A LA PINTURA DE RAFAEL ALBERTI: EXILIO Y CELEBRACION DE LA BELLEZA

Patricia Marco
Universidad de Buenos Aires

En las obras anteriores a *A la pintura*, aunque no tratan de pintura, frecuentemente, vemos que los versos parecen transfigurarse en pintura por su modo impresionista de describir colores, luces y formas. Guillermo de Torre observa que ya en *Marinero en tierra* se encuentran "imágenes de la más clara oriundez pictórica, con visiones plásticas y aun tectónicas llenas de color y relieve".¹ El libro se abre con el poema-prólogo "Sueño del marinero", en el cual los colores azul, rojo, verde y blanco colorean las imágenes visuales que surgen alrededor del paisaje marino anhelado. "Visiones plásticas" como por ejemplo "Ya está flotando el cuerpo de la auroral en la bandeja azul del océano. ..." nos hacen pensar que la imagen poética se vuelve pintura y, entonces, recordamos las palabras de García Lorca con respecto a sus propios dibujos: "criterio poético-plástico o plástico-poético en justa unión", palabras que podrían decirse también de los poemas albertianos, especialmente de aquellos de *A la pintura*, donde las obras pintadas se transfiguran en poemas.

A la pintura, libro dedicado a Picasso, se abre con una introducción, "1917", que consta de tres partes.

Desde una doble distancia, temporal y espacial, Alberti evoca la adolescencia fascinada por la pintura.

La primera parte de "1917" presenta nueve estrofas, en las cuales Alberti trae al presente el recuerdo de aquel principiante que tenía "la ilusión de los ojos abiertos a un paisaje". El "color de la paleta" fluye y recorre las estrofas, desde la tercera hasta la penúltima: violeta, morado, bermellón, amarillo, naranja, verde cromo, blanco y azul. El paisaje matinal se torna cuadro impresionista donde "lueve la luz" (componente esencial de la pintura) y éste, a su vez, se vuelve poema. En verdad, el poeta parece haber traspuesto los límites entre las distintas artes. De esta fusión Poesía-Pintura, da cuenta la última estrofa (y

¹ Torre, G.de. "Ut pictura poesis", en *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, (Barcelona: Edhasa. 1963), 181.

también del anhelo albertiano de recuperar el pasado): "Diérame ahora la locura / que en aquel tiempo me tenía, / para pintar la Poesía con el pincel de la Pintura".

La segunda parte de "1917" presenta ocho estrofas (de rima consonante, como las estrofas de la primera parte), en las cuales Alberti recuerda sus sesiones de dibujo en el Casón de Felipe IV. El primer verso nos advierte que estamos ante la continuación de la primera parte: "Y las estatuas. ..." En verdad, no hay ruptura entre la primera parte y la segunda parte (ni siquiera formal). Ahora, el modelo no es el paisaje (como lo era en la primera parte), sino "la forma" de la diosa en escayola, dibujada en claroscuro gracias al difumino. Así, leemos la sexta estrofa, donde Afrodita, la diosa griega, es tan "fingida" en yeso, como en "bruma de carbón, goma y difumino" (elementos del dibujo).

En el momento de la escritura, el poeta sabe lo que el joven dibujante desconocía: la vocación de poeta oculta en la de pintor, el poema latente en los trazos del dibujante. ("Nada sabía del poema / que ya en mi lápiz apuntaba.")

La tercera parte de "1917" es una bella alabanza al Museo del Prado, el museo que sería tan importante en la vida del poeta gaditano desde su llegada a Madrid, con " pinares en los ojos y alta mar todavía". Compuesta en versos de catorce sílabas, contrapone la inocencia albertiana a su descubrimiento de la Belleza gracias a los grandes pintores: "Mis recatados ojos agrestes y marinos/ se hundieron en los blancos cuerpos grecolatinos". Alberti contrapone la luz de los pintores italianos Tiziano, Tintoretto, Veronés, Rafael (con quienes se identifica, pues le recuerdan "sus andaluzas fuentes de aguas italianas") a lo sombrío en la pintura de Ribera, Murillo y El Greco. Pero rescata, a pesar de su preferencia por la "bella estética italiana", el pincel de Velázquez y la luz cristalina de Goya (a quienes dedicará el poema 31 y el poema 34, respectivamente). Lo siniestro, presente sobre todo en los grabados goyescos, aparece aquí aludido como "charca luciferina": este mundo de lo macabro, lo feo, lo extravagante, será desarrollado en el poema 34, mediante un juego de contraposiciones que luego analizaremos.

Alberti vuelve su mirada al "diablo ratoneril y tierno del Bosco", que en el poema 17 se vuelve "diablo hocicudo, / ojipelambrudo, / cornicapricudo, / perniculimbrudo / y rabudo. ..", jugando así con los adjetivos y con los verbos, haciendo gala de un delirio verbal que parece corresponder a un delirio pictórico.

Y concluye con Patinir y Bruegel el Joven, pintor flamenco,

HPR/3

que rige en las "nubes su funeral trompeta".

En los últimos doce versos de la tercera parte de "1917", Alberti recuerda con nostalgia su ilusión de soñarse "un olvidado Alberti en los rincones del Museo del Prado" y el nacimiento de su vocación de poeta, lo cual significa una elección vital ante los caminos del arte (elección que se inclina en favor de la Poesía, pero no involucra un abandono total de la Pintura, su "amor interrumpido" en palabras del poeta).

La relación entre lo vital y lo poético, constante en la obra albertiana, sale a la luz claramente en "1917": sus experiencias como joven pintor, sus dibujos de las esculturas clásicas, su llegada a Madrid; y el momento indeterminado, misterioso, en el cual el espíritu artístico de Alberti toma otro sendero y, ahí, ve "nacer un poeta, aunque no le dice el adiós definitivo a la Pintura (interrumpida como su vida en España). En el exilio, Alberti vuelve a la Pintura, no sólo como tema poético, sino también como arte plástica y así establece un vínculo con el pasado.

Toda *A la pintura* y, especialmente, "1917" es, pues, un puente entre dos vidas del mismo hombre: la vida en su tierra, siendo un adolescente; y la vida en el exilio, como hombre adulto y artista pleno.

Después de "1917", vemos el cuerpo principal del libro constituido por el soneto "A la pintura", una doble hilera de poemas (unos numerados con números arábigos y otros, con números romanos) y una serie de poemas sin numeración dedicados a los colores preferidos de Alberti.

El soneto "A la Pintura" está dedicado a los elementos que participan en la Pintura (concretos y abstractos): la superficie, la imaginación, la línea, el pincel, la forma, el sueño, la materia, la mano. A algunos de estos elementos, como por ejemplo el pincel y la mano, el poeta les dedica sonetos (numerados con números romanos). Los sonetos con números romanos incluyen también temas que no figuran en el soneto "A la Pintura", como es el caso de "A la Retina", pero siempre pueden considerarse temáticamente vinculados al quehacer de la pintura. Éstos llevan los siguientes títulos: "A la retina", "A la mano", "A la Paleta", "A la Pintura Mural", "Al Lienzo", "Al Pincel", "A la Línea", "A la Perspectiva", "Al Claroscuro", "A la Composición", "Al Color", "Al Ropaje", "A la Luz", "A la Sombra", "Al Movimiento", "Al Desnudo",

HPR/4

"A la Gracia", "A la Acuarela", "A la Divina Proporción".

En contraste con los poemas dedicados a los pintores, cuyas formas son distintas como distintos son los mundos pictóricos que evocan, los sonetos citados establecen un ritmo de regularidad, una constante, en contraposición con el ritmo cambiante de los poemas a los pintores; diríamos, musicalmente, ofrecen un "contrapunto". Por tanto, surge del conjunto una ley de composición, un orden pensado por el poeta, similar a la ley de composición que rige un cuadro, que es, como dice Alberti, "rítmico arquitecto, / inmovible, mágica armadura".

Las alabanzas que el poeta dirige al Lienzo, al Pincel, a la Línea y demás, las dirige en segunda persona, hablándoles en forma personal a cada uno de ellos, como si cada uno fuese un amigo dilecto, revelando así su pasión por la Pintura.

Después del tono atormentado de "Toro en el mar" y la nostalgia que atraviesa "De los álamos y los sauces" en *Entre el clavel y la espada*, los sonetos a los elementos de *A la pintura* recuperan el tono gozoso de *Marienero en tierra*, pero en un lenguaje más rico en metáforas y en conceptos abstractos, verbigracia, "rebelión de lo extático y divina / dinámica arcangélica del cielo" en el soneto "Al movimiento". En síntesis, Alberti recupera plenamente los orígenes de su universo poético: "el clavel".

Todos los poemas numerados según el sistema arábigo están dedicados a los pintores preferidos de Alberti: Giotto, Piero Della Francesca, Botticelli, Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Tintoretto, Veronés, El Bosco, Durero, Rubens, Rembrandt, Poussin, Pedro Berruguete, El Greco, Zurbarán, Velázquez, Valdés Leal, Goya, Delacroix, Cézanne, Renoir, Van Gogh, Gutiérrez Solana y Picasso. (En edición posterior, en 1953, Alberti agregará una serie de "Nuevos poemas" integrada por poemas sobre pintores americanos: Portinari, Lino Spilimbergo, Raúl Soldi, Toño Salazar, Renato Guttuso, Manolo Angeles Ortiz, Ginés Parra, Luis Seoane, Castagnino. Compartimos el punto de vista de E. de Zuleta: "En sentido estricto, el libro puede considerarse como acabado y completo en el poema a Picasso, previo a

HPR/5

la serie final".² En verdad, los "Nuevos Poemas" no alcanzan la belleza formal de los veintiséis poemas anteriores, ni logran indagar, con tanta profundidad, en la cosmovisión que origina un mundo pictórico singular.)

El primer poema, dedicado a Giotto (pintor florentino, amigo de Dante), es un himno religioso, en el cual el "Yo" lírico toma la voz del pintor. En versos de once sílabas y de siete sílabas, se funden el mundo religioso del autor de frescos sobre San Francisco de Asís y "Escenas de la vida de Cristo", con elementos pictóricos, tales como el pincel ("hermano pincel"), el muro, el lápiz, el diseño, la humana figura y los colores. Por cierto, es más que la descripción de un mundo pictórico: al asumir la voz de Giotto, dirigiéndose a Dios en tono de alabanza, el poeta intenta llegar a la cosmovisión del pintor y transmitirla.

El poema a Piero Della Francesca (pintor toscano del siglo XV) describe cómo la forma, en la obra del artista, está regida por las proporciones matemáticas y la geometría. Desde la tercera persona, el poeta (más distanciado que en la anterior composición, pues no asume la voz del artista) introduce en los heptasílabos dedicados a Della Francesca "un principio de tensión, impensable en la calma mansedumbre de Giotto"³: "De dónde la mirada / redonda que origina la impávida retina / sin eco, concentrada?".

Entre pocos verbos, predominan los adjetivos y los sustantivos que expresan estabilidad y compacidad, características de la pintura de Della Francesca: "columna austera", "solidificado volumen", "compacto monumento".

"Botticelli": Versos continuos de distintos metros forman una composición de ritmo rápido (en contraste con el ritmo de las estrofas dedicadas a Della Francesca) para describir la pintura del pintor de numerosas madonas y autor de "Primavera" y "Nacimiento de Venus".

² Zuleta.E. de. *Cinco poeta españoles*, (Madrid: Gredos, 1981), 395.

³ Arean, C. "La imagen pictórica en la poesía de Alberti", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 289-290 (1974), 205.

HPR/6

En este poema, el poeta no ha intentado la indagación del mundo interior del artista, sino que se ha limitado a una descripción (que no deja de evocar, por supuesto, un mundo pictórico, incluso con claras alusiones a los cuadros de Botticelli).

Un procedimiento descriptivo similar aparece en el poema a Van Gogh, donde sustantivos y adjetivos (y pocos verbos) cooperan para caracterizar la pincelada del pintor y aludir a distintos elementos de sus cuadros, tales como "girasol", "humilde silla" y "cruento amarillo sol".

Y por fin, nos encontramos con el bellissimo poema a Leonardo de Vinci, donde el poeta intenta capturar el "modo de captación de la realidad propio del pintor".⁴ Intento nada fácil por cierto, pues se trata de indagar en la cosmovisión de un genio: pintor de obras de la talla de "La Anunciación", "La Adoración de los Magos", "La Virgen de las Rocas", "La Gioconda", entre otras, escultor e investigador. En este rol, Leonardo estudió áreas diversas del conocimiento humano, de acuerdo con los ideales humanistas y con objetivos manifestados por el propio maestro, quien entendía el arte "como conocimiento mediato de la investigación científica".⁵ (Su campo de estudio incluyó investigaciones sobre la luz, la perspectiva, la anatomía, la botánica, la geología, la astronomía, el vuelo de los pájaros y del hombre, matemática, física, óptica...)

El poema consta de dos partes:

1) Veinte versos endecasílabos que parecen describir un cosmos en perfecta armonía, donde la Luz, la Sabiduría, la Gracia y la Belleza total, como diosas olímpicas, preparan el nacimiento de Leonardo. Y de él nacerá su Pintura, "bodas de los colores con la ciencia".

2) Nueve estrofas de versos endecasílabos, donde el poeta comienza por caracterizar la personalidad del Maestro: "Microscopio en delirio, siempre insomne". Aquí, vemos claramente que Alberti

⁴ Zuleta, E.de. Cinco poetas..., 386.

⁵ *La obra Completa de Leonardo. 1452-1519; Maestros de la Pintura*, (Barcelona: Planeta, 1994), 93.

HPR/7

capta el aspecto central de Leonardo: su curiosidad y su afán investigador.

De la tercera persona en las primeras dos estrofas, el poema pasa a una forma impersonal (nominal, primero; luego, infinitivo) que alude al interés del artista por el vuelo, a su actividad escultórica y a su capacidad de observación. Un verso ambiguo, contradictorio (por eso mismo, más interesante) parece sintetizar los doce versos anteriores: "Sueño de la pupila que no sueña".

En las sexta y séptima estrofas, el poeta se introduce en el mundo del poema: "Yo lo siento llorar, enfurecido, / dulce y severo, enmarañado y solo, / como una matemática radiante / y elíptico en la araña de su vista". (La primera persona lo acerca afectivamente al Maestro "elíptico", complejo como una tela de araña.)

Y otra vez, la imagen ambigua, contradictoria: "Misterio lejos del misterio", para acercarse a la complejidad caleidoscópica del genio: "Misterio lejos del misterio, hermoso / barba de luna atenta en claroscuro / me surge solitario ante la muerte / desmenuzada en yerta anatomía".

El poema se cierra con la imagen del "Ojo Universal", inmortal, recorriendo el tiempo.

El extenso poema dedicado a Miguel Ángel está constituido por doce fragmentos diversos. (Mientras el primero tiene sólo cuatro versos, el quinto presenta quince versos continuos; el octavo, tres estrofas de cuatro versos; y el último, diez estrofas de diferente extensión. En verdad, cada fragmento tiene unidad en sí mismo y mantiene cierta independencia, a pesar de ser parte del conjunto.)

El poema presenta a Miguel Ángel, acunado de niño por las Furias (Tisifone, Megera y Alecto), que simbolizan la venganza. y luego, llamado por el Señor y depositario de "su secreto". Comprendemos por qué las Furias son el "Ángel de la Guarda" del sueño de Miguel Ángel, cuando leemos los fragmentos como la lectura albertiana de distintos aspectos de la monumental obra de Buonarroti, los frescos de la Capilla Sixtina, lectura centrada en *El Diluvio*, aunque con alusiones al *Juicio Final*.

El poeta se dirige, a veces, al artista (fragmentos 1, 2 y 7) y otras, al observador: "Mirad aquí al amado del rayo y la tormenta, / al

HPR/8

pobre solitario de las olas. ..Ved al arrebatado torbellino que se levanta a nube". Mediante el modo imperativo y el adverbio "aquí", Alberti dirige la mirada del observador hacia un fragmento del fresco, el cual aparece transmutado poéticamente en los versos.

Sólo en el octavo fragmento, el poeta se introduce en el poema explícitamente con la primera persona, como si fuera testigo del "juicio temible". El poeta no sólo mira, también escucha lo que ocurre, porque el *Diluvio* parece haber cobrado vida. Entonces, el poeta puede decir: "escucho cómo barres, melancólica escoba, / esta tierra de muertos". y luego continúa: ". ..miro cómo buscáis, descaminados ojos, /ya en la nada, un refugio", para concluir: "La Humanidad perdida, sin vestido y sin alma, / va flotando errabunda".

El último fragmento ya no es una mirada al fresco, sino un relato sobre un jinete que galopa y "lleva en su mano el rayo, la postrera exhalación, la chispa final". Las estrofas se suceden y avanza así el relato. Mediante la repetición del verbo "galopar" y el adverbio "allí", el poema transmite al lector el ritmo del galope del jinete, acentuado por la idea de recorrido, que es señalado por el adverbio "atrás" (el cual aparece cinco veces). Veamos qué va dejando atrás el jinete innominado (que es Miguel Ángel, por supuesto): "bloques ya guerreados, sometidos", "los puentes vistos sólo en sueño", "la arquitectura", "en turbonada, la pintura", "cartones cal, esbozos, andamiajes". Entonces, comprendemos que no se trata de un recorrido espacial, sino de un recorrido de vida.

Dos elementos turban al lector: 1) El final abierto (¿qué ha sido de la "chispa final"?); 2) la ambigua primera persona que aparece repentinamente en la octava estrofa: "Oh Dios, oh Dios, oh Dios! No sé si infierno / es para mí tu gloria, si tus ángeles / se despeñan en mí como demonios. ..".

¿A quién corresponde esa voz? ¿A Miguel Ángel? ¿O a Alberti, quien recordando sus "ángeles turbios, coléricos", surge aquí casi como un intruso?

En los poemas dedicados a Rafael y a Tiziano, Alberti evoca mundos pictóricos muy diferentes.

En "Rafael", once estrofas breves pintan la alegría de vivir del

HPR/9

Renacimiento, sin referencias precisas a la obra del pintor, excepto los personajes clásicos y la sección áurea.

"Tiziano", compuesta por ocho estrofas de seis versos endecasílabos (rima consonante), es una composición "clásica por el mundo mitológico que evoca, por las resonancias de la lírica barroca, por la lengua, el estilo y la versificación".⁶ El poeta comienza enumerando los temas caros a Tiziano, de los cuales la "lúdica edad" parece ser el favorito. Y luego evoca un mundo erótico: "el alto vientre esférico, el agudo / pezón saltante, errático en la orgía..." , donde hasta la Madre de Dios se humaniza, se vuelve profana. El color predominante en este mundo renacentista es el dorado, que ilumina la arquitectura clásica y los personajes mitológicos.

"El Greco" es uno de los poemas más interesantes: cuarenta y seis versos (de distintos metros) que comienzan por atraer la atención del lector-contemplador hacia la obra del Greco.

Aquí, el barro ascendiendo a vértice de llama,
la luz hecha salmuera,
la lava del espíritu candente.
Aquí,
la tiza delirante de los cielos

E inmediatamente aparecen caracterizadas las figuras tan particulares delineadas por El Greco: "ángeles de narices alcuza y ojos bizcos".

A partir del verso dieciseis, el poema se vuelve interrogativo. En tres preguntas, el poeta parece intentar descubrir el origen de la creación pictórica: de dónde nace tal "volcán que arroja pliegues" y cuál es el sentido de la "lumbre incesante que hiela". A tales preguntas, no hay respuesta, porque el misterio de la creación humana (como el de la Creación divina) es insondable.

⁶ Zuleta, E. de. Cinco poetas..., 387.

HPR/10

La voz del poeta aparece exhortando al lector-contemplador a ser parte del mundo representado por el pintor, es decir, a ser una figura más en pos de Eternidad, uno de aquellos "bellos feos" pintados por El Greco. (En otras palabras, es una invitación a traspasar el límite realidad-ficción.)

En los últimos diez versos, se suceden las contradicciones: "gloria enlodazada", "infierno transparente", "bellos feos", "horribles hermosísimos", que parecen darle al poema una inestabilidad, un desequilibrio tal que se asemeja al que caracteriza las composiciones pictóricas de El Greco.

La relación poesía-vida, que caracteriza la obra albertiana, aparece explícitamente en el poema dedicado a Velázquez, integrado por treinta y un fragmentos breves.

El Museo del Prado (tan importante en la vida de Alberti) surge en el tercer fragmento como hogar de los cuadros de Velázquez. Espacio cerrado que, en el poema albertiano, viene a ocupar el lugar de la Naturaleza:

Te veo en mis mañanas madrileñas,
cuando decía: Voy al Pardo, voy
a la Casa de Campo, al Manzanares...
y entraba en el Museo.

Y también la representación (los cuadros de Velázquez) reemplazan a lo representado, es decir, a la Naturaleza:

..y entraba por la puerta de tus cuadros
al encinar, al monte, al cielo, al río,
con ecos de ladridos, de disparos
y fugitivas ciervas diluídas
en el pintado azul del Guadarrama

¿Podemos considerar que los cuadros son "espejo" de la vida?
Desde el principio, el poema nos lleva a dudar de ello:

HPR/11

Se apareció la vida una mañana
y le suplicó:
-Píntame, retrátame
como soy realmente o como tú
quisieras realmente que yo fuese.

Y esa duda se intensifica, cuando leemos la ironía en los versos de Alberti:

¿Quién es el más noble príncipe? ¿El que alza
el arma cazadora entre sus guantes
o el perro que a sus pies mira tranquilo?

Mientras el tonto es retratado como S.M. o el Conde Duque, el alano podría haber dirigido el reino.

Más que "espejo" de la vida, la pintura de Velázquez aparece como crítica aguda de la sociedad de su tiempo, según leemos en el texto de Alberti.

No sólo el poeta dice "yo" en el poema (fragmentos del 3 al 7), sino también "la vida", "aquel azul", "el aire", "el pincel", "el borracho", "el tonto". ..Todas estas voces contribuyen a caracterizar la pintura de Velázquez.

Alberti le dedica el poema "34" al pintor de *La maja desnuda* y *La maja vestida*.

El poeta destaca de Goya, sobre todo, su diversidad de temas pictóricos; entre ellos, sobresale la visión de lo macabro, lo feo, lo "esperpéntico", que dio lugar a las "pinturas negras" de brujas, demonios y seres deformes ya los grabados pintados por Goya después de 1819.

"Goya" comienza con una contraposición que alude a la diversidad mencionada:

La dulzura, el estupor,
la risa, la violencia,
la sonrisa, la sangre,
el cadalso, la feria.

HPR/12

Contraposición que se repetirá más adelante:

El mascarón, la muerte,
la Corte, la carencia,
el vómito, la ronda,
la hartura, el hambre negra,
el cornalón, el sueño,
la paz, la guerra.

Poema irregular, diverso (de la rima asonante pasa a una serie de versos en rima consonante y, luego de una estrofa con rima asonante, nuevamente a la rima consonante), trabaja con la contraposición de elementos y la inversión: "En tu inmortalidad llore la Gracia / y sonría el Horror", tal como lo hace la obra goyesca.

En "Goya", Alberti intenta instalarse en el misterio de la creación pictórica: preguntas que buscan el origen del don.

De dónde vienes tú, gayumbo extraño, animal fino, corniveleto,
rojo y zaíno?
¿De dónde vienes, funeral,
feto,
irreal
disparate real,
boceto,

Una estrofa extraña (la única en la cual aparece la primera persona) parece llevar la voz de Goya, la voz de un ser macabro:

De tí me guardo un ojo en el incendio.
A tí te dentelleo la cabeza.
Te hago crujir los húmeros. Te sorbo
el caracol que te hurga en una oreja.

Sin duda, en este poema prevalecen la diversidad y la

HPR/13

contraposición propias del complejo mundo goyesco, mundo de Gracia y Horror.

Quizá, el poema más importante sea el dedicado al malagueño Pablo Ruiz Picasso, pues a él está dedicado *A la pintura* y sobre él versará *Los ocho nombres de Picasso*.

Sobre Picasso y su encuentro con él, también escribe Alberti en *Imagen primera de....* (encuentro que tiene lugar en el teatro "Atelier", en París). En este texto, el poeta compara al pintor con un toro de lidia español, "suelto por dehesas quemadas de poesía, por arenas de sangre o congeladas geometrías celestes; ...haciendo añicos el orden de las cosas, arremetiendo, furioso, contra lo naturalmente creado, para ofrecerlo compuesto de otro modo, en reinventada, única e imposible vida nueva".⁷

Esta comparación con un toro resulta productiva en el poema "Picasso": es la principal imagen que recorre la composición de principio a fin, entre alusiones a la "etapa azul", a la "etapa rosa", al cubismo, y la mención de algunas obras específicas del pintor, como por ejemplo, "La fábrica de Horta de Ebro" (1909) y "Guernica" (1937).

Ya Alberti había tomado el símbolo del toro en *Entre el clavel y la espada*:

Le están dando a este toro
pastos amargos,
yerbas con sustancia de muertos
...
Ay, a este verde toro
le están achicharrando, ay, la sangre!

Quiero decirte, toro, que en América,
desde donde en tí pienso -noche siempre-,
se presencian los mapas, esos grandes,
deshabitados sueños que es la Tierra.

⁷ Alberti ,R. Imagen primera de...(Buenos Aires: Losada), 1945, 99.

HPR/14

En la cuarta sección "Toro en el mar. (Elegía sobre un mapa perdido)", el toro es España en la guerra, en la muerte y el dolor, con la cual Alberti dialoga desde América. Un toro que no muere a pesar de sostener "cadáveres de voces conocidas": el poeta anuncia su vuelta a la vida en el poema 29.

Cornearás aún y más que nunca,
desdoblado los campos de tu frente,
y salpicando valles y laderas
te elevarás de nuevo toro verde.

El poema "Picasso" comienza con palabras que nos hacen recordar *Marinero en tierra*:

Málaga.
Azul, blanco y añil
postal y marinero.

Colores del paisaje mediterráneo, los cuales Alberti atribuye tanto a su Cádiz, como a la ciudad natal de Picasso: paisaje mediterráneo añorado por el poeta, donde el blanco y el azul aparecen asociados a una visión estéticamente idealizada de un mundo perfecto, el "paraíso perdido" que se vuelve poesía en *Marinero en tierra*. En este mundo nace Picasso: de allí arranca "el toro", que es Picasso y es al mismo tiempo España, porque es Picasso identificado con España.

El toro que se estrena y que se llena
de tí y en tí se baña,
se laña y se deslaña,
se estaña y desestaña,
como toro que es toro y azul toro de España.

"Guernica" es en el poema "la arrancada del toro": la respuesta del arte a la violencia de la guerra civil española y de toda

HPR/15

guerra." ...Y aquí el juego del arte comienza a ser un juego explosivo", porque el arte es el arma de Picasso, con el cual combate y no evita expresar su compromiso político, (el cual lo lleva a su posición de apoyo explícito al gobierno republicano y, en 1944, a su adhesión al partido comunista). En una entrevista para *L'Humanité* (octubre de 1944), Picasso dirá:

Me alegra decir que jamás consideré la pintura sencillamente como un arte para dar placer, como una distracción; puesto que eran mis armas, con el dibujo y los colores siempre quise penetrar un poco más en la conciencia del mundo y de los hombres, para que esta comprensión nos libere cada día un poco más".⁸

Así, el poema "Picasso" no es sólo un homenaje al pintor y a su pintura: Alberti hace del poema, además, un tributo al compromiso ideológico del artista (que es también el del poeta). Es más: el libro entero está dedicado a Picasso, lo cual reafirma la admiración de Alberti al pintor y su propia posición como poeta con clara conciencia social y política, cuya poesía se define "en torno a la dialéctica Poesía / Vida / Revolución, siempre opuesta a la guerra ya la muerte".⁹ Como escribió Alberti en *Pleamar*:

Sí, Baudelaire, yo fui poeta de combate,
pero de esos del mar y el verso como puño...

El homenaje al "toro" Picasso lo continúa en *Los ocho nombres de Picasso y no digo más que lo que no digo* (1966-1970). Alberti escribió los setenta y dos poemas del libro en Antibes, desde donde se trasladaba

⁸ Bozal, V. *Arte del Siglo XX en España*. Tomo 1, (Madrid: Espasa-Calpe, 1995.), 251.

⁹ Jiménez Millán, A. "El compromiso en la poesía de Alberti (República, guerra, exilio)", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 485-486 (1990), 156.

HPR/16

a Notre Dame de Vie, casa de Picasso en Mougins, para leerle al pintor los poemas a medida que los componía.

Seleccionamos dos poemas de ese texto. En el poema "Tú hiciste aquella obra", Alberti vuelve a hablar de *Guernica*, aquí como obra que ilumina la memoria del pueblo español.

Y también opera el lenguaje taurino para caracterizar a Picasso ("embestiste con furia") y a España ("centro ensangrentado de la arena de España"). Como en el poema "Picasso", Picasso y España aparecen identificados:

Pero cuando después,
a casi veinte años de distancia,
fue tocado aquel toro,
el mismo que arremete por tus venas,
bajaste sin que nadie lo ordenara
a la mitad del ruedo,
al centro ensangrentado de la arena de España.

"Aquel toro" es España, la tierra amada por Alberti y por Picasso, desde la distancia." Aquel toro" tocado por la guerra "arremete" por las venas de Picasso y el resultado es Guernica; en otras palabras, el arte como respuesta a la guerra, idea que se repite cuando el poeta habla de Apollinaire. (Mientras el poeta francés moría por la guerra, Picasso "continuaba inventando la nueva realidad maravillosa/ tan llena de futuro".)

En *Los ocho nombres...* leemos también la admiración albertiana a la aventura del arte, en particular del arte picassiano, superior a cualquier aventura de la ciencia: "Cuanto más arriesgada tu aventura" nos plantea el arte de Picasso como una aventura más arriesgada que la llegada del hombre a la luna.

No podemos olvidar que, en el mismo texto, encontramos también un Alberti lúdico, en continua experimentación con el idioma, inventando nombres, adjetivos, verbos...

Almejo todo, escobo, aljofilo, limono,

HPR/17

sin ensartar lo que nunca naranjo.
Encubo, escoplo cuanto desatornillo
descoso, descalabro, deslibero
membreto bien, salitro
pajareo lo que atrapo.
Es mi virtud.
No olvides.

Siempre descalandrájate.

O recreándose en versos ingeniosos que ofrecen una aguda visión de la pintura de Picasso, el único capaz de trastocar los tradicionales conceptos de belleza y equilibrio clásicos.

Te ensañaste con Venus.
Ha sido tanto tiempo demasiado hermosa.
Hora es ya
de que tus altas tetas se te caigan
o queden reducidas a un círculo cualquiera.

Volviendo a *A la pintura*, leemos los poemas sobre los colores: "Azul", "Rojo", "Amarillo", "Verde", "Negro" y "Blanco". En estos poemas, el color puede aparecer como elemento persistente a través del tiempo, en las diferentes escuelas, estilos y pintores; o como caracterizador de las manifestaciones de la materia; o como elemento simbólico.

La serie empieza con "Azul": uno de los colores matrices de la poesía albertiana (particularmente, de *Marinero en tierra*), asociado al paisaje mediterráneo. "Decir 'azul' es remitirse a Juan Ramón Jiménez, a Rubén Darío, a Mallarmé, a Víctor Hugo, a cuantos identificaron este color con la belleza. ..." ¹⁰

¹⁰ Gullón, R. "De lo vivo a lo pintado: símbolos en la poesía de Alberti", en *Cuadernos hispanoamericanos* 485-486 (1990), 276.

HPR/18

De la belleza de Venus, mito en los lienzos azules de Botticelli ("madre del mar de los azules"), el poema pasa a la pureza de la Virgen, que se vuelve color azul virginal en la paleta de Fra Angélico. El poema (de estructura abierta, con treinta y dos fragmentos de pocas líneas) recorre los azules en las telas de Rafael, Tiziano, Pousin, Tintoretto, El Greco, Velázquez, Rubens, Patinir, Murillo, Tiépolo, Goya, Manet, Renoir y Picasso: Alberti descubre la sutileza del matiz exacto que cada pintor logra en su paleta e intenta trasponerla al lenguaje poético.

El azul se vuelve sombra que habla en primera persona y concluye el poema con su propia voz:

Hoy tengo un nuevo nombre. Se me llama:

Azul Pablo Ruiz Azul Picasso.

Quién otro sino Picasso, en clara alusión a su "etapa azul", sería el nombre del último matiz en este viaje pictórico a través del tiempo y las paletas: viaje en el cual las palabras no definen lo indefinible, pero sí sugieren una gama de percepciones y despiertan una cantidad sinnúmero de estímulos.

El "rojo" se manifiesta en la Naturaleza:

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

Lucho en el verde de la fruta y venzo.

En cada pintor, el "rojo" nos habla de su estilo: cómo este color se une a los demás y qué simbología tiene dentro de cada mundo pictórico.

Lo mismo que mis otros hermanos, sometido

-Giotto- al rigor del éxtasis geométrico.

El "rojo" que es sangre y es llama se vuelve "excitación, cólera, rabia" y "rojo de la bravura en las arenas / rojo español redondo de las

HPR/19

plazas". ("En la cadena metonímica de los recintos celtibéricos, escenarios de la liturgia taurómaca, es fuerza en lucha, sangre derramada, toro", dice R. Gullón.¹¹)

Y también aparece relacionado con el encuentro amoroso, con la atracción y el deseo.

Rojo en el labio y menos
en las pequeñas cumbres
donde gustosamente
Venus ganando pierde las batallas.

El "amarillo" llega como luz y, luego, como transmutación otoñal del verde. De la Naturaleza va a las pinturas de Tiziano, Veronés, Rembrandt, Zurbarán, Goya, Van Gogh.

El color "amarillo" tiene connotaciones positivas y negativas: positivas, en los "senos áureos" y las espaldas pintadas por Tiziano, en la "larga cabellera / sobre el desnudo combo de la espalda"; negativas: "seca piel de arrugado pergamino", "lividez, entumecido exangüe cadavérico" que se relacionan con el verso que es casi una advertencia: "Marfil oculto dentro de la carne". (Después de aceptar lo efímero de la belleza y la brevedad de la vida, parece lógico recordar las palabras de Horacio: *Carpe diem*.).

Y el color primario "amarillo" se fusiona con otros:

Temo al azul porque me pone verde.

Me tuesta el ocre. El rojo
me excita y me suspende hasta la altura
naranja de la llama.

El "verde" danza en la Naturaleza y en la Pintura:

¹¹ Gullón, R. "De lo vivo a lo pintado...", 277.

HPR/20

El alegre, bailable, florecido,
verde -Bruegel- flamenco.

Es piel "aceitunada" en Minerva y en Apolo. (Recordamos a Antoñito El Camborio, "cutis amasado / con aceituna y jazmín", en el *Romancero gitano* de Lorca.)

Lo negativo también se hace presente en el "verde envidia" y en el "alma de amarillo", símbolo quizás de amargura albergada por un aparente verdor.

Y como en otros poemas, el color caracteriza el estilo del pintor:

Verde jubón en un arcabucero
-Velázquez- de *Las lanzas*

El poema concluye con un misterioso verde, "el más hermoso de los verdes", asociado con la juventud, con un fragmento del pasado perdido en la memoria.

Decimos "negro" y pensamos en noche, tinieblas, muerte, desgracia, el Mal. Algunas de estas ideas que asociamos con lo "negro" aparecen en el poema "Negro":

Negro como boca de la noche,
como boca de lobo, como abismo
sin fin...

Monumento callado de la muerte.

Soy un negro mortaja sepultado.

Asociación de lo negro con sustantivos abstractos que remiten a referentes negativos (el Mal y todo lo que asociamos con él) de importante tradición literaria y pictórica en España: "Negro de España", como negación de la Luz (en el sentido físico y en el sentido espiritual) en El Greco, Carreño, Zurbarán, Goya...

HPR/21

Horror en Goya, espanto
que eriza hasta el cabello de la sombra.

Negro de brujas y pesadillas no sólo en Goya, sino también en los románticos y negro de la pena negra en el *Romancero gitano* de Lorca y también el destino negro en *Marinero en tierra*: "Barco carbonero. / Negro el marinero.(. .) ¡Negra su vida en el mar!"

Leemos el verso albertiano "el alma negra junto al rojo, en llama" y recordamos la "negra sombra" y "los negros amores" de Rosalía de Castro (*Follas novas*): junto a las llamas de la pasión, el alma negra que la despierta. La pasión y lo siniestro, en el verso albertiano, que traen desgracia según Rosalía.

Sólo fuera de España, parece posible asociar el color "negro" a valores positivos:

Negros de Italia, negros
con un rumor de pinos soleados.

El color "blanco" aparece como evocación de experiencias personales del pasado. (Recordamos que, junto al azul, es uno de los colores determinantes del paisaje mediterráneo.)

Blanco como la nieve, blanco como
el papel, blanco blanco
como la cal al sol
de los tranquilos muros andaluces.

Yo vi -Rafael Alberti-
la luz entre los blancos populares.

Blanco Cádiz de plata en el recuerdo.

(Aquí, Alberti recoge la imagen popular de su ciudad: "tacita de plata".)

HPR/22

En otros versos, el color "blanco" se fusiona o contrasta con otros colores. El "blanco" también es "espuma de la mar" que de la Naturaleza pasa a la pintura y se vuelve "blanco nieve de Bruegel, campesino" o "gorguera llama blanca Greco".

Si *A la pintura* puede leerse como un intento de recuperar el "paraíso perdido", ese paraíso situado en el pasado, en la adolescencia, es decir, antes de la guerra y del exilio, podemos leer *Retornos de lo vivo lejano* en el mismo sentido: reviviscencia del pasado para salvarlo de la muerte y la nada. En este texto, el poeta celebra una "orgía de añoranza", en términos de R. Gullón. "Vuelven los recuerdos amargos -como el del colegio- y los dichosos, como el de los patios en los que se sentía la presencia del mar. Vuelve el recuerdo de los suyos. Vuelve la noche de amor en verano.. ."12

Un poema de *Retornos...* se relaciona especialmente con los poemas sobre los colores de *A la pintura*: nos referimos a "Retornos a través de los colores". Aquí, la visión de los colores en el "breve jardín murado" (verde, azul, añil, blanco, marfil, albo, rosa, negro) despierta la evocación y el viaje temporal del poeta:

Esta tarde te alivian los colores: el verde,
aparecido niño grácil de primavera,
el claro mar del cielo que cambia en los cristales
el ala sonreída de un añil mensajero.

Te hacen viajar el blanco tembloroso y erguido
que abren las margaritas contra la enredadera,
el marfil de los senos nacientes del magnolio,
el albo de las calas de pie sobre el estanque.

Como en otros poemas de *Retornos...*, los verbos sugieren escaso o nulo movimiento, lo cual contribuye a la lentitud del ritmo

¹² Colinas, R. "Rafael Alberti. poeta de la luminosidad latina", en *Anthropos* 39-40 (1984), 76.

HPR/23

(lentitud necesaria para un viaje consciente a través del tiempo, gracias a la "memoria de la inteligencia", en términos de Marcel Proust). Voluntariamente, el poeta llega al pasado por los caminos de la memoria ("subiendo las empinadas cuestas de la memoria", dice otro poema): caminos que no son tan explícitos en este poema, excepto por los verbos "pensar" y "escuchar" (actos conscientes y voluntarios).

Piensas en los colores lejanos de otros días:
aquel azul dormido de espalda en los esteros,
el áureo de las piedras derribadas al borde
de los dientes antiguos de tu mar endiosado.
Escuchas en el rosa del rosal el caído
de los lazos tronchados tras el balcón del arpa,
y en el negro fulgente de las sombras, el lustre
del sombrero difunto de los altos abuelos.

Los colores del presente (incluso "el claro mar del cielo", esa mar que se vuelve cielo en una continuidad de azul sin límites y que nos recuerda a *Marinero en tierra*) cooperan para que el explorador del pasado se encuentre con los colores del "paraíso perdido": "aquel azul...", "el áureo de las piedras..."

En la cuarta estrofa, los sentidos se confunden y se produce una "superposición espacio-temporal"¹³, es decir, se superpone el tiempo-espacio del pasado sobre el presente. (En el presente, la visión del "rosa del rosal" y del "negro fulgente de las sombras". En el pasado, el "caído de los lazos..." y "el lustre del sombrero difunto".) El hoy se confunde con el ayer. Un verbo los fusiona: "escuchar", verbo que alude a la confusión de sentidos y de tiempos. Esta confusión crea una atmósfera casi onírica, quizás reforzada por el desdoblamiento del sujeto, pues el poeta se dirige a una segunda persona que, en verdad, es él mismo.

El poema concluye con un consejo a ese "otro yo" del poeta:

¹³ Albornoz, A. de. "Por los caminos de Rafael Alberti", en *Anthropos* 39-40 (1984), 81.

HPR/24

"No pierdas los colores.." y aquí, participa el sentido del tacto, el cual hace volver al presente y tomar conciencia de que el pasado sólo vive en el corazón, con sus colores "ya un poco despintados".

No pierdas los colores que te juegan caminos
esta tarde en tu breve jardín murado. Mira.
Aquí están. Tú los tocas. Son los mismos colores
que en tu corazón viven ya un poco despintados.

Así, en este poema, los colores son mediadores para el reencuentro con el pasado. (Función similar cumple el color en el poema "Blanco" de *A la pintura*, cuando funciona como puente entre el pasado y el presente, para que el poeta se reencuentre con Cádiz y sus muros blancos.)

En conclusión, Rafael Alberti, poeta de la "Generación del 27", comparte con su generación (especialmente, con Federico García Lorca) una visión integradora de las artes, que se plasma en: a) el criterio "poético-plástico o plástico-poético" (en términos lorquianos) presente en su obra poética, aun desde *Marinero en tierra*; b) su actividad pictórica, generalmente ensamblada con sus trabajos poéticos (por ejemplo, grabados que complementan textos); c) y un pensamiento estético que fluye vitalmente, como permanente crítica atenta a las diversas artes (incluso el cine): este pensamiento estético se vuelca tanto en artículos, como en textos poéticos, quizás el más importante de ellos, *A la pintura*.

Nuestra lectura se ha centrado en *A la pintura*, texto enmarcado en la búsqueda de "la palabra precisa" como lenguaje poético de la obra del exilio, exilio que es el motor de la indagación en pos del "paraíso perdido" situado en la adolescencia (años anteriores al compromiso ideológico, la guerra y el exilio). De esta lectura, surge claramente que el texto reivindica la pintura y la belleza, como opuestas a la guerra y la muerte, lo cual puede ser relacionado con la dedicatoria del texto y el poema a Picasso: Alberti celebra no sólo la pintura de Picasso, sino también su posición ideológica, la cual comparte. En ambos, el arte es la respuesta a la violencia de la guerra: la palabra y la pintura como

HPR/25

armas. (El mismo carácter celebratorio caracteriza *Los ocho nombres de Picasso*, donde el poeta identifica a Picasso con España.)

Desde una doble distancia, temporal y espacial, y desde la madurez vital y poética, el poeta recupera el pasado añorado y la tierra lejana, gracias a la "memoria voluntaria": "1917" (la cual funciona como introducción de *A la pintura*) es un excelente ejemplo de esa recuperación y de la relación vida/poesía que caracteriza la obra albertiana. (Otro ejemplo de "recuperación del pasado está dado por el poema "Retornos a través de los colores", del libro *Retornos de lo vivo lejano*, donde los colores funcionan como mediadores entre el pasado y el presente.)

En síntesis, además de "1917", los poemas-tributo a los pintores (muchos de ellos, finos análisis de la cosmovisión del pintor, tal como "Leonardo" o creativas lecturas de grandiosas obras de arte, como "Miguel Ángel"), los poemas sobre los colores y los sonetos sobre los elementos de la Pintura, es decir, la Poesía sobre la Pintura, que frecuentemente es ella misma imagen pictórica, cumple el rol de: a) homenaje a lo estético como valor fundamental en oposición a la violencia y la muerte; b) recuperación de la primera vocación de Alberti y, por tanto, de su adolescencia "inocente" en una España libre de guerra; c) recuperación del tono jubiloso que habíamos leído en *Marinero en tierra*; d) manifestación de su visión integradora de las artes; e) manifestación de la posición ideológica de Alberti, que queda claramente expuesta en la dedicatoria a Picasso y, sobre todo, en el poema que cierra el texto.

Finalizamos este trabajo con esta idea: si *Guernica* es la "arrancada del toro" Picasso, *A la pintura* es la "arrancada del toro" Alberti: bella respuesta a la violencia, clavel arrojado a la arena, con el cual Alberti hace de la vida, como los viejos pintores, "una ventana abierta".

Bibliografía

Alberti, Rafael. "Discurso en la entrega del Premio Cervantes 1983", en *Anthropos* 39-40 (1984).

HPR/26

- . *Imagen primera de...* Buenos Aires: Losada. 1945.
- . *La arboleda perdida*. Barcelona: Bruguera. 1982.
- . *Poesías Completas*. Buenos Aires: Losada. 1961.
- . *Prosas*. Madrid: Alianza. 1980.
- Albornoz, Aurora de. "Por los caminos de Rafael Alberti", en *Anthropos* 39-40 (1984).
- Areán, Carlos. "La imagen pictórica en la poesía de Alberti", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 289-290 (1974).
- . "Dibujos de un poeta cromático", en *Cuadernos Hispano-americanos* 433-434 (1986).
- Bozal, Valeriano. *Arte del Siglo XX en España*. Tomo 1. Madrid: Espasa- Calpe. 1995.
- Colinas, Antonio. "Rafael Alberti, poeta de la luminosidad latina", en *Anthropos* 39-40 (1984).
- Diego, Gerardo. "Devoción y meditación de Juan Gris", en *Revista de Occidente*, XVII (1927).
- Diez de Revenga, F.G. *Panorama crítico de la generación del 27*. Madrid: Castalia, 1987.
- García Montero, Luis. "Alberti, poeta del exilio", en *Cuadernos Hispano-americanos* 485-486 (1990).
- Gasch, Sebastián. "Panorama de la moderna pintura europea", en *La Gaceta Literaria*, 1928.
- González Martín, J.P. "Notas biográficas sobre Rafael Alberti", *Anthropos* 39-40 (1984).
- Gullón, Ricardo. "De lo vivo a lo pintado: símbolos en la poesía de Alberti", en *Cuadernos hispanoamericanos* 485-486 (1990).
- Henares, Ignacio. "La pintura y la estética en Alberti", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 485-486 (1990).
- Hernández, Mario (ed). *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress, 1990.
- Jiménez Millán, Antonio. "El compromiso en la poesía de Alberti (República, guerra, exilio)", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 485-486 (1990).
- Morris, C. Brian. "Introducción", en *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Madrid. Cátedra,

HPR/27

1992.

Ortega y Gasset, José. *Goya*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

Rubio, Fanny. "Entrevista de Fanny Rubio a Rafael Alberti", en *Anthropos* 39-40 (1984).

Salinas de Marichal, Solita. *El mundo poético de Rafael Alberti*. Madrid: Gredos, 1968.

Salinas, Pedro. *Literatura española del siglo XX*. Madrid: Alianza. 1970.

Vallejo, César. *España, aparta de mí este cáliz*. Buenos Aires: Botella al Mar. 1991.

Zuleta, Emilia de. *Cinco poetas españoles*. Madrid: Gredos. 1981.