenes capaces de reírse cuando el plato estaba vacío, cuando el fotógrafo americano Harry decía que fumaba “yerbos”, cuando Santiago Ontañón decía que las lentejas tenían gusanos que nos miraban, o Darío Cramona hablaba de sus sueños interminables y hambrientos, o Langston Hughes hablaba con diminutivos aprendidos en México. Entre nosotros Gerda Taro se convirtió en la indispensable. A ninguno se le ocurría temer por esta muchacha decidida que con su máquina fotográfica en bandolera se iba al frente como un soldado. (pp. 303-4)

Si la mirada de Alberti percibe a los personajes como lo que son, como su esencia estática -véase que en casi todas las citas albertianas el uso de los sustantivos y adjetivos es más constante que el de los verbos-, lo que León describe de los personajes (utilizando más verbos que adjetivos) son en mayor parte sus facetas móviles, tales como lo que hacen o sus relaciones con los otros. Y de este modo el lector, a diferencia de cuando lee el texto de Alberti y acepta su definida realidad, se encuentra ante otra realidad compuesta de elementos cambiantes. En *Memoria de la melancolía* cabe la imaginación del lector porque todo se enseña en movimiento y nada está determinado por la narradora de manera definitiva.

Ambos autores se acuerdan de Federico García Lorca, pero lo hacen de distintas maneras. Alberti explica cómo era Federico:

Moreno oliváceo, ancha la frente, en la que le latía un mechón de pelo empavonado, brillantes los ojos y una abierta sonrisa transformable de pronto en carcajada, aire no de gitano, sino más bien de campesino, ese hombre, fino y bronco a la vez, que dan las tierras andaluzas. (Así lo vi esa tarde, y así lo sigo viendo, siempre que pienso en él.) Me recibió con alegría, entre abrazos, risas y exagerados aspavientos [...]. Había magia, duende, algo irresistible en todo Federico. ¿Cómo olvidarlo después de haberlo visto y escuchado una vez? Era, en verdad, fascinante: cantando, solo o al piano, haciendo bromas e incluso diciendo tonterías. Ya estaba lleno de prestigio. (vol. 1, pp. 186-7)

En la cita se dibuja un retrato general con los rasgos de la cara, los ademanes, el aire y el talante. Aquí seguimos oyendo expresiones definidoras que describen componentes esenciales del personaje. Por otra parte, las palabras de León son:

Federico era un hombre que siempre llegaba tarde. Cuando se le decía: Vente a comer con nosotros, a veces no llegaba nunca. En Buenos Aires, dejó compuesta y sin novio poeta a toda la mejor sociedad reunida en casa de Capdevila, un escritor muy importante [...]. Improvisaba su vida. ¿Vienes? Sí, sí. Pero ¿por qué no fuiste anoche a casa de...? Porque era una anfiatora. ¿Y qué es eso? Pues, ella. [...] Cuando se caminaba junto a Federico había que detenerse para reír y para cruzar la calle. Sufría una cierta vacilación al andar. ¡No, no pases! ¡Aún, no! Pero, hombre, si ya no hay ningún coche. Eso no se sabe nunca. [...] Tal vez por esa su incertidumbre en los cruces, Federico iba rodeado de amigos. [...] necesitaba ataduras, ligaduras, respuestas, espejos. Su amistad, tierna y flexible, era dicha en voz alta. Si la gente no le gustaba mucho, se la sacudía: ¡zape, zape! Y qué bien escuchaba cuando le hablaban seriamente. (pp. 345-6)

La narradora otra vez se fija en lo que hace el personaje a diario en lugar de lo que es esencialmente, mostrándolo mediante diálogos polifónicos. No se ofrece un retrato completo sino sólo algunos rasgos del personaje por medio de episodios concretos o de sus palabras.

El episodio del abandono de la pareja de la Radio Francesa enseña claramente las distintas tendencias de nuestros autores. Nos conviene observar, en primer lugar, cómo explican la razón del abandono. Alberti cuenta:

La Francia de aquellos bochornosos y desdichados días había enviado a España, como embajador ante Franco, al mariscal Pétain. Al poco tiempo, comentaron al propio mariscal que la radio francesa estaba llena de rojos españoles, algunos conocidísimos, como nosotros. Fuimos llamados inmediatamente al despacho de nuestro pobre M. Fraisse. (vol. 2, p. 130)

Por otro lado León dice:

Hablábamos con los otros traductores. En una ocasión entró uno de lengua inglesa, que nos dijo muy afectuosamente: ¿Españoles? ¡Ah!, yo tengo muchos recuerdos de España. Fui yo quien llevó en una avioneta al gran hombre. [...] No comprendíamos bien. ¿Quién era el gran hombre? Franco, claro es. Perdón, señor, somos republicanos. Otro día nos llamó Monsieur Fraisse. (p. 397)

En el párrafo del poeta la autoridad del narrador sobre los sucesos narrados es manifiesta, la voz narradora los juzga y ordena según su lógica. Pero la escritora vuelve a dejar hablar a las voces en su propia instancia, pues para ella no podía ser de otro modo. En la conversación entre el matrimonio y Fraisse se pone aún más de relieve el monologismo y la polifonía respectivamente, si basamos la diferenciación en dichas características. Evoca Alberti: “-Vuestro trabajo como locutores es excelente, mis queridos amigos, pero... *c’est le maréchal... Vous comprenez...?* -Sí, señor Fraisse -le respondimos-. Estamos muy contentos de ser puestos en medio de las calles de Francia por vuestro noble mariscal” (vol. 2, p. 130). Además de ser corta y abreviada la conversación, la postura de los dos sujetos hablantes (Fraisse-el matrimonio) está simplificada en dos polos: el expulsor involuntario y los expulsados irónicos. Esta dicotomía no aparece en la versión de León, mucho más larga y detallada que la de su compañero: “Amigos, tengo que comunicarles a ustedes...

¿Qué? Por favor, dígalo pronto. Nos echan, ¿verdad? Ayer, el *maréchal* Pétain ha hecho una intervención en el Parlamento hablando... Bueno, ya saben ustedes que es el embajador de Francia en Madrid. Bajó como avergonzado la cabeza. Relaciones diplomáticas inevitables. Sí, claro, sí. Y dijo que estas no podían ser ni buenas ni normales mientras Francia ayudase a los refugiados españoles. Sí, sí, ya sabemos cómo los ayuda [...]. -Fueron ustedes defendidos por el ministro Sarraut. Gracias, gracias. Les he llamado para confirmarles en sus puestos y decirles que no se preocupen. El derecho de asilo para los españoles es total. Gracias, gracias. Sí, monsieur Fraisse, gracias, gracias conmovidas, pero nos vamos. Nos vamos... hacia Chile. Pablo Neruda puede arreglarlo todo” (pp. 397-8). Aquí la bipolarización albertiana se sustituye por el diálogo hecho de delicadas reacciones y sentimientos que no se agrupan uniformemente.

Hemos visto que al narrar sucesos iguales los dos narradores eligen posturas distintas. El uno ha mostrado su autoridad sobre el texto de manera que su voz monológica maneja la perspectiva del discurso y orienta al lector. Mientras que la actitud de León es la constante humildad que permite convivir varias voces e invita al lector a imaginar y a completar la polifonía del texto.

Temas preferidos

Encontramos algunos temas que frecuentemente aparecen en la obra de cada uno de nuestros autores, éstos parecen reflejar las diferencias de perspectiva que venimos observando. Proponemos caracterizarlos de la manera siguiente: los de Alberti se ven vinculados a los componentes de su origen, mientras que los de León se relacionan con las alternativas al origen que hemos visto páginas atrás.

Quizá el poeta deba una gran parte de sus aficiones, observadas en la obra, a su madre, el origen de los orígenes. Él mismo declara con orgullo que la naturaleza es uno de sus mayores objetos de atención, aprendido de su madre “andaluza contagiada del amor popular por los jardines y los balcones colgados de macetas” (vol. 2, p. 148). La afición por los árboles y las plantas se describe en muchas partes de sus memorias. Por ejemplo, al evocar el flamenco que vino a la quinta argentina del matrimonio, a Alberti le duele especialmente la destrucción de su jardín por el pájaro: “Pero, ¡oh, santo Dios de los ejércitos!, ¿qué había sucedido durante mi breve ausencia? Que en lugar del flamenco [...] solamente reinaba la destrucción y la muerte en aquel pobre jardín de mis desvelos: asesinadas todas mis plantas y mis flores, partidas y arrancadas de cuajo, un tremendo destrozo, un desastre para llorar, una irremediable elegía” (vol. 2, p. 150); y sin embargo cuando León describe este suceso, tan sólo dice que el flamenco era “capaz de destruir medio jardín con su pico” (p. 96).

Por supuesto, la naturaleza que ama nuestro autor gaditano incluye el mar de su pueblo natal y las estrellas que el niño Alberti veía sobre aquél. El mar es el centro de las imágenes de su infancia-paraíso y, por lo tanto, el perpetuo objeto de añoranza y admiración en su poesía. Y será por esta razón que el poeta dedique al nacimiento de su hija Aitana un poema, en el que suplica a “las mares” que encanten y den su belleza a la niña (vol. 2, pp. 139-41). Las estrellas también son llamadas y alabadas por Alberti, a menudo relacionadas con el mar: “tú subes, ¿de qué playas remotas? Dime, ¿qué espumas te dan forma, qué algas verdioro cuelgas como cabellos...? [...] ¿Cómo llamaré a ti sino *Laguna de Esmeralda*, rodeada de arenas negras, delfín de tierras interiores” (vol. 2, pp. 109-10). El mar es tradicionalmente considerado como el símbolo del origen de la vida, lo que queda de manifiesto en el caso de Alberti; la estrella es el símbolo de la eternidad tan deseada por nuestro autor en sus años

maduros [4]. Tal vez el hecho de que el mar y la estrella sean materiales significativos para Alberti pueda demostrarnos una vez más su amor por el origen y la eternidad.

No cabe duda del afecto del autor por lo andaluz, lo cual constituye otra parte de su origen. Aun dejando aparte su pasión literaria por las coplas y romances del sur y por los versos más andaluces de algunos poetas, la más clara evidencia de este amor es su afición a los toros. Su infancia está salpicada del sueño de ser torero (vol. 1, pp. 47-50), y una vez estuvo a punto de estrenarse al lado de Sánchez Mejías (vol. 1, pp. 280-1), aunque esta aventura puso fin a su carrera taurina. Evoca vivamente el día que oyó la noticia de la muerte del torero Joselito, y recuerda esta muerte junto a la de su padre y Galdós (vol. 1, pp. 155-6). Al lado de la constante pasión por los toros, el descubrimiento de la gracia gitana en el baile andaluz se rememora con cariño y admiración. Relatando el viaje de la “caza de gitanos”, el narrador describe detenidamente las figuras de los “bailaores y cantaores puros”, dedicando varias líneas especialmente a la anécdota de un gracioso gitano inolvidable (vol. 1, pp. 339-40). Su compañera también dejó escrito este conmovido viaje en su texto, pero aunque describa emocionada a aquella maravillosa gente, no la adjetiva de andaluza y sólo dice: “¡Qué extraña gente!” (p. 194). Parece ser que el andalucismo no es uno de sus temas frecuentados.

Hay en *La arboleda perdida*, según dice Marina Mayoral, un sentido dominante: el oído. Este sentido ha dado al autor los recuerdos de sonidos y ritmos que rebosan de las páginas de la infancia [5]. Puede que el oído tan fino de nuestro autor lo haya aprendido de su madre, quien le enseñaba el nombre de las flores y el gusto de las coplas y romances del sur [6]. Y seguramente este sentido ha tenido un enorme papel, si no el más importante, para que su vocación poética se descubra y se desenvuelva de forma posterior. Lo vemos, por ejemplo, cuando indica Mayoral: “De la infancia y de su madre le viene su gusto por los trabalenguas [...]. En su obra adulta encontramos muchos ejemplos de ese gusto por las palabras inventadas, sugeridoras por el sonido más que el contenido semántico” [7]. Comparando este aspecto con León, podemos ver que no hay un sentido dominante, pero sí una predilección por las voces frente a las imágenes -“Se han disuelto las imágenes pero no las voces” (p. 74)-. Sin embargo hay una diferencia: las voces que viven en la mente de la narradora son diálogos, sucedidos y guardados para seguir hablando con el pasado; los sonidos de la niñez recogidos por Alberti estimulan la creatividad del poeta, centralizados y perpetuados alrededor de su yo creador.

Por otro lado, decíamos que en el caso de nuestra escritora sus temas preferidos se relacionan con sus alternativas para complementar la carencia del origen: el amor y la solidaridad con los otros. Tal vez por ello ella admira tanto a San Pedro Claver “que había decidido entregarse al prójimo” (p. 260).

En primer lugar, se destaca su predilección por los niños: las memorias de León están llenas del recuerdo de niños que no aparecen en el texto albertiano. El “Manías” que “cruzó España para ver el primer barco soviético” (pp. 127-8), un niño colombiano “tan perfecto de hermosura que no lo ha olvidado” (pp. 259-60), otro niño que perdió a su madre en un bombardeo y se agarró a la mano de quien se convirtió en su nueva madre (p. 334), otro niño abandonado en el asiento de un tren (p. 334), el conmovedor Josecito argentino que vino a ser el niño de la autora (pp. 415-9)...

Al mismo tiempo su condolencia y comprensión llega a los seres mayores pero igualmente marginados o angustiados, tales como las viejas de Roma con su gato más bueno que un hijo (p. 206), las antiguas modelos anticolinias que a veces cuentan su vida a la autora y lloran (p. 410), la niñera Ramona que esperaba a que su marido aprendiera a ser bueno (pp. 413-5). Mientras Alberti se lastimaba del jardín

destrozado por el flamenco, nuestra narradora recordaba a la mujer que vino a vender el pájaro: “Traía en brazos un enorme pájaro color de rosa, un flamenco con el pico de madera negra. Cómprelo, sea buena. Me han dicho que aquí les gustaban mucho los animalitos. Ahí se lo dejo” (p. 96). Un caso que nos parece interesante es el de Rapún, el supuesto amante de Federico García Lorca. Alberti no ha dejado referencia alguna sobre el personaje entre sus abundantes recuerdos sobre el poeta granadino [8], aunque León se sensibiliza al dedicarle varias líneas: “Su sonrisa [de García Lorca] de entonces iba siempre acompañada de un joven muchacho serio y tranquilo que se llamaba Rapún. Parecía un poco asombrado de la predilección que tenía por él Federico [...]. Volvimos a ver a Rapún. Nadie como este muchacho silencioso debió sufrir por aquella muerte. Terminadas las noches, los días, las horas. Mejor morir. Y Rapún se marchó a morir al frente del Norte. Estoy segura que después de disparar su fusil rabiosamente se dejó matar. Fue su manera de recuperar a Federico” (pp. 347-9).

La narradora se inclina maternalmente por los animales débiles y “cosas inanimadas” a los que confiesa tener amor (p. 332). Por ejemplo, Alberti extrae una cita textual de la crónica del Bernal Díaz que trata de los primeros caballos -“todos los caballos y yeguas”- que pasaron a América, todos muy alabados por el cronista con buenas palabras (vol. 2, p. 58). Pero “de los dieciséis caballos” León hace referencia concreta únicamente a la yegua que “parió en el camino”, imaginando a los animales que aparecen macizos y fuertes en la crónica como “animales llevados como niños en las naves” (p. 255). La anécdota italiana de la gata blanca sacrificada para salvar un pueblo gana matices enternecedores cuando la narradora imagina que “las estrellas miraban subir al paraíso de los gatos a la gata blanca, asustada de la crueldad de los hombres. ¡Tanto como parecían quererme!” (p. 408). El búho de papel que les regaló Unamuno lo recuerda sólo León (pp. 170, 442). En el relato del viaje en el transatlántico *Bremen* la narradora describe: “todo tintineaba, campanilleaba, nos pedía auxilio. Era el baile de los vasos, de los platos, de todo lo que no iba sujeto por alguna cadenita” (p. 225).

Así, los temas favoritos de Alberti son, después de todo, sus propios orígenes: la madre, la naturaleza, el gusto andaluz, los sonidos y ritmos que aprendió en la infancia. Son elementos que ayudan a mantener su ser homogéneo y, según Grillo, casi autárquico. Por otra parte los temas de León son los seres olvidados y débiles, incluso cosas inanimadas que en ella despiertan su imaginación. La narradora se siente comprometida a buscarles el derecho a ser recordados.

Los tres aspectos que hemos analizado en esta comparación de la perspectiva se podrían resumir como: orientación distinta de cada mirada, la voz monológica o polifónica, y la importancia de su propio origen o de otros seres como alternativa. Estas tres características creemos que son fundamentales para analizar el yo general de cada uno de nuestros narradores, tanto en estas memorias como en toda su trayectoria artística. Es interesante que dos personas tan unidas en la vida diaria y literaria muestren dos escrituras tan contrastivas pero tan singularmente bellas en sus diferencias.

Notas

- [1] Los textos citados de las dos obras serán de: *La arboleda perdida*, Madrid, Alianza, Biblioteca Alberti, 1998 (primer volumen), 1998 (segundo

volumen), 2002 (tercer volumen- reimpresso del de 1999); *Memoria de la melancolía*, Madrid, Castalia, 1998.

- [2] “Existen en el mundo diferentes clases de congojas. Una muy especial, muy oscura y rara es la que sentimos por el prójimo, cuando no es nuestra falta o nuestro dolor sino el del prójimo, transmitido por leves ondas a nuestras células pequeñísimas de comprensión y fraternidad. [...] Pero muchas veces nos defendemos bien y no somos capaces de sentir diariamente el vaho de nuestro propio delito de olvido. [...] Aquella muchacha que empezaba a escribir [...] quiso entender por qué todos los hombres no comprenden la congoja que nos llega del prójimo”. (*Memoria de la melancolía*, pp. 161-2).
- [3] Este relato se incluye en *Relatos y Prosa* de Alberti, Bruguera, Barcelona, 1980.
- [4] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986. Sobre el mar como símbolo se dice: “Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos” (p. 689). Y sobre la estrella: “Muchas figuras evocan la eternidad; una diosa [...] sentada sobre un globo circundado de estrellas, o ceñida por un cingulo de estrellas” (p. 489).
- [5] Marina Mayoral, “Alberti: sonidos y ritmos de la infancia”, *El color de la poesía, Rafael Alberti y su tiempo*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, p. 133.
- [6] *Ibidem.*, p. 135.
- [7] *Ibidem.*, p. 137.
- [8] Benjamín Prado da testimonios del rechazo a la homosexualidad de Alberti en *A la sombra del ángel, 13 años con Alberti*, Madrid, Aguilar-Santillana Eds., 2002, pp. 58 y 71.

Bibliografía

Alberti, Rafael, *La arboleda perdida*. Madrid, Alianza, Biblioteca Alberti, 1998 (primer volumen), 1998 (segundo volumen), 2002 (tercer volumen 1999).

Alberti, Rafael, *Relatos y Prosa*. Bruguera, Barcelona, 1980.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, 1986.

León, María Teresa, *Memoria de la melancolía*. Madrid, Castalia, 1998.

Mayoral, Marina, “Alberti: sonidos y ritmos de la infancia”, *El color de la poesía, Rafael Alberti y su tiempo*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004.

Prado, Benjamín, *A la sombra del ángel, 13 años con Alberti*. Madrid, Aguilar-Santillana Eds., 2002.

© Seo Eun-Hee 2005

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

