



Todo el mar, Rafael Alberti

La líricopintura.

Sobre las interferencias entre lírica y pintura

KURT SPANG
Universidad de Navarra

RESUMEN: Este artículo pretende mostrar, estudiando poemas de Rafael Alberti, que las interrelaciones entre las artes pueden ser inmensamente enriquecedoras y poseen la capacidad de incitar no solamente a la creación en general sino a ampliar el abanico de recursos técnicos adaptándose los procedimientos de un arte a los de otro realizándolos, sin embargo, con el substrato que le es propio al arte que los acoge. Así el poema transforma el expediente realizado en el color y la línea pictórica en un recurso verbal. Uno de los objetivos de esta colaboración artística puede ser el llamado *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total.

PALABRAS CLAVE: interrelaciones artísticas, poesía, pintura, *Gesamtkunstwerk*, Rafael Alberti.

RESUMÉ: Le présent travail veut montrer, en étudiant des poèmes de Rafael Alberti, que les différents arts sont capables de s'enrichir considérablement entre eux non seulement du point de vue de l'inspiration générale mais aussi du point de vue technique, parce que les procédures de l'un peuvent parfaitement se transférer à l'autre sous la condition de les réaliser dans le substrat propre de l'art qui les adapte. De façon que le poème transforme la technique réalisée avec la couleur et la ligne en procédé verbal. Un des bouts de cette collaboration artistique peut être la création du soi disant *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale.

MOTS-CLÉS: interrelations artistiques, poésie, peinture, *Gesamtkunstwerk*, Rafael Alberti.



La tan cacareada interdisciplinarietà no es una peculiaridad exclusiva de la tecnología y la investigación, se practica desde hace tiempo en ámbitos mucho más originales y creativos como, por ejemplo, en las artes. Son posibles toda suerte de combinaciones, prácticamente sin exclusión, si bien algunas son más fáciles o frecuentes que otras. En este “maridaje”, la aspiración al *Gesamtkunstwerk*, a la “obra de arte total” representa el concepto lanzado por Friedrich Schelling y realizado por Richard Wagner como combinación y colaboración extrema, suma o convergencia de interferencias. En último término implica una especie de divinización del artista, liberado de las trabas que imponía la obligación de imitar la naturaleza.

Vayamos por partes. Anterior a la colaboración y la coincidencia de todas las artes se sitúa el parentesco, la interacción o el solapamiento de únicamente dos artes. En las presentes notas quisiera centrarme en la cercanía y la interacción entre literatura y pintura, tomando como muestra muy ilustrativa obras de Rafael Alberti, ante todo su obra maestra *A la pintura* (Alberti, 1991) así como algunas otras de temática y hechura afines.

Una de las facetas creativas del poeta gaditano, y no la menos prestigiosa, era la pintura. Es más, en su juventud sus inclinaciones tendieron mucho más hacia el arte pictórico que hacia la poesía. Tras su mudanza de El Puerto de Santa María a Madrid, allá por el año 1917, el joven Rafael recibió clases de

pintura y frecuentó asiduamente el Museo del Prado para aprender de los grandes maestros.

¡El Museo del Prado! ¡Dios mío! Yo tenía
pinas en los ojos y alta mar todavía
con un dolor de playas de amor en un costado,
cuando entré al cielo abierto del Museo del Prado (1991: 25).

Es en 1921 cuando descubre su predilección por la literatura, afición que no le va a abandonar ya durante toda su vida. Alberti siguió pintando y dibujando siempre, bien decorando los armarios y puertas de sus respectivas casas, o bien dibujando portadas e ilustraciones de sus libros, o bien ornamentando las graciosas dedicatorias tan inconfundiblemente suyas.

Hasta es posible apreciar cómo en algunos manuscritos de obras poéticas la caligrafía junto con los ornamentos se convierten en pintura. “Sin duda yo soy poeta para quien los ojos son las manos de su poesía”, dice Alberti confirmando así que su vocación pictórica ha entrado en una fructífera e imborrable ósmosis con la literaria: él conoce y percibe las cosas con los ojos, lo visual es de suma importancia en su quehacer poético. “Poco entenderemos de la obra de Rafael Alberti”, afirma Pere Gimferrer (1991: 227) en un epílogo a su edición de *A la pintura*, “si no tenemos presente el ideal que animó su adolescencia; «la ilusión de soñarme siquiera un olvidado/Alberti en los rincones del Museo del Prado»” según se lee en el poema inicial de uno de sus grandes libros: *A la pintura*.

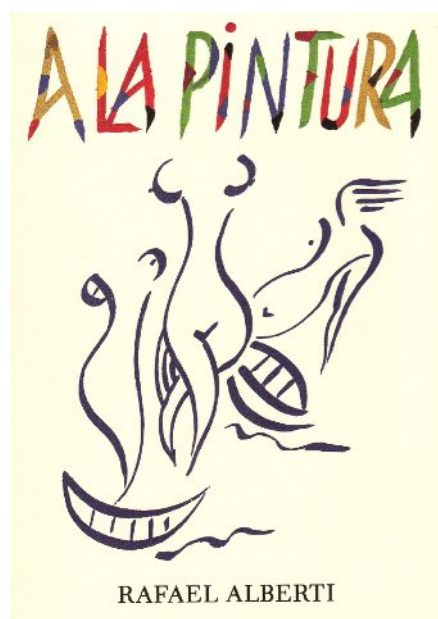


Ilustración 1: Cubierta de R. Alberti, A la pintura, Barcelona, Círculo, 1999

Sin embargo, no es la única faceta en la que se observa la permanencia de su vocación pictórica; baste recordar que escribió una serie de obras líricas cuyo tema exclusivo es la pintura y los pintores. Son tres libros que tienen como tema la pintura: la más importante y prestigiosa es *A la pintura*, obra que nace en un largo período de gestación entre los años 1945 y 1952. Alberti añade entre 1970 y 1972 algunos poemas más, de modo que se puede afirmar que la pintura es tema y preocupación albertiana durante tres décadas. Se trata de un hecho corroborado por otros dos libros con temática pictórica: en 1964 publica un insólito y precioso libro en colaboración con el pintor León Ferrari con el título *Escrito en el aire*, libro al que hemos de volver más adelante; publica luego en 1970 el libro *Los 8 nombres de Picasso*, un testimonio de la amistad entre estos dos andaluces famosos al tiempo que manifiesta la profunda admiración hacia el pintor malagueño.

Antes de dedicarnos a los libros albertianos relacionados con la pintura, acaso debamos reflexionar por lo menos someramente sobre las posibilidades que existen para un literato a la hora de combinar dos artes distintas, en este caso la pintura y la literatura. Si enfocamos la situación desde el lado de la literatura, existen tres opciones fundamentales: la primera surge cuando el poeta se deja inspirar por la pintura y escribe poemas sobre obras de arte o aspectos relacionados con ella; es decir, la pintura se convierte en tema. La segunda es una especie de imitación verbal de recursos pictóricos, introduciéndolos en la misma configuración de las obras literarias, sobre todo líricas; creando así un maridaje más compenetrado entre ambas. Esto último ocurre de forma palpable en el caligrama que se suele definir como pintura con palabras. Existe luego una tercera manera intermedia de unir pintura y literatura que es la forma más practicada por Alberti. Consiste en la transformación en palabras poéticas de las características del quehacer pictórico: el estilo peculiar de un pintor, las particularidades de un color o de una herramienta pictórica se expresan a través de la apropiada plasmación verbal; en mi libro sobre Alberti designo este modo de hacer como 'transpoetización' (Spang, 1991).

Veamos ahora algunas muestras con más detalles. La sensación que tiene el lector ante este tipo de solapamiento e interacción entre dos artes es la de sorpresa y extrañamiento a la vez, pero resulta también altamente deleitosa y enriquecedora, porque el gozo es doble, ya que se recibe una doble impresión estética que emana, sin embargo, de una única fuente, de lo que podríamos llamar el "poema pictórico". En el poema así logrado el lector con cierta sensibilidad pictórica descubre al pintor y su cuadro, entre líneas se transluce el contenido pictórico transformado en palabra. A través de las asociaciones que desencadenan en la imaginación se nos hacen presentes virtualmente dos obras de arte y con ello dos modos artísticos.

Veamos como ejemplo el poema que Alberti dedica al pintor y a la pintura de El Bosco; podría ser perfectamente una alusión al cuadro “El jardín de las delicias”. El poema original es más largo; por la brevedad que se impone aquí no quiero transcribirlo en su totalidad; además, para captar su espíritu bastará un fragmento, servirá para darnos cuenta de cuál es el procedimiento que emplea Alberti al inventar palabras capaces de evocar el ambiente del cuadro. Guillermo de Torre llama 'onomapinturas' (1970, 732) a estos recursos neologísticos graciosos y grotescos, es decir, onomatopeyas que no tienen por objeto imitar sonidos de la naturaleza sino evocar particularidades pictóricas, traduciendo adecuadamente la forma de volver pictórica la poesía. Veamos el fragmento:

El diablo hocicudo
ojipelambrudo,
cornicapricudo,
perniculimbrudo
y rabudo,
zorrea, pajarea,
mosquiconejea,
humea,
ventea,
peditrompetea
por un embudo.
Amar y danzar,
beber y saltar,
cantar y reír,
oler y tocar,
comer, fornicar,
dormir y dormir,
llorar y llorar.
Mandroque, mandroque
diablo palitroque (1991: 76).

No sólo en los neologismos destaca la combinación de dos motivos pictóricos dispares e insólitos (perniculimbrudo, peditrompetea, mosquiconejea) que representan verbalmente las caricaturescas combinaciones que pululan en los cuadros de El Bosco, es también el ritmo precipitado y sin aliento de los versos el que acierta a reflejar la atmósfera ajetreada y confusa tan típica de los cuadros del pintor flamenco. Experimentamos realmente una “transpoetización” en el sentido de que el poeta es capaz de verter en signos fonéticos, semánticos y métricos lo que el pintor realizó con sus invenciones de formas y colores. Además nos hace sentir el desasosiego y el ambiente de angustia y amenaza que caracteriza muchos cuadros

de El Bosco, impregnados, sin embargo, siempre de un deje de ironía y caricatura.

En el poema “Durero” las cosas cambian. En primer lugar, el poema se refiere a la manera del pintor de realizar sus grabados en madera y cobre y, en segundo, se cambia de atmósfera porque trata de captar el ambiente reposado y equilibrado que emana de sus grabados aunque también se anuncian o configuran las amenazas que ennegrecen la existencia humana. Basta pensar en el grabado “El caballero, la muerte y el diablo”. Citaré solo algunas de las regulares y pulidas redondillas con unos encabalgamientos sumamente expresivos que utiliza Alberti para dar cuenta de la ordenada y equilibrada manera de trabajar del pintor de Nuremberg.

Nocturno lancinado
por la luz, que domeña
la mano que desgreña
en orden el grabado.

Misteriosa escritura
que irrumpe en agua fuerte
a caballo la Muerte
por una selva oscura.

Drama que se perfila
persistente, hilo a hilo.
Tristeza del estilo
sin pausa que burila (1991: 80).

A la pintura, que Alberti subtitula *Poema del color y la línea*, está concebido —al menos en su primer capítulo— como una unidad coherente, no como simple selección y antología de textos con una temática similar, sino realmente como poema con entidad propia.

Esta unidad se revela ya a través de la estructuración estricta de los textos que componen el libro: se inicia con tres poemas a modo de introducción, después alternan con rigurosa regularidad un soneto sobre instrumentos y técnicas pictóricas con un poema sobre un pintor. De vez en cuando se intercalan, sustituyendo al soneto, series de versos sueltos a modo de aforismos, generalmente de uno o dos versos, sobre las propiedades que atribuye Alberti a los colores. La única excepción a este orden son los poemas sobre los pintores Gauguin y Van Gogh que vienen seguidos uno tras otro, muy probablemente por la semejanza entre el modo de hacer cuando no en su turbulenta amistad.

En el segundo capítulo, con el título “nuevos poemas”, sólo hallamos composiciones dedicadas a pintores. Dentro de ellas se distinguen dos enfoques que en algunos casos también se entrelazan y llegan a confluír en el mismo poema. En la primera variante Alberti concede especial interés a la personalidad del autor evocado, a su expresión artística y a los rasgos característicos de sus cuadros como ocurre, por ejemplo, en los poemas dedicados a Durero, que ya vimos, o a Giotto, por citar sólo un par de nombres. El segundo enfoque se centra más particularmente en cuadros concretos de un pintor, se trata, por tanto, de evocaciones de un cuadro a través de un poema. Como ejemplo puede servir el precioso poema que Alberti dedica Botticelli inspirado en “El nacimiento de Venus”.

La Gracia que se vuela,
que se escapa en sonrisa,
pincelada a la vela,
brisa en curva deprisa,
aire claro de tela
alisada,
concisa,
céfiros blandos en camisa,
por el mar, sobre el mar,
todo rizo huidizo,
torneado ondear,
rizado hechizo;
geometría
que el viento que no enfría
promueve
a contorno que llueve
pájaro y flor en geometría;
contorno, línea en danza,
primavera bailable
en el espacio estable
para la bienaventuranza
del querubín en coro,
del serafín en ronda, de la mano
del arcángel canoro,
gregoriano,
que se escapa en sonrisa
tras la gracia que vuela,
brisa en curva deprisa,
aire claro de tela
alisada,

concisa,
pálida Venus sin camisa (1991: 38).

El poema parece etéreo y volátil, sin trabas en su combinación de pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos presentados sin ningún orden preestablecido. Sin embargo, mirando un poco más detenidamente, descubrimos, que Alberti une esta disparidad con un sutil juego de rimas y con unas repeticiones de versos que no se descubren a primera vista. Un análisis más detenido descubriría también una refinada representación del modo de pintar de Botticelli con la ayuda de unas imágenes que nuevamente traducen adecuadamente lo pictórico a lo verbal.

Los aforismos dedicados a colores constituyen en su conjunto una especie de psicología de los colores. Son testimonio de su extrema sensibilidad de pintor y también del minucioso conocimiento de la expresividad de los colores y del modo en el que los utilizan los diversos pintores. Siempre aparecen algunos aforismos en los que el color se personifica. Serían dignos de un análisis más detallado. Aquí tengo que limitarme a la enumeración de algunos ejemplos. Así el rojo dice:

Soy el primer color de la mañana
Y el último del día.

Me violento y subo
Hasta de pronto reventar en sangre.

Bajé hasta el rosa rosa de Picasso (1991: 63, 67).

Las imágenes que evocan estos versos despiertan en el lector no el concepto sino la adecuada sensación del color “poetizado”, el color de la salida y de la puesta del sol, el color de la sangre, la reminiscencia de los cuadros de la época rosa de Picasso; todo es poética y, por tanto, estéticamente más eficaz que la descripción del color mismo.

Los veinte sonetos de *A la pintura* se dedican bajo forma de apelación laudatoria a instrumentos y técnicas pictóricas. El tono solemne de alabanza da comienzo en los títulos de los poemas: todos empiezan con la preposición A... y el objeto de la alabanza (“A la paleta”, “Al pincel”, “Al ropaje”, “A la sombra”, etc.). Los primeros versos de las tres primeras estrofas y el último verso del soneto se inician con “A ti...” contribuyendo así a crear una atmósfera de elogio personalizado que se lleva a cabo en tono solemne y respetuoso como si de personajes ilustres se tratara. El hecho de que Alberti haya sido pintor y siga ejerciendo se nota claramente en la pericia y la profundidad con la que conoce, sabe tratar y también

evocar todos los aspectos relacionados con la pintura y el arte. “Ningún poeta español de nuestro tiempo, comenta Pere Gimferrer, —ni siquiera Gerardo Diego, el más afín a este ideal en ocasiones— ha mostrado en un solo libro tan feliz versatilidad, que remite a la de los mayores virtuosos del idioma y en particular a Rubén Darío y a Góngora” (1991: 230). Veamos como ejemplo el soneto dedicado “Al ropaje”:

A ti, fino, ligero, desatado,
rizada delgadez trémula al viento;
si habitado del cuerpo, ceñimiento,
desceñimiento si deshabitado.

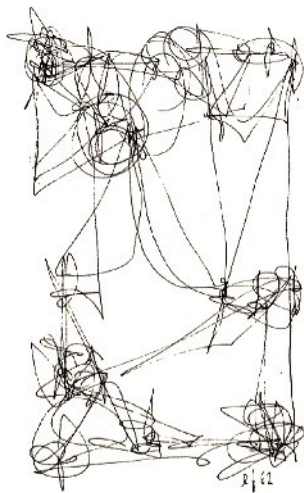
A ti, métrico, rígido, pausado,
llovida solidez sin movimiento;
si estática en acción, ordenamiento,
si acción movida, mar desordenado.

A ti, ágil seda, gasa, encaje, velo,
solemne lana, lino, terciopelo,
piel de la forma, hechizo de su hechura.

Cantan su ley los campos de tu escudo;
vestir de los vestidos el desnudo.
A ti, fiel tejedor de la Pintura (1991: 108).

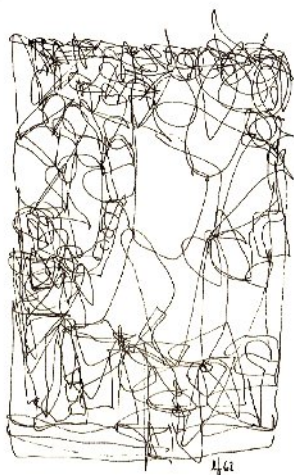
Casi se siente la caída de las telas, los pliegues y las arrugas, la impresión que causan los vestidos al mirar el cuadro, “el hechizo de su hechura”, el misterio de la ligereza y flexibilidad de los tejidos escondidos detrás de la solidez de la pintura.

No se puede hablar del poeta-pintor Alberti sin referirnos, por lo menos someramente, a dos libros suyos muy curiosos y originales que son: *Escrito en el aire*, publicado en 1964 (Alberti, 1964) y *Homenaje a la pintura. Poemas manuscritos y grabados en color* que Alberti publica en colaboración con Robert Motherwell en 1991 (Alberti y Motherwell, 1991). Utiliza textos sacados de *A la pintura* que van acompañados de grabados.



Comunicarse
 ¿con quién?
 Lanzar
 signos en el aire
 Habla
 Tan solamente responde
 una
 música
 callada

Ilustración 2: Dibujo de León Ferrari en Rafael Alberti, Escrito en el aire, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1964, dibujo II



Las mariposas
 los peces
 las hojas
 las hojas del agua
 las
 firmas
 de
 los
 reflejos
 los pajarracos...
 Silencio
 Silencio que los entaza

Ilustración 3: Dibujo de León Ferrari en Rafael Alberti, Escrito en el aire, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1964, dibujo IV

Por dos razones el primer libro constituye un solapamiento y una ósmosis más intensa aún entre la pintura y la literatura. Primero porque se escribe en colaboración con un pintor y segundo porque ambos artistas sobrepasan los límites estrictos de sus respectivas artes. La publicación reúne nueve dibujos a pluma del artista italiano León Ferrari a los que acompañan nueve poemas de Alberti. El libro respira una atmósfera predominantemente lúdica y resulta graciosamente deleitoso.

Los dibujos de Ferrari hacen gala de lo que en pintura se suele designar como “*action painting*”, es decir, aquella concepción de la pintura que incluye en su expresividad el propio hecho técnico y mecánico del mismo pintar, de modo que casi se observa el surgir de la pintura en la misma forma de pintar o, más precisamente, la del dibujo en la forma de dibujar. No hay intención de representar nada en esta concepción de la pintura, si no es la de mostrar la mera actividad pictórica.

Alberti se acerca a esta concepción en una especie de “*action writing*” escribiendo a mano sus poemas que son, en cierto sentido, interpretaciones de los dibujos o quizá, antes bien, reacciones poéticas a los estímulos pictóricos. Pero, además, intenta pintar con palabras, realizando dibujos verbales que en cierto sentido recuerdan los caligramas de Apollinaire y de otros poetas; son poemas-dibujo en los cuales la disposición de los renglones crea una significación de índole pictórica o icónica adicional.

El segundo libro, obra de senectud del poeta, se concibe como una prolongación de *A la pintura* y se publica acompañada de dibujos y grabados del pintor norteamericano Robert Motherwell. Digo prolongación de *A la pintura* porque recoge textos de aquel libro para acompañar ahora en una colocación irregular, los dibujos del pintor americano. Sobre todo reaparecen algunos aforismos dedicados a los colores, en ocasiones copia uno de los sofisticados sonetos de *A la pintura* como ocurre con el elogio a la paleta. Encontramos pocos versos originales, una excepción es la colección de versos sueltos con el título *Negro Motherwell* que data de la primavera del 1980. Una particularidad ya practicada en *Escrito en el aire* y que también se observa aquí es el hecho de que Alberti escribe los textos a mano.

No quiero cerrar este brevísimo estudio sin haber citado *Los 8 nombres de Picasso*, obra publicada en 1970 (Alberti, 1970) y que es —como dije ya— un documento poético de la amistad y admiración que une a ambos artistas. El poeta gaditano vuelve a emplear las mismas técnicas y los mismos recursos de *A la pintura* con la única diferencia de que todos los textos giran alrededor de la personalidad y de la obra de Picasso testimoniando la relación entre los dos artistas.

En esta breve nota y en contra de la afirmación lessingiana de que cada arte es tan autónomo e incompatible quería mostrar que pueden existir profundas convergencias entre los modos artísticos. Las

pocas muestras que he aducido manifiestan que la convivencia e interrelación, al menos entre pintura y literatura, es perfectamente posible. Y no en detrimento de uno de los dos, sino al contrario: constituye un enriquecimiento que al fin y al cabo no solo beneficia la literatura; a través del prisma de la lírica la misma pintura adquiere facetas nuevas y vemos de otro modo a los pintores, sus cuadros, los recursos y las técnicas pictóricas empleadas.

La diferencia de substratos que distingue palpablemente las diversas artes no implica necesariamente la imposibilidad de una interrelación e influencia entre dos y más artes, (y ello no solo en el caso de la pintura y la literatura). El mismo Alberti lo demuestra al escribir *Invitación a un viaje sonoro* (Alberti, 1991) que presenta excelentes muestras de un maridaje entre literatura y música. O sea, el *Gesamtkunstwerk* no es una utopía.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, R. (1964). *Escrito en el aire. 9 poemas inéditos para 9 dibujos de León Ferrari*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- (1970). *Los 8 nombres de Picasso y No digo más que lo que no digo*. Barcelona: Editorial Kairós.
- (1991). *A la pintura, Con prólogo de María Asunción Mateo y una reflexión final de Pere Gimferrer*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Alberti, R. y Motherwell, R. (1991). *Homenaje a la pintura. Poemas manuscritos y grabados en color*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Gimferrer, P. (1991). Rafael Alberti y la pintura. En Alberti, R. *A la pintura. Con prólogo de María Asunción Mateo y una reflexión final de Pere Gimferrer*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Spang, K. (1991). *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*. Pamplona: Eunsa.
- Torre, G. de (1970). Ut pictura poesis. *Doctrina y estética literaria*. Madrid: Guadarrama, 708-757.