

Los Picasso de Rafael Alberti
(Equivalencias de Poesía y Pintura
en **Los 8 nombres de Picasso**)

LUIS CAPARRÓS ESPERANTE

«Yo no hago ninguna distinción entre poesía y pintura, entre la palabra y la línea, entre la expresión gráfica y la palabra»¹. De este modo respondía Alberti a la pregunta de un periodista hace unos años. Y no es cosa de ahora, producto de su revitalizada actividad pictórica. De hecho, ambos medios de expresión se han repartido su interés desde los lejanos años de adolescencia, cuando copiaba a los maestros del Prado o, ya pintor vanguardista, exponía en aquel primer Salón de Otoño de 1920 con la pomposa firma de Rafael María de Alberti. Quizás fuese mejor hablar de confluencia de ambos medios de expresión artística y no de reparto, pues esa larga —aunque interrumpida— labor pictórica aflorará una y otra vez en los valores plásticos de su obra poética, mostrando que el mejor pintor Alberti no usa pigmentos ni pinceles; le basta la palabra.

Vino después, apenas arrinconado el caballete, la poesía de *Marinero en tierra*, y en el color, incluso en el dibujo de sus poemas, seguía estando presente una sensibilidad pictórica². Aún hubo de transcurrir mucho tiempo y sufrir Alberti la honda experiencia de la guerra y el exilio, para que su viejo amor a la pintura produjese una obra clave, precisamente con ese título y dedicatoria: *A la pintura*³. Es éste un cántico enmarcado en las dimensio-

¹ Entrevista con Luis Pancorbo en *Gazeta del Arte*, año II, abril 1974, p. 23.

² No en vano el cromatismo de este libro ha sido motivo de atención para la crítica. V. SALINAS DE MARICHAL, Solita, "El color en *Marinero en tierra*", *El mundo poético de Rafael Alberti*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 73-81; ZARDOYA, Concha, "La técnica metafórica albertiana (en *Marinero en tierra*). Cromatismo", *Poesía española del siglo XX*, III, Gredos, Madrid, 1974, pp. 425-442; TEJADA, José Luis. *Rafael Alberti. entre la tradición y la vanguardia (Poesía primera: 1920-1926)*. Gredos, Madrid, 1977, *passim*; HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, Carmen, "Sensaciones visuales en Rafael Alberti. 1924-1927: poesía neotradicional", *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Universidad de Murcia, 1978, pp. 250-264.

³ ALBERTI, Rafael, *A la pintura: cantata de la línea y del color*, Imprenta López, Buenos Aires, 1945.

nes que el recuerdo apunta del Caserón del Prado, un canto a los pintores y un canto a los instrumentos, glosa de las pinturas y glosa de las técnicas. El tema motriz, el que le da la buscada coherencia y armonía a las partes, es el vivo clasicismo de los artistas del Caserón, tal como lo anticipa el poema inicial, «1917». Las excepciones a esta línea temática —en todo caso discutibles— no van más allá del post-impresionismo y, como cierre de esta tradición plástica y apertura a nuevos modos, Picasso.

Y Picasso, precisamente, motiva un nuevo libro de homenaje a la pintura, *Los 8 nombres de Picasso*⁴. Aquí, el poema «Picasso» ocupa el segundo lugar del libro con un nuevo título, «De azul se arrancó el toro» (págs. 14-18), tomado de uno de sus versos, y en su final anuncia el desarrollo que en *A la pintura* quedaba en suspenso:

«...Y aquí el juego del arte comienza a ser un juego explosivo» (pág. 18).

LITERATURIZACION DE LA PINTURA

¿De qué modo se da esta aproximación a la pintura de Picasso? ¿De qué modo, podríamos decir, se literaturiza ésta? Un presupuesto inicial del que partir es precisamente el de esa prioridad de la pintura, en cuanto motivo generador, sobre la visión literaria, con independencia de que la realidad objetiva afecte a ambas. Deben tenerse presentes, por tanto, las elecciones estéticas de Picasso, su personal mundo plástico.

Muchas veces se ha afirmado que la pintura contemporánea descansa de modo fundamental sobre su propia tradición y esto es tanto más cierto en Pablo Picasso, verdadero sintetizador de corrientes y estilos, devorador de lenguajes formales. El referente externo de Alberti en este libro es esa pintura, a partir de la cual se origina un nuevo objeto artístico que intenta ser fiel al anterior, pero —y en ello radica nuestro interés— con un lenguaje sustancialmente distinto, razón de su valor como creación original.

Llegados a este punto, habremos de observar cómo podrán confluír en nuestro ánimo receptor las distintas ordenaciones de signos a que obliga la distinta naturaleza de cada uno de los dos lenguajes: manchas de color (pigmentos), formas, texturas y posible tema en la pintura, con predominio de valores visuales y espaciales; y conjunto de signos preestablecidos, con infinitas posibilidades de combinación, susceptibles de representar valores

⁴ *Idem.*, *Los 8 nombres de Picasso y No digo más que lo que no digo* (1966-1970), Kairós, Barcelona, 1970. En adelante citaremos por esta edición, indicando el número de página entre paréntesis.

conceptuales abstractos o psíquicos en la poesía, con un marcado carácter verbal y conceptual arropado por una más o menos intensa línea melódica. Dicho esto, evidentemente, como líneas generales para lo que sigue y que de modo alguno pueden delimitar los márgenes de la cuestión ⁵.

Por tanto, podemos precisar la pregunta inicial en el sentido de intentar ver de qué manera puede aproximarse la escritura a la pintura hasta su superposición sobre un mismo material significativo, de tal modo que el objeto transformado por una sea equivalente en nuestro ánimo al objeto transformado por la otra. Y además, dada esa prioridad temporal de la pintura —que marca tema y expresión—, cómo puede llegar a ser creativa la escritura consiguiente. Lógicamente todo ello no puede ser cuantificado y debe considerarse en relación al efecto producido en el lector.

Veamos un primer intento de ejemplificación de lo dicho. Imaginémosnos a Alberti ante alguno de los numerosos cuadros y bocetos de mujeres dolientes, llorosas, angustiadas, pintadas por Picasso en 1937. Es el mismo año del *Guernica*, un momento de crispación ante la tragedia española en que el pintor volcó en su pintura contenidos emocionales, expresó el dolor en retorcidas líneas, en rostros angulosos surcados de huellas, en anatomías descompuestas por la expresión del sufrimiento ⁶. Destaquemos entonces un óleo, la *Mujer llorando* (1937) ⁷, con sus amarillos limón, verdes chirriantes y violetas en torno al retorcimiento geométrico de ojos, mejillas rasgadas por las lágrimas y manos. Enmarcado por esos colores y formas, destaca el centro justo del dolor, la boca blanca que muerde un pañuelo blanco y, blanca también y transparente, una mano de dedos y uñas como esquirlas sobre los dientes apretados con que se confunde. Ese espacio central, blanco, negro y azul grisáceo, recuerda precisamente tonos del *Guernica*:

⁵ Tema complejo y polémico éste de la interrelación o sincretismo de las artes, desde el famoso "ut pictura pcesis" horaciano y su condena dieciochesca por Lessing, hasta su revitalización práctica y teórica por parte del simbolismo y parnasianismo franceses en el siglo pasado y su proyección riquísima en nuestros días. Pero, como se entenderá, tema que no cabe tratar aquí. Para una aproximación a él en el caso concreto que nos ocupa, V.: CRESPO, Angel, "Realismo y pitagorismo en el libro de Alberti *A la pintura*" y WINKELMANN, Ana María, "Pintura y pcesis en Rafael Alberti", ambos en *Papeles de Son Armadans*, XXX, 88, 1963, pp. 93-126 y 147-162; GULLÓN, Ricardo, "Alegorías y sombras de Rafael Alberti (segundo momento)", *Asomante*, XXI, 2, 1965, pp. 22-35; TORRE, Guillermo de, "Ut pictura pcesis", *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, EDHASA, Barcelona, 1963, pp. 161-186; HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, C., "Pintar la Pcesis con el pincel de la Pintura. Las artes plásticas", *op. cit.*, pp. 285-304. Los tres primeros pueden encontrarse en DURÁN, Manuel (compil.), *Rafael Alberti*, Taurus, Madrid, 1975.

⁶ V. LARREA, Juan, *Guernica*, Cuadernos para el Diálogo, Barcelona, 1977. Para el tema de las mujeres llorando, véanse las láminas 69, 71, 74-78, 89, 91, 94, 95, y 99-109 de dicho estudio.

⁷ En la colección Penrose, Londres, V. lám. 1. Otros bocetos y grabados con el mismo tema pueden verse en el Fogg Museum of Art, de Cambridge, y en la colección Siegfried Rosengart, de Lucena, entre otras.

¿Cómo va a mostrar el poeta ese momento? No con una descripción más o menos semejante a la anterior, ya que se trata de recoger la impresión final que éste produce y no de mostrar los medios —pictóricos— para ese fin. Escoge, por tanto, un motivo con posibilidades literarias, esto es, no el cromatismo o el aspecto formal de ese rostro, sino la emoción profunda que los explica y de ellos, a su vez, nace. Para representar esos valores síquicos definidos escoge el llanto, el motivo de las lágrimas:

«Se puede llorar piedras.
Lágrimas como gotas de piedra (...)» (pág. 46).

Las lágrimas aparecen aquí —o en grabados y dibujos del mismo año y título— como líneas de más o menos volumen que rematan en una suerte de círculo que es la lágrima en sí. Al poeta no le basta con recurrir a las palabras «llanto» o «lágrimas» para resumir ese concepto, pues el dolor expresado por Picasso exige una mayor individualización sentimental y, claro está, también plástica. El lenguaje de la poesía le permite superar el plano de la simple descripción para pasar a plantear, mediante imágenes puramente literarias y altamente conceptualizadas, contenidos anímicos equiparables a los que suscita el pintor con su otro lenguaje. Podía haber sido un «llanto inacabable» o «ríos de lágrimas», con mayor o menor literariedad, pero en esta «Mujer llorando» de Alberti van a ser, aguijoneado el poeta por su referente, «goterones de piedra»:

«Se puede llorar piedras.
Lágrimas como gotas de piedra.
Dientes que caen de los ojos
igual que si los ojos llorasen
dentaduras de piedra.
Nunca el dolor lloró tan gran dolor
lanzando goterones de piedra,
dientes y muelas de dolor de piedra» (pág. 46).

De haber seguido con fidelidad los rasgos de la mujer del cuadro, de haberla descrito, tendríamos una traducción, término que utiliza Ricardo Gullón a propósito de *A la pintura*: «la subjetividad cede a la exigencia de reflejar objetivamente la realidad... La forma poética —y con ella el ritmo y el léxico— se adaptan a lo que el cuadro es y significa»⁸. Como veremos, precisamente la fidelidad es tanto mayor cuanto mejor se exprese la subjetividad del poeta, esto es, la profundización en los medios propios y sustancia-

⁸ *Op. cit.*, en *Rafael Alberti*, p. 252.

les que le ofrece la poesía. Más aún, esa subjetividad —en cuanto presupone múltiples alternativas, libertad en suma— es la que le confiere valor de creación y, por tanto, fidelidad a la obra escogida. El poeta ya no traduce, sino que hace una nueva obra a partir de aquel modelo, abandona el conjunto de elementos puramente visuales —el alfabeto de la pintura, empobrecido por su descontextualización— y recurre en su lenguaje a palabras y conceptos que los expresen.

Es significativa, en este sentido, la progresión conceptual que se da en el poema. En el verso primero tenemos una afirmación que se matiza en el segundo como simple comparación: «Lágrimas *como* gotas de piedra». Estamos en un terreno próximo a la pintura. A su vez, Wilhelm Boeck señala un rasgo literario semejante en el cuadro: «Para los ojos de la mujer, el artista recurre visiblemente a la 'metáfora' del diamante tallado»⁹.

Lo mismo sucede en la frase que comienza en el verso tercero, ya que va matizada en el cuarto por la expresión «igual que si...» y el verbo en subjuntivo: «*igual que si* los ojos llorasen...»

A partir del sexto verso y hasta el final, la reiteración va acompañada de una progresión en los contenidos «visionarios»¹⁰, ya intraducibles al lenguaje pictórico: no los ojos, el propio dolor llora «dolor» (I), «goterones *de* piedra» (II) y, por fin, «dientes y muelas *de* dolor *de* piedra» (III), en total acumulación con sentido abstracto.

La propia materialidad de la pintura bien podría aparecer en esa elección de la palabra «piedra», reiterada una y otra vez en duro contraste con las cualidades de las lágrimas¹¹.

⁹ BOECK, Wilhelm, *Picasso*, Labor, Barcelona, 1958, p. 243.

¹⁰ Cfr. BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, I, 5.ª ed., Gredos, Madrid, 1970, pp. 140 y ss. Por desbordar los márgenes de la imagen propiamente dicha, quizás pudiéramos hablar en este caso de "correlativo objetivo", al modo de Eliot, pero con las importantes matizaciones que hace A. P. Debicki al referirse a otra etapa de Alberti. Cfr.: "una imagen, una situación o una acción que despierta en nosotros sentimientos y sensaciones paralelos", "un equivalente del significado total que el autor encarna y ofrece en el poema", y que "contiene aspectos emotivos, sensoriales y conceptuales". DEBICKI, Andrew P., "El 'correlativo objetivo' en la poesía de Rafael Alberti", *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 224 y 225.

¹¹ Aparte de la idea de Boeck, antes citada, y a título de curiosidad, la misma imagen de la lágrima-piedra se encuentra en un poema de Concha Zardoya casi, casi coetáneo del cuadro de Picasso y que, por tanto, responde a unas mismas vivencias:

"Contemplan mi corazón de llanto rodeado,
de negros pájaros mudos,
y los guijarros de mis lágrimas
ardientemente lavados por el recuerdo".

ZARDOYA, Concha, "Antiguos camaradas", *Hora de España*, XIX, julio, 1938, p. 51.

Pero en este poema ese ritmo duro, lento y arrastrado no depende exclusivamente de la reiteración léxica, si bien ésta tiene una función importante, sobre todo intensificativa. Unida a ella está la aliteración vocálica. La *é* tónica en contacto con las semiconsonantes *i* o *u*, en diptongo creciente, se reitera en «*puéde*», «*diéntes*» y «*muélas*» y marca ese ritmo sintáctico que recae siempre al final en la palabra «*piédra*», que remata cinco de los ocho versos del poema. La intensificación significativa que observábamos a partir del verso sexto tiene también su correlato en el plano fónico, con la reiteración triple de *ó* tónica en ese verso, enlazando con otra en el séptimo y, enseguida, la vuelta más intensificada a la *é* en el último: «*piédra, / diéntes y muélas de dolor de piédra*».

¿Cabe el recuerdo de Rimbaud para plantearnos el cromatismo de estas vocales?

LA DESCRIPCION OBJETIVA DE LA PINTURA

La literaturización de la pintura no se agota en uno u otro procedimiento. No debe verse, pues, como un simple trasvase de motivos, aunque estos son fundamentales. La transcripción más o menos inmediata del objeto pictórico varía de acuerdo a la intencionalidad o a las exigencias internas del poema.

«Mujer en camisa» es un buen ejemplo de poema descriptivo:

«Te amo así, sentada,
 con los senos cortados y clavados al filo,
 como por transparencia,
 del espaldar de la butaca rosa,
 con media cara en ángulo,
 el cabello entubado de colores,
 la camisa caída
 bajo el atornillado botón saliente del ombligo,
 y las piernas,
 las piernas confundidas con las patas
 que sostienen tu cuerpo
 en apariencia dislocado,
 adherido al JOURNAL que espera la lectura.
 Divinamente ancha, precisa, aunque dispersa,
 la belleza real
 que uno quisiera componer cada noche» (pág. 34).

Los abundantes elementos descriptivos nos remiten con exactitud al cuadro *Mujer en camisa sentada en un sillón* (1913)¹², obra del período del cubismo sintético, caracterizado precisamente por su mayor descriptivismo. Mas aun sin estos datos podríamos descubrir elementos de época, como ese «JOURNAL» de estirpe cubista, tantas veces asociado a guitarras fragmentadas, mano a mano con musicales botellas superpuestas a mesas de «papier collé». La fuerte expresividad de la palabra francesa, realizada por las mayúsculas, la convierte en un elemento fundamentalmente pictórico, en un pictograma, cargado de resonancias, con independencia de su valor lingüístico como significante de «diario»¹³.

Y si «JOURNAL» pierde su significado lingüístico en el poema para asumir un valor visual, de igual modo son los elementos descriptivos los que levantan la arquitectura de los versos, con predominio de la inmediatez de la transcripción sobre la literaturización: «los senos cortados y clavados al filo», «transparencia, / del espaldar de la butaca rosa», «media cara en ángulo», etc.

Geometrización, perspectiva múltiple, discontinuidad, dislocación..., pero ¿qué funcionalidad puede tener en este caso tal sujeción a los puros elementos del cuadro? En realidad esta «traducción» —que podríamos calificar de «traición»— no tiene un fin en sí misma, es un medio de acceder al plano superior de la literaturización, puesto que la auténtica clave del poema está en el contraste entre esos rasgos deforme de la mujer picassiana, expuestos con crudeza, y los elementos afectivos y meliorativos que acompañan la descripción al comienzo y al final del poema. «Te amo así, sentada» es un posible comienzo convencional de poema de amor y, claro está, «divinamente ancha», «belleza real», la misma referencia erótica a la noche, son muestras de un lenguaje refinado, asociado a la norma, pero destinado ahora por el poeta a un ser nada convencional, a un monstruo intelectualizado del que se hace un minucioso retrato¹⁴. De este modo, el poema integra en su urdimbre todo el valor de choque con lo cotidiano de esa *Mujer en camisa*.

¹² En la colección Ingebord Pudelko, Florencia, V. lám. 2.

¹³ En el cubismo, en cambio, estos grafismos romperían con las convenciones técnicas del ilusionismo naturalista, si bien comparten con el caso del poema tratado un mismo valor de «collage», de cuerpo extraño adherido. Cfr. BOECK. *op. cit.*, pp. 147 y ss.

¹⁴ No puedo evitar recordar aquí una anécdota de Picasso contada en estos términos por Guillermo de Torre: «Como alguien le preguntara en cierta ocasión, ante un cuadro del artista, un desnudo femenino, en puridad poco reconocible: «Dígame, ¿se holgaría usted con esa mujer?», Picasso respondió rápidamente: «No he pintado mi cuadro para provocar esos deseos. Para *eso* están las mujeres que pasan por allí —señalando la calle». TORRE, Guillermo de, *Apollinaire y las teorías del cubismo*, EDHASA, Barcelona, 1967, p. 114, n. 35.

Este descriptivismo puede reducirse si se trata de abarcar un mayor número de cuadros o motivos picassianos. Cuanto mayor sea el campo, más se ve obligado el poeta a escribir el poema nuevo que se opone a la traducción y mayor es el esfuerzo por respetar el espíritu de la pintura. Puede repetirse el esquema de «Mujer en camisa», como en el caso de «Todo es verdad», basado en la descripción de motivos destacados de diversas pinturas antes de llegar a la conclusión final: «Todo es verdad, existe, puede comprobarse» (página 38).

Pero más interesante y más significativo es el recurso a elementos comunes de la obra de los dos andaluces, unidos en muchos aspectos por un semejante vitalismo mediterráneo. El mundo mitológico e idílico de la serie de pinturas de Antibes, por ejemplo, se halla muy cercano a la propia mitología marina de Alberti. El cuadro *Ulises y las sirenas* (1946)¹⁵ puede dar lugar a estos versos de «Picasso Antibes la joie de vivre»:

«Los veleros de Ulises organizan
los domingos regatas de colores.
Las sirenas se escapan del museo
y van a emborracharse a las tabernas» (pág. 53).

¿Cómo no pensar en aquellos otros versos de *Cal y canto*?:

«Nácares de la luna ya olvidados,
las verdes colas de las tres sirenas,
que huyendo de la mar y sus pescados,
cortas las faldas, cortas las melenas,
reinas del viento, los celestes bares
solicitan en tres hidros alados.»¹⁶

El mar central de *La alegría de vivir* (1946)¹⁷ está animado:

«El mar domesticado por las flautas
suelta ovejas azules y caballos» (pág. 52).

Así también lo estaba en otros versos de *Pleamar*:

«De pronto, el mar suelta un caballo blanco...
y se queda dormido.»¹⁸

Ciertamente, la *Femme assise* de 1913 es una construcción puramente intelectual, una puesta a punto del cubismo sintético —volcado preferentemente a lo inanimado— para abarcar la figura humana.

¹⁵ En el Museo Grimaldi, de Antibes, Francia.

¹⁶ ALBERTI, Rafael, *Poesía (1924-1967)*, Aguilar, Madrid, 1972, p. 251.

¹⁷ También en el Museo Grimaldi de Antibes.

¹⁸ *Poesía...*, p. 569.

Y junto al tema del mar aparecen también motivos simbólicos recurrentes en la obra de ambos, sea el mundo del toro —con muy diversas manifestaciones— o el erotismo, entre tantos otros. El descriptivismo está ya más lejos.

Un paso más y Alberti, sin referentes pictóricos concretos, puede «picassizar» y transfigurar al mismo Pablo Picasso: «Picasso —sso— Picasso» (página 111). Es el fruto de una relación directa, el poema dedicado al artista —a los ojos del artista en tantos casos— del que pocos poetas de estos años se habrán librado y que no vamos a tocar aquí. Pero a veces el objeto artístico proyecta su sombra sobre esa relación y, del mismo modo que Picasso solía aparecer en sus obras, Alberti lo trae transfigurado al poema:

«De frente y de perfil a un mismo tiempo
y a veces a la vez los ojos en la nuca,
no hay cosas que no veas,
que puedan escapar a tu mirada,
feroz, devorador, siempre insaciable Argos» (pág. 67).

Argos, el vigilante de cien ojos, es comparado a Picasso, pero este Picasso-Argos es ya otra cosa, es un personaje cubista —perspectiva múltiple— del propio Picasso y es, además, Picasso.

EQUIVALENTES LITERARIOS DE LAS TRANSFORMACIONES ALOGICAS

Hasta aquí se han visto algunos rasgos de esta literaturización de la pintura basados en la descripción o utilización en diverso grado de los elementos que la conforman. Habremos de ver ahora la utilización de recursos estilísticos, ya puramente literarios, que coadyuvan a lograr esa impresión semejante a la de la pintura, una pintura alejada la mayoría de las veces del naturalismo y que se afirma —sobre todo en el cubismo— como imagen mental.

Todas las teorías sobre la discontinuidad del mundo pictórico, sobre la cuarta dimensión que la pintura podría revelar o sobre el fragmentarismo o el intelectualismo de esta visión, hacen factible una plasmación literaria de las mismas mediante recursos basados esencialmente en transformaciones alógicas de la realidad objetiva, trasunto de la violencia del pintor con esa misma realidad. Son abundantísimos los versos surgidos directamente de la poética cubista: «y los descompusiste para verlos mejor por todas partes» (página 36), «De frente y de perfil a un mismo tiempo» (pág. 67), «con rigor de geometría» (pág. 15), «irrupen ángulos en furia» (pág. 31), «Libertad. Descomposición» (pág. 32), etc.

Tenemos una literaturización de las propias imágenes de Picasso, a medio camino entre lo descriptivo y la teoría artística, pero se está abriendo paso un mundo imaginístico caracterizado por el trastrocamiento:

«los senos en la alfombra y el trasero
asomado al balcón» (pág. 17).

Aquí será donde los caminos de la pintura y de la palabra se bifurquen, puesto que sus lenguajes específicos van a entrar en juego. La sintaxis de la pintura es la composición, pero ésta —sin tentaciones polisémicas— es intraducible a términos literarios. Aparece, pues, el recurso a lo narrativo para poner en movimiento a los seres que se traen inmóviles del marco de la pintura, quizás dinámicos en ella, pero que por causa de la especificidad de ambos medios artísticos se tornarían estáticos al reducirlos a mera descripción por la palabra.

Una consecuencia de lo dicho es la abundancia de las metamorfosis, término ya utilizado por la crítica para fijar conceptos semejantes en la poesía primera de Alberti y que asimismo se ha utilizado para la pintura de Picasso¹⁹. Hay una sobrerrealidad ya dada, en la que los elementos no están en relación de comparación estática —como en la metáfora o la imagen—, sino que uno de ellos, ofrecido como existente en un momento de la ficción poética, desaparece en cuanto tal en un momento posterior para convertirse en otro distinto:

«Picasso dice: los percebes.
Se convierten en manos.
Las langostas en cambio son de pronto bigotes» (pág. 98).

¹⁹ V. SALINAS DE MARICHAL, *op. cit.*, p. 20; DEHENNIN, Elsa. *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Didier, París, 1962, pp. 153 y 158.

Con respecto a Picasso, el término es de uso común por parte de la crítica especializada, lo que nos evita aumentar el número de referencias bibliográficas. Conviene recordar, sin embargo, su utilización como título de varias obras suyas e, incluso, las ilustraciones que el pintor hizo para una edición de *Las metamorfosis* de Ovidio.

Sirva, como último ejemplo, que Gerardo Diego, en 1971-72, reformó un poema suyo de 1949 y se lo dedicó a Picasso con el título de "Metamorfosis bis". El poema está muy cerca de los de Alberti y juega, como ellos, con la dinamicidad del mundo mental e imaginístico del pintor:

"La culebra se muda en almanaque
el almanaque en mar mediterráneo
el mar mediterráneo en un hombre durmiendo
el hombre durmiendo en un hombre escribiendo
el hombre escribiendo en un hombre pintando..."

DIEGO, Gerardo, "Metamorfosis bis", *Poesía de creación*, Seix-Barral, Barcelona, 1974, p. 340.



Lámina 1. PICASSO. **Mujer llorando** (1937)



Lámina 2. PICASSO. **Mujer en camisa sentada en un sillón** (1913)

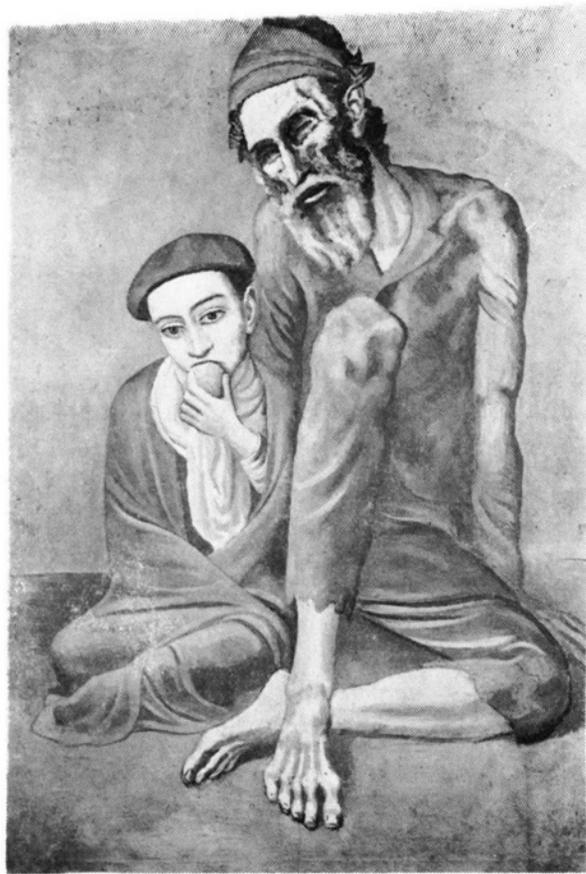


Lámina 3. PICASSO. **El viejo judío** (1903)

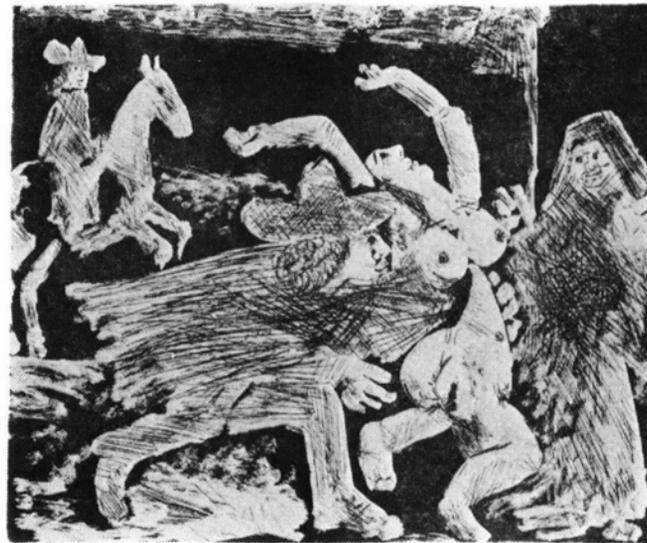


Lámina 4. PICASSO. **Grabado** (1968)

Toda metamorfosis es posible: de lo abstracto en concreto o al revés, o bien entre seres disímiles, con ruptura de la lógica y sin regla alguna, comparación o sentido, con lo que se puede llegar a un pleno furor metamórfico en el que reina la inestabilidad:

«...Ojo, que remonto plato.
Ojo, que salto hecho jarra.
Ojo, que giro paloma.
Ojo, que remonto cabra...» (pág. 27).

Otro procedimiento de entidad semejante a éste es el desplazamiento semántico o significativo. Un objeto A adquiere parcialmente rasgos de B que en lógica no le corresponderían:

«Pablo Picasso nació en Málaga
y halló un palito en el Perchel
que se le convirtió en pincel.
Al pincel le salió una hoja,
a la hoja le salió una flor,
a la flor le salió un pintor...» (pág. 20).

Si en el tercer verso cabe hablar de metamorfosis, en los siguientes —con reiteración encadenada— se nos muestra un proceso de desplazamiento significativo en el que cada elemento sigue existiendo como tal después de producir algo que no le está reservado. Es el mismo caso del mar, citado en el apartado anterior, mar vivificado y germinal.

Esta inestabilidad del ser tiene importantes consecuencias. Objetos y seres vivientes pugnan por cambiar su esencia y alterar los límites de la realidad. Igual que el caballo quería ser hombre en «Metamorfosis del clavel»²⁰, aquí el mundo tiende constantemente a su recreación:

«Yo quiero ser flor.
Pero soy un pez.
Yo quiero ser pez.
Pero soy manzana» (pág. 26).

En un plano más formal, Alberti, para ser fiel a la pintura de Picasso, debe replantearse algunos de los presupuestos de su poesía, fundamentalmente su expresión clasicista y popularista, no contrapuestas en él, mas ahora en retroceso frente a una ostensible recuperación de un cierto vanguardismo expresivo, muy poco visible en su poesía posterior a 1939.

²⁰ *Poesía...*, pp. 481-482.

Aparece así la ruptura semántica, pongamos por caso, tan utilizada por el surrealismo: «Pita el gallo y lloro con el caballo» (pág. 78), con pastosa aliteración. O la sintaxis alógica, unida a la falta de puntuación:

«Juicio enarca entrecejo decisiones
buhos arrebuados de alcahuetas
niña acosan desnudan las completas
retorcidas dos mil demostraciones» (pág. 90).

Si esto puede ser un equivalente dinámico de la falta de perfil de las masas en pintura o de su recomposición del punto de vista tradicional, también es —con el mismo buscado vanguardismo— un homenaje a la propia poesía de Picasso, «poesía enredadera» (pág. 141) o, más matizado, «poema(s)-relato(s)-enredadera» (pág. 145)²¹.

En fin, es la utilización de una larga serie de recursos literarios cuya equivalencia con la pintura en ningún caso es directa, sino producto de una misma visión mental, de una misma lógica de lo real sometida a la deformación²². Estas transformaciones alógicas, las técnicas vanguardistas o expresionistas, son medios de índole literaria —no pictórica— que buscan la fidelidad a la pintura de Picasso más allá del simple descriptivismo, profundizando precisamente en la raíz subjetiva del arte.

ADECUACION A LA IMPRESION SUBJETIVA

Veamos, ya como recapitulación final, de qué modo lo objetivo —el referente plástico— se adecúa a las exigencias del poema, a la impresión subjetiva que exige el poema, en dos ejemplos muy distintos. Un primer caso es la «Escena picassiana»:

²¹ Véase un ejemplo del particular estilo literario de Picasso: "Castiza de pelo en pecho y brújula de afeitar cuentos y refranes por esos higos chumbos del cielo máquina de escribir mentiras alcahuetas y copa de cristal en fuego la primitiva imagen solitaria cogida a la solapa dibuja encima del tejado de injurias su juego hoja de parra puesta en el ojo de la amargura su tinta china y sus lágrimas colgando de la mesa adoban el besugo de sus problemas improbables las rendijas por donde mete sus dedos el sol (...)". PICASSO, Pablo, *El entierro del Conde de Orgaz*, G. Gili, Barcelona, 1971, pp. 37-38.

²² En visión rápida y sin agotar el tema, podrían citarse ejemplos de falta de causalidad (p. 150), muchas veces asociada a un humor semejante al de los surrealistas (p. 78), grafismos del tipo "JOURNAL" (p. 12) o juegos tipográficos (p. 16), anáforas puramente musicales (p. 86), el neologismo expresivo y no esteticista (pp. 39-40), la enumeración caótica (p. 152) o muy diversos tipos de reiteración —léxica (p. 132), de radicales (p. 21) o terminaciones (p. 26), encadenada (p. 11)...—, etc. Quede aquí esbozada la cuestión.

«Soy un mendigo azul.
 El año tres del siglo
 me senté en este azul junto a mi nieto.
 Pido limosnas. Fueran
 azules las limosnas.
 Mas como no lo son...
 Nadie me escucha. Pido» (pág. 30).

Las referencias del poema nos conducen al cuadro *El viejo judío* (1903), del período azul²³. En él se ve un viejo ciego, con harapos y una cinta sobre la frente, sentado junto a un niño con boina que come una fruta. Las ropas de ambos personajes, así como la pared y el suelo, son de ese azul característico de aquella época de Picasso. Este cuadro obliga a una expresión distinta que no puede ser la utilizada para el cubismo o para la serie de Antibes, pongamos por caso. Si existe distorsión, es también otro estilo, de formas suaves y estilizadas, en que al simbolismo de los temas y el color se une una realización eminentemente figurativa. El color azul —de la serie fría— arrebaja la figura patética del anciano y desencadena la impresión final de melancolía y soledad del conjunto. Alberti nos da, además, cierta descripción objetiva que permite el reconocimiento de la escena: «mendigo» sentado, «nieto», «limosnas» y, no menos importante, la palabra «azul», reiterada en tres de los siete versos y que colorea todo el poema. Si sumamos la fecha —«el año tres del siglo»—, tendremos todos los elementos descriptivos.

Pero más importante es la literaturización que de ellos hace Alberti. Así, pone el poema en boca del mendigo, en primera persona, con lo que la comunicación se hace directa entre objeto y lector. La versificación —versos heptasílabos, excepto el tercero, de once— poco cuenta, si no es para mostrar regularidad y norma. El fragmentarismo cumple en cambio un papel importante, si bien distinto al de los poemas dedicados al cubismo. En estos sirve para mostrar la acumulación en espacios independientes de los objetos cubistas o su desconyuntamiento, mas aquí deja en vaguedad e inconcreción el discurso del mendigo, que no nos relata ninguna historia trágica, que incluso olvida su ceguera y sueña con una moneda azul. El poeta evita en todo momento la individualización romántica o el alegato social. Vaguedad e inconcreción, además, subrayada por el uso de un subjuntivo forzado —«fueran»— en encabalgamiento. Idéntica finalidad tienen los puntos suspensivos

²³ Museo Pushkin, Moscú. V. lám. 3. Existe también lo que parece un boceto de este cuadro, a lápiz azul y del mismo año, en la colección Junyer-Vidal, de Barcelona, con el título *Anciano y niño pobres*.

del penúltimo verso. El último se abre a una posible continuación, en estructura abierta, paralela a la de «Pido limosnas. Fueran (...)». Aquí es «Nadie me escucha. Pido», sin encabalgamiento real, aunque sí sugerido.

Aún podría añadirse una curiosa concreción literaria a medio camino entre la objetividad, o mejor, materialidad del pigmento usado por el pintor y la subjetividad poética de la sinestesia. Alberti sustantiviza, objetualiza el color azul mediante la expresión «me senté en este azul», imagen literaria de sentido abstracto e irreal²⁴.

El otro ejemplo, de expresión bien distinta, lo podemos encontrar en el campo del aguafuerte, con sus tramas negras que muerden el blanco del papel:

«Piernas por alto viento y la su tía
cuando el caballo recorrió el espejo
desafío a pincel cabrón y viejo
y bigotes que un pelo a Venus fía

Se desemboza el gallo y su manía
de ojo fauno que almeja higo cangrejo
desprende tinta y mano y su manejo
pípa que ni una enana ardiendo enfría

Es la historia de llega tarde el coche
del mosquetero muerto en duelo el traje
que olvida de escapar con el desnudo

y la lechuza soplaviejanoche
y del pintor quítateyaelropaje
calembarbituriento y perimudo» (pág. 87).

Esta «Escena picassiana» parece corresponder a la colección de grabados —fundamentalmente aguafuertes de tema erótico— que Picasso presentó hacia el año 1968. Se muestran en ellos, en confusión de personajes y aun de siglos, desnudos de uno y otro sexo con bien resaltados atributos, pintores faunescos ante su bella modelo, caballeros muy siglo XVIII que huyen entre las sombras con una brillante mujer desnuda bajo el brazo, algunos otros en situación de duelo, con caballos, más mujeres desnudas, enanos, celestinas, en fin, un mundo abigarrado y barroco donde el humor y el erotismo se dan la mano²⁵.

²⁴ El azul es, con mucho, el color más usado de modo explícito en el libro: 23 apariciones, seguido por 8 del verde. Además, cualitativamente es el de mayor importancia. Primero, por ser definitorio de un estilo —y así aparece 14 veces— y, segundo, por su tratamiento más rico en matices: valores objetuales (pp. 30, 21), afectivos (pp. 42, 104) o como coloración irreal (pp. 25, 52, 152).

²⁵ Véase un ejemplo en lám. 4.

Por todo ello, y por su repetición, sería aventurado citar un grabado concreto como motivo generador. Más aún, a juzgar por los dos tercetos y lo que representan —escena de duelo con coche y desnudo en el primero, y pintor con su modelo en el otro—, podríamos referirnos al menos a dos grabados distintos. Esto en cuanto a los valores descriptivos que, como se ve, están camuflados en el barroquismo de la construcción y, en realidad, pretenden antes señalar que describir.

Y si Picasso utiliza el dibujo limpio y exacto que en él era habitual, dándole gran valor al claroscuro —masas llenas de trazos en los caballeros, perfil preciso en los desnudos—, si combina el tratamiento historicista de personajes y ámbitos con la visión moderna que los transfigura, Alberti intenta lograr su equivalencia en el poema. Primero, recurre al soneto, de arquitectura clásica. Y segundo, la adecuación a la impresión subjetiva no se logra, evidentemente, por este uso del soneto, sino por el contraste entre él y los contenidos y técnicas que enmarca.

El «pastiche» grotesco de lo gongorino riza el rizo y mediante un hipérbaton recurre a la mismísima Venus, en duro y cómico contraste con «la su tía» y demás vulgarismos. Porque aquí el humor lo sazona todo y vuelve irónico el barroquismo expresivo. Un humor grueso muy español, claramente compartido por pintor y poeta, que juega con un texto cargado de referentes sexuales: «pincel», «gallo», «ojo fauno», «almeja higo cangrejo», etc., etc.²⁶

Todo ello es expresado, como salta a la vista, por medio de técnicas vanguardistas ya señaladas en otro lugar: sintaxis incoherente, falta de puntuación, neologismo expresivo por composición y, cómo no, la ruptura semántica. Técnicas éstas que a su vez son descargadas de cualquier trascendentalismo por ese mismo humor. Al final, la impresión global es más importante que la exactitud, de igual modo que en los grabados lo es la deformación de las figuras de acuerdo a su función expresiva.

De éste y otros modos integra Rafael Alberti la pintura de Pablo Picasso en su propio mundo poético. Alcanza sus mejores momentos cuanto más se aleja de la simple traducción de motivos y acierta a ser fiel a esa pintura cuando logra la identificación profunda entre poeta y pintor.

²⁶ De lo que son muestra clara los textos de Pablo Picasso, con los que este poema, por otra parte, tiene su deuda. Véase, si no, la nota 14.