

LA POESÍA DE RAFAEL ALBERTI: EL PODER DE LA IMAGEN

VERÓNICA DEAN-THACKER
Transylvania University

Manuel Durán, en la introducción a su libro de artículos sobre Alberti, dice que el libro *A la pintura* es “el más claro, clásico, equilibrado y complejo a la vez, como obra de madurez suprema”, y añade que en este libro “la belleza visual está ya dada, evocada, por el tema mismo —en muchos casos— y por las imágenes de grandes obras de arte que todo lector culto lleva grabadas en su mente” (12). La belleza visual es, innegablemente, uno de los grandes aciertos de este libro. Otro es el sentido inconfundible de grandiosidad, de nobleza, proporcionado otra vez por las imágenes concretas y el efecto de estas imágenes tanto en el poeta como en el lector. Salvador Jiménez Fajardo señala que “el fundamento de muchos de estos poemas es la tensión generada por el recuerdo, el esfuerzo de recrear a través del lenguaje no sólo otro medio artístico sino el recuerdo de encuentros anteriores con él” (80). Esta memoria de sus experiencias con la Pintura —los recuerdos de sus visitas al Prado, la admiración que sentía por las técnicas de los grandes maestros y la interiorización de las sensibilidades de ellos, junto con el reconocimiento de sus propias obras plásticas— alimenta su pasión por la Pintura. Esta pasión tan real para Alberti se convierte en un elemento casi espiritual.

La tensión sentida en los poemas de *A la pintura* radica también en el deseo de Alberti de relacionar la Pintura con lo que él denominaba “lo divino”, que era para él una combinación de asombro, gloria y deseo de ir más allá de lo alcanzable. Emprende la tarea de vincular la Pintura con lo divino a partir del poema titulado 1917 en que recuerda que de adolescente el arte le era un despertar y un *divino gozo*. Continúa más tarde en el poema con los inolvidables versos:

*¡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.*

Este tono de innegable asombro y admiración se extiende por el poema entero mientras Alberti va elogiando, mediante su impresionada reacción a características destacadas de las obras, a muchos de los pintores y obras más célebres de toda la historia: a Tiziano, Tintoretto, Rubens, Fra Angelico, Murillo y muchos otros. No se permite una lectura pasiva de su poesía ya que, como ha dicho el profesor Durán, el lector tiene presente las mismas imágenes del arte como el poeta, y los dos comparten una respuesta admirativa a los detalles y los logros de los artistas en cuestión. Las primeras dos estrofas del poema “Leonardo”, por ejemplo, incluyen los siguientes versos:

*Al fin la Luz se decidió a ser ángel,
y un alba dijo: —Es el momento. ¡Sea!
Y la Sabiduría, desdeñando
su alta cuna, pensó: —He aquí mi frente,
mi nueva casa para el pensamiento,
dos bellos ojos dulces reposados
para el mar de la pura inteligencia.
Y la tranquila Gracia delicada
sonrió en su abandono y: —Me abandono
—se dijo—y me disuelvo en la hermosa.*

*Y al cabo la Belleza total, sola:
—Sueño—ofreció—que me llaméis Leonardo.
Y dio la Luz a luz. Una armonía
resplandeciente, un deslumbrado orden
en el lecho impecable de las bodas.
El nuevo dios recién nacido orlaba
de un sol impar y par su vida: El Ojo.
Así su nombre, y en su centro un punto,
pasión, razón y frío: la Pintura.
Bodas de los colores con la ciencia.*

Alberti recrea a Leonardo como la amalgama de la Luz, Sabiduría, Gracia y Belleza total encarnada, luego como la armonía de la ciencia y el arte, el nuevo dios que simboliza esta armonía, la imagen del Ojo. Según Jiménez Fajardo, “Alberti ve en Leonardo el epítome de la inteligencia, del Apolonio, del ojo analítico” (89).

Intercalados en el libro hay veinte sonetos, elogios a elementos y técnicas relacionados con la pintura: a partir de la pintura misma, se incluyen la retina, la mano, la paleta, la pintura mural, el lienzo, el pincel, la línea, la perspectiva, el claroscuro, la composición, el color, el ropaje, la luz, la sombra, el movimiento, el desnudo, la gracia, la acuarela, y la divina proporción. Ricardo Gullón nos recuerda que

Baudelaire opinaba que la mejor crítica de un cuadro podía ser un soneto. Alberti probó la verdad del aserto, escribiendo el poema como equivalente lírico del cuadro: no como descripción, ni como interpretación..., sino como creación automática que pretende expresar por otro medio intuiciones análogas a las del pintor. Traducción, más bien que comentario. Y la fidelidad de esa traducción pueba la aptitud singular de Alberti para identificarse con los modos de pensamiento y de creación de los pintores ilustrados por su pluma (251-252).

Además del contenido lírico, y aparte de la cualidad automática de su creación, Alberti escoge el soneto por su forma (escueta, completa, y al mismo tiempo elegante y musical) y su relevancia clásica, dos elementos sobresalientes en muchas de las obras visuales tratadas en su libro. Como apunta el profesor Gullón, Alberti se identifica poéticamente con los grandes maestros de la pintura, pero también comprueba, a través de sus elegantes y poderosos sonetos, que posee la misma capacidad creadora, tal vez la misma sensibilidad, como su gran inspiración poética, Góngora.

Cada uno de estos sonetos, más que un mero poema bellísimo en sí, es una reacción tanto a las obras de ciertos pintores célebres como a esos pintores mismos que resultan ser maestros por antonomasia del elemento artístico elogiado. El poema titulado “Velázquez”, por ejemplo, sigue el soneto “A la luz”, y el titulado “Goya” sigue “A la sombra”, etc. Para el lector, esta organización de sonetos y poemas-homenaje a ciertos artistas le orienta a concentrarse en ciertos aspectos del estilo o técnica del pintor en cuestión. Al poema “Al ropaje”, por ejemplo, le sigue el poema a Zurbarán, una estrofa del cual incluye una referencia al ropaje.

Al ropaje

Zurbarán

*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.*

.....

*La nube es un soporte, es una baja
plataforma celeste suspendida,
donde un arcángel albañil trabaja,
roto el muro, en mostrar que hay otra vida.
Mas lo que muestra es siempre un andamiaje
para enganchar en pliegues el ropaje.*

(diapositiva de un cuadro de Zurbarán).

Las imágenes de los dos cuartetos se refieren a las características generales del ropaje, que se suele ceñir cuando se ata y al desatarse se desceñe. Las primeras telas son finas, ligeras, rizadas, delgadas y trémulas en el viento. Las telas frágiles se contrastan con algo métrico, rígido y pausado en el próximo cuarteto. *La rizada delgadez* se contrasta con la *llovida solidez*, y las antítesis continúan con *trémula al viento* y *sin movimiento*. Los versos *Si estática en acción, ordenamiento, / si acción movida, mar desordenado* implican que las telas pesadas pintadas como en movimiento, ya que no se mueven con tanta facilidad como las más ligeras, reflejan algún trastorno o agitación. Aquí el lector infiere el papel que desempeña el ropaje con respecto al tono de la obra. El primer terceto distingue entre varias especies de telas y sus cualidades —la agilidad y el tono leve de las más ligeras y finas, y la solemnidad de las más gruesas y pesadas. *Piel de la forma* señala la ambigüedad del papel del ropaje ya que, aunque la piel cubre el cuerpo, es el ropaje que lo cubre o lo descubre en la pintura. Esta frase eleva el ropaje de un simple adorno útil a un elemento que tiene una función triple en la pintura: de cubrir, descubrir y crear tono. El resto del verso, *hechizo de su hechura*, implica que el ropaje pintado es una creación casi mágica de todos los demás elementos elogiados en los sonetos: la mano, la paleta, el color, el pincel, etc. El último terceto resume el deber del ropaje: el de cubrir la piel, y el último verso destaca la importancia de este elemento visual de la composición, preparándole al lector para observar los versos de

su poema sobre Zurbarán y, sin duda alguna, para reapreciar la destreza de este maestro para tejer con pintura.

El soneto “Al claroscuro” tiene unos de los versos e imágenes más violentos del libro.

Al claroscuro

*A ti, nocturno, por la luz herido,
luz por la sombra herida de repente;
arreatado, oscuro combatiente,
claro ofensor de súbito ofendido.*

*A ti, acosado, envuelto, interrumpido,
pero de pie, desesperadamente.
Si el día tiembla, tú, noche valiente;
si la noche, tú, día enardecido.*

*A ti, contrario en busca de un contrario,
adverso que al morder a su adversario
clava la sombra en una luz segura.*

*Tu duro batallar es el más duro:
claro en la noche y por el día oscuro.
A ti, Rembrandt febril de la Pintura.*

A Rembrandt

*A la luz se le abrió, se le dio entrada
en los más hondos sótanos.
Y allí una misteriosa
voz le ordenó de súbito: ¡Combate,
batalla hombro con hombro, aliento con aliento
contra el bostezo helado de las sombras!*

(diapositiva de un Rembrandt)

Manuel Durán señala la “batalla de contrarios” en este soneto, la “lucha eterna de la luz y las sombras, unidad de opuestos, dinamismo inagotable, abstracción cifrada en un ejemplo (Rembrandt) y por él humanizada” (12). La alusión al combate se intensifica con las palabras *tiembla*, *valiente*, y *enardecido* en la segunda estrofa, las cuales siguen la frase *de pie, desesperadamente*, creando la ilusión de un combate de boxeo. El primer terceto capta la inevitable simbiosis que existe entre la luz y la sombra, ya que para poder existir, los adversarios se buscan activamente, para entrar de nuevo en un combate violento. Las imágenes proporcionadas por los verbos *morder* y *clavar* inspiran en el lector ciertas emociones: ansiedad, miedo, desesperación, pero es todo el verso *clava la sombra en una luz segura*, el que mejor refleja la contienda entre dos adversarios fuertes, dos ganadores, mientras el lector se imagina las obras de maestros del claroscuro: Caravaggio, Rembrandt, Gentileschi y otros.

El soneto “A la luz”, sigue el poema a Zurbarán.

A la luz

*A ti, temblor y halo del paisaje,
recortadora del perfil y ciega
para el pincel abierto que disgrega
la mancha de la mar y del celaje.*

*A ti, lavado, líquido lenguaje;
dura al color que su color restringe*

Velázquez

*Se apareció la vida una mañana
y le suplicó:*

*—Píntame, retrátame
como soy realmente o como tú
quisieras realmente que yo fuese.
Mírame aquí, modelo sometido,
sobre un punto, esperando que me fijas.*

*contra el árbol preciso que doblega
a imprecisión la copa del ramaje.*

Soy un espejo en busca de otro espejo.

*A ti, mano de sol, cono perfecto,
denunciadora, igualadora, efecto
desvaneciente de la línea pura.*

....

("Las Meninas")

*El ala de la sombra en ti se afila.
Te quema el ser que tu cristal destila.
A ti, espejo y fanal de la Pintura.*

Pedro Guerrero, en su estudio sobre *A la pintura*, señala que en la edición de Aguilar, este soneto va acompañado de la ilustración de Monet, *Fachada Oeste de la Catedral de Ruán a pleno sol*, y sigue: "El Impresionismo como época tiene todas las resonancias de luz. La luz para los impresionistas disuelve la forma y el contorno, irisa la materia y transforma el color. Vibración luminosa e impresión óptica se convierten en preocupación central del Impresionismo"(129). Las imágenes de *temblor* y *halo* en el primer verso nos recuerdan en seguida las palabras del profesor Guerrero "vibración luminosa" al mismo tiempo que establecen un tono contrastante. En los cuartetos el contraste consta de la línea precisa y la restregada: *recortadora del perfil* versus *pincel abierto que disgrega*. Ahora la mar es una mancha y el cielo un celaje, características ejemplares del efecto de la luz en el Impresionismo. La luz es un *lavado, líquido lenguaje* (y hasta la aliteración se licua), que transforma lo concreto, como el árbol cuya *copa del ramaje* no tiene perfil preciso ni hojas discernibles. Al iluminar, como revelan los tercetos, la luz denuncia, quema, iguala, desvaneciendo la línea pura. La última imagen del poema es la de la luz como *espejo y fanal de la Pintura*, dos objetos cuya función es reflejar e iluminar, respectivamente. Pero la luz que se refleja del espejo es más intensa, y quema más que la luz original. El fanal ilumina pero también advierte, lo cual recuerda la luz denunciadora del terceto anterior.

Que el poema "Velázquez" siga este soneto es y no es curioso puesto que, a pesar de estar dedicado al Impresionismo, Velázquez es un perfecto candidato para ser considerado un maestro de la luz. Aunque la cualidad realista de los cuadros de Velázquez se elogia en los primeros versos del poema, está claro que Alberti ha estudiado a fondo a este maestro, habiendo observado los contornos restregados de sus perfiles, y la difusión de la pintura de los fondos en los sujetos pintados y viceversa. De ahí, la inclusión de un pintor tanto realista como pre-impresionista en este sitio del libro.

Debido al poder de las imágenes en los sonetos y en los poemas dedicados a distintos artistas, el lector se ve involucrado en lo que Ana María Winkelmann ha llamado el "diálogo-monólogo" de los poemas, establecido por el vocativo *A ti* que "confiere un valor humanizante a los términos abstractos"(268). El poder procede de las imágenes mismas, de la familiaridad del lector con los artistas, obras y técnicas elogiados, y del conjunto y organización de los poemas en el libro. Al incluir en esta colección a ciertos pintores más contemporáneos junto con los maestros más respetados del renacimiento y barroco, en especial los que siguen el soneto "A la divina proporción" (Picasso, Miró, Tapies, Siqueiros y Guttuso), Alberti revela un sentido de comprensión panorámica de lo que ha sido, es y será el arte clásico.

La exaltación casi mística que Alberti retrata en estos poemas eleva la Pintura al estatus de lo divino. No es el instrumento o la técnica particular que puedan subirse a estas alturas de dignidad, sino la combinación de todos los elementos imprescindibles para la creación artística. La pintura no es un simple oficio artístico sino un don especial y complejo que requiere imaginación, perspectiva, ciencia y sensibilidad, lo mismo, obviamente, como la poesía. Abelardo Linares, en su reseña de *A la pintura*, concluye que ... “el libro entero no sólo está dedicado a la pintura sino que está escrito desde la pintura, desde la mirada que es la pintura” (305). Este libro, esta oda a la pintura, es tan digna de elogio y de un estudio más amplio y profundo porque en él Alberti logra fundir en un fraternal y gozoso abrazo la pintura y la poesía, dos artes que siempre han caminado de la mano.

OBRAS CITADAS

- ALBERTI, Rafael. *A la pintura (Poema del color y la línea)*, 1945-76. Madrid: Alianza, 1989.
- DURÁN, Manuel. *Rafael Alberti: El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1984.
- GUERRERO RUIZ, Pedro. *Rafael Alberti: Poema del color y la línea*. Murcia: Ediciones Myrtia, 1989.
- JIMÉNEZ-FAJARDO, Salvador. *Multiple Spaces: The Poetry of Rafael Alberti*. London: Tamesis, 1985.
- LINARES, Abelardo. “A la pintura”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 485-486 (1990 nov.-dic.), 304-306.
- WINCKELMANN, Ana María. “Pintura y poesía en Rafael Alberti”. *Papeles de Son Armadans* XXX, núm. 88, julio, 1963.