

## IMAGEN Y PALABRA EN *LOS OCHO NOMBRES DE PICASSO* DE RAFAEL ALBERTI

CARMEN FERNÁNDEZ KLOHE  
Universidad de Murcia

La cultura moderna se caracteriza por la intensa relación simbiótica existente entre lo verbal y lo pictórico. La tecnología y los medios de comunicación están tan alcance de todos, que la naturaleza en sí se está convirtiendo en un catálogo ilustrado del mundo, un inmenso libro, producto de la colaboración entre imágenes y palabras. Como señala Thomas Mitchell, el arte y la literatura moderna han seguido un proceso similar a partir del Modernismo, que ya se regía por un espíritu imaginista, mientras que la crítica literaria moderna ha adoptado modelos sincrónicos y arquitectónicos como el formalismo y el estructuralismo<sup>1</sup>. Por su parte, la pintura moderna, tan empeñada en crear la imagen pura abstracta, se ha hecho más dependiente de la exégesis verbal proporcionada por la teoría del arte.

El lenguaje y las imagen se consideran formas fundamentalmente distintas según las teorías de Lessing y Kant, ya que mientras aquél opera con signos arbitrarios convencionales, ésta lo hace con signos naturales universales. Por otro lado, el lenguaje es temporal y las imágenes espaciales. Sin embargo, la crítica se refiere a imágenes y formas en relación con las artes temporales y se habla del poder narrativo o las cualidades temporales de la imagen, haciendo uso de una metáfora universalmente aceptada de manera casi inconsciente. ¿Por qué se va, entonces —se pregunta con pertinencia Mitchel— en contra del sentido común, erigiendo barreras entre las diferentes formas simbólicas, para luego continuar buscando maneras más ingeniosas de transgredirlas?<sup>2</sup>

La respuesta generalizada que le da Howard Nemerov a esta pregunta tiene interés. Este crítico encuentra la afinidad entre palabra e imagen en “el silencio (que existe) detrás del lenguaje”<sup>3</sup> y en el silencio de la pintura —un silencio explicable, históricamente, por la fuente común de la escritura y la pintura en la evolución de la comunicación gráfica. Basándose en esta analogía entre las artes, se llega inevitablemente al concepto del imperativo ekfrástico, es decir a la propensión de la literatura a forzar los límites del medio verbal para acercarse a los efectos de las artes plásticas.

Ese imperativo ekfrástico es el nervio de *Los 8 nombres de Picasso* —poemario de Rafael Alberti en cuyas páginas el poeta vierte sus observaciones sobre el pintor malagueño, o pergeña composiciones ekfrásticas basadas en sus cuadros. Son recuerdos de la estancia de

---

(1) W. J. Thomas Mitchell, ed. «Introduction». *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press. 1980. 1.

(2) Mitchell. 3.

(3) Howard Nemerov. *Figures of Thought: Speculations on the Meaning of Poetry*.

Alberti en Antibes, al mismo tiempo que un homenaje al pintor con quien mantuvo una gran amistad. Como señala, John Richardson<sup>4</sup>, Picasso siempre tuvo un poeta laureado: el primero fue Max Jacob, quien le ayudó a adentrarse en la cultura francesa (y a quien tan mal pagaría luego Picasso); luego vino Apollinaire y, con él, el simbolismo picassiano; al morir Apollinaire, Jean Cocteau, lo encandila con el regreso al neoclasicismo, cuando conoce a André Breton, el sumo pontífice del surrealismo, Picasso le da rienda suelta a sus obsesiones eróticas (y hasta llega a dejar el pincel por la pluma para escribir ese texto inclasificable que es *El deseo cogido por el rabo*). Ya en su madurez, en 1964, Alberti se convierte en el primer poeta laureado español del pintor.

*Los 8 nombres de Picasso...* toma el título del primer poema en que Alberti, en forma de letanía, se pregunta cuál hubiera sido el efecto de haber utilizado Picasso cualquiera de sus otros nombres en lugar de Pablo.

¿Cómo hubiera pintado Diego Picasso,  
cómo José Picasso,  
cómo Francisco de Paula Picasso,  
cómo Juan Nepomuceno Picasso,  
cómo Crispín Picasso,  
cómo Crispiniano de la Santísima Trinidad Picasso?

Alberti, conocedor profundo de la imaginación y la mentalidad sardónica de Picasso hace en este libro observaciones incisivas acerca de la personalidad creadora del pintor. En el poema “Escultura” se percibe el asombro del poeta ante el talento innovador del pintor, y su búsqueda de lo nuevo en el arte como posibilidad redentora de la vida.

Cuando él construye una guitarra es otra.  
Y tú entonces te dices mirándote a las manos:  
No me sirven para poder tocarla si quisiera.  
Ah, pero si se te ocurre ir a su taller,  
En el acto Picasso te construye otras manos  
capaces de tocarla  
y otras nuevas orejas  
perfectas para oír sus hondos aires de hojalata pintada.

En “Hambre vital,” se vislumbra el entusiasmo de Picasso por la vida vista desde los sentidos —“devoradora hambre de vivir el minuto...”— su deseo de romper con lo establecido, la actividad artística frenética, que él “hace reventar en explosiones de colores, de líneas... que resonarán siempre”. La fecundidad del artista parece espoleada por una inaplazable necesidad de pintarlo todo, sin necesidad de teorizar, prefiriendo que su arte hable por sí mismo.

Maravillado por la técnica pictórica de Picasso, el poeta observa, absorto, la superficie plana iluminada desde dentro que es el cuadro, para representarlo en la otra forma iluminada también por una energía interior que es el poema. Poesía y pintura se hermanan, se confunden. Sin embargo, mediante la ékfrasis, se logra la recreación en palabras de las cualida-

---

(4) John Richardson. «Foreword», *The 8 names of Picasso*. Gabriel Berns and David Shapiro, trans. New York: Gas Editions. 1992. 7.

des espaciales y visuales de la pintura. En el poema “Escena picassiana”, Alberti logra la plasmación verbal de un cuadro de la época azul. *El viejo judío*, queda claramente identificado por el tema y por la fecha dados en los tres primeros versos:

Soy un mendigo azul,  
El año tres del siglo  
Me senté en este azul junto a mi nieto.

En la composición intensamente azul, los reflejos amarillentos y los tonos cárnicos de las figuras sólo logran resaltar las oscuras sombras azules, de las que no se escaparían ni las limosnas que el mendigo pide y no recibe —también hubieran sido azules. La nota lacónica del poema, y en particular el último verso, “Nadie me escucha. Pido.” capta la nota emocional del cuadro y la melancolía del marginado.

En “La Balada de Les Demoiselles d’Avignon,” Alberti señala el momento de cambio de rumbo en que el pintor empieza a descubrir en la forma humana rasgos primitivos, en términos de su volumen plástico. Expresa lo que representa la nueva técnica, resumida en este cuadro que irrumpe como un cataclismo en la historia del arte:

El siglo entero en conmoción.  
Irrumpen ángulos en furia  
Les demoiselles d’Avignon.

“El espacio sin espacio” se refiere a la falta de profundidad del espacio que circunda a las figuras, no más que una ligera capa constituida por las figuras en sí. Los ángulos agudos reminiscentes de la escultura africana “Hieren a pico nalgas, codos, narices, ímproba agresión.” El lenguaje pictórico de Picasso rompe con las formas naturales, pero preserva las ideas visuales de la iconografía tradicional. Bajo la influencia del arte primitivo, manipulando los mecanismos del arte europeo de una manera distinta, crea un lenguaje visual nuevo, que en el poema se traduce en “Descomposición... Cementerio de lo agradable, el buen gusto” en unas figuras que “Muerden todavía.”

El cubismo impone el tratamiento geometrizado de la figura humana, que Alberti trata en “Mujer en camisa”, fragmentando el lenguaje en segmentos descriptivos aislados que se organizan finalmente en una composición de planos yuxtapuestos representativos de la imagen de Picasso. Todo indica que se trata del cuadro titulado *Mujer sentada en una poltrona*, a pesar del título del poema. El poeta refleja con agudeza y precisión los detalles distintivos del cuadro: “los senos cortados y clavados al filo,” la “media cara en ángulo,” “el atornillado botón saliente del ombligo,” terminando con una expresión valorativa, síntesis de las formas disgregadas en parcelas aisladas y dispersas por el lienzo:

Divinamente ancha, precisa, aunque dispersa,  
La belleza real  
Que uno quisiera componer cada noche.

Con el poema “Mujer llorando,” Alberti recoge el cuadro del mismo nombre, representante de la etapa creadora en que Picasso había llegado ya al idioma formal que hoy se asocia con su nombre: un arte que sintetiza las ventajas de la disgregación subjetiva y los contornos confinantes del arte figurativo. Las facciones dislocadas de la mujer que llora con gran dolor “dientes que caen de los ojos,” tienen una expresividad reflejada en los versos que la representan “lanzando goterones de piedra.”

La plasticidad del lenguaje de Alberti logra expresar los distintos estilos de Picasso mediante obras que constituyen eslabones en una cadena de experimentos porque cada una deja evidencia de una experiencia visual y tiene un valor particular como fragmento de un todo. Picasso, el artista iconoclasta, finalmente no desechó la tradición, sino que le inyectó vitalidad al arte sin caer en estériles hermetismos. La poesía de Alberti respeta las virtudes peculiares de las imágenes de Picasso, y nos introduce en la ilusión de ellas, al tiempo que admira e intenta transmutar sus cualidades mediáticas. Es un triunfo del proceso ekfrástico.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Elizabeth. "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix." *The Language of Images*. Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University Of Chicago Press, 1980. 37-58.
- Alberti, Rafael. *Los 8 nombres de Picasso*. New York: Gas Station Editions. 1992.
- *A la Pintura*. Barcelona: Seix Barral. 1978.
- *Rafael Alberti. Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1983*. Anthopos. 1989.
- De Man, Paul. "Semiology and Rhetoric." *The Critical Tradition*. Ed. David H. Richter. New York: St. Martin's Press, 1989. 1010-1021.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Berkley Publishing Group, 1980.
- Gombrich, Ernst. *Art and Illusion*. Princeton: Princeton UP, 1956.
- "Representation and Misrepresentation." *Critical Inquiry* 11 (1984): 195-201.
- Hagstrum, Jean. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry From Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992.
- Lessing, G.E. *Laokoon: On the Limits of Painting and Poetry*. Trans. E.A. McCormick. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1984.
- Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago and London: The University Of Chicago Press, 1987.
- *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory." *The Language of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. 271-299.
- Tejada, José Luis. *Rafael Alberti. Entre la Tradición y la Vanguardia*. Madrid: Gredos. 1977.
- Wagner, Peter. "Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality." Ed. Peter Wagner. Berlin and New York: W. De Gruyter, 1996. 1-40.