



HAL
open science

El naufragio de la infancia y el nacimiento de la poesía: la “Elegía del niño marinero” (Marinero en tierra, 1925)

Elvezio Canonica

► To cite this version:

Elvezio Canonica. El naufragio de la infancia y el nacimiento de la poesía: la “Elegía del niño marinero” (Marinero en tierra, 1925). *Hommage / Homenaje a Rafael Alberti*, Feb 2019, Bordeaux, Francia. pp.97-121. hal-02469201

HAL Id: hal-02469201

<https://hal.science/hal-02469201>

Submitted on 18 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Elvezio CANONICA

(Université de Bordeaux Montaigne, AMERIBER / EREMM)

El naufragio de la infancia y el nacimiento de la poesía: la “Elegía del niño marinero”

(*Marinero en tierra*, 1925)

ELEGIA DEL NIÑO MARINERO

A Manuel Ruiz Castillo

Marinerito delgado,
Luis Gonzaga de la mar,
¡qué fresco era tu pescado,
Acabado de pescar!
Te fuiste, marinerito, 5
en una noche lunada,
¡tan alegre, tan bonito,
cantando, a la mar salada!

¡Qué humilde estaba la mar !
¡El cómo la gobernaba ! 10
Tan dulce era su cantar,
que el aire se enajenaba.

Cinco delfines remeros
su barca le cortejaban.
Dos ángeles marineros, 15
invisibles, la guiaban.

Tendió las redes, ¡qué pena !,
por sobre la mar helada.
Y pescó la luna llena,
sola, en su red plateada. 20

¡Qué negra quedó la mar !

importante galardón. El joven de 22 años lleva siete años viviendo en Madrid, una ciudad en la que le ha tocado establecerse con su familia desde 1917, cuando tenía 15 años, en plena adolescencia, pues, dejando atrás, como un desgarrón afectivo, su pueblo natal y el de su infancia, el Puerto de Santa María. Tras la muerte de su padre en 1920 y siendo en plena efervescencia creadora, sin todavía haber tomado la decisión de decantarse por la poesía, más pintor que poeta en ciernes, Alberti acaba expresándose en versos. Y según cuenta el mismo poeta en su autobiografía *La arboleda perdida*, fue precisamente la noche del velatorio de muerte de su padre el acontecimiento fundador de su vocación poética: “Desde aquella noche seguí haciendo versos. Mi vocación poética había comenzado. Así, a los pies de la muerte, en una atmósfera tan fúnebre como romántica”². Un padre, cabe decirlo, del que se sentía bastante alejado, en comparación con las múltiples presencias femeninas de su infancia gaditana. Sin entrar en elucubraciones de psicoanálisis barato, la muerte del padre coincidió con el nacimiento del poeta. Añádase a esto, la tuberculosis, que pronto le afectará y, como en el caso de otros ilustres poetas de la generación del '27 (Dámaso Alonso), va a desempeñar un papel decisivo en el fortalecimiento de esta vocación. Las paradojas de la vida, pues.

Pero, el que dicha vocación poética adquiriera una tal fuerza como para concretarse en un primer libro que es presentado al Concurso Nacional de Literatura, y que gane el primer premio, esto ya tiene algo milagroso. Todos estos datos, que bien conocemos, deben, a mi parecer, enmarcarse dentro de una temática del “exilio” *ante litteram*, o sea la nostalgia de su paraíso perdido, el de su infancia en el Puerto de Santa María: “aquel pozo nostálgico, cada día más hondo”, del que hablará Alberti en sus memorias. Como comenta certeramente Robert Marrast, “en los orígenes de *Marinero en tierra* hay lo que podemos llamar un profundo traumatismo sicológico”³. Tenemos así reunidos, junto, claro está, con el talento artístico evidente del hombre, los principales ingredientes de esta entrada espectacular de Alberti en el mundo (y en el mundillo) de la literatura. Nunca puede aplicarse con más pertinencia la famosa frase de Ortega: “Yo soy yo, y mis circunstancias”.

Este primer libro, pues, impulsado por una fuerza vital extraordinaria, se nos presenta como una autobiografía poética entre el pasado (el mar) y el presente (la tierra). Pero es significativo que el libro que ganó el Premio Nacional de Literatura en 1924 llevaba el título de *Mar y tierra*, a la hora de publicarse se llamará *Marinero en tierra*, que era el título sólo de la segunda parte y que ahora se convierte en el título de toda la obra, tanto de la primera como de la segunda parte. Creo que este cambio es sumamente significativo: el paso de “mar” a

² Cf. Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Fabril Editora, Buenos Aires, 1959, vol. I, p. 141.

³ Ed. cit. p. 26.

“marinero” conlleva la voluntad de subjetivación del poeta, que quiere estar presente en su mundo poético como el protagonista de una etapa de su vida, la de su infancia, en la que se define como “un marinero”. Este cambio tan singular, creo que puede abrir una perspectiva de lectura de la obra, si no total y mecánicamente en clave autobiográfica, sí por lo menos abierta a una recepción del yo poético como trasunto de un personaje real. Todo ello, claro está, transfigurado por los espejos cóncavos de los palacios de la memoria, y por la fantasía de la imaginativa, potente instrumento de la intelección y de la intuición poéticas. No sobrará además, recordar el ambiente artístico de aquellos años, marcados por los distintos movimientos vanguardistas. De esta estética, con la que el joven Alberti se encuentra en el Madrid de los años Veinte, quedarán importantes huellas en este libro, como ha señalado la crítica. Sin embargo, y aquí reside una de sus originalidades, dichas estéticas vanguardistas cohabitan con la recuperación de la poesía española tradicional, que se redescubre en estos años, como es bien sabido, y que es una de las características más importantes de los poetas de la generación del '27 (fecha, recordémoslo, que se refiere al cuarto centenario de la muerte de Luis de Góngora en 1627). Se trata, por lo tanto, de averiguar en qué medida el texto poético elegido como botón de muestra es ilustrativo de una poética común y, al mismo tiempo, es singular por la expresión de una personal idiosincrasia. Es lo que nos proponemos llevar a cabo en lo que sigue, concentrándonos, en un primer momento, en el análisis puramente formal de un poema de *Marinero en tierra*: “Elegía del niño marinero”.

Análisis del poema: presentación del texto en su contexto

Se trata del poema más largo de todo el libro, con sus cuarenta versos. Se sitúa en la segunda parte del poemario, la que se abre con la famosa carta de Juan Ramón Jiménez del 31 de mayo de 1925. El poema está dedicado a Manuel Ruiz Castillo, amigo íntimo de Rafael Alberti, que era el hijo mayor de don José Ruiz Castillo, el propietario de la editorial Biblioteca Nueva en que se publica el libro en 1925.

Ya desde el título (y es bien sabido la importancia que tenían éstos para Alberti) el poema nos da un par de indicaciones importantes: ante todo, se trata de una “elegía”, o sea un género poético que arraiga en la poesía fúnebre, y que luego se asocia a toda clase de poesía nostálgica y melancólica. Hay varios poemas del libro que tienen esta palabra en el título (hay incluso tres poemas, dos en la primera y uno en la segunda parte, que se titulan sencillamente “Elegía”; “Elegía del cometa Halley”) y en general el tema de la muerte está muy presente, sobre todo en esta segunda parte del libro, en poemas como “El mar muerto”, “Funerales” (es

el último poema del libro, y tendremos que volver a él, porque tiene varios elementos en común con el que nos ocupa). El segundo sintagma del título: “niño marinero” nos remite al título global del libro, *Marinero en tierra*, pero desde la perspectiva de la infancia. En este sentido, como veremos, la dimensión autobiográfica está puesta de realce ya desde el título mismo del poema.

Los cuarenta versos se agrupan en diez estrofas de cuatro versos octosílabos, con rima consonante cruzada (abab), con la excepción de la última estrofa, que presenta un esquema abrazado (abba). Volveremos sobre este cambio significativo. Se trata, pues, de nueve coplas, o cuartetos octosílabos, según la terminología de Navarro Tomás⁴, aunque otros tratadistas, como Rudolf Baehr hablan de “redondilla de rimas cruzadas”, aunque está bien consciente de que “los teóricos que no la consideran como forma de la redondilla, la denominan de manera diferente. Unos usan el término general para todas las estrofas de cuatro versos cortos, o sea cuarteta; o en analogía con la forma de estrofa endecasílabo (ABAB), serventesio, porque este esquema de rimas es el habitual de las estrofas decasílabas del antiguo serventesio provenzal”⁵. En todo caso, todos concuerdan en que este tipo “es el más antiguo” y que “es la más corriente de las estrofas populares”⁶. En esta estrofa se compusieron algunas de las coplas más conocidas del cancionero, como “La bella malmaridada”. Entre las de autor, las más antiguas son las que encontramos en el *Conde Lucanor* (que Argote de Molina, en su *Discurso sobre la poesía castellana* de 1575, definirá como “redondillas”) y en algunas obras de Gil Vicente (*La sibila Casandra*, la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*). De entrada, pues, simplemente observando las formas métricas elegidas por Alberti para su poema, vemos claramente la presencia de la tradición poética castiza. Pero inmediatamente notamos una anomalía genérica: este poema de 40 versos, que como vamos a ver tiene un contenido narrativo, se prestaría lógicamente a un tratamiento en romance, que es la estrofa que por excelencia se ajusta a esta clase de poemas narrativos. Recordemos que en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), Lope de Vega, un autor muy querido por Alberti, como sabemos, afirmaba que “las relaciones piden los romances”, mientras que las redondillas son buenas “para las cosas de amor”⁷. He aquí una primera muestra de la libertad creativa del joven Alberti frente a la tradición. Volveremos a hablar de ello al evocar, siguiendo la sugerencia de

⁴ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid, Labor, 1986.

⁵ Cf. Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970, p. 238 ss.).

⁶ Op. cit. p. 547.

⁷ Cf. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2012³.

Soledad Salinas en su clásico libro sobre *Marinero en tierra* de 1968, el famoso romance del Conde Arnaldos, que es una de las fuentes de inspiración de este poema⁸.

Análisis formal e interpretativo

- 1) Se abre el poema con una primera estrofa en la que la voz poética se dirige al “marinerito” con un tú (v.3), y con una enunciación verbal en un tiempo pasado, el imperfecto del indicativo (v.3). El tono es exclamativo, y el marinerito es asociado, en aposición, con una figura emblemática de la juventud malograda: la de San Luis Gonzaga. Se trata, ante todo, de un recuerdo personal, ya que el colegio de los jesuitas en el que Alberti había cursado sus primeros estudios en el Puerto, se llamaba precisamente “San Luis Gonzaga”. Es significativa, pues, esta asociación con un santo que murió muy joven, a los 23 años, cuidando a los enfermos de la peste en la Roma de finales del siglo XVI. Es evidente, pues, desde el principio, la orientación trágica del poema: uso del pasado, y asociación con un santo que murió en plena juventud y del que el marinerito es una suerte de reencarnación en el medio marítimo, puesto que es el nuevo “Luis Gonzaga de la mar”. Se pondera en esta primera estrofa la bondad del “pescado” que solía pescar el “marinerito delgado”. Notemos que “mar” es palabra femenina aquí, y está en posición de rima (con “pescar”). Es una función que va a desempeñar en otras estrofas, como veremos. Notemos también a nivel de los usos lingüísticos y retóricos, la repetición por poliptoton (“pescado” – “pescar”), muy común en la poesía tradicional de cancionero.
- 2) La segunda estrofa nos da las condiciones de la salida del marinerito a pescar: pasamos del imperfecto al pretérito indefinido (“te fuiste”), lo cual indica un acontecimiento puntual en el pasado, lo individualiza. Ello sugiere, por lo tanto, que se trata de una salida particular, y el hecho de que se trate de una “elegía” orienta la recepción hacia la lectura de esta salida como la “última salida” del marinerito. Pero el contraste es muy notable con las condiciones tanto de la naturaleza (era una “noche lunada”, por lo tanto favorable a la navegación) y del propio marinerito, quien se mostraba “alegre” y de buen humor, pues le cantaba “a la mar salada”. Este contraste, además de mantener en vilo al lector, tiene también la función de mostrar la armonía entre microcosmos (el estado de ánimo positivo del marinerito) con el macrocosmos (la noche lunada, que favorece la navegación): todas las condiciones están reunidas, pues, para que la salida nocturna sea apacible y tranquila.

⁸ Cf. Soledad Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Ediciones de la Residencia de Estudiantes, 1968 (citamos de la ed. de 2004).

La mar está “salada”, un pleonasma se diría a primera vista, pero que insiste en la normalidad de la situación y, por lo tanto, en la ausencia de cualquier peligro.

- 3) En la tercera estrofa, sigue el tono exclamativo, pero con algunas variaciones. Ante todo, tenemos una personificación de la mar, que recibe el epíteto de “humilde”, mientras que el “marinerito” deja de ser nombrado en segunda persona, y es designado con un pronombre personal de tercera persona (“Él”), lo cual supone un distanciamiento, a medida que el barco se aleja del puerto. Sin embargo, se sigue insistiendo en sus habilidades, no solo de buen pescador (como en la primera estrofa) sino también como buen piloto (“¡El, cómo la gobernaba!”). Otra vez se insiste en la armonía entre la naturaleza (que se deja gobernar, regir por el hombre, por ello es “humilde”) y el hombre, quien utiliza su inteligencia y su experiencia para sustentarse gracias a lo que le ofrece la naturaleza (los peces). Estamos en la misma lógica del Eucaristía, en la que lo que se celebra no es la espiga ni la vid, sino el pan y el vino, porque son “fruto de la tierra y del trabajo del hombre”, según reza la fórmula litúrgica. La solemnidad de esta situación, en todo caso, queda confirmada por el “cantar” del marinero, que tiene un poder especial en la naturaleza, puesto que “el aire se enajenaba”. Se trata, claro está, de la referencia al romance del Conde Arnaldos, quien escucha, desde la orilla donde estaba cazando con su halcón, el canto procedente de un barco que se está acercando. La situación es la misma: en el romance es el “marinero que la manda (la barca)” el que “diciendo viene un cantar / que la mar hacía en calma, los vientos hace amainar, / los peces que andan n’el hondo arriba los hace andar / las aves que andan volando n’el mástel las faz posar” (vv. 6-9)⁹. Este efecto de “mundo al revés” provocado por el canto del marinero, lo expresa Alberti con el verbo “enajenar” y lo refiere únicamente al “aire”. Por lo pronto, podemos observar otra inversión a nivel de los motivos tradicionales relacionados con este canto sobrenatural, que estaba reservado a las sirenas, como en el famoso episodio de la Odisea. Aquí, es un marinero el que cumple esta función, tanto en el romance como en el poema de Alberti, quien se funda en el romance, en este caso. Cabe, por lo tanto, pensar en otra figura mítica, la de Orfeo, cuyo canto poseía poderes sobrenaturales, como es bien conocido. Ahora bien: no se olvide que Orfeo es la figura tutelar del poeta y de la poesía. Volvemos a la senda autobiográfica, y en tonos autocelebrativos, además. Pero tendremos que preguntarnos, al final, cuáles serán las consecuencias de este “enajenamiento del aire” para el marinerito.

⁹ Citamos de la ed. de Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 279-281.

4) De momento, continuamos con nuestra lectura adherente al texto poético: la estrofa siguiente sigue aludiendo al viaje del barco en “la mar salada”, y presenta otra vez, en una primera parte, la colaboración armoniosa de la naturaleza con el trabajo del hombre, en este caso la navegación, puesto que los “delfines remeros” “cortejaban” la barca, o sea la acompañaban, pero es un acompañamiento eficaz, ya que se trata de delfines “remeros”. En la segunda parte, tenemos otra clase de ayuda, sobrenatural, puesto que tenemos la aparición de “dos ángeles marinos”, quienes no sólo acompañan, sino que “guiaban” a la barca. Hay en estos dos versos un probable recuerdo de unos versos de Gil Vicente, en su obra *Nao de amores*, como lo confirma el epígrafe de otro poema de *Marinero en tierra*, titulado “Sueño”, sacado de esta misma copla del poeta portugués: “¡A los remos, remadores!”. Se trata pues de una fusión, una transposición de unos recuerdos de la lectura de Gil Vicente, que está ampliamente documentada. Tenemos pues en esta cuarta estrofa una ampliación del mundo de la naturaleza, al que se añade ahora el del mundo sobrenatural, donde viven los ángeles. En este caso, se trata de ángeles que “guiaban” y que podemos acercar a los ángeles de la guarda, que remiten al mundo infantil del niño marinero. Por otra parte, se trata de una temática muy albertiana, como se verá pronto en su poemario *Sobre los ángeles* (que se publicará en 1929, pero ya se está gestando desde por lo menos 1927, o sea dos años después de *Marinero en tierra*). La armonía, en esta estrofa, es pues total: entre macrocosmos (la naturaleza: mar, delfines, luna), microcosmos (el hombre) y mundo sobrenatural (los ángeles). Se ha logrado el clímax del equilibrio y de la felicidad del hombre en su lugar en el mundo. No podemos sino esperarnos una caída de tal estado, y es lo que va a ocurrir en las estrofas siguientes, que funcionan como un largo anti-clímax, hasta la redondilla final.

5) En efecto, a partir de la quinta estrofa, tenemos un cambio brusco de la situación: ha llegado el momento de la pesca, o sea el momento clave del trabajo del marinero, gracias al cual va a poder asegurar su sustento vital. Nos esperaríamos, a la vista de los buenos agüeros, que la pesca fuera abundante, pero no es así. La noche se oscurece y la barca es derribada, provocando el naufragio y la muerte del marinero, cuya “sonrisa amortajada” flota en el viento. ¿Cómo ha sido posible este vuelco? La voz poética afirma que el marinerito “pescó la luna llena” en sus redes, de manera que la “noche lunada” se convirtió en noche “desolada”, y la “mar salada” en “mar helada” y “negra”. Ello nos obliga a volver a las estrofas anteriores, donde el cantar del marinero poseía un poder mágico, que

“enajenaba el aire”, lo cual puede interpretarse también como la posible causa del naufragio. En efecto, “enajenarse” es verbo que admite la acepción de “volverse loco”, de manera que, metafóricamente, nos viene a decir que se alzó la tormenta, que provocará el naufragio. Pero la causa por la cual, según la voz poética, ha ocurrido la catástrofe es otra: es que el cantar del marinero ha sido “derribado”, lo cual ha provocado el derribo de la barca. Recordamos que el marinero-cantor es Orfeo, el símbolo del poeta y de la poesía: “si se calla el cantor, calla la vida”, como diría Horacio Guarany en la letra de una famosa canción interpretada por Mercedes Sosa. Dicho de otro modo: el acontecimiento desgraciado, el naufragio debido a la oscuridad de la noche por la ausencia de la luna, encuentra una explicación poética que se relaciona con el romance del Conde Arnaldos y, en última instancia, con el mito de Orfeo. Recordemos que Orfeo, gracias a su canto, consigue entrar en el reino de los muertos para recuperar a su amada Eurídice. Como se recordará, según la versión de Ovidio en las *Metamorfosis*, en el camino hacia la salida la perderá para siempre al no poder resistir darse la vuelta para mirarla, lo que estaba terminantemente prohibido. ¿Curiosidad, impaciencia, amor? Muchas han sido las interpretaciones para intentar explicar esta transgresión. Volviendo a nuestro poema, la narración mítica es algo cambiada: el cantar del marinero era lo que le había permitido navegar apaciblemente en la noche (equivalente a la entrada en el reino de los muertos) mientras que el hecho de dejar de cantar es lo que produce su fracaso y su muerte. Pero veremos que, en la última estrofa, una presencia femenina en el más allá de los fondos marinos nos va a permitir afinar esta interpretación. Recordemos también que en el romance del Conde Arnaldos, el marinero cantor se niega a enseñarle la canción al Conde si no se compromete a entrar en el barco y a emprender el viaje: “Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va” (Texto A) – “Quien mi cantar quiere oír en mi galera ha de entrar” (Texto B). O sea: se desvela el secreto de la poesía sólo a condición de una entrega total.

6-7) Las dos estrofas siguientes insisten en la muerte del marinero, que aparece sin embargo de manera ambigua, a través de su “sonrisa amortajada”, que “flotadora va en el viento”. Lo que “flota en el viento”, es algo que asciende, atrapado por el torbellino. Aquí, se refiere a un cuerpo muerto que, al contrario, se ha hundido en el agua del mar. Esta inversión lógica, asociada con la sinécdoque de la “sonrisa” (en lugar del cuerpo entero) orienta la recepción hacia la elevación del alma del marinerito al cielo, llevada por el viento, que ahora le acompaña hacia su celeste morada. Y no es ninguna casualidad que se mencione la sonrisa,

ya que ello supone una boca entreabierta: es precisamente por la boca que salía el alma del difunto, según las creencias ampliamente difundidas en la tradición occidental. Ligereza y felicidad en la muerte, pues: la paradoja de esta condición queda subrayada también por el movimiento de los versos, que aquí se hace por primera vez más rápido y tortuoso, con una serie de encabalgamientos (vv. 25-28) que se deben a la inversión sintáctica de la frase por anástrofe. Notable es también el paso de los tiempos verbales en pasado al presente de “va”, lo cual supone un fuerte acercamiento temporal de la aparición del niño muerto en la conciencia de la voz poética. Por otra parte, los cambios de tiempo verbal son una técnica bien conocida en la poesía popular, y en el romancero en particular.

8) Este acercamiento al presente de la voz poética se confirma con la aparición del pronombre personal de primera persona en la estrofa siguiente (“mi niño”), después del “tú” inicial y de la tercera persona en las estrofas siguientes. Dicho de otro modo: la muerte del marinerito coincide con el paso al presente y a la primera persona. Y en esta estrofa en la que por primera vez la voz poética se expresa en primera persona, tenemos un lamento, una verdadera “elegía”, en la que se vuelven a ponderar las cualidades morales y físicas del marinerito. Se desplaza el diminutivo del sustantivo (“marinerito”) al adjetivo (“morenito”) y se ofrece una descripción que es a la vez una prosopografía (“morenito”, “galán”, “guapo”, “pinturero”) y una etopeya (“puro y bueno”). No estamos lejos de la hagiografía, y no se olvide que el marinerito había sido identificado, por metáfora, con San Luis Gonzaga (v. 2).

9) La última cuarteta, o copla octosílaba, introduce por primera vez el estilo interrogativo: la voz poética se dirige directamente al niño muerto, haciéndole dos preguntas: una más genérica: “¿Qué harás ...allá en los valles salados / del mar? » y otra más concreta: “¿Hallaste el tesoro / secreto de los pescados ? ». De hecho, hay un enlace entre las dos preguntas: es que el marinerito muerto es el “pescador de oro”. Creemos que se trata de una referencia a un cuento folklórico, de ámbito nórdico, que fue popularizado por los hermanos Grimm y luego por una versión del célebre poeta ruso Pushkin: “El pez dorado”. Es posible que Alberti conociera este cuento, ya que se trata de un cuento infantil muy popular, y que lo oyera en su niñez en el Puerto. Recordamos brevemente el argumento: un pescador tiene la sorpresa de pescar un pez de oro, quien le habla implorándole de dejarle con vida echándolo al mar y, a cambio, satisfará cualquier deseo suyo. El buen viejo pescador accede a ello y lo vuelve a echar al agua. Cuando regresa a su casa, le cuenta lo

ocurrido a su mujer, quien le regaña por no haberle pedido nada al pez de oro, y le pide que vuelva a pescar y, de pescarlo otra vez, le pida que le dé una nueva bacía, ya que la suya está en mal estado. Así ocurre, y las exigencias de la mujer se hacen cada vez más grandes, hasta que se convierte en tsarina. Pero ni siquiera esto la satisface, y quiere ser la reina de los mares y como tal, el pez de oro tendrá que obedecerle. A esta petición el pez de oro no puede acceder y, cuando el viejo pescador, que se ha vuelto el marido de la tsarina, regresa a su palacio, se encuentra en la misma choza del principio y con la misma bacía rota, y su mujer que ha vuelto a su condición primera.

Ahora bien: ¿cómo articular, en un primer momento, e interpretar después, esta inclusión de un motivo folklórico justo en este lugar del texto poético albertiano? Notamos, ante todo, como ocurría con el romance del conde Arnaldos, una distorsión en la recepción de los datos. En el cuento folklórico, el pescador no termina hundido en el mar, sino que regresa a su casa. Por lo tanto, no ha podido hallar el tesoro secreto de los pescados, cosa que ni siquiera se había planteado. En nuestro poema, el “tesoro” para el marinerito son precisamente los pescados, y su secreto estaría, eventualmente, en saber cómo se dejan pescar tan “frescos”. El “secreto” y el “tesoro” son términos frecuentes de los cuentos para niños, y aquí no tienen respuesta, ya que no existe un secreto para pescar buen pescado fresco. Al contrario, el arte de la pesca se lleva a cabo no con una ciencia mágica (que desvelaría el secreto) sino gracias a la colaboración armoniosa entre el hombre y la naturaleza. Hay pues el recuerdo de un cuento infantil, que reaparece aquí para insistir en la niñez del marinerito. Al lado de esta atmósfera maravillosa, vuelve a aparecer, a mi manera de ver, también el fondo cultural religioso del joven Alberti. En efecto, al mencionar “los valles salados / del mar”, creo que está aludiendo a una famosa oración litúrgica, el “Salve Regina”, que contiene los versículos “ad te suspiramus gementes et flentes / in hac lacrimarum valle”. Parece que Alberti recordase aquí, o por lo menos que surgiese en su memoria de manera inconsciente, esta fórmula. Los “valles salados” podrán ser un trasunto del “lacrimarum valle” de la oración: ¿acaso no son saladas las lágrimas? Pero aquí también, en este otro entramado intertextual, hay un cambio significativo. En efecto, en la oración “el valle de lágrimas” se refiere al “mundo”, al “más acá” en el que se encuentra encerrado el ser humano (los “filii Evae”), sufriendo por culpa del pecado original y anhelando alcanzar el “otro mundo”, el más allá. Ahora bien: en el poema de Alberti los “valles salados” son el lugar en el que reposa el niño muerto, o sea que se corresponden con el “más allá” celestial. Hay pues una inversión de perspectivas: el fondo del mar (“los valles salados”) es el equivalente del “cielo” anhelado de los cristianos

cuando rezan el Salve Regina. Es allí donde se encuentra, para ellos, el verdadero “tesoro”, es decir la contemplación de Jesucristo, como lo afirma el final de la oración: “Et Jesum benedictum fructum / ventris tui, / nobis, post hoc exilium, ostende”.

10) Esta lectura parece confirmarse en la última estrofa que, como ya se ha dicho, desempeña un papel particular, ya que destaca por su distinto esquema métrico: pasamos de la cuarteta o copla octosílaba de rimas cruzadas abab, a la verdadera “redondilla”, de esquema abrazado abba. Este cambio, justo en la última estrofa, es una manera de poner de realce su contenido, además de ser otra muestra de la libertad poética del joven Alberti con las formas tradicionales. Se trata ahora de una súplica que la voz poética le envía al “niño” para que deje “el salinar / del fondo” y le suba “el cielo de los peces”. Por lo pronto, se confirma esta inversión entre lo bajo (“fondo”) y lo alto (“cielo”) que ya advertíamos. La voz poética suplica al niño a que abandone el lugar bajo en el que está, el fondo del mar, para subirle “el cielo de los peces”. Se habrá notado la extrañeza de esta petición: el verbo subir no es usado en la forma intransitiva sino en la transitiva (“súbeme /el cielo”). Se trata, a mi manera de ver, de un sutil juego semántico con la otra acepción de “cielo”: la de “paladar”, de “cielo de la boca”, en este caso la de los peces cuyo paladar se abre cuando muerden el anzuelo y se convierten en “pescados”. A este propósito, es notable el cambio precisamente del término “pescado”, que aparece en todo el poema, y que se convierte ahora en “peces”, o sea en la acepción vital del término, y precisamente aquí en esta última estrofa (v. 39). Se establece pues una dicotomía entre vida (peces) y muerte (pescados) que aparece en esta oposición terminológica (que es propia del castellano). Así mismo, constatamos otro cambio lingüístico sutil en estas dos últimas estrofas, que también se da únicamente en castellano: pasamos de “la mar”, en femenino, a “el mar”, en masculino. Este cambio separa el antes feliz del marinerito pescador con el después trágico de su muerte. Bien es conocida la connotación afectiva del empleo del femenino, de uso corriente entre los pescadores¹⁰, mientras que el masculino es más neutro, científico. El mismo Alberti había jugado con el empleo de los dos géneros en el poema que abre la segunda parte de *Marinero en tierra* (“Prólogo”) cuyos dos primeros versos son celeberrimos: “El mar. La mar. / El mar. ¡Sólo la mar! ». Nos queda por explicar la última petición de la voz poética al niño: la de subirle también, en su anzuelo, su “hortelanita del

¹⁰ « En el uso de la gente de mar, es femenino » (Manuel Seco, *Manual de dudas y dificultades de la lengua española*, Espasa-Calpe, 9ª ed. renovada, Madrid, 199 (s.v.).

mar”. El mismo Alberti en *La arboleda perdida* ha hablado de esta figura femenina de su infancia, que define con este mismo término:

“Aquella novia apenas entrevista desde una azotea de mi lejana infancia portuense se me fue transformando en **sirena hortelana**, en labradora novia de vergeles y huertos submarinos”¹¹.

Por otra parte, esta imagen de la “hortelanita” vuelve a aparecer en el poemario que nos ocupa, por ejemplo en un poema próximo al nuestro, “Pregón submarino”, donde la voz poética se asocia a sus actividades: “¡Tan bien como yo estaría / en una huerta del mar, / contigo, hortelana mía! // En un carrito, tirado / por un salmón, ¡qué alegría / vender bajo el mar salado, / amor, tu mercadería! // -¡Algas, frescas de la mar, / algas, algas!”.

Más allá de esta ineludible referencia autobiográfica, quisiera llamar la atención sobre el contraste que produce la introducción de una “hortelanita” en un contexto marítimo. Se trata de una suerte de sinestesia entre mundo vegetal y mundo acuático, entre tierra y agua. Ahora bien: quien dice sinestesia, dice fusión armoniosa de los contrastes. O sea que volvemos a encontrar aquel anhelo de concordia entre los elementos de la naturaleza que encontrábamos en la etapa inicial del poema, donde también un tercer elemento, el aire, era favorable, pues “se enajenaba” al canto del marinerito. El cuarto elemento, el fuego, suele representarse mediante el sol: aquí está presente en negativo, puesto que estamos de noche, y es sustituido por la luna. Es precisamente la discordia entre estos dos elementos la que produce la catástrofe: el aire se transforma en “viento” y el fuego (la luna), al desaparecer, provoca el naufragio. En este sentido, creo que la imagen de la “hortelanita del mar” cumple esta función de reunificar un cosmos revuelto. El que se encuentre aquí el elemento amoroso (la hortelanita) quizás sea lo que permite explicar también el cambio métrico, o sea el paso a una “redondilla” hecha y derecha. Recordamos, una vez más, que las redondillas son “buenas para cosas de amor”, según Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609).

¹¹ Cf. *La arboleda perdida*, ed. cit. p. 171.

Conclusiones: el peso de la tradición (literaria, religiosa y simbólica)

Recuperar el “paraíso perdido” de la infancia: este es, en sustancia, el contenido de estas peticiones finales que la voz poética le lanza al niño muerto en el fondo del mar, quien es un trasunto, claro está, del propio niño Rafael Alberti. Ahora bien: esta imagen del paraíso perdido, del edén, en la literatura occidental, se ha fijado en un lugar común, el *topos* del *locus amoenus*. Desde la antigüedad greco-latina hasta la imagen medieval del *hortus conclusus*, la tradición poética ha seguido, en la descripción de este lugar ideal, unas pautas que se han ido fijando poco a poco. Hay dos dimensiones que siempre están presentes: los cuatro elementos y los cinco sentidos, o sea, el macro- y el microcosmos, en una fusión armoniosa. Con frecuencia, además, en este lugar ameno se celebran las bodas, o el encuentro amoroso entre el hombre y la mujer, o sea que la fusión entre macro- y microcosmos sirve para acompañar y destacar la fusión entre hombre y mujer y, en última instancia, para celebrar el renacimiento de la vida: es un himno a la vida. Ahora bien, cuando se trabaja con los tópicos, hay que tomar ciertas precauciones metodológicas: el esquema nunca (o casi nunca) será “perfecto”, o sea que no siempre respetará a rajatabla todas y cada una de las pautas. Estas son más bien una suerte de telón de fondo, una orientación que el autor lleva en la sangre, por su educación y por el aire que ha respirado en el país y en la cultura en los que le ha tocado vivir.

Ya hemos observado la presencia de los cuatro elementos en el texto, aunque de forma un poco particular. En la primera parte, el aire y el agua se juntan armoniosamente para acompañar la salida nocturna del marinerito: el fuego también contribuye a ello, y notablemente, puesto que la luz de la luna es la que le permite tener una buena vista para la navegación. Bien es verdad, que esta armonía de los elementos tiene una raíz órfica, que le viene del romancero, como se ha visto. Es gracias al cantar, y por lo tanto al poder órfico de la poesía, que este viaje nocturno se emprende bajo los mejores auspicios, puesto que el canto tiene el poder de poner concordia entre el macro- y el microcosmos. En cuanto a los cinco sentidos, parecen en efecto brillar por su ausencia, si exceptuamos el “dulce cantar” del marinerito. La “noche oscura” en la que se emprende esta navegación conlleva casi automáticamente una ausencia, o una menor intensidad, de los cinco sentidos. Recordemos además que en el tópico del *locus amoenus* no es únicamente la presencia de los cinco sentidos la que cuenta, sino, y sobre todo, su disfrute.

También ya hemos dado cuenta de elementos que proceden del mundo religioso, en particular la presencia de una oración, la *Salve Regina*. La cultura religiosa de Alberti, en su

niñez, infancia y adolescencia, es la de cualquier niño nacido en España (y me atrevería a decir, en Europa y en el mundo occidental) al principio del siglo XX. No puede sorprender, por lo tanto, el que estos elementos religiosos básicos se encuentren en sus poemas de juventud. Volviendo a la imagen del “paraíso perdido” como trasunto del Edén del que fueron expulsados “nuestros primeros padres”, creo que la influencia del *Salve Regina* se extiende más allá de la evocación del “valle de lágrimas” que ya hemos indicado. Todo el texto de esta oración es una súplica a la Virgen para que nos libere, a nosotros los pecadores, los ‘hijos de Eva’, de esta cárcel en la que estamos encerrados por la culpa de nuestros primeros padres - y sobre todo de nuestra primera madre- y para que nos saque de este “exilio” y nos permita lograr la visión beatífica de su Hijo.

Así pues, en esta línea interpretativa, nos podemos interrogar sobre la presencia de los “cinco delfines” (v. 13) y de los “dos ángeles” y de su significado simbólico. Empezando por los delfines, destaca, en la tradición occidental, su valor simbólico de regeneración: nos parece especialmente interesante, en este contexto, traer a colación el mito de Arión de Lesbos, contado entre otros por Plutarco en el *Banquete de los siete sabios* (17-18). Arión de Lesbos era un famoso y legendario poeta cantor, cuya voz le había granjeado un gran éxito en la corte de Periandro, el tirano de Corintio. Al regresar de un viaje por Italia, alquiló una nave corintia cuya tripulación (o sus mismos esclavos), codiciosa de su dinero, intentó matarle. Informado por Apolo mediante un sueño, Arión les ofreció astutamente que retrasaran su asesinato para así poder cantarles durante la travesía, lo que los marineros aceptaron por la idea de poder disfrutar de una de las mejores voces de Grecia. Arión entonó entonces una canción con una voz tan aguda que atrajo a los delfines. Luego, se arrojó al mar y logró milagrosamente alcanzar la costa de Laconia cabalgando a lomos de uno de estos cetáceos. A partir de esta consideración positiva del animal amigo del hombre y de su poder salvífico, en el Cristianismo el delfín se ha convertido en una imagen del mismo Jesucristo, que ha sido asociado con frecuencia con este animal. Por ejemplo, el famoso cuadro de la Resurrección de Raffaello (1501-1502) presenta unos delfines dorados en el bajorrelieve del sarcófago levantado. En cuanto al número de los “delfines remeros”, que son cinco, es más difícil de explicar. En la tradición judeocristiana, y en particular en la Biblia, el número cinco significa, según algunos biblistas, “unos cuantos”, un número indeterminado: así los cinco panes que Jesús multiplica, significan una cierta cantidad de panes; los cinco gorriones que se venden en el mercado, las cinco vírgenes sabias y las cinco locas, los cinco talentos, los cinco pares de

bueyes, etc¹². En nuestro texto, sin embargo, no hay que olvidar que los cinco delfines acompañan a un ser humano, al niño marinero quien, como se ha dicho, no puede disponer cabalmente, por las condiciones en las que se encuentra, de sus cinco sentidos. Volviendo al esquema del *locus amoenus* podríamos considerar que la elección del número cinco podría ser una forma de evocar a los cinco sentidos del hombre, el “pequeño mundo del hombre”, como diría Francisco Rico¹³. En efecto, en este momento del poema, los elementos son favorables y los delfines vienen a completar esta fusión entre macro- y microcosmos, al representar, simbólicamente, al ser humano en su plenitud¹⁴. Esta lectura queda confirmada por la otra presencia, sobrenatural, de los “dos ángeles” que no sólo acompañan sino que “guían” la barca. En la tradición judeocristiana y bíblica, el número dos suele simbolizar al ser humano, escindido en dos partes a causa del pecado original. Esto permite explicar, por ejemplo, ciertas aparentes incoherencias en algunos episodios de la Sagrada Escritura. En los evangelios de Marcos y de Mateo, por ejemplo, hay una misma escena, la del milagro de los ciegos de Jericó: en un caso, Marcos (Mc, 10, 46) se refiere a un individuo (Bartimeo), mientras que en el otro, (Mt 20, 30) son dos los ciegos que recobran la vista. Ahora bien: las dos versiones han sido interpretadas no como contradictorias, sino como complementarias: Marcos nos transmite la versión histórica de los hechos, mientras que Mateo nos da la versión simbólica (el hombre como dualidad). Si admitimos esta lectura, la exaltación del ser humano en el barco, el marinerito, es pues total: en su aspecto físico (simbolizado por los cinco delfines, que reflejan los cinco sentidos) y en su dimensión espiritual (los dos ángeles que simbolizan el sentido espiritual del ser humano). Por otra parte, en otro poema del libro encontramos una clara identificación del delfín con el ser humano, y más aún, con la voz poética. Además, se trata de un poema-oración, que forma parte del “Triduo de alba, sobre el atlántico, en honor de la Virgen del Carmen”. En el soneto titulado “Día de tribulación”, leemos estos versos: “Toquen mis manos el cuadrado anzuelo / -tu escapulario-, Virgen del Carmelo, / y hazme delfín, Señora, tú que puedes...”. (vv. 37-39). Y en otro poema, luego suprimido en todas las ediciones posteriores, encontramos otra vez una insistencia particular en el número cinco, en un contexto que presenta notables similitudes con nuestro poema: “Soñabas tú, que no yo, / que cinco marinerillos / en alta mar naufragaban, / y que cinco sirenillas / consigo se los llevaban”.

¹² Nos fundamos en los trabajos de Jérôme Martineau, publicados en línea en el sitio Interbible.org.

¹³ Cf. F. Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia, 1970.

¹⁴ Véase la importancia que tienen los “Cinco sentidos” como personajes alegóricos en el “auto sacramental” de Rafael Alberti *El hombre deshabitado* de 1930.

No se olvide que, a pesar del naufragio que ha causado su muerte corporal, el niño tiene una “sonrisa amortajada”, probablemente para indicar que su alma ha salido por su boca, como se ha dicho. Además, la sonrisa va “flotadora en el viento”, una palabra que ha sido traducida por “spiritus” en el latín de la Vulgata (del griego πνεύμα, y éste del hebreo *ruah*). Es el término que es empleado en los primeros versículos de la Biblia, en el libro del Génesis, donde además aparece la misma idea de ‘flotar’: “y el Espíritu de Dios *se movía* sobre la haz de las aguas” *Biblia Reina Valera*” (Gn 1, 2)¹⁵. Estamos, pues, en un momento paradójicamente inaugural: al caer en las aguas del mar, el marinerito muere para renacer a una nueva vida: es exactamente este el significado del bautismo, por inmersión total, como el del propio Jesucristo por Su primo San Juan Bautista, que era prefiguración de Su muerte y resurrección, como bien es sabido. Metafóricamente, representa la muerte del hombre viejo y el segundo, verdadero, nacimiento del hombre nuevo. Los “cinco delfines” están ahí para corroborar esta lectura. Además nos parece que esta interpretación queda confirmada también a nivel puramente estructural: si consideramos, en efecto, que la muerte corporal del marinerito ocurre en la estrofa quinta (vv. 17-20), resulta interesante considerar el lugar que ocupa esta estrofa en la serie de las diez estrofas del poema. De hecho, como ya se ha dicho, la última estrofa es distinta de las demás, tanto por su esquema métrico como por su contenido. Por lo tanto, cabría considerar la estructura textual como un bloque de nueve estrofas más una. Pues bien: la estrofa quinta, según esta lectura, ocuparía pues el lugar central de una estructura perfectamente simétrica: 4 /1 /4. Tendríamos pues, según este esquema, cuatro estrofas que se dedican a la vida, y cuatro que tratan de la muerte. En el medio, el momento del paso de una a otra dimensión. La última estrofa, la décima, que tiene un estatuto particular, presenta la reunión de las dos dimensiones (vida y muerte), para volver a restaurar una forma superior de “vida”. La petición de la voz poética al niño para que éste suba del fondo marino “el cielo de los peces” y que le devuelva a su “hortelanita” es una manera de pedir una “resurrección” o, un nuevo nacimiento, como ocurre con el bautismo. En este sentido, podemos atribuir rasgos crísticos al niño marinerito, una figura que es claramente autobiográfica. Tanto es así, que el poema que cierra el libro se titula significativamente, a la vista de su posición final, “Funerales”, y contiene notables correspondencias con nuestro poema. En efecto, estos “funerales” son los del propio “yo poético” y en su celebración intervienen personajes y elementos que aparecen en el poema que estamos estudiando. En particular, vuelve a aparecer la figura de la “hortelanita”, que la voz poética llama para que

¹⁵ “Et spiritus Dei *ferebatur* super aquas”, *Vulgata*; “και πνεύμα θεού *επεφέρετο* επάνω του ύδατος”, *Septuaginta*.

llore la muerte del “marinerito”. Vale la pena copiar estas estrofas finales de “Funerales”, porque permiten aclarar ciertos aspectos de nuestro poema: “¡Sal, hortelana, del mar, / flotando, sobre tu huerto, / desnudo para llorar / por el marinero muerto! ». Se habrá notado en esta estrofa, el empleo del verbo “flotar”, pero ahora atribuido a la hortelana, mientras que en nuestro poema es la sonrisa del niño marinero muerto la que “flotadora va en el viento”. Hay pues una fusión entre los dos personajes, gracias a este verbo “flotar” que los acomuna y que es muy significativo, como ya hemos visto. Pero es en las estrofas siguientes, las últimas de “Funerales”, y por lo tanto, las últimas de todo el poemario, donde percibimos claramente esta dimensión autobiográfica, mediante el empleo del pronombre personal de primera persona: “Llueve sobre el agua, llueve / nieve negra de alga fría. / Entre glaciares de nieve, / abierta, la tumba *mía*. // ¡Funerales de las olas! / ¡El viento, en los arenales! / -Entre apagadas farolas / se hunden *mis* funerales”. Está claro, pues, quién es el niño marinero que muere en el poema que estudiamos: es el propio poeta, que incluso quiere ser “enterrado” en el mar, en *su* tumba, acompañado por su “hortelana del mar”.

El joven Alberti, desde su “exilio” madrileño, celebra sus propios “funerales”, o sea la muerte simbólica del niño que ha sido feliz en su paraíso perdido, el Edén, el *locus amoenus*, en el que vivía en armonía con las leyes de la naturaleza. Y lo hace reflejándose a sí mismo en este niño marinero que ha muerto y está “amortajado”, pero con una “sonrisa”, puesto que estaba feliz en su elemento marino, junto con su “hortelanita”. Pero esta muerte, desde la perspectiva de la justicia poética, no es definitiva. En efecto, como se ha visto, ha sido causada por una interrupción brutal del “canto”, que ha derribado la barca. Dicho de otro modo: al dejar de cantar, o sea de vivir poéticamente, el niño-marinero-Alberti ha matado a su infancia. Pero la estrofa final deja abierta una esperanza: la de volver a reanudar un canto, que será el nuevo canto que volverá a nacer sobre las ruinas y el silencio de la infancia perdida para siempre. Y no se olvide que la “hortelanita” es también una “sirena”, según el fragmento de la *Arboleda perdida* que hemos citado, o sea que contiene en sí misma la capacidad de crear un canto capaz de volver a “enajenar al aire”. En los palacios de la memoria, la vida sabrá transfigurar este pasado en otros “cantos”, que formarán la amplia y polifacética obra literaria y artística de Rafael Alberti.