

El irracionalismo poético, lenguaje cifrado en clave pictórica

María Isabel López Martínez

Universidad de Extremadura

milopez@unex.es

Resumen

Revisión del concepto de literatura como un tipo especial de lengua que aprovecha la potencialidad de los signos y puede originar mensajes con alto grado de hermetismo. Se analizan casos de códigos cifrados en poemas con imágenes visionarias. Las claves para interpretar estos textos se hallan en el contexto intraliterario y, en determinados casos, se encuentran en las referencias de la escritura a otros sistemas expresivos, como el pictórico. Este postulado se aplica a poemas de *Los 8 nombres de Picasso* de Rafael Alberti, cuyo sentido se revela con la reconstrucción de los cuadros de Picasso aludidos en los versos.

Palabras claves: poemas cifrados, imágenes visionarias, Alberti, Picasso.

Abstract

A review of the concept of literature as a special kind of language that take advantage of full potential signs and messages with a high degree of hermeticism may be result. Cases of encrypted codes are analyzed in poems that provides both accurate and visionary depiction. The key words to interpret these texts are contained in the intraliterary context and, in certain cases, they are identified in the references of writing to other expressive systems, such as the pictorial one. This tenet applies to the poems of “The Eight Names of Picasso” by Rafael Alberti, whose meaning is disclosed thanks to the reconstruction of Picasso's paintings quoted in the verses.

Keywords: encrypted poems, visionary depiction, Alberti, Picasso.

La literatura pertenece a la categoría de mensajes verbales y, en consecuencia, participa de ciertas características de estos que se derivan de la naturaleza lingüística, aunque existen diferencias que históricamente han propiciado la visión de la literatura como un tipo especial de lengua (Bally 1921, Lázaro Carreter 1976, 1990) o receptáculo de una codificación genuina que mantiene relaciones de jerarquía fluctuante con el conjunto de códigos que forman el vasto sistema del lenguaje (Barthes 1984). Los semiólogos identificaron la literatura con un “sistema de modelización secundario” (Lotman 1973), es decir, con un lenguaje especial que no se reduce a la lengua *natural* y se superpone a ella. Otras teorías destacan que se trata de la lengua *normal* que se ve sometida a un proceso de transformación, bien por sustituciones encaminadas a buscar la propiedad expresiva (Bousoño 1970) bien por desvío, según advertían la retórica y la estilística, parcelas del estructuralismo y de la estilística generativa. En este sentido, conviene recordar el concepto de *agramaticalidad* de Chomsky y las transformaciones como variables de estilo

(Ohman 1964), además de los postulados de aplicación de la gramática generativa como modelo descriptivo de la lengua de cada autor (Thorne 1965).

Incluso teniendo en cuenta las anteriores consideraciones, las críticas han resaltado la imposibilidad de delimitar exhaustivamente el predio de la lengua estándar (Pratt 1977) para establecer el supuesto desvío. Tampoco es factible cifrar con exactitud la acción de la norma extratextual (Cohen 1970) y el contexto estilístico (Riffaterre 1971) que rigen la separación. En consonancia, se ha alegado la inexistencia real del estado neutro del lenguaje y, por ello, de obras con *grado cero de escritura* (Barthes 1967). Sobre todo desde finales del siglo XX, se ha desechado el concepto de lengua literaria como entidad general y abstracta, pues no existe como realidad ontológica, y se tiende a hablar de las lenguas literarias propias de las obras concretas (Lázaro Carreter 1990). Frente a la opinión de la existencia de una *gramática de la poesía* (Dijk 1977), se alza la defensa de la *gramática del poema* o por extensión, del texto determinado (Lázaro Carreter 1990: 52-75; Aguiar e Silva 1980), aduciendo que solo es poético el uso de las palabras y no las palabras en sí. Por tanto, la reflexión en torno a la existencia de lengua literaria en abstracto pierde fuelle.

Al negar los límites de la textualidad, la deconstrucción estableció un conflicto con algunas tendencias coetáneas como la pragmática, la lingüística del texto, la estética de la recepción y la hermenéutica. Es bien conocido el axioma de Derrida: “Il n'y a pas hors du texte”, que implica la inutilidad de delimitar el campo de la literatura de otras áreas como la filosofía, porque se niega la especificidad de ambos discursos (Derrida 1967). Derrida rechaza la idea de reducción del texto a una mera presencia empírica, pues es un conjunto de huellas que lo convierten en un espacio sin principio ni fin en el que actúa una intertextualidad radicalizada (Asensi 1990). El texto no es un universo cerrado sobre sí mismo, porque invade la textualidad y, por lo tanto, es imposible diferenciar texto y metatexto, competencia y actuación. Las objeciones a estas teorías se han centrado en las dificultades –por no decir imposibilidad– de aplicar la deconstrucción a los estudios concretos (Culler 1983; Pozuelo Yvancos 1988) y asimismo se ha insistido en la confusión que supone la disolución de los límites (Habermas 1989).

Independientemente de la aceptación o rechazo de los criterios de desviación y similares, es evidente que en la lengua literaria se advierte una ampliación de los usos idiomáticos debida a varios factores, entre los que sobresalen la ruptura de restricciones que en la lengua estándar se producen respecto al uso y a las posibilidades combinatorias de los términos. También se ha hecho hincapié en el aprovechamiento de significados existentes que en literatura se disponen de manera anómala, en la ampliación del poder neológico, en la absorción de los valores culturales que ciertos términos suscitan, etc.

La condensación propia del género lírico, que entraña una mayor significación, permite además la concreción de múltiples potencialidades expresivas en el territorio limitado del poema (Kristeva 1969, 1974). Ahora bien, en algunos casos, sobre todo cuando se maneja un lenguaje irracionalista, surgen enormes impedimentos para la interpretación. El lector se acerca al poema con expectativas de hallar totalidad y coherencia y se topa con escollos para desvelar unos signos que se revelan a menudo opacos por la complejidad de las asociaciones semánticas que trenzan y por el desarrollo de la representación imaginaria (Martínez Bonati 1983; Cabo Aseguinolaza 1990). Atendiendo a la competencia del lector,

algunos textos irracionalistas pueden resultar herméticos, sobre todo si se trata de un receptor no especializado o *lector ingenuo* (Mignolo 1978). Poemas con abundantes imágenes ilógicas, conectadas además de manera aparentemente fortuita, semejan una construcción lingüística artificial y muy distanciada de los usos convencionales. Así sucede con la lectura inmanente y fuera de contexto de los siguientes versos:

LA REALIDAD ES NUESTRA MUSA

Pita el gallo y lloro con el caballo,
muerde y me empino con el gato
feroz, las uñas saca,
crecen los pies corriendo por la playa,
las cabezas balones estirados,
prohibido mezclar la luna triste
al mar y la guitarra del balcón,
las cigalas clavan con sus cuernos,
la modelo no puede con las tetas,
te quiero
porque una oreja solamente te cuelga del sombrero,
en el sol de la paz giran las ramas,
llevamos muchos años de matanzas,
amor,
en nuestra edad de oro solo manda el horror,
y sin embargo por la yerba
ruedan a todas horas las manzanas,
la realidad es nuestra musa,
ah, pero a condición
de que no intente nadie poner su imaginación.

(Alberti, III 1988: 136)

En un primer acercamiento al cuerpo textual se observan algunas marcas comunes del género lírico, como la presencia del sujeto implícita en la primera persona verbal (“lloro”, “me empino”) e incluso el frecuente asunto amoroso, expuesto merced a una declaración (“te quiero”). También asistimos al desarrollo de la función expresiva e incluso a la más obvia y formal distribución del discurso en verso. En el plano semántico sorprende no tanto la profusión de seres, sino la extraña conexión establecida entre ellos, que sugiere una amalgama caótica. Las personas aparecen completas (la modelo) y a través de miembros físicos seccionados; la fauna comprende aleatoriamente animales terrestres y marinos, con algunas acciones en las que se implican también las personas. Los espacios se dispersan y en una sucesión sin orden preciso se alternan los exteriores (playa y entornos de naturaleza vegetal) y los interiores (el balcón de una vivienda). Todo ello gira en torno a un motivo capital, la violencia. Además, la sintaxis se suma al caos semántico, quebrándose ya en el anacoluto de los dos primeros versos.

La clave para interpretar se halla en la condición de écfrasis del texto, que se desvela atendiendo al libro en el que el poema se inserta. Se ha señalado, y normalmente así sucede, que el lector se enfrenta a cualquier poema con la “expectativa de totalidad y coherencia” e incluso con predisposición para desplegar un gran esfuerzo que salve la

mayor dificultad del poema frente a especímenes de otros géneros literarios y frente al lenguaje convencional. Sin embargo, la autonomía del poema se resquebraja en cuanto a las posibilidades de interpretación si falta la información que aporta el contexto, entendido en ondas concéntricas que parten de las líneas que conforman los otros módulos del poemario y los libros del autor, y se expanden saltando hacia planos extraliterarios. Cuando la escritura es irracionalista, como parece presentarse en el texto que nos ocupa, las dificultades interpretativas crecen, más aun si el lector no vislumbra las referencias implícitas a obras pertenecientes a otros dominios, como las artes plásticas. Descubrir estas referencias a través de la reconstrucción del contexto interno y externo puede ser el *quid* hermenéutico.

Se ha señalado que la écfrasis es el espacio en el que “los textos se encuentran con sus otros semióticos, esos modelos de representación visuales, extraños, que llamamos artes visuales” (Mitchell 2009: 141). Sin embargo, cabe subrayar que, si discutiblemente se entiende el proceso en clave de lucha de antagonistas y de *alteridad radical*, la victoria siempre está del lado de la literatura, puesto que el sistema verbal se impone, dando como resultado el poema o el fragmento de cualquier otro género literario que contenga écfrasis. Acertadamente se ha observado que el ejercicio ecfástico no *re-presenta* la imagen, sino que la convierte en texto y la *re-significa* (Pimentel 2003: 205-215). También en estos casos, la indagación en los mecanismos expresivos de la literatura para interpretar es tarea inexcusable, si bien teniendo en cuenta el “otro sistema semiótico” aludido.

“La realidad es nuestra musa” es el poema XLI (sección II) de *Los 8 nombres de Picasso*, poemario que Rafael Alberti compone entre 1966 y 1970 y que aborda la figura y la obra del genial pintor malagueño. Confiesa Alberti:

Yo le entrego una copia de mi libro –*Los 8 nombres de Picasso*–, escrito durante los casi tres inviernos de residencia en Antibes. Conoce la mayor parte de los poemas, pues yo se los leía en mis visitas o se los enviaba, ya en limpio, desde Roma. Cuando los ve así, juntos, formado ya un libro, se asombra un poco, pues no creía que fuese tan extenso (Alberti 1988, III: 93).

Aunque las aproximaciones a Picasso en las páginas son polifacéticas –exaltación de elementos técnicos y de constantes del estilo, corrientes estéticas que cultiva (especialmente el cubismo), descripción poética de rasgos de carácter o físicos del artista...–, en el poema que nos ocupa se trata de la interpretación literaria de elementos de varias obras pictóricas. Este tipo de écfrasis no se asienta en una sola pieza plástica, como sí ocurre, por ejemplo, en otros textos del poemario que han sido denominados “poemas descriptivos” y en los cuales es fácil reconstruir las referencias (Caparrós Esperante 1981), v. gr., “Mujer llorando” (Alberti 1988: 118), “Balada de *Les demoiselles d’Avignon*” (Alberti 1988: 11; López Martínez 2007), “Picasso, Antibes, *La joie de vivre*” (Alberti 1988: 123-124), “Picasso Mougins. *La frénésie de vivre*” (Alberti 1988: 179-181) y “Mujer en camisa” (Alberti 1988: 112).

El título “La realidad es nuestra musa” alude a una constante teórica objeto de un debate histórico en arte y en literatura, que se vincula en última instancia al concepto de mimesis (Tatarkiewicz 2001: 301-314). En *Los 8 nombres de Picasso* se mantiene una continua reflexión sobre la potencia creativa del pintor protagonista. Por la generación a la que pertenece, Alberti conoce la relevancia que las vanguardias confieren a la aptitud del

artista para rehuir la mera copia de la realidad en favor de crearla. Fueron muy difundidos los versos del “Arte poética” de Vicente Huidobro: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh, poetas! / Hacedla florecer en el poema”. El autor chileno, que también había frecuentado a Picasso en su viaje a París en 1916, año en el que se publicó su libro *El espejo de agua* que contiene el “Arte poética”, cierra este poema con el verso “El poeta es un pequeño Dios”, modulación del antiguo concepto de artista como demiurgo que igualmente desarrolla Huidobro en el manifiesto *Non serviam*. En sintonía, y según Alberti, Picasso es un demonio que “llegaba del infierno para implantar la libertad, ese enemigo” (Alberti 1988: 110), aunque a veces sus perfiles se confundan con los del ángel caído por rebeldía. Escribe: “¿De qué color tus alas de demonio, / de arcángel de las chispas subido hasta la tierra?” (Alberti 1988: 112).

En la pluma del gaditano, el genio de Picasso se debe esencialmente a su valentía para crear, idea que en apariencia choca con el epígrafe “La realidad es nuestra musa”, que semeja un axioma por su simplicidad sintáctica, por el carácter enunciativo y por albergar una gran carga conceptual. La paradoja se resuelve si la realidad se entiende *sensu lato* y, como habían auspiciado los surrealistas, acoge también los dominios no estrictamente físicos, ampliando la cabida al mundo de los sueños y a la imaginación. “Todo lo que pueda ser imaginado es real” es una de las frases atribuidas a Picasso que cobró fortuna hasta devenir en lema que ha superado las fronteras de lo artístico y se ha convertido en patrimonio de la cultura de masas. Esta tesis no es nueva en el siglo XX, pues se ha ido fraguando en la historia del pensamiento occidental, pero sí decisiva. Aseguraba Walislaw Tatarkiewicz, el insigne estudioso de la Estética:

La realidad es un concepto más extenso que el de naturaleza, ya que comprende también las obras humanas. Formulada de un modo breve: la realidad no comprende solo la naturaleza, sino también la cultura (Tatarkiewicz 2001: 325).

En el período de 1966-1970, que acoge la escritura de *Los 8 nombres de Picasso*, Alberti ya ha matizado la idea de compromiso literario que le llevó a redactar la *Elegía cívica* y ha superado el concepto reduccionista de realidad en poesía que en otra época pretendía romper con los esteticismos burgueses. En la obra de Picasso, y especialmente en el *Guernica*, contempla la audacia de la revolución formal, que no se ciñe en absoluto a calcar la realidad convencional y se conjuga con lo testimonial y reivindicativo.

En *Los 8 nombres de Picasso* se entabla un juego entre los acontecimientos biográficos del poeta y del pintor por una parte, y por otra, la ficción que los cuadros representan. Así, el poema que sigue a “La realidad es nuestra musa”, titulado intencionalmente “Sucedido”, lleva a la práctica, con el humor que atraviesa el libro, la teoría enunciada. Sitúa la acción en la terraza de un café, donde el sujeto lírico mira un libro sobre Picasso y en una silla libre coloca una lámina de “Mujer sentada con sombrero lila”, cuya figura femenina vivificada entabla un diálogo con el camarero y toma la consumición, trastrocando los miembros a la manera cubista:

Llega el mozo: –Señora...
–Un helado de fresa –le responde,
correctamente hablando por un ojo.
Después
tranquilamente se lo toma

por la inmensa nariz,
a grandes picotazos como haría un pelícano.
Y todo es tan normal que un caballero
Se acerca cortésmente y le propone:
–Señora, ¿aceptaría ir conmigo a cenar
y luego al baile?

(Alberti 1988: 137)

La mezcla de “realidad”, imaginación y arte se realiza a al describir a la manera kafkiana acciones extrañas como si fueran habituales y se consume con la advertencia explícita “Y todo es tan normal”. No obstante, el juego de planos realidad-ficción es más complejo, porque el poema en sí es lenguaje ficcional. La mención del cuadro es ficción dentro de la ficción, aunque, a la postre, todo se reduce a palabra. En este sentido, Michel Riffaterre (2000: 160) se percataba de la convivencia en la écfrasis de una mimesis doble:

Como el texto ecfástico representa con palabras una representación plástica, esta mimesis es doble. Pero también es ilusoria, ya sea porque su objeto es imaginario, o bien porque su descripción tan solo hace visible una interpretación dictada menos por el objeto real o ficticio que por su función en un contexto literario. [...] La mimesis doble –la representación de una representación– está más cercana a una ilusión referencial que a la auténtica reproducción de un objeto (Riffaterre 2000: 160, 162).

En el poema LVII de la sección VI, titulado “Escribo lejos” (Alberti 1988: 149), de *Los 8 nombres de Picasso*, Alberti proporciona un dato crucial al aducir que, como sucedió cuando compuso *A la pintura: poema del color y la línea* (1945-1948), los textos se apoyan en el recuerdo de las piezas pictóricas (Winkelmann 1963). Declara: “Escribo lejos sin mirar las obras, / sin atenerme a esos millares de reproducciones / que inundan hoy el mundo” (Alberti 1988: 149). Teniendo esto en cuenta, se abre una vía, siempre operativa pero más libre incluso que la convencional, al postulado de Riffaterre de que “la écfrasis literaria se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje a propósito del arte” (Riffaterre 2000: 162). Según el crítico francés, ello conduce a cifrar la écfrasis en un proceso intertextual en el que la interpretación del escritor constituye una pieza clave. Señala:

En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la écfrasis lo impregna y lo tiñe con la proyección del escritor –o más bien del texto escrito sobre el texto visual. No hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor (Riffaterre 2000: 174).

Volviendo al poema “La realidad es nuestra musa”, la sensación de caos que advierte el lector se incrementa porque, además de las asociaciones ilógicas de elementos, estas son expuestas en una extensa enumeración que difumina los límites, según preconizaba la estética de las obras picassianas aludidas (cubismo y surrealismo). No obstante, se adivinan tenues líneas maestras de un *adispositio* tripartita: 1.- Al principio (vv. 1 al 9, ambos incluidos) surgen trazos de acciones de la fauna que se acompañan con las del sujeto lírico. También aparecen personas y sugerencias de variados entornos. 2.- La parte central del poema (vv. 10-17, ambos incluidos) recoge una declaración de amor, que contrasta con elementos de violencia y estos, a su vez, con manifestaciones de paz. 3.- La

coda (vv. 18 al 20, ambos incluidos) repite el lema del título y la tesis de que la imaginación y la realidad comparten ámbitos parejos.

En los tres primeros versos se recrean animales muy del gusto picassiano –el gallo, el gato y el caballo–, que han protagonizado imágenes en extremo difundidas e ilustrativas de su obra. Alberti los presenta en actividades similares a las recogidas en los cuadros. En el caso del gallo, denomina al cacareo *pitido* para acentuar la alarma, también sugerida en las siguientes piezas de Picasso (Figs. 1 y 2), elaboradas en plena guerra civil española (1938) con diversas técnicas:



Figs. 1 y 2. Pinturas de Pablo Picasso (1938)

El caballo que evoca Alberti no es uno cualquiera de los múltiples equinos que, por ejemplo, concurren en las escenas de tauromaquia o en “Muchacho desnudo con caballo” (1908) de la etapa juvenil. Remite más bien al halo de tragedia emanado por la famosa cabeza del caballo que se levanta con las fauces abiertas en el *Guernica* (Fig. 3), provocando el llanto en el contemplador que es el sujeto lírico trasunto de Alberti.

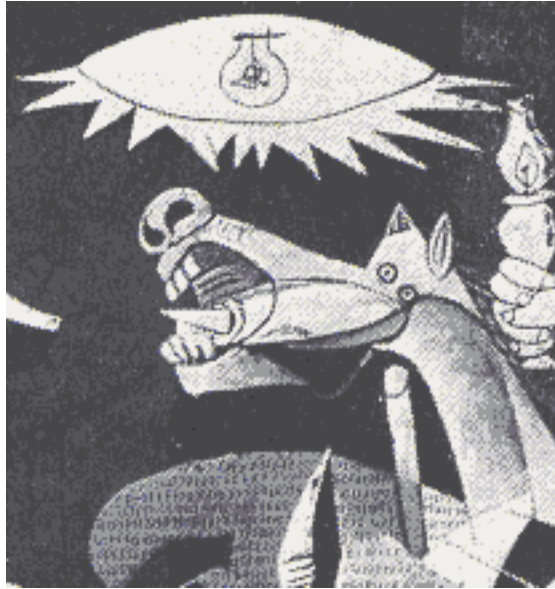


Fig. 3. Fragmento del *Guernica* (Pablo Picasso, 1937)

Las acciones de los animales repercuten en el sujeto, denotando el efecto que las imágenes provocan en el espectador y, en concreto, subrayan la eficacia del pintor para transmitir la violencia y la denuncia. La correspondencia fauna-ser humano se realiza *in crescendo* y de ahí la posterior sintonía del sujeto lírico con las acciones de un gato agresivo que porta rasgos similares a los de la figura protagonista del cuadro “Gato devorando un pájaro” (Fig. 4), también perteneciente a los años de la guerra civil, en concreto pintado en abril de 1939, y, por ello, objeto incluso de interpretaciones alegóricas:



Fig. 4. *Gato devorando un pájaro* (Pablo Picasso, 1939)

En “Bodegón con gato así como langosta” (Fig. 5), un animal con aspecto poco amigable husmea entre crustáceos, grupo zoológico mencionado en el verso 8: “las cigalas clavan con sus cuernos”. En el cuadro “Langosta y gato” (1965) (Fig. 6), conservado en el Museo Picasso de Málaga, se acrecienta la faceta salvaje del felino, puesto que, al igual que en la descripción “feroz, las uñas saca”, un gato erizado entabla una extraña lucha en un ambiente tétrico donde priman los colores oscuros.



Fig. 5. *Bodegón con gato así como langosta* (Pablo Picasso, 1962)



Fig. 6. *Langosta y gato* (Pablo Picasso, 1965)

Como si se fueran sucediendo en la memoria de Alberti las instantáneas de piezas picassianas impactantes, se yuxtaponen en el poema imágenes diversas: “crecen los pies corriendo por la playa, / las cabezas balones estirados, / prohibido mezclar la luna triste / al

mar y la guitarra del balcón”. La persona reaparece incompleta a través de los pies, como si estos ocuparan un primer plano en una escena exterior, también conectada con el mar. Así sucede en el famoso cuadro “Dos mujeres corriendo en una playa” (Musée national Picasso de París) (Fig. 7), cuyo origen se remonta a 1922, cuando Picasso lo propone a Diaghilev como telón de fondo para el ballet *Le train bleu*, con tema escrito por Jean Cocteau, música de Darius Milhaud y vestuario de Chanel. Dos grandes figuras femeninas avanzan por la orilla del mar, mostrando el pecho desnudo y, pese a su volumen, consiguen transmitir la sensación de movimiento y ansia de libertad.



Fig. 7. *Dos mujeres corriendo en una playa* (Pablo Picasso, 1922)

En el sistema de engarce de las imágenes visionarias común en textos literarios de índole surrealista y cubista funcionan hilos semánticos a primera vista poco perceptibles que van hilvanando series de contenidos y que favorecen la coherencia textual (Bousoño 1977, 1979). Ello quizás esté en la base de la asociación de la desnudez parcial de estas imágenes con el verso “la modelo no puede con las tetas”. La metáfora que iguala las cabezas y los balones estirados remite tal vez a otra escena con idéntica localización, pero construida a partir de un conjunto de formas biomórficas, que también muestran los pechos desnudos, y que propone un proceso similar de cosificación de la persona. Me refiero a “Mujeres jugando en la playa” o “En la playa” (1937) (Fig. 8):



Fig. 8. *Mujeres jugando en la playa* o *En la playa* (Pablo Picasso, 1937)

En los versos, se pasa del mar que es exterior a un entorno interior diseñado también con elementos picassianos, la guitarra y el balcón, muy tratados con técnica cubista y no solo por el genio de Málaga. Recuérdese, por ejemplo, “La fenêtre ouverte” (1921), cuadro de Juan Gris custodiado en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Resulta asimismo representativo “Mandolina y guitarra” (1924) de Picasso (Fig. 9), colgado en el Museo Guggenheim de Nueva York:



Fig. 9. *Mandolina y guitarra* (Pablo Picasso, 1924)

La tristeza que connota la solitaria luna se conecta con la violencia emanada de los versos anteriores y, en un movimiento pendular, contrasta con el instrumento musical y la proyección y apertura de la vivienda que supone el balcón, como si Alberti deseara que la aspereza permaneciese fuera sin penetrar en los recintos alegres.

En la segunda parte del poema, y asida al hilo semántico de la alegría, surge una declaración amorosa que, en vez de dedicarse a una mujer, va destinada a una figura con la peculiar descomposición geométrica del cubismo. La rima consonante aporta cierto tono burlesco a la peculiar causa del cariño: “te quiero / porque una oreja solamente te cuelga del sombrero”. El referente puede rastrearse en alguno de los retratos femeninos con la cabeza tocada que Picasso pintó y que tuvieron como modelo a sus esposas, amigas e incluso familiares. Recuérdense los retratos de Olga Khoklova (“Mujer con sombrero”, 1935. Musée National d’Art Moderne de París), de Marie Thérèse Walter (“Mujer con sombrero y cuello de piel” 1937. Museu nacional d’Art de Catalunya, que reproducimos, Fig. 10), de Nusch Eluard (“Retrato de Nusch Eluard”, 1937, Musée National Picasso de París), de Maya (“Maya vestida de marinera”, 1938. The Museum of Modern Art de Nueva York), de Dora Maar (“Mujer con sombrero”, 1941. Musée National Picasso de París), de Jacqueline (“Busto de mujer con sombrero”, 1962. Museu Picasso de Barcelona).

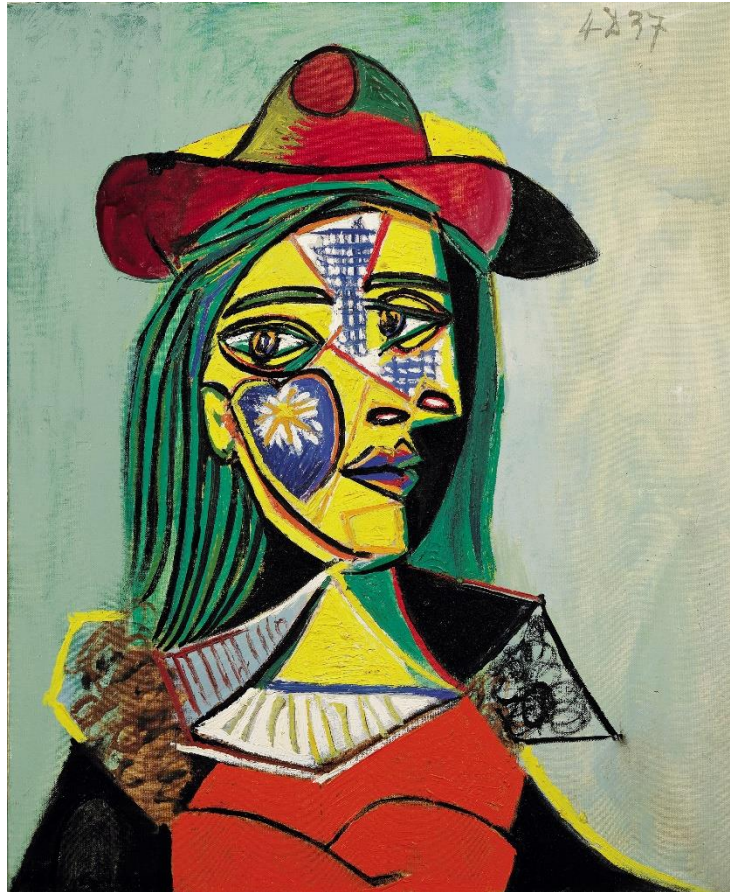


Fig. 10. *Mujer con sombrero y cuello de piel* (Pablo Picasso, 1937)

En los versos siguientes resurge la violencia ligada al asunto sentimental según marca el vocativo (“llevamos muchos años de matanza, / amor”), especialmente a través de la palabra “horror” que Alberti coloca como reina de los mejores tiempos, a los que se alude con la denominación tópica “edad de oro”. A pesar de la lucha de los elementos, el poeta confía en la paz, que se ofrece a plena luz, al contrario que sucedía cuando imperaba la nocturna luna triste. El movimiento irrefrenable de la vida viene sugerido por los árboles agitados por el viento y por las manzanas rodando “a todas horas”, empujadas por el ímpetu vital inmanente a la naturaleza.

Al reproducir el título general, “La realidad es nuestra musa”, el poema se cierra en círculo, añadiendo el componente que falta, la imaginación del artista que tamiza la realidad, pero sin excluirla. Las rimas consonantes y cacofónicas “a condición-imaginación” resaltan ese matiz de juego tan ligado al humor que Picasso y Alberti aplican incluso a circunstancias graves.

A la vista de las anteriores consideraciones, se aclara la interpretación del poema “Todo es verdad”, perteneciente asimismo a *Los 8 nombres de Picasso*:

Un gato enmascarado
hinca la garra a un pájaro y lo come,
una mujer está llorando piedras,
sobre una mesa un buey y una cabra dejan su cráneo mudo,

los bañistas no pueden con los enormes pies y sin embargo saltan,
las narices disparan o se tuercen aspirando algo desconocido,
hay senos que se pasan a la espalda
y traseros que optan por estar delante,
las manos se hacen signos o patas de langosta,
un caballo enloquece asomando por la lengua una punta de hierro...

Todo es verdad, existe, puede comprobarse.

(Alberti 1988: 114)

Como el texto antes analizado, este responde a la evocación por parte de Alberti de distintos fragmentos, figuras o cuadros creados por Picasso, que ahora se adivinan con más facilidad. Algunos incluso son los mismos que los sugeridos en “La realidad es nuestra musa”, como el gato, las bañistas y el caballo del *Guernica*. La enumeración, soporte sintáctico, deja de parecer caótica y se desvanece el halo irracionalista de las imágenes si se considera que describen una sucesión de pinturas, de objetos al fin y al cabo. Desde esta perspectiva, se trata entonces de unas falsas imágenes visionarias, aspecto capital que solo se percibe si al leer e interpretar el texto se tiene en cuenta la referencia a la pintura.

El último verso es una confesión que no solo significa que las citadas figuras de los cuadros picassianos, conformadas por la imaginación del artista, respondan a una realidad. De la generalización de la sentencia, reforzada por la estructura circular del texto respecto al epígrafe y por la constatación explícita de la fiabilidad aportada por la perífrasis “puede comprobarse”, se deduce que son verdad igualmente –y realidad– los cuadros como objetos del mundo y los poemas que los interpretan. La verdad en arte ha sido entendida, sobre todo en período contemporáneo y tras las teorías de Ingarden, como conformidad de la obra con el objeto representado, pero también como conformidad de esta con la intención del autor (Tatarkiewicz 2001: 343), independientemente de las técnicas y los modos de acercamiento. A finales de la década de los sesenta y a la vista del quehacer de Picasso, un artista revolucionario en fondo y forma, para Alberti lejos quedan los presupuestos del realismo socialista y la reducción temática y formal que imponía.

En los procesos de éfrasis literaria sobre piezas pictóricas el escritor interpreta las obras plásticas, a sabiendas de que “el intérprete nunca es un traductor exacto; selecciona y juzga” (Kibédi Varga 2000: 126). Los conceptos de traducción e interpretación se ligan, por lo tanto, a la éfrasis. Cada lector se enfrenta a las obras referidas a través del filtro del escritor. En los poemas con los que Alberti rinde homenaje a Picasso, se ofrece la selección personal de un poeta que cultiva a su vez la faceta de pintor. Comportan la percepción de aspectos teóricos relevantes en los dominios estéticos, que suscitan la reflexión e impulsan el continuo deambular de la palabra literaria a través de las infinitas lecturas.

En el caso de los poemas estudiados en este trabajo, las piezas picassianas que se sugieren se vinculan a estéticas heterogéneas de las cultivadas por el malagueño, aunque prima la tendencia cubista. Alberti no traslada al sistema verbal las técnicas pictóricas, sino que se limita a describir someramente los cuadros recordados. *A priori* puede parecer que la descomposición de planos del cubismo pictórico tiene su correlato en la enumeración caótica, pero es una falsa impresión, porque no se acompaña de quiebras

continuas de la sintaxis y de suma brevedad de las cláusulas, recursos literarios que actúan en correspondencia con los visuales, algo que sí sucede en otros poemas de *Los nombres de Picasso*, como “Les demoiselles d’Avignon”. Ahora se trata más bien de un trampantojo, de sucesiones de referencias a obras plásticas que supusieron la ruptura con maneras de representación realista y, cuando se trasladan al verso, engañan, tiñendo a este de un irracionalismo que no le es inmanente.

Referencias bibliográficas

- Aguar e Silva, Vitor Manuel. 1980. *Competencia lingüística y competencia literaria*. Madrid: Gredos.
- Alberti, Rafael. 1988. *Poesía. 1964-1988*. Madrid: Ediciones Aguilar.
- Asensi, Manuel. 1990. *Teoría Literaria y Deconstrucción*. Madrid: Arco Libros.
- Bally, Charles. 1921. *Traité de stylistique française*. Paris: Klincksieck, 2 vols.
- Barthes, Roland. 1967. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Barthes, Roland. 1984. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Bousoño, Carlos. 1970. *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*. Madrid: Gredos.
- Bousoño, Carlos. 1977. *El irracionalismo poético (El símbolo)*. Madrid: Gredos.
- Bousoño, Carlos. 1979. *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. 1990. La enunciación lírica y la actio retórica. En A.A.V.V. *Investigaciones semióticas III. Retórica y lenguajes*. Madrid: UNED, pp. 215-224.
- Caparrós Esperante, Luis. 1981. Los Picasso de Rafael Alberti (Equivalencias de Poesía y Pintura en *Los 8 nombres de Picasso*). *Castilla. Boletín del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Valladolid* 2.3: 7-21.
- Cohen, Jean. 1970. Théorie de la figure. *Communications* 16: 2-25. Paris: Seuil.
- Culler, Jonathan. 1983. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Trad. esp. 1984. *Sobre Deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jacques. 1967. *L’écriture et la différence*. Paris: Du Seuil. Trad. esp. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Dijk, Teun A. van. 1977. *Studies in the Pragmatics of Discourse*. The Hague-Paris-New York: Mouton.
- Habermas, Jürgen. 1989. Work and Weltanschauung: The Heidegger Controversy from a German Perspective. *Critical Inquiry* 15.2: 431-456.
- Kibédi Varga, Aron. 2000. Criterios para descubrir las relaciones entre palabra e imagen. En A. Monegal, ed. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, pp. 109-139.

- Kristeva, Julia. 1969. *Semiotique. Recherches pour un sémanalyse. Essais*. Paris: Du Seuil.
- Kristeva, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique*. Paris: Du Seuil.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1976. *Estudios de poética*. Madrid: Taurus.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1990. *De Poética y Poéticas*. Madrid: Cátedra.
- López Martínez, María Isabel. 2007. *Les demoiselles d'Avignon* en poemas. *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y didáctica* 1: 23-38.
- Lotman, Iouri. 1973. *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard.
- Martínez Bonati, Félix. 1983. *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Barcelona: Ariel.
- Mignolo, Walter. 1978. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Mitchell, William J. T. 2009. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Ohmann, Richard. 1964. Generative grammars and the Concept of Literary Style. *Word* 20: 423-429.
- Pimentel, Luz Aurora. 2003. Écfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada* 4: 205-215.
- Pozuelo Yvancos, José María. 1988. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Pratt, Mary Louise. 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington-London: Indiana University Press.
- Riffaterre, Michel. 1971. *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion. Trad. esp. 1981. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral.
- Riffaterre, Michel. 2000. La ilusión de écfrasis. En A. Monegal, ed. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, pp. 161-187.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. 2001. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Thorne, J. P. 1965. Stylistics and generative grammars. *Journal of Linguistics* (Cambridge University Press) 1.1: 49-59.
- Winkelmann, Ana María. 1963. Pintura y poesía en Rafael Alberti. *Papeles de Son Armadans* XXX, 88: 147-162.