de tradición popular, «como un limón exprimido del todo, difícil de sacarle jugo diferente».

Rafael Alberti rompe con *La amante* (1926-1927). El número de *Litoral* recoge el homenaje gongorino del gaditano que se incorpora literaria y cronológicamente a ese extraño fenómeno de arte irrepetible, de poesía eterna llamada generación del veintisiete.

En un pueblecito norteño, pañuelo de espuma levantado, no para recibir, sino en señal de despedida, *La amante* de Rafael Alberti ha quedado atrás, pero eternizada:

¡Al Sur
de donde soy yo,
donde nací yo,
no tú!
—¡Adiós, mi buen andaluz!
—Niña del pecho de España,
¡Mis ojos! ¡Adiós, mi vida!
—¡Adiós, mi gloria del sur!
¡Mi amante, hermana y amiga!
—¡Mi buen amante andaluz!

Pilar Paz Pasamar

Cal y canto

¿Quién escribe hoy —antes de 1628— que no sea besando las huellas de Góngora, o quién ha escrito verso en España, después que esta antorcha se encendió, que no haya sido mirando su luz?

Vázquez Siruela

Cuando, en el año 1927, un animoso grupo de poetas españoles, algunos de los cuales aún no habían cumplido los veinticinco años, se aprestan a homenajear al escritor cordobés don Luis Góngora, muy pocos pensarían que, al rendir este sencillo homenaje, estaban también redactando el acta fundacional de una de nuestras más espléndidas generaciones literarias. No me interesa, hoy y aquí, hacer un problema de la legitimidad o no del término generación, ni de su correlato adjetivo —en este caso— «de 1927». Es una discusión que, a estas alturas considero estéril, y sobre la que se han vertido tantos ríos de tinta que estoy completamente seguro de que nadie puede arrojar ya más luz al estado de la cuestión.

Si me atrevo aquí a esbozar este tema, es simplemente por el hecho, absolutamente irrebatible, de la importancia que tienen esa fecha —1927— y la celebración del segundo centenario de Góngora para un grupo de jóvenes poetas españoles contemporáneos que han empezado a escribir al alborear la década de 1920.

En efecto, entre los años 1920-1930 aparecen los libros siguientes: *Libro de poemas* (1921), de Federico García Lorca; *Imagen* (1922), de Gerardo Diego; *Presagios* (1924), de Pedro Salinas; *Tiempo* (1925), de Emilio Prados; *Marinero en tierra* (1925), de Rafael Alberti; *Las islas invitadas* (1926), de Manuel Altolaguirre; *Perfil del aire* (1928), de Luis Cernuda; *Ambito* (1928), de Vicente Aleixandre; *Cántico* (1928), de Guillén, y *Cal y Canto* (1929), de Rafael Alberti.

Los primeros libros de estos jóvenes poetas de la nueva generación literaria manifiestan, inequívocamente, su endeudamiento con la historia y la tradición literaria de la que arrancan. Así, según defendió el poeta Luis Cernuda en su libro *Estudios de poesía española contemporánea*, se puede hablar de tres etapas o características generacionales que son: 1) El cultivo especial de la metáfora; 2) La predilección por el clasicismo, y 3) El gongorismo. Hay, aún, una cuarta característica de «arranque generacional» —el influjo del surrealismo—, pero de esta no hablaré por no repercutir todavía, en la obra temprana de Rafael Alberti, pues, como es sabido, la etapa surrealista del poeta portuense no comienza hasta la aparición de *Sobre los ángeles*.

Así, pues, pretendo en el corto espacio de esta comunicación, referirme a estos tres aspectos esenciales en la obra de Alberti y, en particular, en el libro que ahora nos ocupa: *Cal y canto.*

1) La metáfora

Según el poeta norteamericano Robert Frost, la poesía es metáfora, puesto que dice una cosa y significa otra. Es —según él— el placer de la ulterioridad. Cada poema —siguiendo su razonamiento— es una nueva metáfora o no es nada. Y de alguna manera, todos los poemas son siempre la misma metáfora. *Cal y canto* —que en principio iba a denominarse *Pasión y forma*— es evidentemente un título metafórico. Según explica el propio poeta en *La arboleda perdida:*

> Necesitaba con urgencia un título para mi nuevo libro en marcha, *Pasión y forma* encontré, a poco de iniciados los primeros poemas, que cambié luego por sugerencia de José Bergamín por *Cal y canto.* Era —añade el poeta— una poesía de pintor, plástica, lineal, de perfil recortado. Aquel temblor de alma de mis canciones lo iba a meter ahora como en un cofre de cristal de roca, en una blanca y dura urna, aunque transparente [...] Perseguiría como un loco —sigue diciendo— la belleza idiomática, los más vibrados timbres armoniosos, creando imágenes que a veces, en un mismo poema, se sucederían con una velocidad cinematográfica, porque el cine, sobre todo, entre los múltiples inventos de la vida moderna, era el que más me arrebataba... [citado en Rafael Alberti, *Obras completas,* tomo I: *Poesía, 1920-1938,* edición, Introducción, Bibliografía y Notas de Luis García Montero, p. 301. A partir de ahora citaré *Poesía*].

En efecto, no hay duda, el cuarto libro de Rafael Alberti es un poemario que nace con una irrepetible vocación de embellecimiento de la realidad. Lo cual supone, de suyo, una voluntad de *ulterioridad* por parte del poeta. La metáfora en *Cal y Canto* no es sino transponer a un plano diferente la realidad del idioma. Es como si dijéramos un ejercicio de estilo. Si *Marinero en tierra* había sido el ejercicio de lo popular, recobrando viejas formas tradicionales de la literatura de nuestros siglos de oro, *Cal y canto* supone, como hemos dicho, otro ejercicio o aprendizaje poético, pero esta vez en formas métricas de arte mayor. Y, sobre todo, lo que sobresale en el nuevo libro del poeta de El Puerto, es la capacidad de crear imágenes. ¿Pero qué tipo de imágenes?

Habría que aclarar que, en sus comienzos, los poetas del 27 —que han sido precedidos por el creacionismo y el ultraísmo— intentan, y a veces consiguen —como en el caso de Lorca o del mismo Alberti—, extraer de la metáfora un cierto alejamiento de la lógica. Es decir, el tratamiento metafórico que aporta el 27 a la historia de la poesía española es el de la metáfora inesperada y sorpresiva.

Pero vamos a nuestro libro. Se podría decir que hay en *Cal y Canto* tres núcleos temáticos fundamentales, alrededor de los cuales se genera la varia y rica imaginería del mundo albertiano. Estos tres núcleos son: a) el mundo mitológico, b) la naturaleza, y c) los nuevos inventos. Y, por encima de sendos aspectos, prevalecen la voluntad, por parte del poeta, de elevar su dimensión humana a categoría divina, y en cualquier caso, de embellecer al máximo el mundo urbano y cotidiano, aunque también de establecer un distanciamiento irónico entre el autor y la mitología clásica.

Veamos, pues, algunos casos que corresponden a los tres núcleos temáticos que he acotado dentro de la imaginería de *Cal y Canto.*

a) *La mitología*

Podemos ver cómo aparecen imágenes que se relacionan con el mundo pagano: Narciso, Venus, las Náyades... Podría pensarse que asistimos a una mera repetición del mundo metafórico gongorino. Pero nada más lejos de la realidad. Alberti sabe eludir el compromiso que podían plantearle, de cara al lector, el peligroso paralelismo con el poeta cordobés. Por otra parte, y como luego explicaremos, la actitud de Alberti respecto a la mitología, como también respecto a los inventos, es premeditadamente irónica, lo cual produce un esfecto de distanciamiento respecto al tratamiento gongorino del mismo tema mitológico. Veamos algunos ejemplos textuales:

Narciso, el viejo personaje mitológico, es transformado por Alberti en moderno y apuesto joven que ora conduce motocicleta, ora automóvil.

> No el pantalón de luna y la chaqueta
> de sol, ni el alfiler de plata hirviendo,
> ni el auto ni la azul motocicleta.

Mientras *Venus* sube en ascensor, las plantas celestiales de un hipotético edificio olímpico, Eros dispara sus

dardos amorosos revestido de toga, monóculo y birrete; Apolo, en pantalones y sin corbata, intenta distraer su aburrimiento jugando con su corona de flores; Orfeo intenta inútilmente rescatar su lira del cubo de la basura; Ceres, improvisada actriz de cine, arroja, flamígera, un grupo de bellas mujeres de alcanfor y de cera; Ganimedes —el copero de los dioses— orina sobre Ícaro una flor de gasolina y ozono, y por fin, el homosexual Narciso, en la planta sexta, decorado y con verdes ligas, reclinado sobre un espejo, se enamora de sus propios pechos de goma.

b) *El mundo de la naturaleza*

En su doble dimensión —de seres animados o inanimados— recibe, por parte del poeta, un tratamiento imaginístico que a veces humaniza, como en el caso del mar:

¡Oh *mar adolescente, mar desnudo,*
con quince lunas cándidas, camino
de los ciclos y tierras ignorados.

o del aire:

Y el aire tuvo piernas / troncos, brazos, cabeza.

o de la máquina, sea la que fuere: automóvil, avión o tren.

En otras aparece deshumanizada, como en el caso de esta cocinera del poema «Metamorfosis y ascensión»:

Mandil y cofia de luna

E incluso también se nos presenta cosificada:

Y dadle cuerda al sol, que se ha fundido.

c) *El mundo de los inventos*

Es este otro núcleo temático —quizás el más repetido— que merece un variado y abundante tratamiento imaginístico en el libro *Cal y canto.* Entre los inventos que trae el siglo XX, el preferido por Alberti es, posiblemente, el cinematógrafo. Repito aquí las palabras suscritas por el poeta en *La arboleda perdida:*

[perseguir la belleza idiomática] creando imágenes que a veces, en un mismo poema, se sucederían con una velocidad cinematográfica, porque *el cine, sobre todo entre los múltiples inventos de la vida moderna, era lo que más me arrebataba.* [*Poesía* 301. El subrayado es mío].

El poema «Carta abierta», de nuestro libro, el poeta estampa estos versos epifanales de una generación:

Yo nací —¡respetadme!— con el cine.
Bajo una red de cables y de aviones.
Cuando abolidas fueron las carrozas
de los reyes y al auto subió el Papa.

Y es que el cine, además de crear ilusiones, ha borrado para siempre las fronteras del Universo Mundo:

Nueva York está en Cádiz o en el Puerto
Sevilla está en París, Islandia o Persia...

Pero volvamos al mundo imaginístico de los inventos, es decir, de la modernidad para el poeta gaditano. El mundo de los inventos recibe un doble tratamiento; si por una parte se ensalza, utilizando la consabida técnica de la dinamización o humanización de la máquina (véase el poema: «Guía Estival del Paraíso»), por otra se guarda un distanciamiento irónico no exento, en ocasiones, de cierta técnica de humor del absurdo. Podríamos recordar el poema «Venus en ascensor», y también este «Telegrama» que ahora cito:

Nueva York.
Un triángulo escaleno
asesina a un cobrador.
El cobrador, de hojalata,
y el triángulo, de prisa,
otra vez a su pizarra.
Nick Carter no entiende nada
¡oh!
Nueva York

La imagen literaria se convierte, a veces, en nueva e imprevisible, potenciándose al máximo los efectos poéticos a partir de episodios u objetos vulgares y cotidianos. Es el caso del poema «Madrigal al billete del tranvía» (p. 347). Ante poemas de esta naturaleza, los formalistas rusos reaccionarán incorporando un nuevo concepto a la retórica y poética que hará fortuna en la crítica literaria contemporánea: el «extrañamiento», un procedimiento estilístico mediante el cual el artista nos ofrece una percepción inédita de la realidad («...billete, flor nueva, / cortada en los balcones del tranvía»).

2) El clasicismo

La segunda característica que podemos encontrar en los orígenes del grupo poético del 27 es, como hemos apuntado más arriba, la del clasicismo. Desde sus primeros libros, los poetas del 27 escriben con la obsesión de la forma. Precisamente, Alberti iba a titular su libro *Pasión y forma*, aunque a sugerencia de Bergamín, cambia el título inicial por el de *Cal y canto*.

Alberti ha había bebido, con su *Marinero en tierra*, en los cancioneros españoles de los siglos XV y XVI. Esta era ya una favorable predisposición por su parte a recuperar los modelos de nuestros poetas clásicos, su admiración por Garcilaso, primero, y por Lope, después, es inequívoca de esta actitud. *Cal y canto* es una confirmación de esta dirección apuntada en sus primeros años de poeta y —no se olvide— de pintor, pues como sabemos, su formación pictórica se fragua en el Prado, en un proceso que podemos considerar paralelo a su instrucción poética.

En lo concerniente a nuestro libro, la orientación clasicista se plasma tanto en los contenidos temáticos como en la expresión formal, fundamentalmente en los moldes métricos que si, en los libros anteriores, habían sido de origen popular —principalmente canciones y romances—, en *Cal y canto* se encauzan hacia el verso de arte mayor —sonetos y tercetos encadenados. Por su parte, los contenidos, como ya hemos visto al hablar de la imaginería, abordan, con una visión idealizadora, pero también irónica, los temas mitológicos contrastados por el prisma de la modernidad. Pero por encima de la expresión y el contenido —uniéndolas a ambas— lo que sobresale es la actitud clasicista que se manifiesta, además de en los dos aspectos anteriores, en un vocabulario rico y eufónico o, para decirlo con palabras del propio Alberti: «poesía [...] plástica, lineal, de perfil recortado [y que] perseguiría [...] la belleza idiomática». Para conseguirlo no duda en someter el lenguaje —como reflejo de la realidad— a un proceso de elevación o exaltación embellecedora.

El verso endecasílabo es la «blanca y dura urna, aunque transparente». Veamos, por ejemplo, cómo describe el toro y al toreo en estos cinematográficos versos endicasílabos:

> mar sangriento de picas coronado
> veloz rayo de plata en campo de oro

«Madrigal al billete del tranvía» es un poema en donde se aprecia perfectamente el proceso de depuración de la realidad. En esta ocasión no me resisto a citarlo en su totalidad como uno de los poemas más representativos del libro:

> Adonde el viento, impávido, subleva
> torres de luz contra la sangre mía,
> tú, billete, flor nueva,
> cortada en los balcones del tranvía.
>
> Huyes,directa, rectamente liso,
> en su pétalo un nombre y un encuentro
> latentes, a ese centro
> cerrado y por cortar del compromiso.
>
> Y no arde en ti la rosa ni en ti priva
> el finado clavel, sí la violeta.
> contemporánea viva,
> del libro que viaja en la chaqueta.

3) Gongorismo

La tercera y última característica de estilo que voy a considerar en el libro es el gongorismo. No voy a entrar ahora en un pormenorizado estudio del concepto, ni siquiera en el significado histórico que ejerció el poeta cordobés en el nacimiento y primeros pasos del grupo del 27. Sí diré, en cambio, que estos jóvenes poetas arrojaron por la borda definitivamente esa maliciosa definición del cordobés como príncipe de las tinieblas, y no menos consiguieron espantar, al menos de las mentes más lúcidas, la idea del falso doble estilo de Góngora. Al hablar del gongorismo, lógicamente estamos, a la vez, reuniendo en una sola las dos características de estilo anteriormente analizadas: metaforismo y clasicismo. Porque es el modelo común al llevar «a la cúspide [...] el grandioso lenguaje poético [que había empezado] con Garcilaso de la Vega» (J.M. Rozas). ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que Góngora apura hasta el límite los recursos —a todos los niveles— del lenguaje poético. No es extraño, pues, que los poetas contemporáneos españoles que más perfección formal han atesorado en provecho propio hayan clavado su vista en el poeta que eleva el verso castellano a su más alta perfección formal. En el caso de Alberti, el caudal gongorino le abastece convenientemente en un momento en el que sufre una crisis de inspiración y de estilo.

Ya el poema breve, rítmico, de corte musical, me producía cansancio. Era como un limón exprimido del todo, difícil de sacarle un jugo diferente y —añade— ya había empezado entonces nuestro entusiasmo por Góngora, incrementado por la proximidad de su centenario [Alberti: *Poesía*, 301].

Góngora fue, pues, una necesidad. El poeta cordobés le facilita motivos, moldes métricos y, por encima de todo, como ya vimos, la imaginería barrocoandaluza.

No voy a detenerme en analizar, uno por uno, los poemas gongorinos de *Cal y canto*, entre otras cosas porque pienso, al igual que Pedro Salinas que, aparte de la maravillosa paráfrasis de la *Soledad tercera* (parte cuarta del libro), *Cal y canto* «no es imitación de Góngora [...], es tradición de Góngora, como el ciclo anterior era tradición de la poesía de los cancioneros. Queda claro: Alberti ha usado el crisol, el alfar gongorino, ha cocido su barro, el suyo propio, y una vez que lo ha utilizado, lo abandona definitivamente:

El contenido gongorino fue además de deliberado, pasajero. No pasó casi del año del homenaje [*Arboleda perdida*, 256].

Aparte de los recursos retóricos gongorinos, en los que no entramos por falta de tiempo; además de los moldes métricos —principalmente el soneto—, la huella del poeta cordobés se manifiesta, en *Cal y canto*, de manera temáticamente recurrente. Fundamentalmente son los asuntos mitológicos los más abundantes. Con una peculiaridad, el mito ya no interpreta la realidad natural del mundo, como ocurría en la tradición grecolatina, sino que a veces encomia y, en otras, parodia la complejidad del mundo moderno y urbano. El mito ha descendido de las alturas y se ha instalado en la ciudad, entre los hombres. Así, es significativo que Venus, cuando intente subir a las alturas celestiales, lo haga «en ascensor» («Venus en ascensor») y que «Dios descienda del cielo en hidroplano» («El jinete de jaspe»). La explicación es fácil, el distanciamiento cronológico provoca, a su vez, un distanciamiento expresivo que produce un efecto irónico y paródico. El mundo ha cambiado y los dioses también. A partir de ahora —años veinte del siglo— el mito del hombre moderno es la nueva técnica y el maquinismo (tren, automóvil, avión, cinematógrafo...). Llega la hora de que este mito también se derrumbe:

Casa de chispa y pólvora, jinetes
sin alma y sin montura entre los trigos;
basílicas de escombros, levantadas
trombas de fuego, sangre, cal, ceniza.

Sólo queda el recurso de la huida —surrealismo— y, más tarde, del compromiso político. Alberti, hombre de su tiempo —como lo ha demostrado en *Cal y canto*— asumirá los dos: surrealismo y poesía comprometida.

Manuel Ramos Ortega

Sobre los ángeles

Ya he contado alguna vez de qué forma y en qué momento me sentí más decididamente atraído por las maneras poéticas de Rafael Alberti. Fue una experiencia —una lección— bastante llamativa, cuya memoria aún conservo con nitidez emocionante. Todo ocurrió algo después de haberme familiarizado con la tersa y delicada incursión del autor de *Marinero en tierra* en los cancioneros tradicionales, ese inicial y nunca extinguido neopopularismo que, como nadie ignora, define ejemplarmente uno de los más fecundos trayectos de la lírica albertiana. Aquella exquisita, airosa luminosidad expresiva, enriqueció, a no dudarlo, mi sensibilidad, pero tal vez no llegó a corresponderse del todo con mis más impulsivas predilecciones. Hasta que un día, en Cádiz, cuando debía andar yo por los veintiuno o veintidós años, me en-