

# **La conquista de Madrid.**

## **Espacio cultural, identidad y memoria en**

### ***La arboleda perdida*, de Rafael Alberti**

Ricardo Fernández  
*Colorado State University*

En este breve trabajo vamos a examinar la organización espacial del segundo libro de *La arboleda perdida*, las memorias de Rafael Alberti. Dicho libro es en realidad la segunda parte de un proyecto autobiográfico iniciado en España durante el final de la guerra civil y continuado en la Argentina después de 1940. Cinco son los libros que componen dicho proyecto, publicado en cuatro volúmenes en 1942 en México, en 1959 en Argentina y, en España, ya de regreso el poeta del exilio, en 1987 y en 1996. De tan dilatado proyecto, han sido las dos primeras entregas las más valoradas, a pesar de que su publicación en España no pudo llevarse a cabo hasta 1975.

Como es sabido, el primer volumen está dedicado al recuerdo de la infancia pasada en el Puerto de Santa María y los pueblos de la zona de la bahía de Cádiz. La segunda entrega cubre desde el año 1917, desde la llegada del joven nacido en 1902 a la capital de España, con su familia, hasta 1931. Son estos dos libros de naturaleza muy distinta, por su estructura, su estilo y las condiciones de su creación: el primero escrito recién llegado del exilio, el segundo cuando el poeta ya se ha aclimatado, sin olvidar del todo su condición de exiliado, en el país de acogida. Además, el primero se decanta por un relato más íntimo, mientras que el segundo, como alguna vez le recordara su esposa, María Teresa León, se asemeja en ocasiones a una guía telefónica. Con este comentario, la también escritora y autora, por cierto, de una hermosa autobiografía, *Memoria de la melancolía*, alude al reguero de nombres famosos, poetas, novelistas, pintores, intelectuales de los años 20 con los que comparte Alberti sus años de juventud, sus años de formación como artista, pintor primero, poeta y dramaturgo después.

Como queremos siquiera mostrar, este segundo volumen es el relato del asedio del joven al mundo cultural madrileño, a la ciudad de Madrid convertida en el mapa cultural de su vocación, de su voraz y enérgica ambición por cumplirla. En efecto, a modo de un *bildungsroman*, ya no es el lamento por la pérdida de la patria ideal, simbolizada en la infancia gaditana, lo que lamenta elegíaco el poeta, como sucede en la primera entrega de la *Arboleda*, sino el relato de la formación del artista lo que se celebra, con un tono que une tanto la nostalgia como el fervoroso retrato de una generación y un proceso de renovación cultural en marcha.

Una de las bases para entender el retrato del artista adolescente es la organización espacial del recuerdo de este camino. La ciudad de Madrid aparece constantemente como el escenario de esta construcción de la identidad, organizado y recorrido por una voluntad de conquista. De este modo, la ciudad se convierte en un terreno de batalla en el que el protagonista se presenta como un “outsider,” permítasenos la expresión, un desposeído que se siente siempre como un intruso en busca de un lugar que no le pertenece por derecho, pero que reclama. Ya Randolph D. Pope llamó la atención sobre esta “carencia de ser,” como él lo llama: “Todo, pues, lo que el autor desea, bienestar, pintura, cumbre poética, arquitectura, aparece como previamente ocupado por otros que distancian al

personaje de su ser ansiado” (Pope 373). Tanto este autor como otros han atribuido esta carencia a un conflicto paterno filial que en clave lacaniana ha leído Salvador J. Fajardo como un desafío de la vocación artística a la ley del padre. No entraremos aquí en ese aspecto, sino en la ordenación espacial de ese proceso de conquista de la identidad y con ella del espacio cultural madrileño y aún la propia ciudad de Madrid.

La ordenación del espacio ciudadano le da el valor de los recorridos del artista por la misma. Al modo como ya indicara De Certau, el espacio ciudadano es en realidad el conjunto de tránsitos, de rutas que emprenden los habitantes que lo atraviesan constantemente en sus quehaceres urbanos. Para Alberti, Madrid se ordena en función de recorridos que responden en cada momento a las diferentes maneras en que va a intentar suplir esa carencia de identidad por medio de la realización de su vocación artística. Así, Madrid es al principio la casa familiar tan sólo, en el barrio de Salamanca, donde unos pocos conocidos y la familia, su hermana Pepita, son los confidentes del aspirante a pintor. El espacio se extiende en seguida a los lugares donde la vocación pictórica se desarrolla, siempre de modo independiente, sin maestros. Se trata del Museo del Prado, pero también calles y descampados de los barrios de Moncloa y Salamanca. Cuando la vocación pictórica cede y es la literaria la que le ocupa por completo, la Residencia de Estudiantes, algunas tertulias y casas de poetas, maestros admirados o temidos, constituirán el paisaje urbano. Por último, la identidad definitiva con la que concluye el segundo tomo, la identidad que el mismo autor llamó “el poeta en la calle” abandona los espacios de la élite cultural y recupera la calle, ahora politizada, y el teatro, como lugares de batalla para su conciliación de arte y compromiso político.

El tránsito por estos espacios significa un viaje desde lo privado hasta lo público, guiado por un afán de salida del ámbito familiar: “el andar fuera de casa me obsesionaba” escribe de sus primeros años en Madrid. Con qué facilidad cubre la distancia que separa lo privado de lo público y que para las mujeres, a diferencia de los hombres, es tan difícil de franquear. La ventana, un cronotopo privilegiado en la escritura autobiográfica, le sirve al escritor para resumir al principio de este segundo tomo ese recorrido vital y espacial:

Jamás olvidaré mi leonera, mi cuarto encantador [...] Cuántos amaneceres penetraron por su ventana! [...] Pero no sólo fueron las albas despaciosas las que se entraron siempre en él, iluminándome de rosa la almohada, los libros, mi tablero de dibujante o mi caballetito de pintor. También un día estuvo abierta su ventana para los ecos de la muerte. El tableteo veloz de unas ametralladoras me sobresaltó el sopor de una siesta de agosto. Venía de Cuatro Caminos, la barriada obrera del oeste madrileño. Yo entonces nada sabía de huelgas, nada comprendía de los justos derechos a la vida de esos hombres llamados proletarios. (124)

Como ha escrito Zubiaurre, la ventana, como cronotopo de transición, es ese espacio que sirve de “nexo entre dos situaciones narrativas distintas” (Zubiaurre 37), que permite al escritor, por ejemplo, adelantarnos el resultado del libro, el futuro de la acción narrativa. Nos ofrece así el Alberti autor lo que ve su personaje, lo que percibe en el horizonte como un adelanto de lo que el lector encontrará al cabo del libro, al final de su viaje por esta obra literaria.

Pero la aceptación de Madrid no se da de forma inmediata. Ha de pasar el adolescente que llega por primera vez a Madrid en 1917 por un proceso de iniciación que le haga olvidar la infancia gaditana, o mejor integrarla en su memoria: “Volver al puerto siempre seguía siendo el sueño de todas mi horas, sin dejarme de confesar por eso que ya Madrid no era la horrorosa ciudad de mi llegada” (129). En efecto, cuando en 1919 tiene la oportunidad de regresar a los espacios de su infancia reconoce que ellos sólo pueden formar parte de su pasado, no su futuro: “allí, en mi pueblo, nadie estaba dispuesto a admirarme y [...] si no me iba pronto llegarían a tenerme por loco” (130). En efecto, la vocación que empieza a vivir el aspirante a pintor no puede cumplirse en su Cádiz, pero esta puede trasvasarse, conservándola así, nostálgicamente desplazada, en su expresión artística. No en vano en los modelos que copia en el Museo del Prado, pintura renacentista principalmente, se reencuentra con los colores de sus primeros años. El arte de Alberti integra siempre de un modo u otro, como ha indicado Solita Salinas, ese paraíso originario perdido, como si así pudiera compensar una identidad exílica que el propio autor sitúa como la esencia de esa falta de ser de la que hablaba Pope. Podrá decirse que de este modo la condición de exiliado desde la que escribe su autobiografía se proyecta sobre toda su vida, haciendo del arte el método para restaurar el fondo perdido, lo mejor de sí, la infancia abandonada en Cádiz. En cualquier caso, el personaje que de sí mismo elabora Alberti no parece escapar a esta concepción exílica, siempre al borde de la catástrofe que le arrastra en un rosario de transformaciones que no son sino diferentes formas de restauración de una identidad siempre incompleta.

Al hablar de catástrofe queremos indicar los acontecimientos que jalonan la vida que Alberti nos cuenta; ciertos acontecimientos que el autor interpreta como el origen de cambios radicales en su vida, imprevistos, inevitables y traumáticos. Primero es la salida del Puerto cuyo resultado es el convencimiento de una vocación pictórica irrenunciable, pero después será una enfermedad pulmonar la que le hará rechazar, violentamente incluso, esa vocación primera para abrazar la poesía: “Agradecido estaba yo a mi pulmón derecho, pues a él en gran parte debía el abandono de mi primera vocación y el avance seguro por mi nuevo camino” (195). Como resume el poeta: “Allí, entre aquellas montañas del Guadarrama, repleto el corazón del canto soleado de los pinos, renací a la vida [...] Escribía como un loco” (193). Y es ese mismo discurrir catastrófico es el que le conduce de un espacio a otro. Así, pronto cambiará el museo del Prado y las calles donde pinta del natural por la Residencia de Estudiantes, sobre todo. La preparación, el camino hasta ella es lento. Hay que empezar a tener algunos amigos literatos, Díez Canedo, García Prieto y otros, que le ayuden a abrirse paso. Pero el momento llega. En la Residencia conocerá a Federico García Lorca. Obsérvese cómo lo cuenta Alberti:

Todo estaba maduro ya para conocer a Federico. La hora, por fin, había sonado. Fue una tarde de comienzos de otoño. [...] Estábamos en los jardines de la Residencia de Estudiantes (altos del Hipódromo). ¡Noche inolvidable la de nuestro primer encuentro! [...] Ya estaba [Lorca] lleno de prestigio. (187)

Al acabar el recuerdo de ese día nos devuelve a esa consideración de su vida como una cadena de eventos transcendentales, iniciáticos o reveladores, como se prefiera: “empezaba a llover [...] Y aunque llegué a mi casa chorreando, me sentí feliz, sabiendo que una hoja de mi vida había sido marcada de una fecha imborrable” (188). Repárese en

la referencia al prestigio público de Lorca y nótese cómo junto al recuerdo de una gran amistad aparece en el joven el deseo de unirse a quienes tienen el reconocimiento que el mismo Alberti ansía. A partir de ese momento la Residencia forma el centro de una ciudad ordenada a partir de las relaciones de amistad y de identificación estética entre los miembros de la llamada generación de 1927. Este Madrid viene dado por las coordenadas de cafés, redacciones de periódicos, editoriales, casas de amigos y de enemigos, también. En este sentido sobresale la casa del poeta Juan Ramón Jiménez. En alguna ocasión se le describe en su azotea, dispuesto, ya a apadrinar a los nuevos valores estéticos, ya a amonestarlos por creer, o eso afirma Alberti, que desarrollan criterios demasiados independientes. Así, si la Residencia está en los altos del Hipódromo, JRJ también aparece en alto, “preparándose a recibir en su azotea los aires más recientes de la nueva poesía.” Dos puntos elevados, siquiera simbólicamente, entre los que se decide el devenir de la poesía de los años 20. No son los únicos habitantes de este Madrid de los poetas, les acompañan otros nombres venerados, pero escondidos en sus casas, como Gabriel Miró, o perdidos en el fondo de un café, como Antonio Machado. Resulta interesante, respecto al admirado sevillano, la impresión que despierta de poeta desubicado en la ciudad moderna, en la ciudad de los líricos vanguardistas, atentos a la última novedad. En el café, recuerda Alberti, “la conversación [...] aleteó siempre, cansina, alrededor de cosas provincianas, preocupaciones y cosas bien lejanas a aquellas tazas de café que tenían delante” (302). Machado está fuera del espacio en el que se dirime la batalla por la supremacía poética en las letras peninsulares, si es posible decirlo así, al menos para Alberti.

El proceso de integración de Alberti en la literatura de su tiempo tiene un carácter sorprendentemente belicoso. Antes de describir el tercer espacio que busca Alberti, la tercera forma de la ciudad, la del poeta en la calle, para poder explicarla, precisamente, nos parece necesario detenernos en la persecución de una identidad propia entendida como combate. En efecto, resulta sorprendente la recurrencia de un lenguaje militar a la hora de describir esa entrada en el mundo público. He aquí un primer ejemplo:

A los dieciocho o diecinueve años, y cuando uno se piensa con la voz o unos ojos en trance de diferenciación profunda, la crítica se alza con un perfil de espada, matando a veces por matar, pero sirviéndose de tales injusticias para conseguir afirmarse de manera definidora. (147)

Escribe aquí Alberti del rechazo del joven a la pintura academicista y adocenada, pero une el juicio estético a la identidad. Bien podría decirse, sin embargo, que esa vehemencia, por su exceso, es signo de una ansiedad que indica, a su vez, una clara debilidad, una falta de seguridad en cuanto a la propia identidad, como podremos ver más adelante. En todo caso, el combate ha comenzado y desde ese momento es constante: “mi tremenda, feroz y angustiosa batalla por ser poeta había comenzado” (161), escribe más adelante. Robert Marrast ha recordado algunos de los episodios más escandalosos y resonantes de esa violencia cultural en los últimos años veinte (Marrast 210): conferencias, artículos donde la espada crítica ataca a las grandes figuras del momento, un Ortega y Gasset, un Juan Ramón Jiménez (siempre en el centro de la discusión sobre la poesía), etc. Naturalmente, no es privativa de Alberti esa actitud belicosa, pues dichos episodios deben ser situados en el contexto de las vanguardias literarias del tiempo,

combativas, iconoclastas. Pero en el caso de Alberti, creemos, el espíritu del tiempo se aúna a sus propias necesidades vitales, ya sean estas las de aquellos años o las necesidades de desarrollar una estrategia autobiográfica en el contexto del presente de la escritura del segundo volumen de *La arboleda perdida*. En todo caso, para el personaje que construye de sí mismo el autobiógrafo Alberti, ser poeta es, tanto o más que una vocación sentida en lo más íntimo, la necesidad del reconocimiento público, de lograr esa notoriedad de un García Lorca.

La identidad que persigue Alberti no es tal si no aparece refrendada desde el exterior. Así, por ejemplo, cuando Juan Chabás le propone organizarle una exposición de su obra pictórica, que finalmente tendrá lugar en 1922, Alberti sólo piensa, gravemente preocupado, en la repercusión pública de ese hecho para su proyecto de ser en realidad poeta, de ser, para ser precisos, reconocido públicamente como poeta: “Tenía el convencimiento de mi derrota, de que los escritores jamás me tomarían en serio. Desde ahora en adelante escribiré para mí sólo” (167). Naturalmente no fue así, y el combate dio sus frutos. Pero el autobiógrafo no deja de apuntar aquí y allá el carácter solitario de esa lucha, como corresponde, por otro lado, a la figura heroica que está construyéndose a medida en este contar su vida. El centro del poder resiste: “La resistencia que aún iban a oponerme los jóvenes literatos iba a ser grande” (170), dice en una ocasión; en otra habla de su “difícil y doloroso camino poético” (192) o califica de “complicados” sus primeros días literarios (193). Y en realidad ese camino no tuvo tropiezo alguno, sino que fue exitoso: ya hemos contado cómo accede a la Residencia de Estudiantes, cómo se integra de inmediato, sin que conste rechazo alguno, entre los nuevos poetas. El proceso acaba, en un primer momento, tras la concesión del Premio Nacional de Literatura perteneciente al año 1925 por su *Marinero en tierra*: “con aquel premio nacía de golpe a la luz literaria de España” (217), escribe. Acaso el proceso se prolongue homenaje a Góngora en 1927, que también considera tanto “batalla” ganada como un momento aglutinador y fundacional, iniciático acaso.

Sin embargo, esa insistencia en el carácter solitario de su lucha, en un cierto sentido de verse penetrar en círculos a los que no está destinado, a los que no pertenece; esa especie de mala conciencia de arribista en el mundo de la cultura no le abandona nunca, como si fuera una nueva manifestación de esa autoconsideración perenne de exiliado, de trasterrado, sin un lugar natural, o siempre perdido. Por otro lado, esa inseguridad tanto exagera su lucha, como se extiende, socavadora, a la firmeza de lo conseguido, siempre en riesgo, imaginario, de perderse. En cualquier caso, la ciudad de los poetas a la que aspira a entrar es también, como espacio, un campo de batallas y dificultades que un héroe debe sortear sin descanso. La amistad y la guerra se unen para definir el espacio público del poeta. El último escenario de esta peculiar batalla volverá a ser la calle. El descubrimiento político de la calle transforma la ciudad. Ya no son los recorridos de los poetas hacia la Residencia, el café o la conferencia. Ahora son los obreros, la beligerante oposición política la que redefine el mapa de la ciudad.

El descubrimiento de la ciudad como espacio político es el resultado de una nueva transformación de la identidad de Alberti, otra vez como resultado de una catástrofe: la crisis personal de los años 1928-1929. Las explicaciones de esa crisis son confusas, pero curiosamente basadas en una concepción espacial de sí mismo: “Me encontraba de pronto como sin nada, sin azules detrás, quebrantada de nuevo la salud, estropeado, roto en mis centros más íntimos. Me empecé a aislar de todo: de amigos, de tertulias, de la

Residencia, de la ciudad misma que habitaba” (292). Vemos aquí una especie de regresión al espacio de la individualidad, una pérdida del lugar público en el que había ido construyendo su identidad. Alberti, por parafrasear la obra de teatro que escribe en este mismo período, es un hombre deshabitado. Ingrediente de esta crisis es también esa característica inseguridad acerca de su posición social entre los hombres de cultura: “Envidiaba y odiaba la posición de los demás: felices casi todos, unos con dinero de su familia, otros, con carreras, para vivir tranquilos [...] ¿Yo? ¿Qué era yo? Ni bachiller siquiera, un hurón en mi casa” (293). Como puede verse, insistimos, una identidad personal inestable equivale en Alberti a una identidad pública, social, monetaria, inestable.

La salida a la crisis, como es constante en la forja de la identidad de Alberti que estamos describiendo, sólo puede establecerse en términos espaciales. Desde el interior desolado es necesario abrirse al exterior. Véamoslo:

El grito y la protesta que de manera oscura me mordían rebotando en mis propias paredes, encontraban por fin una puerta de escape, precipitándose, encendidos, en las calles enfebrecidas de estudiantes, en las barricadas de los paseos, frente a los caballos de la guardia civil y los disparos de los máusers. Nadie me había llamado. Mi ciego impulso me guiaba. (306)

De nuevo ese providencialismo, ese súbito abrir los ojos que transforma sin remedio la identidad, aunque en realidad, esta transformación final no es sino el oportuno cumplimiento de aquella revelación en una tarde de agosto lejana. Se repite y al mismo tiempo se cierra de este modo el círculo que se intuye desde aquella ventana en la casa del adolescente Alberti en el barrio de Salamanca. El espacio interior, transformado metafóricamente en casa, se abre a la calle de forma traumática: el tránsito de uno a otro ámbito es la metáfora espacial a partir de la que Alberti construye su identidad. En esta construcción, la ausencia de una identidad amenaza siempre ese interior deshabitado, proyectando al sujeto protagonista, al joven recordado por el adulto exiliado, a buscar ese centro del que carece en su interior en la calle. Se trata de una identidad desplazada que toma la ciudad, multiforme, como el exterior flexible en el que su constante búsqueda puede reconfigurar el entorno espacial a la medida de sus necesidades.

Hay algo de teatral, sin duda, en este constante ofrecerse ante los demás para que corroboren su identidad. Quizá algo tenga que ver en ello el que este segundo volumen de la *Arboleda* finalice con el relato de su incipiente actividad teatral. En cualquier caso, la actividad teatral es una forma óptima de encajar el compromiso político en la actividad artística, en tanto que le ofrece un nuevo espacio en el que la poesía, la palabra, teatral, puede incidir sobre las conciencias del público, de la sociedad.

Lo público y lo privado se unen en lo político para forjar la nueva identidad. Así, si la última noche de representación de *El hombre deshabitado* se convierte en un escándalo político (335), el estreno de *Fermín y Galán* es la confirmación luminosa de un nuevo destino personal:

La obra duró en cartel casi todo el mes de junio [de 1931]. Puede que a nadie le sirviera, pero *Fermín y Galán*, a pesar de su poco éxito, me sirvió a mí para

removerme y ventilarme la sangre, poniéndome en trance de elección, de sacrificio. La causa del pueblo, ya clara y luminosa, la tenía ante mis ojos. (348)

De nuevo nos encontramos con ese lenguaje trascendente, catastrófico, iniciático, para subrayar los momentos de transformación radical de su personalidad. Bien es verdad que habríamos de añadir el amor a Maria Teresa León como elemento más, fundamental, en la nueva identidad de “poeta en la calle,” pero se hace evidente cómo a través del espacio público del teatro puede superar el espacio reducido del artista elitista, de vanguardia, burgués al fin y al cabo, y abrirse a un espacio aún más amplio, el de la acción o incidencia directa sobre el conjunto de la sociedad. De este modo se confirma esa dimensión espacial como esencial para entender la forja del personaje Alberti que el memorialista lleva a cabo. A esto debemos añadir lo escrito por Kay Sibbald acerca de las coordenadas en que debe entenderse este libro: como reafirmación política tras la guerra, como reclamo contra el olvido de un lugar dentro de la cultura española, lugar amenazado por el nuevo panorama impuesto por los vencedores tras la guerra civil, así como reivindicación de un lugar en el país de acogida. De este modo, podemos entender cómo el ansia por ganar un espacio público no sólo compete al personaje Alberti, sino que abarca el sentido del libro para el propio Alberti autor. Así, la función creadora de vida, identidad y arte del espacio se prolonga en esta escritura hasta alcanzar a los que aún nos asomamos a este hermoso texto autobiográfico.

### Obras citadas

- Alberti, Rafael. *La arboleda perdida, 1. Primero y Segundo libros (1902-1931)*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Fajardo, Salvador J. "Art, Ideology, Poetry in Alberti's *La arboleda perdida*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 24: 1 (1999): 139-151.
- Marrast, Robert. "La prosa de Alberti. Algunos temas y motivos recurrentes". *Cuadernos Hispanoamericanos* 36 (1990): 203-211.
- Pope, Randolph D. "La autobiografía del exilio: el ser previamente preocupado de Rafael Alberti y María Teresa León." *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿"Adónde fue la canción?"*. José María Naharro-Calderón (Coord.). Barcelona: Editorial Anthropos, 1991: 369-378.
- Salinas de Marichal, Solita, "Los paraísos perdidos de Rafael Alberti." Manuel Durán (ed.) *Rafael Alberti*. Madrid: Taurus Ediciones, 1975:53-64.
- Sibbald, Kay. "Rafael Alberti's *La arboleda perdida*: Autobiography as Social Situation." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 24: 1 (1999): 153-170.
- Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.