

*Roma,
peligro para caminantes*

Letras Hispánicas

Rafael Alberti

*Roma,
peligro para caminantes*

Edición de Luigi Giuliani

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

1.ª edición, 2021

Ilustración de cubierta: Vista del Campo de' Fiori, Roma, 1959.
© Alamy / Cordon Press

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Rafael Alberti, 1968, El Alba del Alhelí, SL, 2021

© De la introducción y notas: Luigi Giuliani, 2021
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M. 21.752-2021

ISBN: 978-84-376-4334-2

Printed in Spain

Índice

INTRODUCCIÓN	9
Cartografías romanas	11
Alberti 1963-1968: génesis de un libro	12
La articulación en secciones: contenido y métrica	20
«Caminante, si a Roma te encaminas»: topografía	
poética	22
«Gato en la noche y por el día perro»: tiempo cíclico	
y tiempo lineal	29
«Cervantes entró en Roma»: vitalismo, literatura y	
autoimagen	32
«Hoy en Roma saludo tu pintura»: los poemas ek-	
frásticos	38
Problemas textuales	39
ESTA EDICIÓN	47
BIBLIOGRAFÍA	49
ROMA, PELIGRO PARA CAMINANTES	57
X Sonetos	63
Versos sueltos, escenas y canciones	85
XI Sonetos	167
Poemas con nombre (<i>escritos en Roma</i>)	191
Apéndice	215

APÉNDICES TEXTUALES	231
<i>Avantextos</i>	233
Aparato crítico	251

Introducción

*A Gregorio Torres Nebrera,
in memoriam*

Cartografías romanas¹

Los libros de todo exiliado son criaturas perennemente en vilo. Concebidos y escritos entre un espacio-tiempo presente (aquí ahora) y otro ausente (allí antes), se alimentan de inestabilidad, exponen sus raíces al aire. Si —como decía Joseph Brodsky— el país de acogida, la democracia a la cual ha llegado, le brinda al exiliado una seguridad material pero lo vuelve socialmente insignificante, entonces esa condición existencial que llamamos exilio consiste sobre todo en una búsqueda continua de significación. Esa búsqueda puede traducirse bien en una acción dirigida hacia el exterior y volcada en el testimonio de lo que se vivió «allí antes», o bien en el intento de establecer con el «aquí ahora» una relación de comprensión recíproca, un discurso que le permita al exiliado entender el lugar de acogida y así entenderse a sí mismo en su nueva situación. A esa segunda función responde en gran parte *Roma, peligro para caminantes*, el libro ligero y complejo, profundo y sorprendente, que recoge la producción poética de los primeros cinco años del exilio romano de Rafael Alberti. La crítica ha subrayado cómo en esta nueva etapa los colores sombríos y el tono

¹ La presente introducción resume a grandes rasgos los datos esenciales y el análisis sobre *Roma, peligro para caminantes*, su contexto y su significado, que ilustramos en nuestro ensayo *Filigranas romanas* (Giuliani, en prensa).

elegíaco de sus libros argentinos desaparecen en gran parte², y hasta vuelve el humor de otras épocas al entrar en contacto con su nueva ciudad de acogida³, un cambio de actitud determinado por los estímulos sensoriales y culturales que le proporciona el ambiente romano⁴. *Roma, peligro para caminantes* es, pues, un libro que refleja un cambio en la actitud vital de Alberti, un libro que habrá que intentar narrar de manera distinta a como se ha hecho hasta ahora. Empezaremos siguiendo a la vez los pasos de la vida de su creador y el hilo del proceso material que le dio forma.

ALBERTI 1963-1968: GÉNESIS DE UN LIBRO

A principios de los años sesenta el clima político argentino se estaba volviendo peligroso para los comunistas Rafael Alberti y María Teresa León. Ante la gravedad de la situación creada por el golpe de abril de 1962 y el conflicto armado entre Azules y Colorados, no era aconsejable quedarse. La pareja de exiliados españoles, que ya había sufrido repetidos allanamientos de morada, decidió entonces aban-

² «Si la comunidad de lengua resulta importantísima para tantos exiliados, la nota predominante de sus libros argentinos es la elegía, la nostalgia en su acerba variedad. En cambio, con la vuelta a Europa, observada a través de *Roma...*, lo elegíaco disminuye, dando paso a una renovación del fundamental vitalismo albertiano» (Soria Olmedo, 1985, 168-169).

³ «Un libro de múltiples perfiles, de extraordinaria capacidad de sorpresa, en que alienta un renovado vitalismo que no excluye la expresión de la nostalgia —de España, de Argentina— ni la conciencia de la edad, pero que se proyecta con dinamismo y humor sobre una realidad urbana que poco tendrá que ver en los versos con la escritura urbana del Alberti anterior» (Díaz de Castro, 2003, 423).

⁴ «Lo que sale a la luz es la Roma anónima, pero viva y real, del presente, la de los barrios populares y humildes, con la que el poeta, pese a las continuas y sarcásticas críticas que le provoca, solidariza por su descarada y casi orgullosa perseverancia en la degradación y por el vitalismo instintivo y noblemente plebeyo de su gente» (Frattale, 2020, 70).

donar el país y buscar refugio en Europa, siguiendo el ejemplo de otros intelectuales de izquierdas como su amigo Miguel Ángel Asturias, que había sido detenido en 1962 y liberado por las presiones internacionales. Así, tras veintitrés años de exilio en tierras rioplatenses, los Alberti dejaron Argentina el 28 de mayo de 1963 y, tras pasar un tiempo en Rumanía, aterrizaron en Italia. Su idea inicial era la de establecerse en Milán, contando con poder trabajar en el mundo editorial. Sin embargo, los contactos con Mondadori no dieron los resultados esperados y a finales de septiembre Rafael y María Teresa decidieron fijar su residencia en Roma⁵.

En noviembre de 1963 habían alquilado un piso en la tercera planta de un edificio del siglo XVI, Palazzo Corsetti, ubicado en Via Monserrato 20, en la orilla izquierda del Tíber⁶. La situación económica de la pareja no era boyante, ya que a su llegada a Italia podían contar solo con sus ahorros y los proventos de la venta de su casa argentina. Sin embargo, Alberti poseía una red de amistades iniciales (Eugenio Luraghi en Milán, hispanistas como Bodini y Puccini en Roma) que pronto se amplió hasta incluir muchas personalidades del mundo literario, artístico, cinematográfico y político de la capital italiana. Esas relaciones personales le permitieron al sexagenario exiliado español insertarse en la vida cultural romana y al mismo tiempo recuperar y desarrollar la faceta artística de su personalidad. Gracias al aprendizaje de nuevas técnicas de grabado, Alberti no solo exploró nuevos ámbitos de creación, sino que también

⁵ El exilio romano de los Alberti ha sido narrado muchas veces, a partir de las declaraciones del mismo poeta (en *La arboleda perdida*, en libros-entrevistas como el de Velloso, 1977 y Mateo, 1996), tanto en trabajos de conjunto sobre la vida de Rafael y María Teresa, como en estudios parciales sobre alguna de sus obras, o en testimonios personales de los que los conocieron en Italia; véase por ejemplo Delogu (1983-1984 y 2010), Chicano (1990), Gutiérrez Vega (1990), Negroni (2002), Morelli (2003a, 2003b y 2010), Ruta (2011).

⁶ Para la descripción de la casa, véase Fogo Vila (2009, 199-204).

consiguió, con la venta de sus obras gráficas y la organización de varias exposiciones, una fuente de ingresos absolutamente necesaria para la pareja.

En la Italia de los sesenta, la del milagro económico, el interés por la situación política española y el recuerdo de la Guerra Civil se mantenía vivo sobre todo en los ambientes de izquierdas, gracias también a numerosas iniciativas políticas y culturales del Partido Comunista Italiano. Ese interés se cruzaba inevitablemente con el estudio y la difusión de los autores españoles, *in primis* los de la Generación del 27, que ya habían sido objeto de estudio y traducción antes de la guerra⁷, y el seguimiento de su actividad en el exilio. En un clima de reivindicación de los valores antifascistas de los republicanos españoles, leídos en paralelo a la narración de la Resistencia italiana durante la ocupación alemana, aparecieron volúmenes como el *Romancero de la resistenza spagnola* al cuidado de Dario Puccini (1960, con dos ediciones más en 1970 y 1975, véase Laskaris, 2018), mientras que ya desde el final de la guerra revistas como *Il Politecnico*, y más tarde *Belfagor* o *L'Europa Letteraria*, dedicaron espacio a los testimonios y la producción literaria de los exiliados (De Benedetto, 2018, Ravasini, 2018, Bresadola, 2020). Fuera de los círculos de críticos e hispanistas, los lectores italianos estaban sobre todo familiarizados con la figura de García Lorca. La lectura directa de la obra de Alberti se difundió gracias a su inclusión en 1963 en la antología-ensayo *I poeti surrealisti spagnoli*, al cuidado de Vittorio Bodini, y la posterior edición de una amplia antología de sus versos traducidos por el mismo Bodini y publicados por Mondadori en mayo de 1964.

Sus amigos Puccini y Bodini prepararon el terreno para el aterrizaje de Alberti en el ambiente cultural romano, y a ellos se añadieron pronto otros traductores e hispanistas

⁷ Empezando por el ensayo de Marcori (1937), seguido por traducciones en revistas (Esposito, 2004, 198-202).

como Ignazio Delogu, Elena Clementelli y Marcella Cicceri. Ya a finales de 1963 Puccini presentó a Alberti al escritor Leonardo Sciascia y al pintor y grabador Bruno Caruso, ambos sicilianos, y al grabador sardo Enzo Romero. En poco tiempo el círculo se fue ampliando: el político comunista Antonello Trombadori, el actor Vittorio Gassman, los poetas Giuseppe Ungaretti y Salvatore Quasimodo, los novelistas Carlo Levi y Alberto Moravia, el polifacético intelectual Pier Paolo Pasolini, entre Roma y Milán, con protagonistas del mundo editorial como Eugenio Luraghi, el también poeta Vittorio Sereni, el editor Vanni Scheiwiller. Sin embargo, Alberti intimó sobre todo con los artistas, tanto los residentes en Roma (Renato Guttuso, Umberto Mastroianni, Carlo Quattrucci, Federico Brook, Giuseppe Mazzullo, Aligi Sassu, Guido Strazza...) como en otros lugares de Italia (Emilio Vedova, Abel Vallmitjana)⁸.

La nueva etapa romana representó en seguida un estímulo y un desafío para Alberti. Si Bodini presentó el poeta al público radiofónico de la RAI en su programa *Rassegna della letteratura spagnola* en diciembre de 1963, Puccini hizo otro tanto consiguiendo que el importante programa de televisión *L'approdo* le dedicara un reportaje a la llegada a Roma de Alberti, emitido en enero de 1964 (Vassalli, 1999). En las imágenes se ve la casa de via Monserrato, con los bajorrelieves, las lápidas y las estatuas del patio y la escalera del edificio, y a Rafael, María Teresa y Puccini paseando por Campo de' Fiori y Piazza Navona. Mientras, una voz en *off* recita los versos de la que sería la primera versión del poema de apertura de *Roma, peligro para caminantes*, una composición que Alberti escribió precisamente para la televisión y que tituló inicialmente «Roma, primer poema»⁹. Ese

⁸ Para un panorama de la relación de Alberti con los círculos artísticos romanos, véase Ruta (2011) y Frattale (2015).

⁹ Alberti lo recuerda en una carta a Luraghi del 22 de enero de 1964; véase Morelli (2005, 196).

texto lo enviaría, junto con la traducción de Puccini, a la revista *L'Europa Letteraria*, y, un poco más tarde, junto al poema «Il mascherone» (el número [13] de nuestra edición), a *Los sesenta*, la revista que dirigía Max Aub. Se inició así el proceso creativo que conduciría a la formación del poemario, un proceso que es posible reconstruir en sus fases a través de múltiples fuentes: manuscritos autógrafos con borradores, textos impresos antes de su inclusión en la *princeps*, cartas y entrevistas del propio Alberti, testimonios orales de personas que conocieron al poeta en su etapa romana, periódicos en que rastrear las alusiones a los *realia* aludidos en los poemas, grabaciones audiovisuales de la RAI.

A principios de 1964, pues, Alberti ya estaba pensando en componer un libro que reflejara sus vivencias en la Ciudad Eterna y que fuera el punto de encuentro entre las tradiciones literarias española e italiana. El título provisional de la obra era la dirección de su casa, según se lee en la primera página de una de las dos libretas que contiene los borradores de aquella época, el manuscrito que en el aparato de avantextos indicamos con la sigla *Ms2*:

Para Monserrato, 20 Roma

Los Cenci	Goya
G. Bruno	(traducciones)
Cervantes	Angiolieri
Quevedo	M. Angel (etc.)
Garcilaso	actuales:
Alonso Contreras	Millonario y amigo
Gatomaquia	yanquis turistas
	Vaticano

Los nombres apuntados son los de referentes culturales del pasado de los dos países. De ellos, algunos no llegarían a asomarse a las páginas del poemario y otros aparecerían solo *en passant* en sus versos, porque ese proyecto inicial cambió de rumbo muy pronto, debido al descubrimiento

de Giuseppe Gioachino Belli y de la tradición poética romanésca¹⁰. El año de 1963 había sido el del centenario de la muerte de Belli. En diciembre se había celebrado en el Capitolio el primer gran congreso sobre el poeta romano. Fueron Sciascia y Caruso, según el testimonio de este último, quienes le regalaron a Alberti la monumental y recién reimpressa edición de todos los sonetos de Belli realizada por Giorgio Vigolo. Alberti quedó deslumbrado por el descubrimiento. En otra libreta, el *MsI*, se pueden leer materiales exogénicos como las fechas de nacimiento y muerte de Belli, sus años de mayor producción («sonetos: del 31 al 37»), comentarios sobre su figura y personalidad, que dejan paso a la escritura endogénica¹¹ con la progresiva aparición y modelación de los versos en que se describe el encuentro nocturno entre el propio Alberti y Belli, que convertirán el «Roma, primer poema» en la versión definitiva del poema [1] del libro.

A principios de 1964 Alberti se ha puesto en marcha y parece tener una idea bastante clara sobre qué rumbo seguir. María Teresa le escribe a Eugenio Luraghi el 23 de febrero: «Rafael ha comenzado su libro de Roma con poemas muy divertidos», y en otra carta del 26 de marzo el propio Alberti le comunica al mismo interlocutor: «Yo escribo de cuando en cuando poemas sobre Roma o sobre mi

¹⁰ Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863) fue el autor de 2.279 sonetos en el dialecto de la ciudad de Roma, el romanésco. En cada uno de ellos se representa el discurso de un hombre o una mujer del pueblo que aborda con una mirada «desde abajo» temas como la vida cotidiana, la religión, la política, la violencia, el sexo. Solo algunos sonetos circularon, manuscritos y de forma clandestina, estando en vida su autor. Tras su muerte, y con la impresión de su obra, su fama y la apreciación por parte de la crítica no ha dejado de crecer. Para un primer contacto con la figura y la poesía de Belli, nos permitimos remitir a nuestra traducción de una antología de sus sonetos (Belli, 2013).

¹¹ Para la terminología propia de la crítica genética, remitimos a Biasi (2008).

barrio. Me salen algunos divertidos o muy satíricos. Una serie de sonetos se la pienso dedicar a Belli como homenaje» (Morelli, 2005, 207-208). En julio los «X Sonetos Romanos» deben de estar terminados, puesto que recibe de la Galería Bonino de Buenos Aires el encargo de publicarlos junto con otros tantos grabados suyos. Rafael ha empezado a frecuentar el taller del grabador Enzo Romero, en Via Angelo Brunetti, cerca de la Piazza del Popolo, quien le enseña la técnica del grabado en plomo, y entre septiembre y diciembre de 1964 la carpeta con los diez sonetos precedidos por «Monserrato, 20» está terminada. Los grabados se expusieron el 3 de febrero de 1965 y durante tres semanas en la Galería Penelope de Roma, y a partir del 3 de marzo siguiente en la Galería 32 de Milán.

En el mismo año de 1965 llegaron los primeros reconocimientos públicos a su actividad artística. En abril, por sus «Sonetos Romanos» se le concedió el Premio Tor Margana, «romanísimo premio que equivale a una adopción», según destacó en su momento Pablo de la Fuente (Durán, 1975, 295), y en mayo ganó el Primer Premio de la V Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio, que se celebró en el Palazzo delle Esposizioni. También en mayo recibió el Premio Lenin por la Paz, un reconocimiento prestigioso, el equivalente soviético de lo que en Occidente es el Premio Nobel, que también comportaba una asignación en dinero que alivió mucho la situación económica de la pareja.

Mientras, el proyecto de escritura sigue progresando. Al año 1965 se remonta el grueso de los textos que irían a parar a la sección del libro que se intitularía «Versos sueltos, escenas y canciones». Lo atestiguan los poemas [23], [27], [28], [29], [31], que se escriben como comentario de sucesos de la crónica de la ciudad, la primera versión del poema «de cumpleaños» [35] y el texto [46], escrito para un concurso público en la primavera de ese año. También en esa sección afloran evidentes contactos intertextuales —hasta ahora no detectados por la crítica— con la obra de Mario

dell'Arco, el más importante poeta romanesco de la segunda mitad del siglo xx¹². Alberti, que trabó amistad con los hijos del poeta, Maurizio y Marcello Fagiolo dell'Arco, leyó con atención aquellos poemillas en que ciertos elementos arquitectónicos de la ciudad toman vida, como veremos más adelante.

Los Alberti permanecieron en el domicilio de via Monserrato hasta mayo de 1966, cuando cruzaron el río y pasaron al Trastevere para instalarse en la segunda planta de un edificio de Via Garibaldi 88, en un piso que habían adquirido con el dinero del Premio Lenin¹³. A esta segunda época parecen pertenecer los textos de la segunda parte de la sección central del libro, a partir del texto [38], y el grueso del segundo bloque de sonetos. Algunos apuntes de Bodini fechados en julio de 1966 son significativos en este sentido: Alberti les leyó «per intero» aquel verano a él y a Delogu el libro ya delineado en su estructura y que ahora tenía como título definitivo el mismo que el segundo de los sonetos romanos: «Roma, peligro para caminantes». En él se incluían los tres sonetos, [55], [56] y [57], a Valle-Inclán, que se publicarían en octubre de 1966 en un número monográfico de *Papeles de Son Armadans* dedicado a celebrar el centenario del nacimiento del escritor gallego. En los mismos

¹² Mario dell'Arco (1905-1996), seudónimo de Mario Fagiolo, arquitecto y poeta, revolucionó el panorama de la poesía romaneca de la posguerra. Personaje central en la vida literaria romana, en los años cincuenta preparó con Pasolini la histórica antología *Poesia dialettale del Novecento* de la editorial Guanda, y colaboró en la revisión de los pasajes en romaneco de la obra maestra de Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. En la biblioteca de Alberti conservada en la sede de la Fundación en El Puerto de Santa María se encuentra una antología de poemas de Dell'Arco y el libro en prosa y verso *Il gatto romano* (Dell'Arco, 1952 y 1965). Pasajes de este último libro se encuentran engastados y traducidos en páginas de *La arboleda perdida*.

¹³ Para la descripción de esta segunda casa, véase Fogo Vila (2009, 204-209).

apuntes se dice que en el verano de ese año el libro estaba compuesto por «venti sonetti, *romances* e versi liberi», de lo cual se desprende que «Vietnam», el último de la sección «XI sonetos», tuvo que componerse o añadirse al poemario posteriormente¹⁴.

La última sección del libro, «Poemas con nombre», contiene ocho poemas dedicados a sendos artistas con que Alberti tuvo amistad e incluso trabajó. Los poemas son en su mayoría composiciones de tipo ekfrástico, que en algún caso se publicaron antes que el libro, y que contienen referencias a obras artísticas cuya fecha de creación proporciona indicios para datar los textos.

Para finales de 1967, el conjunto de los poemas, ordenados por secciones y retocados en algún punto, estaba listo. En febrero de 1968 se enviaron a México para que Max Aub, que a la sazón trabajaba en la Editorial Joaquín Mortiz, los publicara. Y la fecha del pie de imprenta del libro, 18 de julio de 1968, puede deberse a una irónica casualidad o ser un guiño de Aub a los lectores para que no olvidaran el día en que, treinta y dos años antes, había empezado la tragedia de la Guerra Civil.

LA ARTICULACIÓN EN SECCIONES: CONTENIDO Y MÉTRICA

Roma, peligro para caminantes presenta, pues, una articulación interna clara: un poema introductorio, y cuatro secciones relativamente homogéneas por temática y pautas

¹⁴ «Perfettamente legittima dunque l'inclusione dei tre sonetti a Valle-Inclán nella nuova raccolta *Roma pericolo para los* [sic] *caminantes*, che ci ha letto per intero (proponendocene la versione). È un libro assai diseguale per qualità poetiche e per metrica (vi sono venti sonetti, *romances* e versi liberi)» (transcripción de los papeles de Vittorio Bodini conservados en fotocopia en el Archivio di Stato di Roma).

métricas. La primera sección, como hemos visto, está constituida por los «X Sonetos» dedicados a Belli, que Alberti había terminado de componer en el verano de 1964.

La segunda sección alterna tres tipologías textuales distintas, que son las que se mencionan en el título: «Versos sueltos, escenas y canciones». Los «versos sueltos» son un tipo de composición constituido por poemillas numerados de versos de varia medida sin rimar, unidos por el mismo tema. Es una tipología que Alberti ya había ensayado en *Pleamar*, al principio de su etapa argentina. En *Roma, peligroso para caminantes* hay ocho series de «versos sueltos» que tratan los siguientes temas: una visión de conjunto de ciudad [12], la basura [16], las meadas [21], el otoño [27], el Tíber [33], los gatos [36], el agua [42], Trastevere [47]. Las «escenas» de esta segunda sección son cinco poemas escénicos, monólogos dramáticos generalmente de registro cómico, que tienen sus antecedentes lejanos en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929) y que Alberti había retomado en *El matador* (1962). Destacan entre ellos los poemas escénicos [15] y [20], inspirados en *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado, y el [38], «Los dos amigos», que, como veremos, desempeña un papel importante en la arquitectura espaciotemporal del poemario. El resto de las composiciones está constituido por libres interpretaciones de la estructura de la canción, una forma métrica que representa una constante a lo largo de la producción poética albertiana.

La tercera sección contiene once sonetos que repiten en parte temas ya abordados en las dos primeras partes (sobresalen los tres sonetos a Valle, y los dos titulados «Artrosis I» y «Artrosis II»), mientras que en la cuarta sección, «Poemas con nombre», encontramos dos tipos de estructuras estróficas: las series de cuartetas de heptasílabos [62], [63], [64] y [66], y las composiciones de versos sueltos, principalmente endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos [61], [65], [67] y [68].

La sucesión de las secciones en el libro y la disposición de los textos en cada sección responde, pues, *grosso modo* al orden temporal en que fueron compuestos los poemas.

«CAMINANTE, SI A ROMA TE ENCAMINAS»:
TOPOGRAFÍA POÉTICA

Más allá de la articulación en secciones, *Roma, peligro para caminantes* es un libro que posee una fuerte cohesión interna debido a su perspectiva espaciotemporal y a la urdimbre temática que construye el discurso del yo albertiano sobre Roma. El mismo poeta subrayó en más de una ocasión su punto de vista sobre la ciudad en que él vivió, distinguiendo la Roma monumental del bullicio de la vida popular que observaba en las calles:

Yo me encontré con una ciudad llena de vida, una ciudad magnífica, que había enamorado a Goethe, a Stendhal. Pero yo hice otra lectura. Yo vivía en un barrio de meadas, maravilloso, popular, artesano; por eso hice un libro así, con esos símbolos, las basuras, los gatos, esas cosas que no le interesan a los turistas¹⁵.

Se oye en las palabras de Alberti el eco del texto que Vittorio Bodini escribió en 1972 como presentación para su traducción italiana del poemario, que el mismo poeta insertó en 1974 en la segunda edición del libro (véase el texto [A5] del apéndice):

la calle Garibaldi, en el corazón del Trastevere, verdaderos puntos estratégicos de quien va sorprendiendo, en salidas nocturnas y diurnas, la comprobación de una humanidad simple, hormigueante y nerviosa, callejones sucios, muros

¹⁵ García Montero (1984, 58), citado en Soria Olmedo (1985, 170).

corroídos, sórdidos vestigios y señales de una existencia en lucha por su pura supervivencia. La Roma, en fin, antioficial y antimonomumental, la más antioethiana que pueda imaginarse.

Sin embargo, la mirada de Alberti sobre la ciudad es selectiva, y habrá que preguntarse hasta qué punto refleja una neta división entre la Roma oficial y la popular. Para ello, habrá que cartografiar la Roma de Alberti a partir de los movimientos de ese yo que en el primer poema del libro sale de su casa para bajar a la calle: «Desciendo la escalera de mi casa» ([1], v. 1). Es un gesto que en su etapa argentina el yo albertiano ya había esbozado en *Pleamar*, un gesto cargado de angustia, que se resolvía en una rápida vuelta a casa¹⁶, o que preludeaba un paseo por un Buenos Aires «dibujado» y no realmente vivido o sentido, un viaje ficticio y «planificado» por diez barrios en *Buenos Aires en tinta china*¹⁷. En Roma es diferente. Las palabras van creando el espacio a medida que el sujeto se mueve y la vista le ofrece las primeras imágenes de la ciudad: bajorrelieves, estatuas, lápidas y, una vez fuera del portal, ropas tendidas, gatos, basuras. El Alberti-narrador camina a lo largo de Via Monserrato y llega a Campo de' Fiori, un recorrido real de unos trescientos metros, hasta toparse con la figura de Belli. La Roma albertiana de la primera mitad del libro (la mayoría de los poemas que se compusieron en los años 1964-1965) tiene, pues, su centro geométrico en el domicilio del poeta: a pocas decenas de metros está la Piazza della Moretta y la iglesia de Santa Maria di Monserrato mencionadas en el poema [15], Via Montoro del poema [20], la lápida aludida

¹⁶ «Baja el hombre a la calle, desventrado / el corazón de pena y sin olvido / [...] Son diez pisos / su corazón, desamueblados, rotos, / [...] Pero sube a la casa, huyendo, el hombre» (*OCP* III, 56-57).

¹⁷ Emiliozzi (2003, 314) subraya la dependencia de las descripciones de Buenos Aires de los dibujos de Attilio Rossi.

en el título del poema [8]. Y, si ampliamos unos cientos de metros el radio, incluimos no solo Campo de' Fiori, sino también la Piazza Farnese (poema [12]), el Mascherone [13], Piazza Navona [10] y [15], Via Giulia [9], Via del Gesù [7], mientras que si miramos hacia el oeste divisamos Trastevere [16] y [18] y la loma del Gianicolo [27].

De vez en cuando, y a lo largo de todo el libro, el gran angular se amplía para abarcar distancias mayores, indicando lugares señalados de la Roma monumental y turística, puntos geodésicos útiles para calcular el perímetro y el área de la ciudad, siguiendo en esto las rimas y el modelo de los sonetos sobre Roma de Du Bellay o Quevedo: «vas Foro y vas columna de Trajano, / vas Culiseo» [9]; «desde Piazza Navona al Aventino» [10]; «Y al fin del Campidoglio al Vaticano, / del Pincio a la columna de Trajano...» [53], «y te sigo del Foro al Palatino, / del Gianicolo al Pincio, al Aventino» [55].

Pero en la segunda mitad del libro se percibe un cambio en la topografía de los poemas. El punto de inflexión está en el poema escénico [38] «Los dos amigos», en que la carroza del *vetturino* sale del Coliseo, cruza el Tíber y llega al lado de la nueva casa de los Alberti en el Trastevere. A partir de este momento toda referencia al paisaje urbano de la margen izquierda del río desaparece y solo encontramos menciones a Santa María en Trastevere, el Jardín Botánico, el Gianicolo, la Villa Farnesina: tras la mudanza al nuevo domicilio de Via Garibaldi 88, las andanzas de Alberti tienen ahora un nuevo centro de gravedad, reflejado en los poemas que se compusieron en 1966 y 1967.

Y aquí es necesario apuntar una primera consideración sobre la naturaleza «popular» de la Roma de Alberti. Indudablemente, en los años sesenta los *rioni* (barrios) de la curva del Tíber y el Trastevere conservaban todavía el ambiente que fue desvaneciéndose con la gentrificación que empezó en los ochenta. Sin embargo, las andanzas poéticas de Alberti no salen de la muralla aureliana (lo hace solo una

vez, y por pocos metros, en el poema [27], cuando alude indirectamente al Cementerio Acatólico), de la topografía de la parte antigua de la ciudad. No se divisan las periferias, que ya entonces estaban presentes en el imaginario colectivo por haber sido retratadas con fuerza por el neorrealismo, las *borgate* de las novelas y el cine de Pasolini, las barriadas sin pasado —y por lo tanto sin «historia»— que no se incluyen en ningún itinerario turístico de la ciudad.

En ese *milieu* de yuxtaposición de monumentos y basuras, en el espacio amurallado de la ciudad antigua en que no es posible separar el pasado y el presente, se mueve ese yo itinerante, inscrito ya en el título del poemario y de alguna manera también en el nombre del poeta (¿hace falta recordar que san Rafael es el protector de los caminantes?)¹⁸. Su perfil va evolucionando a lo largo del libro. El «caminante» es en primer lugar un *flâneur*, el observador de ascendencia baudelariana que pasea por la ciudad, un individuo separado de la muchedumbre que registra detalles mínimos del panorama urbano y los incorpora a su conciencia¹⁹. Deslizándose por el empedrado de las calles, él se acerca para observar un mascarón, una fuente, un crucifijo o una estatua en una iglesia, así como las grietas, la basura, la ropa tendida o las manchas dejadas en las paredes por los orines. O se detiene a leer las llamadas «escrituras expuestas»²⁰. Roma es una ciudad de

¹⁸ «¡Chinita, Rafael Arcángel, / patrón de los caminantes!», había exclamado Alberti en *Marinero en tierra* (OCPI, 151).

¹⁹ Lo ha sabido ver acertadamente Javier de Navascués: «La escisión entre el uno y la multitud en el caso que nos ocupa no tiene, sin embargo, un aspecto trágico. A Baudelaire las masas ciudadanas, aunque le sirvan provisionalmente como materia artística, acaban por horrorizarle, imbuido como está de una idea aristocrática del arte y del mundo. Alberti, por el contrario, se siente cómodo en medio de las quejas propias y ajenas. Y así, adopta un tono humorístico y vitalista que no se da en el patrón baudelariano» (2009, 430).

²⁰ Interpreto en sentido amplio la definición de Petrucci de «scrittura esposta»: «qualsiasi tipo di scrittura concepito per essere usato, ed effetti-