

«Y es que el mundo es un álbum de postales»
(a propósito de *Cal y canto*)

MARÍA PILAR CELMA
Universidad de Valladolid

Estamos ya muy lejos de una primera visión crítica, mantenida durante varias décadas, que consideraba *Cal y canto* un libro meramente de transición, sin demasiado valor en sí mismo. La crítica hoy no sólo le reconoce un importante lugar en la evolución personal y poética de Alberti, sino que considera incluso que «contiene una dimensión colectiva y constituye un documento inmejorable para conocer la encrucijada estética en que se fraguó la poesía española de los años treinta»¹. No voy a detenerme en repasar una consideración crítica ya superada, pero sí conviene tener en cuenta que en dicha infravaloración pudo influir el retraso en la publicación de este libro: *Cal y canto* lleva bajo su título, entre paréntesis, la referencia cronológica «(1926-1927)» que contextualiza la escritura de la mayoría de los poemas (aunque algunos sean posteriores a esa fecha), pero se editó en 1929, lejos ya del momento del ímpetu gongorista y cuando ya Alberti estaba inmerso en el proyecto de *Sobre los ángeles* —y, de hecho, había dado a conocer algunos poemas en lecturas públicas y el libro se publicó ese mismo año—, respuesta a su crisis personal de 1928. Como hace ver Julio Neira, quizá el aprecio crítico del libro hubiera sido distinto si no hubiera visto la luz «sin el signo de lo ya superado»².

Hoy contamos con magníficos estudios que sitúan adecuadamente *Cal y canto* en el contexto de la crisis personal y estética sufrida por Rafael Alberti y que tratan de ofrecer una lectura global del libro. Citaré sólo uno de los primeros que

1.—NEIRA, J., «*Cal y canto* en la encrucijada estética de los años veinte», en Manuel Ramos Ortega (ed.), *Rafael Alberti, libro a libro* (ed. de Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales), Universidad de Cádiz, 2003, pp. 71-89.

2.—*Ibid.*

abrieron esta vía revalorizadora del libro, el de Solita Salinas de Marichalar³, y dos de los últimos, ambos magníficos pórticos de sendas ediciones: la «Introducción» de Hans Lauge Hansen⁴, que interpreta esta obra en clave metapoética, y la de Francisco Díaz de Castro⁵, utilísimas síntesis crítica, interpretación unitaria y comentario detallado de cada uno de los poemas.

Además disponemos de estudios sobre aspectos particulares, como el de Javier Pérez Bazo⁶, sobre la «Soledad tercera», o el de Julio Neira, sobre la fusión tradicionalismo y vanguardia⁷; y contamos también con análisis detallados de los poemas, como el de Yara González-Montes⁸ —aunque algunos aspectos de su interpretación puedan resultar discutibles— y la ya citada «Introducción» de Díaz de Castro.

El panorama crítico es, pues, hoy suficientemente rico como para no plantearme nuevamente una aproximación general a esta obra. Así pues, voy a centrarme en un aspecto muy concreto en el estudio de *Cal y canto*, del que espero, no obstante, poder sacar al final algunas conclusiones generales. Se trata de la relación en este libro de pintura-poesía⁹, relación modernizada gracias a los avances del mundo actual, muy especialmente la fotografía y el cine.

Es suficientemente conocida, y reconocida por el propio Alberti, la vinculación de su poesía con su otra gran afición, la pintura¹⁰. En el poema «1917», que abre el libro *A la pintura*, después de recordar su llegada a Madrid y su pasión por la pintura, afirma:

Diérame ahora la locura,
que en aquel tiempo me tenía,
para pintar la poesía
con el pincel de la pintura.

3.—*El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, 1968, Gredos.

4.—ALBERTI, R., *Cal y canto* (ed. de Hans Lauge Hansen), Madrid, 2002, Biblioteca Nueva.

5.—*Ibid.* (ed. de Francisco Díaz de Castro), Ayuntamiento de Madrid, 2003.

6.—«Las Soledades gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, o la imitación ejemplar», *Crítica*, 74 (1998), pp. 125-154.

7.—«Gongorismo y vanguardia en Rafael Alberti: las metamorfosis iconoclastas de *Cal y canto*», en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *Aire del sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, Murcia, 2003, Fundación Cajamurcia, pp. 269-291.

8.—*Pasión y forma en 'Cal y canto' de Rafael Alberti*, Nueva York, 1982, Alva ediciones.

9.—Para un planteamiento teórico del tema, véase Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, 1998, Tecnos.

10.—Una síntesis de la relación de Alberti con la pintura, así como un análisis de los poemas de *A la pintura* puede verse en PIÑA-ROSALES, G., «Entre el pincel y la pluma: el principio ekfrástico en la poesía de Rafael Alberti», en Pedro Guerrero Ruiz (ed.), *Rafael Alberti*, Alicante, 2002, Agua Clara, pp. 255-268.

Esta fusión de las dos artes se concreta en una riqueza cromática presente en toda su poesía y dará su fruto más granado en su libro ekfrástico *A la pintura*, recreación poética, desde la memoria, de los cuadros del Museo del Prado más admirados y queridos por Alberti¹¹. En *La arboleda perdida*, Alberti hace una mención especial a esa misma fusión artística referida a *Cal y canto*, en un texto, que luego encabezará la edición de este libro. Afirma el poeta que la de *Cal y canto* «era una poesía de pintor, plástica, lineal, de perfil recortado».

Pero conviene matizar esta declaración, porque la misma confluencia de tradición y modernidad reconocida en este libro en cuanto a temas, motivos y formas, se manifiesta también en el tratamiento y aprovechamiento de la imagen visual en la poesía. En *Cal y canto*, la fusión poesía-pintura no deriva sólo en una expresión más o menos cromática; de la misma manera que la fusión de tradición y modernidad no se limita a la superposición de motivos procedentes del mundo clásico y del mundo moderno. Porque a Alberti, en este momento crucial de su vida y su obra, se le impone una nueva visión del mundo, explicitada en un verso de «Carta abierta», poema que cierra este libro y, a la vez, abre la poesía de Alberti a nuevas posibilidades¹². En un lugar central dentro de las estrofas que rememoran y declaran la importancia del cine (con uno de los versos albertianos más citados: «Yo nací —respetadme— con el cine»), declara Alberti, con un tono explicativo y de autojustificación:

«Y es que el mundo es un álbum de postales» (p. 372)¹³.

No se trata, por tanto, únicamente, de una técnica de escritura que se aprovecha de elementos de las artes visuales. Es toda una concepción del mundo, del mundo moderno, de su mundo, lo que va regir esa nueva fusión de la imagen visual y la palabra poética. Alberti no ve el mundo de manera unitaria, su mirada no puede abarcar la totalidad. Alberti contempla el mundo como una superposición de planos, de escenas, de elementos diversos, a veces irreconciliables en la realidad. El Al-

11.—GUERRERO RUIZ, P., «Los modelos ekfrásticos en Rafael Alberti», en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *Aire del sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, op. cit., pp. 315-341.

12.—La importancia de este poema como síntesis de la evolución de Alberti y apertura a futuras orientaciones de su poesía, ha sido puesta de relieve por varios estudiosos, entre ellos, FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO (op. cit.); DÍEZ DE REVENGA, J., «La poesía de Rafael Alberti en su primera madurez (1921-1936)», en *Entre el clavel y la espada...*, op. cit.; y JIMÉNEZ MILLÁN, A., «Un poeta en la calle (1931-1939)», en *Rafael Alberti: el poema compartido* (ed. De Luis García Montero), Granada, 2003, Centro Andaluz de las Letras/Consejería de Cultura, pp. 283-309.

13.—Cito por la edición de LUIS GARCÍA MONTERO, A., *Poesía. 1920-1938*, Madrid, 1988, Aguilar.

berti de 1928, sumido en una profunda crisis personal y estética¹⁴, ve su mundo como un collage. El album es un libro en blanco que se llena con fotografías, grabados, acuarelas... En este caso concreto, con tarjetas postales, imágenes que nos hablan de distintos escenarios, de viajes, del incipiente turismo, de recuerdos.

Desde una temprana crítica de José María Pla a *Cal y canto*, el mismo año de aparición del libro, hasta los estudios más recientes, es usual poner de relieve la asociación de la poesía de este libro con la pintura de Maruja Mallo¹⁵, con quien el poeta mantuvo una agitada y traumática relación sentimental. Normalmente se hace referencia a las escenas de verbenas populares de la pintora, caracterizadas por la superposición de elementos diversos, a veces sorprendentes, coincidentes con motivos reiterados en *Cal y canto*. Alberti utiliza en varias ocasiones las metáforas *verbena o feria* para marcar esa misma superposición de elementos a veces inconexos («verbenas siderales», p. 316). También puede verse esta asociación en escenas taurinas, por ejemplo, en el poema «Corrida de toros», donde se suceden múltiples imágenes en un veloz torbellino:

De sombra, sol y muerte, volandera
grana zumbando, el rueda gira herido
por un clarín de sangre azul torera.

Abanicos de aplausos, en bandadas,
descienden giradores, del tendido,
la ronda a coronar de los espadas.

[...]

Carrusel de claveles y mantillas
de luna macarena y sol, bebiendo,
de naranja y limón, las banderillas.

[...]

14.—Aunque la fecha que Alberti asigna a sus poemas, bajo el título de *Cal y canto*, es 1926-1927, está probado que algunos son posteriores (NEIRA, J., «*Cal y canto* en la encrucijada...», *op. cit.*) y, en cualquier caso, Alberti hace la ordenación de los poemas, dando un sentido unitario al libro, en 1928.

15.—Ya en una temprana crítica de QUIROGA PLA, J. M. («Ulises adolescente», *Revista de Occidente*, VII, marzo, 1929, pp. 403-408) se hacía referencia hasta asociación, luego reiterada por otros estudiosos, como NEIRA, J. («*Cal y canto*: en la encrucijada...», *op. cit.*, p. 84).

Feria de cascabel y percalina,
muerta la media luna gladiadora,
de limón y naranja, reolina
de la muerte, girando, y los toreros,
bajo una alegoría voladora
de palmas, abanicos y sombreros (pp. 318-320).

Pero donde más evidente resulta que esta similitud no es sólo una cuestión de temas o motivos comunes, sino que afecta a la concepción misma del arte, es en un cuadro de Maruja Mallo titulado significativamente «Guía postal de Lugo», un óleo sobre cartón en el que la pintora surrealista ofrece un panorama general de la ciudad a base de imágenes fragmentarias, con motivos que pertenecen a distintos planos espaciales, temporales y temáticos: tarjetas postales de los monumentos de la ciudad —la muralla, varias iglesias, la catedral...—, complementados con elementos del mundo moderno: automóviles, barcos, fábricas... Y, en lugar muy visible, en el marémágnum de estas tarjetas postales, se superponen aún dos imágenes simbólicas elevadas sobre unas nubes: la primera, el santo patrón de la ciudad, San Froilán, ataviado de obispo; la segunda, el «Santísimo», custodiado por dos figuras angelicales y dos cabezas de león (esta imagen representa a la ciudad porque en su catedral se expone permanentemente el «Santísimo»). El cuadro de Maruja Mallo y toda la poesía de *Cal y canto*, ejemplifican bien que, en el mundo moderno y en el nuevo arte, «el mundo es un álbum de postales».

Hemos partido de la definición de la poesía de *Cal y canto* como «poesía de pintor», aun cuando sea actualizada por los avances técnicos del mundo moderno. Volvamos a esa cuestión y veamos cuáles son los elementos propios de la pintura traspasados a la poesía, elementos que, en gran medida, se pueden considerar comunes con los de la fotografía, base de las tarjetas postales. Para empezar, Alberti utiliza, en ocasiones, léxico referido a la propia pintura o a sus instrumentos como metáfora para representar otras realidades. Así, la bella imagen de «pinta gritos la sangre por las paredes» (p. 334), del poema «¡Eh, los toros!»; o la sinestesia «Se perfila el sonido» (p. 352), de «Venus en ascensor»; o la referencia al lienzo, en el «Romance que perdió el barco»:

... el lienzo
de los bandos ultramares,
estelar, un marinero,
[...]
busca amarrado a la cola
nocturna y larga del viento (p. 332).

La pintura sirve también de imagen en el título de varios poemas: «Mi entierro (Naturaleza muerta)», «Reflejo», «Claroscuro»¹⁶. Pero Alberti no se queda en una relación tan externa, sino que profundiza más en las posibilidades que ofrece la pintura, al valerse de sus principios básicos y recrearlos poéticamente. Veamos estos elementos plasmados en versos de *Cal y canto*:

Primero, la línea, el trazo que marca el dibujo. En «Invierno postal», el poeta resalta el trazo puro del carboncillo negro, aún sin luces ni colores:

¡Cuidado! ¡A la derecha! Repetida
y al volante, Amarilis, combos rieles
negros dibuja en el asfalto, huida (p. 324).

Segundo, el juego de luz y sombra. El poema que lleva precisamente el título de «Claroscuro», concluye así:

Naufragabas tú abajo, en lo hondo oscuro,
y yo arriba, en lo claro (p. 336).

Y en el poema «Tren amor», Alberti se sirve de la técnica del claroscuro ahora aplicada a la fotografía:

Débil perfil, anuncio iluminado,
seguido de mi sombra que se afana
por reducir la luz de esa ventana
tuya a un negro cuadrado.

Inútil claroscuro, inútil duelo,
roto por el espacio vengativo,
segador del enlace fugitivo
de tu anhelo y mi anhelo (p. 348).

Tercero, el color, el más evidente de todos los principios de la pintura adaptados a la poesía, recurso que había usado, e incluso, abusado de él, la poesía modernista. Así comienza el poema titulado «Reflejo»:

16.—En realidad este poema, fechado en 1927, no fue incorporado a *Cal y canto* hasta la edición de 1961 y no aparece en las ediciones posteriores que reproducen la primera o la de 1952.

Más allá del añil de los jardines
suspensos de las gélidas ventanas,
clarean por el aire las mañanas
de lazos blancos, verdes y carmines (p. 306).

En este mismo poema se puede apreciar el cuarto principio pictórico, la perspectiva, que Alberti consigue mediante la colocación de objetos diversos en distintos planos que marcan la distancia (a lo lejos, casi en el horizonte, las velas náuticas; en la proximidad del rompeolas, objetos minúsculos):

Túnicas crujen, y alas en bolina
rubias velas inscriben al Sur claro.
Y en el agua, cabellos, flores, plumas

a la deriva de la ventolina
huyendo, verdes, de la voz del faro,
coronan el mantel de las espumas (p. 306).

Por último, no puedo dejar de referirme, como síntesis de esta fusión pintura-poesía en *Cal y canto*, al aprovechamiento que Alberti hace de una técnica barroca, la pintura dentro de la pintura. En «El arquero y la sirena», ésta, ajena al peligro que le acecha, está bordando un pañuelo. Como en un cuadro de Velázquez, Alberti describe con precisión y detalle tanto la escena en sí como el motivo bordado:

Arrebolada y destronando el cielo,
que en fuga de cristal llora mecido,
bordando una sirena su pañuelo.

Fuerte y delgado estambre, colorido
de luna en alba y bolinera,
dedal de aurora en oro guarnecido,

y aguja de aire en sol, una galera
van, en la nieve de la holanda fina,
dibujando y dejando prisionera.

[...]

Nardo y carmín, los dedos bordadores,
Por la pendiente de la malva tela,
Van sembrando, luz, sombra, los colores (p. 311).

Todos estos elementos (trazo, luz, color, perspectiva), en cuanto característicos de la escena visual, se pueden considerar comunes a la pintura y la fotografía, pero esta última ofrece algunas particularidades, que enriquecen y modernizan la perspectiva pictórica tradicional. En primer lugar, hay una diferencia temática, en cuanto la fotografía es una técnica moderna, que refleja una realidad del mundo moderno y que acoge en sí artefactos del mundo moderno: automóviles, aviones, transatlánticos... Además, uno de los principios de la pintura, la luz, se ve transformado por la irrupción de la luz eléctrica:

La luna, en la policlínica,
corre un temblor por las calles,
eléctrico (p. 354).

En segundo lugar, la fotografía tiene una relación intrínseca con el cine. Éste se compone, en realidad, de fotogramas, que se suceden sin que las unidades puedan ser captadas como tales por el espectador. Alberti identifica estas dos técnicas y se refiere a ellas indistintamente:

¿Dónde os vi yo, nostálgicas postales?
¿En qué cine playero al aire libre
o en qué álbum de buques lineales? (p. 325).

Tanto la fotografía como el cine ofrecen una realidad fragmentaria, en mucha mayor medida de lo que lo hacía la pintura. Esa voluntad fragmentarista de Alberti se manifiesta de manera explícita en varios poemas de *Cal y canto*, que se ofrecen como incompletos: «El arquero y la sirena» termina con el aviso explícito de «(Incompleta)»; la «Soledad tercera (paráfrasis incompleta)»; y el poema final, la «Carta abierta», aparece enmarcada por los avisos de que «(Falta el primer pliego) y «(Falta el último pliego)». Además, otros poemas se dividen en varias partes que reproducen escenas y momentos independientes; así, «El arquero y la sirena», «Narciso» y «Romeo y Julieta». Caso paradigmático de este fragmentarismo es el poema «Venus en ascensor», que reproduce la escena contemplada en cada uno de los pisos del edificio, los siete cielos.

La rápida sucesión de imágenes, el dinamismo, el movimiento caracterizan las artes modernas de la imagen. Por otra parte, la fotografía capta la escena en su realidad cambiante, en el instante. Su plasmación no requiere la larga exposición, la pose del original, que necesitan los cuadros para ser pintados. La fotografía es la espontaneidad, la vida cambiante, el instante captado y detenido. Y así se refleja en la poesía, que ofrece esa misma realidad fragmentaria y cambiante, con una expresión acelerada e ilógica:

¡Susto en la luz! Teléfonos fundidos.
A los timbres, disparos.
El giratorio idioma de los faros,
los vientos, detenidos (p. 347).

Se puede objetar a lo dicho hasta aquí sobre las peculiaridades de la fotografía frente a la pintura, que los futuristas también consideraban como motivos centrales de sus cuadros los avances del mundo moderno; que se servían de la luz eléctrica para alumbrar sus escenas («La cabellera de Tina, estudio de los efectos de luz en un rostro femenino», 1911, de Luigi Russolo); y que proclamaban como uno de sus principios más novedosos la captación del movimiento («Las manos del violinista», 1912, de Giacomo Balla). Pero es que la técnica futurista lo que hace es aprovechar e incorporar precisamente los avances técnicos, entre ellos también la fotografía y el cine. Exactamente lo mismo que hará Rafael Alberti en *Cal y canto*.

Por último, la fotografía, como el cine, incentiva la imaginación. Puede transformar la realidad, no solamente copiarla («Un chino no es un chino. Un transeúnte / puede ser blanco al par que verde y negro», p. 372). La pintura invita a la contemplación, al goce estético. La postal invita al vuelo de la imaginación. La pintura nos hace abrir bien los ojos para captar el mínimo detalle. La postal nos hace cerrar los ojos para sentirnos transportados a lejanos espacios. Así le ocurre a Alberti en «Invierno postal»:

Tarjeta panorámica: el paseo,
antártico y de azul. —¿Tiene usted frío?
Sube y baja el invierno en su trineo.

Autorizadas, las peleterías
abren las jaulas del escaparate
y el oso blanco abriga los tranvías.

¡Dadme un beso, románticas señoras!
 ¡El último, en mi frente sin sombrero,
 mis dignas Venus puras, protectoras! (p. 324).

Hora es ya de concluir. Volvamos al verso del que hemos partido: «Y es que el mundo es un álbum de postales». El álbum acoge en sí múltiples instantáneas. Su unidad la constituye la diversidad, y no sólo de espacios, también de momentos. El álbum, en esa suma de momentos, parece detener el tiempo. La tarjeta postal, en la suma de escenarios, parece anular las distancias. Decía Rubén Darío, en la estela de Nietzsche: «Es el arte el que vence el espacio y el tiempo»¹⁷. Y Unamuno añadía un nuevo elemento, al declararse convencido de que las bellas artes liberaban de «los tres tiranos del espíritu: la lógica, el tiempo y el espacio»¹⁸. Alberti, en *Cal y canto*, nos brinda su mundo poético convertido en «álbum de postales», en un collage que parece derribar las barreras del tiempo («Apolo, en pantalones, sin corbata», p. 351), del espacio («Nueva York está en Cádiz o en el Puerto / Sevilla está en París, Islandia o Persia», p. 371) y de la lógica («Y Dios desciende al mar en hidroplano», p. 315).

Es obvio que ni Unamuno consideraría *Cal y canto* paradigma de esa sublimación y trascendencia del arte, ni Alberti se propondría alcanzar con su obra el alto ideal planteado por Unamuno, precisamente en un momento en que la reivindicación de Góngora se convierte en motivo de autoafirmación generacional y de desencuentro con los escritores «mayores»¹⁹. Pero también es cierto que *Cal y canto*, con su original fusión de tradición y modernidad, con sus tanteos en el espacio de lo irracional, con su rica imaginería visual, es fiel exponente de la encrucijada en que se halla la poesía española del momento (superadas las propuestas del neotradicionalismo y del gongorismo) y se ofrece como puerta franca a nuevas y fecundas posibilidades, especialmente por la vía del surrealismo. Con *Cal y canto* se ha abierto un tiempo nuevo para la poesía española.

17.—«Dilucidaciones», prólogo a *El canto errante*, recogido por GULLÓN, R., en *El modernismo visto por los modernistas*, Madrid, 1980, Guadarrama.

18.—«Sobre la erudición y la crítica», *La España Moderna*, 13 (1900), pp. 193-215.

19.—En un primer intento de reivindicación de Góngora en el ámbito modernista, Unamuno había manifestado no haberlo leído apenas y no estar dispuesto a tomarse la molestia de descifrarlo. Además, con fuerte carga irónica, que resultó premonitoria, propuso que los más jóvenes leyeran al poeta cordobés y «nos lo sirvan luego en odres nuevos» («Información literaria. Sobre Góngora», *Helios*, 4 (1903), pp. 475-477.