

EL ATLAS POÉTICO DE RAFAEL ALBERTI

Jannine Montauban

*Viajes no emprendidos:
sólo trazos de los dedos
silenciosos sobre el mapa.*

Luis Hernández, “Géminis”

Este trabajo propone un análisis de la sección “Atlas” de *Marinero en tierra* (1924) de Rafael Alberti a partir de las implicancias que resultan de asumir la relación entre mapa y poema: 1) como representaciones textuales, es decir, como sistemas (o artefactos) de signos altamente codificados, y 2) como una compleja secuencia de marcos que estructuran los poemas desde los niveles más elementales de lectura hasta aquellos que comprometen la tradición literaria. Ambas relaciones ya están sugeridas en el título: el vocablo “Atlas” designa, de acuerdo con el *Diccionario Etimológico* de Corominas, “una colección de mapas geográficos en un volumen” (70-71). En el mismo diccionario se explica que “mapa” alude originalmente al “pañuelo o servilleta, por el lienzo que se utilizaba para dibujar el mapamundi” (380). La equivalencia entre el lienzo y la página blanca se produce por ser ambos el espacio enmarcado donde irán a insertarse los signos. En su libro *Poetic Voices*, Timothy Austin señala las ventajas de representar en un sistema gráfico similar a las “cajas chinas” las narrativas contenidas unas dentro de otras, ya que muestran sus semejanzas con el marco que rodea una pintura, una foto y (¿por qué no?) un mapa:

One major advantage lies in the fact that it provides on the page an image strikingly similar to of the frame or that surrounds a painting or a photograph, an image easily and intuitively apprehended. (61)

La voluntad de ofrecer esta breve colección de nueve poemas como una colección de mapas, va de la mano con la de presentar cada uno de ellos como un pequeño



marco en el interior del cual (de manera semejante a la contemplación de un mapa) desfilarán imágenes del mundo y será posible, más que la *representación* del viaje, su efectiva *realización*.

La organización topológica de estos poemas se articula, en una primera instancia, con la del volumen mismo: el libro *Marinero en tierra* es el marco mayor que los contiene. Del mismo modo que la imagen del titán Atlas aparecía en la portada de los mapas de Mercator, el título "Atlas" contiene, en un segundo marco, los nueve poemas de la sección; y, dentro de ellos, el primero -titulado "Geografía física"- ofrece el tercer marco: aquel en que la pequeña musa (en la cual nos detendremos luego) nos invita al viaje que se llevará a cabo en los ocho poemas restantes.

La relación entre poema y mapa está mediada por un tercer elemento que también se integra sin dificultades a la metáfora del marco: la ventana. Es a partir de ella que se definen las distintas posiciones del hablante como observador-participador de los eventos que *ve* antes de traducir al lenguaje. La ventana, además, hará posible la realización del deseo de atravesar los marcos del mapa-poema para participar de los misterios que a la vez revelan y ocultan. En este sentido, es pertinente anotar la importancia que Alberti le concede a la ventana en la elaboración de los poemas de "Atlas". Si -como sugiere Zumthor- todo poema épico (y, por extensión todo poema), crea un "espacio de la autobiografía" no resulta impropio recurrir al sustento autobiográfico para explicar, si no los poemas, la anécdota privada que les dio origen:

Era Sofía una niña de doce o trece años, a quien en los largos primeros meses de mi enfermedad contemplaba abstraída ante un atlas geográfico tras los cristales encendidos de su ventana. Desde la mía, sólo un piso más alta, veía cómo su dedo viajaba lentamente por los mares azules, los cabos, las bahías, las tierras firmes de los mapas, presos entre las finas redes de los meridianos y paralelos. También Sofía bordaba flores e iniciales sobre aéreas batistas o rudos cañamazos, labor de colegiala que cumplía con la misma concentrada atención que sus viajes. Ella fue mi callado consuelo durante muchos atardeceres. Casi nunca me miraba, y si alguna vez se atrevía, lo hacía de raro modo, desde la inmovilidad de su perfil sin apenas descomponerlo. Esta pura y primitiva imagen de Sofía a la ventana, me acompañó por largo tiempo, llegando a penetrar hasta en canciones de mi *Marinero en tierra*, época en que ya ella había trocado el azul de los atlas y la aguja por un *flirt* dominguero y matinal a la salida de la iglesia. (129)

No es necesario comprobar la veracidad de esta confesión para comprender que, incluso si se trata de un recuerdo idealizado o falsificado, es a partir de ese discurso que se organizan los distintos elementos que componen y articulan la sección. El hecho de que presente a Sofía¹ como una niña distante vista a través de los marcos que suponen las ventanas (la de él y la de ella) la convierte en un privilegiado objeto de contemplación y a él en un espectador -un *voyeur*-, cuyo goce se traduce en la ilusión imaginada de atravesar los marcos y participar de los viajes que emprende Sofía a partir de la concentrada expectación de los mapas. Sofía es objeto de contemplación, pero también es ella misma una *voyeur* de los atlas. La cadena de contemplaciones (mediatizada por los marcos) sería la siguiente: a través de la ventana el hablante contempla a Sofía, y a través del mapa Sofía contempla (y emprende) sus misteriosos viajes; pero el lector, de pronto incluido en esta cadena, contempla a través de los poemas al hablante que contempla a Sofía, quien a su vez contempla el mapa:

La niña, rosa sentada.
Sobre su falda,
como una flor,
abierto, un atlas.

¡Cómo la miraba yo
viajar, desde mi balcón!

En los poemas de “Atlas” el nombre Sofía está debidamente reemplazado por designaciones más generales como “niña”, “hermana” o “prima”. Sin embargo, ninguna de ellas parece sugerir una relación filial, sino una relación marcada por el misterio que ella inspira: una musa traviesa (y algunas veces esquiva) que se transforma en Sirena, Sibila o Esfinge, pero exenta de la perversidad (aunque no del erotismo) que la tradición les atribuye. En este sentido el poema “Geografía física”, con su estructura circular marcada por la reiteración del estribillo, fija el espacio de la contemplación del mapa y, a la vez el espacio del saber de la “hermana”, quien invita al hablante (y a los lectores) a emprender sin riesgo el viaje que supone la escritura/lectura de esos poemas:

Nadie sabe Geografía
mejor que la hermana mía.

-La anguila azul del canal
enlaza las dos bahías.

-Díme: ¿dónde está el volcán
de la frente pensativa?

-Al pie de la mar morena,
sólo, en un banco de arena.

(Partiendo el agua un bajel
sale del fondeadero.
Camino del astillero,
va cantando el timonel.)

-Timonel, hay un escollo
a la salida del puerto.

-Tus ojos, faros del aire,
niña, me lo han descubierto.
¡Adiós, mi dulce vigía!

Nadie sabe Geografía
mejor que la hermana mía.

Al ser el primero de la sección, “Geografía física” configura el marco en el interior del cual los demás poemas van a encuadrarse para ser contemplados. Como lo he anotado en el trabajo anterior,² al presentar al puerto como punto de partida de la aventura de la creación poética, este poema invierte el tópico tradicional del “seguro puerto” como refugio al que se llega después de la aventura. Las veladas alusiones que supone esta referencia van desde Garcilaso y Fray Luis hasta Virgilio y Lucrecio, y permiten arriesgar una ampliación del marco general que supone el libro: la tradición española (tanto la oral popular como la escrita), contenida a su vez en otro marco mayor: la literatura universal. Sólo la metáfora del mapa — contenedor simbólico de un mundo reducido por el marco a una escala visible— posibilitará al hablante los desplazamientos hacia lejanas comarcas integradas entre sí por el marco mayor de la tradición literaria:

A Rabindranath Tagore

¡Dejadme pintar de azul
el mar de todos los atlas!

Mientras, saludame tú,
cantando el alba del agua,
pájaro en una palmera
que mire al mar de Bengala.

Este poemita resuelve, en su brevedad, el problema de las enormes distancias que separan al hablante de la remota Bengala. Su método consiste en asociar dicha región con su representación cartográfica y asumirla como una tradición poética cuyo influjo no necesita de aviones ni barcos para hacerse presente: la poesía (representada con el símbolo tradicional del pájaro cantando en una oriental palmera) hace posible ese milagro. El imperativo de la primera estrofa no sólo alude al color convencional que representa al mar en los mapas, si no también a la cifra del ideal poético que ese color representa en nuestra poesía desde la publicación de *Azul...* en 1888. Si a esto añadimos la señalada reelaboración de las metáforas náuticas que Alberti propone en este libro se comprenderá la poderosa identificación entre el ideal poético y la aventura marina que sugiere el acto de “pintar de azul el mar de todos los atlas”.

Es importante observar la total ausencia de utilidad práctica que el hablante le otorga a los mapas: el interés racional es reemplazado ventajosamente por una valoración imaginaria que posibilita un desplazamiento por las exóticas comarcas que el mapa propone. Lo que estos poemas parecen decir es que sólo aquellos capaces de *atravesar* el marco del mapa (como el espejo de Alicia de Lewis Carroll) podrán disfrutar de estos viajes que se llevan a cabo de dos maneras: como imágenes continuas que se suceden en una pantalla, y como realidades físicas que están a la espera de ser visitadas. Es en estos desplazamientos que el hablante (transfigurado en Rafael Arcángel “patrón de los caminantes”)³ se permite acompañar a la niña, como ocurre en “Viajeros”:

Dormida y rubia, en la roca;
dormida y rubia, llegada,
ayer tarde, de Polonia.
El Arcángel de su guarda
-San Rafael- la acompaña.

No sueñes tú, prima mía,
no sueñes, que estás cansada.

Las aldeas de Suiza
y los pueblos de Germania

pasando van por su frente,
bajo una blanca nevada.

No sueñes tú, prima mía,
no sueñes, que estás cansada.

San Rafael se ha dormido,
despierto y rubio, en la roca
despierto y rubio, llegado,
ayer tarde, de Polonia.

El mapa, al igual que los poemas, crea también un espacio de la autobiografía, sólo que esta autobiografía es sutilmente fantástica: el hecho de que las imágenes producidas por la visión del mapa (que en este poema se articulan con las visiones del sueño) produzcan desplazamientos tales que generen cansancio físico, pertenece con todo derecho a la categoría de lo fantástico tal como la ha estudiado Tzvetan Todorov.⁴ Por otra parte, el hablante de estos poemas juega traviesamente a fingir ignorancia frente a los contenidos ideológicos que intervienen en la elaboración y en la intención de los mapas.⁵ Su conocimiento es *otro* y está vinculado con el que propone la sabiduría transracional de “la hermana”: sólo dejándose guiar por ella podrá permitirse el continuo cruzamiento de los marcos que suponen no sólo los mapas-poemas, sino las ventanas que invitan a participar de los misteriosos viajes que excitan la imaginación.

De mi ventana huye el barco
venido ayer de la Habana.
¡Saltemos del lecho al barco,
lucero de la mañana!

Al pasar por tu azotea
me echarás una naranja
y un zapatito de oro,
lleno de almendras y agua.

¡A las Antillas me voy
por unos mares de menta
amargas!

En este punto considero importante recordar que si el mundo -como sugiere Dennis Wood- “is presented to us on the platter of the map, *presented*, that is,

made present, so that whatever, invisible, unattainable, erasable past or future can become part of our living... *now...here*" (7, sus subrayados), otro tanto ocurre con la tradición literaria, en la medida que cada texto actualiza la tradición y a la vez forma parte de ella. La fingida ignorancia del hablante a la que me refería no pretende subrayar un espíritu ajeno a dicha tradición, sino a asumirla con la libertad que supone deshacerse de toda preceptiva que ahogue el libre vuelo de la fantasía creadora. Del mismo modo que el autor Alberti no tiene ningún empacho en recordar que fue desaprobado en el curso escolar de preceptiva literaria,⁶ el hablante de estos poemas tampoco lo tiene para ostentar su desdén frente a los estrictos códigos de interpretación cartográfica. Si ambos fueran examinados en un curso de geografía escolar tal vez serían desaprobados como aquellos ángeles colegiales que no comprendían "por qué la esfera armilar se exaltaba tan sola cuando la miraban."⁷

La actitud es más bien interrogante que reverente: ante la mirada del hablante, desprovista de cualquier conocimiento de los códigos cartográficos, los signos revelan su absoluta insignificancia virtual y se convierten en seres semejantes a aquellas legendarias mariquitas de san Antón que poblaban el jardín perdido de la infancia:

¿Cómo te llamas,
puntito negro
caído en el mapa?

(Renos por el agua helada,
por las banderas nevadas
-llanuras de la paz, blancas-.)

Puntito negro,
¿cómo te llamas?

Niña que vas por los yelos
sobre una foca montada,
contra tu pecho un pandero
de escarcha sobredorada;
tu país -puntito negro-
¿cómo se llama?

...
¡En ancas de tu trineo,
niña, que vienen las morsas
perseguidas por los renos!

(“Mapa mudo”)

En el sistema de significación cartográfica, el punto negro representa, según el tamaño, la importancia o la extensión de un pueblo o ciudad. Es, tal vez, el marco mínimo que admite un mapa: en su interior bullen poblados enteros que descansan en el prestigio del reconocimiento otorgado por el punto negro que señala su presencia en el mundo. Este marco mínimo es abierto por una interrogante que presupone una respuesta oral: “¿cómo te llamas, /puntito negro/caído en el mapa?”. El empleo del diminutivo concilia con ingenuidad y ternura la pequeñez física del punto y su cruel orfandad; no se trata de un puntito dibujado sino “caído” en un mapa en el que parece sentirse solitario y triste. La organización del poema sugiere que la respuesta del “puntito” no se da por medio de mensajes verbales, sino imaginarios: el minúsculo punto negro abre su marco y presenta la imagen de una manada de renos caminando a través de llanuras nevadas. Esta imagen, desencadenante de las imágenes posteriores decididamente surrealistas, es presentada en el interior del marco que suponen los paréntesis.

El título de este poema, que es el último de la sección, encierra su propia ironía: el mapa no es “mudo” (a lo largo de los poemas no ha hecho otra cosa que hablar), sino -como las ventanas, los atlas y los poemas- “cerrado”. Sólo la imaginación creadora es aquella que permite la apertura, y en ella la posibilidad de realizar los viajes que ella propone. □

Notas

- 1 Cuyo nombre equivale significativamente a “sabiduría”
- 2 “Geografía física” de Marinero en tierra de Rafael Alberti, 1995.
- 3 En el poema “chinita”, incluido en la segunda parte de Marinero en tierra, se lee: “¡Contigo, Rafael Arcángel, /patrón de los caminantes!” (121).
- 4 Todorov, Tzvetan “The Uncanny and the Marvelous”. Con Davis & Ronald Schleifer (1986).
- 5 “This is no more than to say that the map is about the world in a way that reveals, not the world -or not just the world- but also (and sometimes especially) the agency of the mappers. That is, maps, all maps, inevitably, unavoidably, necessarily embody their authors’ prejudices, biases

and partialities (not to mention the less frequently observed art, curiosity, elegance, focus, care, imagination, attention, intelligence, and scholarship their maker bring to their labor)" (Wood, 24)

- 6 En el prólogo a su edición crítica de *Marinero en tierra*, Robert Marrast cuenta -tal vez parafraseando alguna confesión de *La arboleda perdida*- lo siguiente: "De regreso a Madrid, Rafael estudia algunas asignaturas del cuarto y quinto año de bachillerato, pero D. Mario Méndez Bejarano le suspende en preceptiva literaria, porque no entendía nada de las figuras retóricas y el galimatías del pedante libro de texto". (18)
- 7 Rafael Alberti, "Los ángeles colegiales" En *Sobre los ángeles* (1929)

Bibliografía

- ALBERTI, Rafael
1958 *Antología poética*. Buenos Aires: Losada.
- 1985 *Marinero en tierra. La Amante. El Alba del Alhelí*. Ed. Robert Marrast. Madrid: Castalia.
- AUSTIN, Timothy
1994 *Poetic Voices. Discourse Linguistics and the Poetic Text*. Tuscaloossa & London: University of Alabama Press.
- CON DAVIS, Robert & Ronald SCHLEIFER
1986 *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. 2nd Edition. New York & London: Longman, 175-184.
- COROMINAS, Joan
1983 *Diccionario etimológica de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- WOOD, Denis
1992 *The power of Maps*. New York & London: The Guilford Press.
- ZUMTHOR, Paul
1990 *Oral Poetry: An Introduction*. Kathryn Murphy-Judy trad. Minneapolis: University of Minnesota Press.