El papel de la amistad

Irene García Chacón

En una obra plagada de imágenes poéticas, *Los nuevos artistas españoles* (1932), Benjamín Palencia advertía y sentenciaba: «Una raya trazada en el papel es un signo, un mundo a desentrañar». En uno de los ejemplares de este libro, que actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional, el autor reforzó el sentido de estas palabras a través de una raya de tinta trazada en el margen derecho de cada una de sus páginas. Junto a la firma previsible, el signo inesperado.

Los dibujos y las palabras entre artistas, por insignificantes que puedan parecer, se convierten casi siempre en mundos a desentrañar. Así sucede con la correspondencia epistolar de los creadores del primer tercio del siglo XX. La carta llegó a ser una seña generacional. No nos parece gratuito que Rafael Alberti titulara «Carta abierta» un poema de *Cal y canto* (1929) en el que pretendió condensar el espíritu de su tiempo. Esa fue la interpretación de Rosa Chacel en su artículo «Rumbo poético de Rafael Alberti»:

«Hablaba por todos, sin proponérselo, es cierto, pero no es menos cierto que en un poema, "*Carta abierta*", en que habla de sí mismo sienta, lapidariamente, el trazo y garbo de nuestra generación. "*Yo nací –¡respetadme!– con el cine./ Bajo una red de cables y aviones*"».[1]

La carta, como el cine, caracteriza a la generación. En el poema aparecen también las nuevas posibilidades de la época, la comunicación, por ejemplo, a través del teléfono: «Sabed de mí, que dije por teléfono/ mi madrigal dinámico a los hombres [...]». Pero en

---

[1] R. CHACEL, *Obra completa. Artículos I*, Valladolid: Diputación de Valladolid. Fundación Jorge Guillén, 1993, p. 467. Edición de A. Rodríguez Fischer.

la nueva vida cantada por el poeta el futuro no tenía que ver con la ruptura tajante, sino con un deseo de leer la tradición y reutilizar el pasado. Es coherente que un elemento tradicional como la carta adquiera protagonismo en un tiempo de diálogo entre la tradición y la vanguardia.

Las cartas son, al fin y al cabo, ideas en circulación con una identidad casi compartida, y ese intercambio es fundamental para entender el arte del período al que aquí nos referimos. Años más tarde, Pedro Salinas insistirá en el importante papel del género en su brillante ensayo «Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar», incluido en *El defensor* (1948).

En numerosas ocasiones estas cartas no sólo están escritas sino que también esconden sugestivos dibujos que actúan entre saludos y despedidas. Aunque en un primer golpe de vista se pudiera pensar lo contrario, si detenemos nuestra mirada en la correspondencia de la época y observamos los numerosos ejemplos conservados, nos daremos cuenta de que estos dibujos no suponen algo accesorio o meramente anecdótico, sino que están cargados de sentido. Son los propios artistas quienes nos llevan a defender esta postura. Palencia, en una carta primorosamente ilustrada, explica a sus destinatarios, Federico García Lorca y Emilio Prados, lo siguiente:

«Yo le escribí a Emilio dándole las gracias por su hermoso regalo en una carta muy pintoresca y alegre con dibujos, pájaros y flores. ¿La recibió?»[2]

Luis Lacasa, por su parte, en una misiva fechada en agosto de 1928 responde a Lorca de la siguiente manera:

«Bienvenidas sean [las cartas] de la fecha que quieran y sobre todo ornamentadas tan bien con esos dibujos que me gustan tanto».[3]

Se trata sólo de dos ejemplos, pero en gran cantidad de ocasiones los artistas agradecen, valoran y preguntan por los dibujos que

---

[2] Carta conservada en la Fundación Federico García Lorca, catalogada como COA-766 y publicada en C. MAURER (ed.), «Correspondencia entre Benjamín Palencia y Federico García Lorca», *Poesía*, 38 (1992), pp. 298-301.

[3] Carta conservada en la Fundación Federico García Lorca, catalogada como COA-494.

han enviado o recibido mediante correo postal. En ellos se unen la sorpresa y la complicidad, el juego y la apuesta seria, la individualidad y las preocupaciones compartidas. Los creadores saben el valor que pueden llegar a tener sus ilustraciones, y las incluyen cuando quieren agradecer algo a un amigo, pedirle un favor o hacerse perdonar. Este último es el caso de la interesantísima carta que aquí publicamos. Fue escrita y dibujada –podría decirse que más dibujada que escrita– por Benjamín Palencia. Se encuentra en una colección particular. La transcribimos respetando la ortografía, acentuación y puntuación del texto original, pues no dificultan su comprensión:

«Querido Alberti: gran poeta del mar y autor de La Pájara pinta: Amable risueño è infantil:

¿Que te pasa que no quieres verme? Yo no puedo pasar sin que te vengas a mi casa à contarme chismes como un niño alegre: lo que haces y lo que quieras sobre el pasado el presente y el porvenir.

¿Como va tu Pájara pinta, tu Viudita y tu Conde de cabra?

¡No seas así, ven hombre! Yo te espero con los brazos abiertos y con una copa de agua fresca con azúcar. Con cartas de recortes de periódicos y papelitos de colores, con dibujos, y con mi gran obra seria y profunda de paisajes desnudos bodegones y flores para divertirte un rato.

Deja à la Maruja [Mallo] y atiende à tu buen amigo que te quiere y admira.

Benjamín Palencia».

A pesar de que el género epistolar se preste a ello, la misiva no posee fecha de emisión y es el contexto el que nos ayuda a datarla en torno a 1926. Éste es el año en el que Rafael Alberti, destinatario de la carta, trabajaba en *La pájara pinta*, pieza teatral de la que, como es sabido, sólo llegó a escribir el prólogo y el primer acto. Palencia, pregunta por la Pájara Pinta, la Viudita del Conde de Laurel y el Conde de Cabra, personajes de la obra procedentes de diversas fuentes del folclore popular. No es de extrañar que el pintor manchego conociera bien este «guirigay lírico-bufo-bailable» y quisiera saber de él, pues se ocupó en un primer momento de sus figurines y decorados. Posteriormente, Maruja Mallo, a

quien Palencia menciona en la carta –añadiendo sobre su nombre tres líneas de fuego– y con quien Alberti comenzaría una relación personal y artística alrededor de este año 26, participaría también en la escenografía del proyecto con la realización de diferentes diseños, de los cuales tan sólo tenemos constancia de un único dibujo, *El arzobispo de Constantinopla*.

En la carta de Palencia que hemos transcrito unas líneas más arriba las ilustraciones adquieren un gran protagonismo sobre el papel. Este protagonismo viene dado tanto por el espacio que se dedica al dibujo –prácticamente todo el folio está inundado de colores y figuras– como por la correspondencia de los dibujos con el texto. Las ilustraciones subrayan de forma expresiva cada uno de los conceptos claves que Palencia escribe a Alberti. De esta forma se comunican las ideas a través de palabras, pero las más importantes para el autor se complementan con ilustraciones que enuncian plásticamente su significado. Así descubrimos, entre otros, un barco velero sobre la palabra «mar», un pájaro que se apoya sobre una rama cada vez que escribe «La pájara pinta», un sombrero de copa encima del término «Conde», un terrón sobre el «azúcar» o una figura femenina de cuerpo entero que se relaciona con el concepto «desnudos». Junto a su firma, Palencia coloca una paleta de pintor. El artista quiere darle vida a la realidad y los dibujos introducen el movimiento en el papel, estableciendo una complicidad entre el arte y la existencia o entre las palabras y las imágenes.

Esta opción de comunicar conceptos mediante su representación gráfica será también practicada por Alberti, quien años más tarde llegará a sustituir, por ejemplo, la palabra rana por un dibujo de este animal, a modo de juego, en muchos encabezamientos de las cartas dirigidas a su hija, llamándola «Aitana, pelo de rana».

Por otra parte, la misiva de Palencia comienza y acaba con dos dibujos que nos remiten a la máscara y al teatro. No sorprende que en el último incluya una marioneta, ya que *La pájara pinta*, muy presente como hemos visto en el texto de la misiva, se concibió para ser representada en un espectáculo de títeres. Con el paso de los años el propio Alberti, en una entrevista con Manuel Bayo, recordaría este aspecto de la siguiente manera:

«La hice porque apareció en Madrid una compañía de marionetas estupenda, de un italiano, Podrecca, que era magnífico. Era de la época de Mussolini, del fascismo en Italia. Este hombre apareció con su compañía, que era extraordinaria y tuvo un éxito muy grande, y él quería llevar alguna cosa española. Entonces un músico amigo mío que es valenciano precisamente, Óscar Esplá, me habló para que hiciera una cosa exclusivamente para Prodecca. Yo dije que sí e hice ese ensayo que te he dicho y que se subtitulaba *guirigay lírico-bufobailable*. Esto era un intento de obra escrita con los pies más que con la cabeza, pero pensando en lo descoyuntadas que son las marionetas».[4]

El colorido vivaz y la estética de los dibujos presentes en la carta muestran un manifiesto interés por lo infantil y lo popular, también patente en la obra de Alberti. En otra carta con dibujos enviada a Lorca en julio de 1926, Benjamín Palencia se expresa de la siguiente manera:

«En mi barrio se está verificando la gran semana –Verbena– y en estos momentos que yo te escribo llegan a mi mesa de trabajo las músicas entrecortadas de los chotis y valses de los organillos mezclados con los bocinazos de los taxis y el taconear de las chulas del Madrid popular y castizo.

Entre las luces congestionadas por el polvo yo veo a los caballitos del tiovivo dar vueltas con el soldado y la criada de pómulos anchos apretando las piernas en los lomos de los caballejos de madera galopando hacia un paisaje sin luz para llegar al infierno, pero ya que te hablo de esto no puedo dejar de hacerlo de esas fotografías de luz ultravioleta con el comisionista ensortijado y la chula de mantón, subidos en ese Plus Ultra de barraca, atravesando las nubes de sus ideales, y finalmente me despido con ese tipo característico de el [sic] chulo de Madrid con ese casco de papel de purpurina plateada en la cabeza y bigotes postizos.

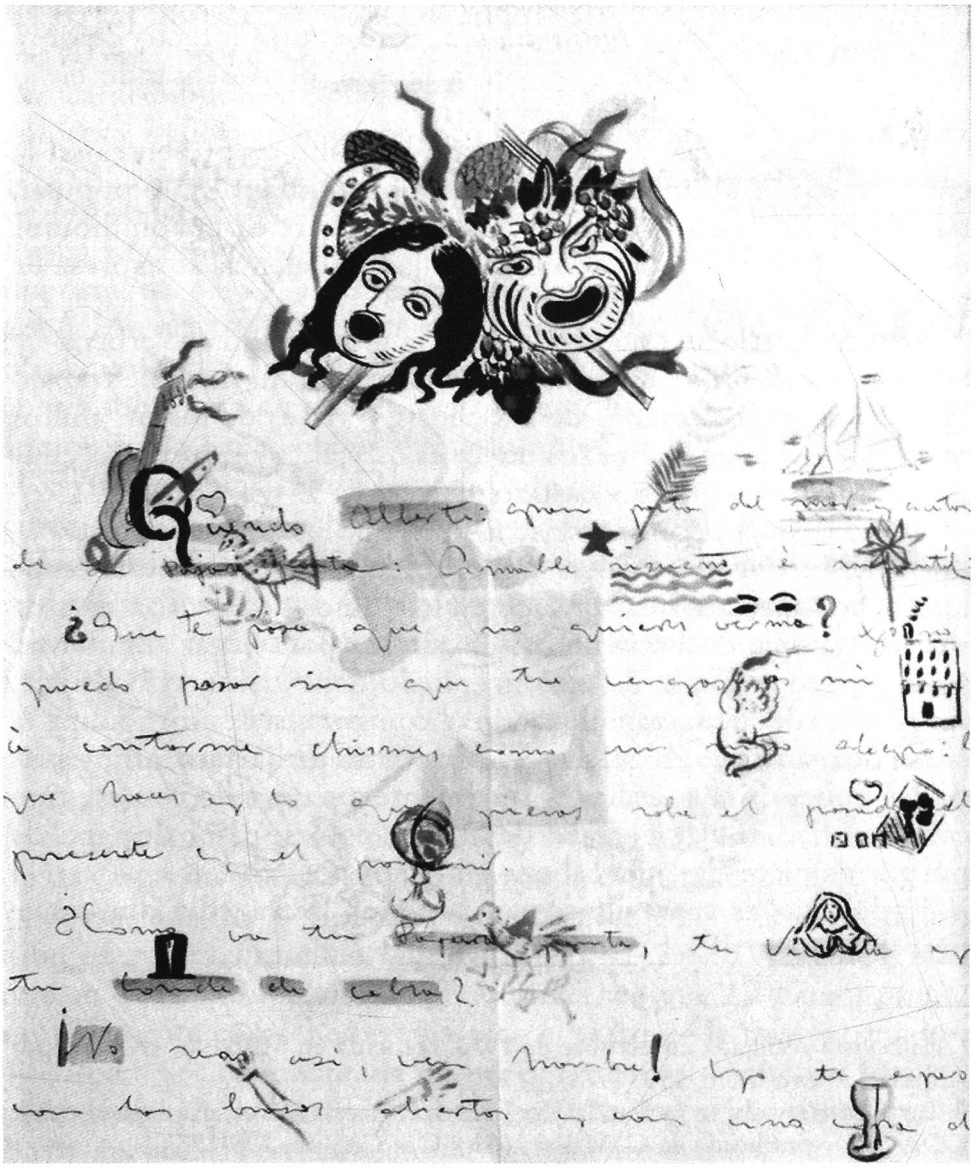
Todo esto es maravilloso sin penetrar la tragedia que tiene, pero para un artista hay mucha materia».[5]

---

[4] Entrevista realizada en octubre de 1970, recogida en M. Bayo, «Alberti por Alberti», *Primer Acto*, 150 (1972), p. 7.

[5] Carta conservada en la Fundación Federico García Lorca, catalogada como COA-765 y publicada en C. Maurer (ed.), Op. Cit., pp. 296-297.

Estas líneas se completan con un grupo de hombres tocados con boina que juegan a las cartas, y dos campesinas que conversan sentadas ante una mesa. Tanto estas figuras como las que encontramos en la carta que el artista dirigió a Prados y a Lorca también en ese año 1926, y cuyas ilustraciones guardan un gran parecido formal y temático con la carta que aquí presentamos, recuerdan a sus dibu-



jos exentos, donde el pintor mantuvo el realismo clasicista que había ejercitado desde comienzos de los años veinte. En este sentido, puede afirmarse que las obras epistolares no suponen testimonios aislados, sino que responden a los intereses del momento en el que se escribieron y dibujaron las cartas, integrándose de esta forma en la producción general de sus creadores.

En frecuentes ocasiones hallamos un carácter espontáneo de las obras epistolares, relacionado con la circunstancia de haber sido ejecutadas en el primer soporte y con el primer material que el artista tuvo al alcance de la mano. Sin embargo, en el caso de Palencia en general y de esta misiva en particular se observa una cuidadosa realización que la aleja de un impulso instantáneo. Las líneas del lápiz trazaron en un primer momento las figuras principales –las tres máscaras teatrales y la marioneta– sobre las que el artista aplicó tinta y acuarela. Esta última técnica es empleada en la mayoría de los diseños que conforman la carta y su uso ha permitido una sutileza que se manifiesta en la línea, además de diferentes gradaciones de color.

Por último, debemos señalar que el uso del servicio postal para enviar dibujos como éstos, realizados en cartas, ha condicionado las obras desde el momento de su concepción hasta su conservación final. Cuando nuestros ojos se posan sobre este papel de carta que Palencia realizó para Alberti, encuentran de forma inevitable varias señales de pliegues verticales y horizontales. Estos vestigios nos recuerdan que durante algún tiempo la obra habitó en un sobre. De esta forma el canal deja su huella y se convierte en parte integrante de la creación.

Esta carta, junto a otros muchos ejemplos conservados, nos lleva a entender los dibujos que se encuentran en las correspondencias de la época como un distintivo, una impronta que los autores dejan para demostrar la consideración que tienen de su amistad a los destinatarios. En estos casos, los dibujos son ideas, pero también se convierten en una especie de testimonio humano.

Los dibujos en carta suponen una forma de expresión, de tanteo con uno mismo y con el otro. Estas ilustraciones son un regalo escondido en otro regalo que le sirve de envoltorio: la carta.

Y otra cosa importante. Queremos acabar estas reflexiones señalando que la carta animada con dibujos que aquí mostramos supone una manera original de recordarnos que las obras de arte tienen siempre una dirección y un destinatario