

De lo vivo a lo pintado: símbolos en la poesía de Alberti

Proponer una lectura de la poesía de Rafael Alberti diferente de las generalmente realizadas no tiene por qué ser considerado como un ejercicio heterodoxo. Mi propuesta es sencilla y no falta de precedentes: desplazar la perspectiva crítica de la ideología a las figuras de la invención, en especial al símbolo. El profesor Morris adoptó este desplazamiento en su análisis de *Sobre los ángeles*, y el resultado fue alentador.

Por el símbolo se relacionan los poemas de Alberti con una de las más fecundas y fluidas corrientes de la poesía. Considerar a Alberti como heredero de San Juan de la Cruz puede chocar a quienes atienden a la temática antes que a la forma; un momento de atención al texto y la extrañeza se disipa en el acto de reconocimiento: lo abstracto expresado en la imagen, lo intangible hecho tangible en la palabra: ver, oír, oler, gustar, tocar.

No negaré la posibilidad reductora del símbolo cuando este sea el caso —símbolos de propiedad, pero cuando individualizado, lejos de reducir, ensancha el campo de percepción, ensancha y profundiza las dimensiones del texto.

Según San Juan, el símbolo «habla de misterios en extrañas figuras y semejanzas», y tal es la causa de que el descifrarlo sea tarea gustosa para quien no se deje arredrar por las sombras en que el discurso se envuelva. Mirando a los poetas de la renovación vanguardista habló José Ortega y Gasset de un álgebra superior de las metáforas, y tal dictamen incluye a los símbolos, aun si la exactitud de lo matemático, de la equiparación plano real-plano imaginativo no limita del todo con la libertad y las sorpresas de la invención.

La metáfora prolongada —o reiterada— se muda en símbolo; los modernistas se complacieron en los resultados conseguidos en formas muy personales —enumeración y recapitulación verbal, por ejemplo—. En la «Balada del andaluz perdido», el símbolo de la soledad aparece en esta situación: dos espacios, el del discurso y el de la memoria, se yuxtaponen en el texto. Y la palabra emblemática, «solo», recuerda el sentir del exiliado viviente al otro lado del mar, y a la vez en lejanos olivares andaluces.

Se trastierra el cuerpo, no el espíritu, universal por arraigado en lo propio, en lo invulnerable al accidente; erguido frente al río del recuerdo, ve el nostálgico desleírse en su curso, el del cercano, el inmediato, sin escucharle: su oído recoge las voces del agua lejana:

A la soledad me vine
por ver si encontraba el río
del olvido.
Y en la soledad no había
más que soledad sin río.

De solo a soledad, la variante importa: solo, situación personal, soledad espacio, creado por el estado de ánimo de quien busca en ello lo que el mundo de la comunicación no puede darle. ¿Desde qué lado del río habla quien habla en el poema? ¿En qué ámbito reside el rememorante? Puesta en duda la consistencia del olvido, su imposibilidad induce a otra mutación: olvido es como esencia del recuerdo (olvidar de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez), estancias donde la memoria actúa intermitente y selectiva.

Río, sí: río-tiempo, símbolo de lo pasado y espacio por donde fluyó la vida. Río-tiempo-espacio en que el estar condicionó al ser; perdida la arboleda, el yo pierde su consistencia y se muda en dolorida evocación de lo vivo lejano. De los libros americanos de Alberti, *Retornos de lo vivo lejano*, es el más cargado de emoción y el de imaginación más ostensible: «precipitadas palabras» acuden a la voz y órficas comunicaciones se establecen entre naturaleza y hombre, «confidencias del mar» oídas aquí y allá en proximidad y en lejanía.

El símbolo se yergue en el poema con tal fuerza de visualización que el lector se convierte de pronto en vidente.

Seis grandes bloques de simbología hacen del libro *A la pintura* uno de los más relevantes en relación con mi tema de hoy. Son estos bloques los poemas dedicados a los colores, por este orden, Azul, Rojo, Amarillo, Verde, Negro y Blanco, situados entre composiciones dedicados a artistas en cuyas telas operan sus matices con gracia diferente.

Decir «azul» es remitirse a Juan Ramón Jiménez, a Ruben Darío, a Mallarmé, a Victor Hugo, a cuantos identificaron este color con la belleza y desde el mar y el cielo, espacios de su ser y de su estar, lo elevaron hasta las altas cumbres de la espiritualidad («Dios está azul»). Cielo de la pintura donde Venus, la del abismo, llega desde las aguas en que nació.

Venus, símbolo y mito en azules lienzos de Botticelli; viento, pájaro y flor en el verso de Alberti («Venus, madre del mar de los azules»), alzada a Virgen María, de belleza a pureza —otro orden de hermosura—, anunciación de la mano de Fra Angélico («le bautizaron con azul los ángeles»), tonalidad de Gracia idéntica y variable según el plano donde su resplandor se produzca.

Y el verso experimenta la impregnación del color, y vibra de acuerdo con su dictado: recapitulación de los azules en la tela de Tiziano, de Poussin, de Tintoretto..., disidencias del Greco en quien el azul es excitante y ardiente como las figuras de sus cuadros. Si en las venas de las opulentas hembras de Rubens se complace en serpear entre la carne nácar, en las severas estilizaciones del Greco son muy otros los estímulos que su presencia suscita.

Continuidad y variación simbólica de lo azul en un poema que es tanto recapitulación como identificación de los significados atribuibles al color celeste y marino. Un universo de símbolos luce en la palabra; el poema se transforma en iluminación, en continuidad de iluminaciones y exaltaciones del color. Una línea, dos, tres, ocasionalmente cuatro, relacionan el tema con sus usuarios, los pintores, adiestrados en matizar el azul. No están todos, ni hacen falta, pero las muestras son abundantes para dar idea cabal de la extensión de los temas que, en ocasiones, son musicales sin dejar de ser plásticos.

Quisiera entrar en la aseveración de lo musical y lo pictórico. Si no con el pormenor deseable, señalaré por lo menos la coincidencia en la armonía de los elementos: los visibles y los audibles. Quiero decir audibles para quien ponga los cinco sentidos en la lectura y encuentra en los ritmos del verso una melodía fluyente en y bajo la palabra.

La cinta de lo azul es tenue en Goya; transportada al poema de Alberti sigue siendo bella diluida en las anáforas, en las antítesis, en las correlaciones y en las aliteraciones. Por la «alquimia del verbo» el color celeste se transmuta en música celestial. Si lo aforístico de algún verso apunta a la reflexión («La sombra es más azul cuando ya el cuerpo/ que la proyecta se ha desvanecido») generalmente se encumbra hasta la revelación («Tiene el azul extático nostalgia/ de haber sido azul puro en movimiento»), según el verso quisiera ser música concertada de la expresión y de la idea. Retengamos la palabra «nostalgia» como indicio del sentir. Nostalgia de los orígenes en el color y nostalgia de las entreoídas resonancias del sonido.

Lado a lado de lo azul, lo rojo. Stendhal opuso lo rojo a lo negro simbolizando en los colores a la milicia y a la iglesia; Benjamín Jarnés, en homenaje al novelista francés se atuvo a los colores del uniforme —rojo y azul— vestido por él cuando soldado.

Rojo, en la pintura y más allá, es sangre, es llama, y traducido al lenguaje simbólico es furia, rabia, cólera,... En la cadena metonímica de los ardientes recintos celtibéricos, escenarios de la liturgia taurómaca, es fuerza en lucha, desafío, sangre derramada, toro, tótem del clan hispánico. Rojo es labio, tentación, atracción primera del encuentro amoroso; instrumentos de seducción y dulzura corroborados y ampliados en sucesivos contactos carnales.

Si en el *test* psicológico, aparece la palabra «rojo», lo probable es que sangre o fuego sean las respuestas automáticas del puesto a prueba: las probabilidades de que así sea son, creo yo, considerables. Metáforas, hoy valoradas en poco (labios-rosa; labios-clavel), derivaron en su día a percepciones, o sea, en maneras distintas de color en una realidad enriquecida por la imagen; con inflexión distinta expresaron una in-

tuición de segundo grado según hizo Vicente Aleixandre al hablar de labios hirientes, («espadas como labios») llevando la metáfora hasta el final del delirio erótico.

José Martí, en *Lucía Jerez*, llevó al extremo la identificación mujer-color. Las figuras femeninas de su novelita actúan como símbolos denotados por el color que se les atribuye: rosa roja, rosa negra, rosa blanca... Y el color-símbolo anuncia y marca su destino. Los colores de la rosa —y así los del estandarte rubendariano— son más de los que el miope alcanza a ver: al rosa-rosa de las mañanas en flor asumieron el rosa-rojo de las espléndidas floraciones primaverales.

Cuando Alberti canta el color —lo azul o lo rojo— la dispersión califica la estructura del poema. Juan Ramón declaró la poesía abierta como más alta y más pura que la poesía cerrada y en aquella deben situarse estos primeros —los de «Rojo» y los de «Azul»—. Esta soltura, esta disposición del verso se producen, con sabia eficacia desde el principio («Soy el primer color de la mañana») hasta el fin, cuando súbitamente color y flor cambian («Pensad que ando perdido en la más mínima humilde violeta»).

«Rojo» acumula lo esperado —rubor, excitación— y lo menos sólito, aun si las vivencias se transparentan en el lenguaje: «estallido del día de la ira», sangre del horror, sangre del adversario instituido en enemigo mortal. (Si Federico cantó la del Ignacio muerto en la plaza, Rafael lloró la de Federico asesinado en Granada). Rojo de las «pequeñas cumbres» venusinas, y a su lado rojo de infierno —¿reminiscencia de aquellos grabados populares en que se muestra el arder de los precitos entre las llamas que los abrasan sin consumirlos?—, rojo de Luzbel simbolizando dolor y castigo que no cesa.

«Vago en ciertos desnudos/ en ciertas formas diluido en nieve», dice el verso y el color, personificado y en tránsito hacia el rubor de la lengua que tiñe «con un húmedo rosa las palabras». (*La vie en rose*). Y la nómina de los pintores: Goya, Rosales, Renoir, necesariamente Picasso, todo un periodo diferenciado categóricamente del azul de otra época. «Rojo, contra el azul, de una bandera» seguido en el verso por una alusión al orden de lo auditivo: el rojo, por su propia condición de grito «desafina» la enunciación y al enunciante. Ya dije de exaltación; traduzco ahora lo cálido del color a la bravura del do de pecho. Entre el clavel y la espada, escribió el poeta, entre el clavel y la amapola, dice ahora, registrando el relámpago —luz y fuego— hasta llegar a los corales y a las violetas (sombra de Enrique Gil y Carrasco). Violeta: Tintoretto a la vista.

No encontramos sustantivado el color violeta: está en las composiciones de los pintores inclinados a utilizarlo y en la hora crepuscular: desde el horizonte hacen señales los matices que, sugiriendo violeta, van más allá —ultra— a zonas ambiguas en las que tampoco lo rojo es rojo, sino su proyección, más acá —infra— de su plenitud, correspondiendo en albos y crepúsculos con su etéreo compañero.

Llega el amarillo, trasmutación otoñal del verde. Símbolo del otoño, estación de la melancolía, incipiente brote de la nostalgia. Dorado otoño, «hojas del árbol caídas», premonición y —quizás— ensueño. Alberti escribió «Amarillo» sintiéndose o presin-

tiéndose cercano el otoño. Si el alhelí floreció con el alba, luces doradas llegaron cuando la madurez se asentaba en la fugacidad de un tiempo de luces equivocadas. Goethe entra en el verso como emblema de la serenidad.

Lo positivo y lo negativo se amalgaman en el poema, y así había de ser: ambivalencia de lo amarillo, oro del cabello que Lope acarició, evocación de horas gloriosas, luminarias que son incitaciones en la distancia; nimbo y ropaje de Vírgenes cuyo encanto subyuga al creyente y estimula al esteta, «oro viejo» en las telas del Veronés: «larga cabellera/ sobre el desnudo combo de la espalda». Esto y mucho más en el lado positivo del símbolo, donde se funde y «permanece» con la luz y la belleza; el lado negativo, ¿cómo ignorarlo?, las palabras insoslayables: pergamino, lividez, cadavérico...

Dos versos complementarios llevan de la negación a la extinción: «El pálido amarillo de la muerte» y «Marfil oculto dentro de la carne». De emblema de la belleza al signo de la muerte la distancia es tan breve que casi no es: apenas les separa un día, una hora, un instante. Así, aparece, sigilosamente, el tema de la brevedad de la vida —y con él sus implicaciones naturales: *Collego virgo rosas*, por ejemplo— se deslizaron en el poema. De la luminosidad a la trascendencia a la energía de la imprecación se consolida en líneas como estas: «Hueso amarillo en polvo, desvelado/ resplandor de la muerte en movimiento». Leo «de los cirios» y recuerdo los colocados en torno al funerario y el paño que lo cubre, negro con orla amarilla, simbólicos de dolor y de muerte.

Tales invocaciones sugieren un fondo de música solemne y cantos de misericordia que son parte sustancial de la ceremonia. Canto audible con el oído interno en tanto el lector asiste a la literalidad del texto. El pájaro amarillo, el canario chiquito y descarado:

Cuando rompo a volar y mi garganta
suelta un oro de flautas repetidas
le dan a mi alegría un amarillo.
Amarillo canario.

Canto y cantor, voz y mirada: grito para buscarse «en el centro de la retina», música del color paralela al del sol y la lluvia, echarpe de Iris que tendido del cielo a la tierra reúne en su arco los siete colores del espectro. Por la plurivalencia del símbolo es posible, y más, es necesario, adaptarse al contexto en la recepción, pues del contexto emergen las señales indicadoras del sentido. Textualidad; contextualidad e intertextualidad se complementan y como complementarias habían de ser tenidas en cuenta.

Verde después del amarillo. ¿No hubiera sido preferible situarlo antes? La conversión del primero en el segundo es un hecho natural constatado por el poeta y registrado en el poema. En «Verde», el color declara su ser desde la primera línea: «Yo soy el verdemar», enunciando en los nombres su primera figuración simbólica: Primavera, y su segunda: Esperanza.

Símbolos familiares, primarios; ineludibles también. Esquivarlos en aras de una emblemática individualizada, alejaría al lector de lo tradicional y consabido, puerta de acceso a las mutaciones del símbolo. Su apoyatura en el ser y en las formas verbales que lo