

declaran es suficiente para producir la individualización: soy, tengo, soy, tengo..., repetidos y repetidos, imponen por su constante aparición la realidad de su presencia y de sus metamorfosis.

Verde del mar, verde de la hoja, verde del tallo —y, por metonimia— de la esbeltez. Verde —dice la copla andaluza de que se benefició García Lorca— del color de la aceituna, tez morena aquí soslayada en la mención del olivo y los dioses de la mitología asociados al árbol de Minerva y al laurel de Apolo.

Decir «verde» es sugerir praderío, danzas, fiesta, ámbitos de juventud en que la alegría tiene adecuado escenario. De primavera a otoño, ya lo indiqué, la distancia es corta y natural el cambio a lo amarillo, y —tal vez— a envidia. Esta posibilidad es el aspecto negativo y variante lamentable del símbolo. «Aunque soy» verde de frescor primaveral, «tengo muchas veces el alma de amarillo», potencialidad de la amargura y, en otra dirección, de lo apolíneo a lo cámita. El cifrado deja sin respuesta esta posibilidad; no así la seguridad de que todo verdor perece (Eduardo Mallea) en «El verde solitario de la muerte».

Está el poeta rozando el misterio y no lo sabe. Escalonados, los versos despliegan ante él, como verdades del alma, intuiciones procedentes de regiones inexploradas; cuando el poema las registra, la conciencia las percibe e identifica: una parte del velo se rasga y la oscuridad deja de ser pura sombra.

La evolución del símbolo instrumenta el cambio, potencial desde luego, virtual con frecuencia, del sujeto a quien representa, y a la vez, pone de relieve su riqueza. Si lo inefable es traducible en palabras a las imágenes, se debe, y de modo conspicuo, al símbolo. «Un agónico verde», legamoso, disecado y roto en el Greco; verde cortésano en Velázquez. ¿Y qué decir de las muchachas en flor, de Leticia y de Albertina, emblemas de juventud y del eterno femenino que en lo temprano alcanza en cuerpo y alma, tan alto grado de incitante promesa? Lejos todavía el perecimiento anunciado por Mallea, más él acecha —a Albertina en una curva del camino—. Verde en agraz, verde recordado o imaginado por quien se esfuerza en reconstruir en la evocación lo que en la memoria apenas es olvido. El final de «Verde» sugiere cómo, en lo indefinible escapa la seducción pura de lo secreto y más prometedor: «Y un verde, el más hermoso/ que olvido o no recuerdo».

Verde como símbolo de una gracia que existente en algún recodo de la memoria fue despojándose de su forma visible hasta ser sustancia impalpable de la nostalgia. Si no todo queda en la memoria, al menos se preserva en ella, con rasgos precisos, lo esencial. El verde olvidado o imposible de recordar equivale a la pérdida del accidente en beneficio de la sustancia o a la imposibilidad de situar lo ocurrido en su contexto (pérdida del recuerdo).

Y cuando, olvidado el cómo, queda el verde más lleno de vicisitudes, de posibilidad, puede ser más verde, representar la hoja y el árbol, encarnar en la juventud y en la belleza: ser Leticia y Albertina, de verde luna, o como gustéis, y por ser múltiple en significación, cristalizar en una secuencia que incluye la rememoración más inten-

sa de cada una. Verde, olvidado, perdido, síntesis ideal de la esperanza palpitante en la seguridad del retorno de la belleza en las figuras de las siempre en flor.

Negror, negrura, sombra, oscuridad, penumbra, etc. son palabras pertenecientes a una serie cuya característica común es el alejamiento de la luz. Abismo frente a oscuridad opuesta y complementaria a luminosidad: en la pintura y en la vida, extremo —con blanco— y, como éste, cargado de significación simbólica.

El poema «Negro» parte de una aseveración metafórica: «Dio su revés la luz. Y nació el negro». Conversión tajante de las leyes de la Creación, según las cuales de la Nada surgió la luz, y con ella el orden. Lo turbio, lo oscuro y enigmático se instalan en el cuadro desde el primer instante y, por lógica derivación, en inquietante y no sin un deje de hermosura, de una hermosura otra, visible en la obra de arte: vaso y ánfora para los dioses, tinta del dibujo y del grabado en que la invención se realiza. El nombre de lo negro es inquietud, terror («negra sombra» de Rosalía); es también Melancolía: envuelta en negro manto vimos esperar a Deméter en las estampas del mito.

Luto, dolor, tristeza, melancolía... declaran estados de ánimo: negro de Durero y negro de Rembrandt, en el interior y en las vestiduras; negro solemne de las ceremonias, negro temeroso del símil («boca del lobo»); variaciones de la sucinta letanía de los cinco sentidos: «negro ver, negro oír, negro oler, negro gustar y negro tocar».

Las razones de tan recia conjunción de lo negro, de tan negativa visión del alma (hispanica) arraigan en el dolorido sentir de quien no sabe alejarse de las visiones de la «España negra» y de las pesimistas fantasmagorías de Quevedo, de Goya y aún de Galdós. El negro —negro del Greco— fue visto como símbolo del alma castellana, de la gravedad entre esperanzada, tétrica y ardiente respresentadas con tan inolvidables tonos en *El entierro del Conde de Orgaz*.

Si el lector dejara que el texto hablase por sí mismo, advertiría, sin necesidad de interpretarlo libremente, una innegable conexión entre lo simbólico particular y los emblemas de la totalidad. Rojo y negro, tótem e historia, engaños para constituir «lo Español», entre comillas y con mayúsculas, en tanto lo español general incluye los seis colores escogidos por Alberti, y otros matices insinuados en varios poemas.

Evocada el alma negra, se alzan con ella lo torvo y lo siniestro, las llamas de la pasión. ¿Por españolas? No: por inherentes a la condición humana, aún si al escribir este libro está presente el horror de la guerra civil española. Que símbolos universales que pervivían en el corazón y en la memoria del artista sean captados por el lector hispanico como nacionales no es sorprendente; lo sorprendente sería si, cuando se produce, fuera incapaz de dar un paso atrás y de situarse en una perspectiva más abarcadora y desde ella valorar la negrura y el fuego propios de nuestra condición. El fuego —recuerda Alberti— no es sino la lumbre producida por el carbón, y ¿quién olvidará la belleza del fulgor en los ojos negros —«misteriosos»— de la mujer del Sur?

Zurbarán, Velázquez, Carreño, Goya..., maestros en la utilización de lo negro, cortesano o de pesadillas, inclinan la balanza hacia un lado; Tiziano, Rembrandt, Manet...

hacia otro. Mencionar a los diversos es necesario; ninguno disputa a Goya la primacía en el espanto, como nadie se la disputa en el sarcasmo y en la ironía.

¿Son los pintores españoles amigos de la sombra por carácter y nación? Baste con mirar el brillo de sus negros para experimentar el deslumbramiento de lo absoluto, la pureza del terciopelo y la fulguración de aquellos ojos en que el alma se hace llama. Pureza de lo negro sin adjetivos, tan limpio cuanto puro y sin contagio.

No podemos alejarnos de lo negro sin escuchar en torno al «monumento callado de la muerte» los cantos del Requiem, oficio de tinieblas, negrura muerte, transformada en música celestial. Salvación del color por la música, exaltación de la esperanza en la armonía que muda el llanto en promesa de eternidad. Al trémulo que dice al cuerpo «eres polvo eres nada», le da otro sentido el canto que en su ascensión a la eternidad lleva consigo el alma.

Veamos ahora la blancura de lo blanco en el sexto y último de los poemas dedicados al color en el prodigioso libro de Alberti. (Digo prodigioso porque de prodigios trata y prodigioso en el poder de invención desplegado en estas páginas). Ello explica la recurrencia y reiteración de la escritura hacia la dispersión y la libertad enumerativa del verso suelto en que el símbolo encuentra el espacio verbal apropiado para expresar las percepciones en que la creación se funda. Poeta de emanación, Alberti encuentra en la simbología de las figuras el modo de hacer diferente a lo igual. «Todo está dicho», recordaba André Gide, mas si se vuelve a decir lo mismo no es «porque nadie escucha» sino por la conveniencia de hallar imágenes desfamiliarizantes que faciliten al lector el acceso a dimensiones de la realidad hasta entonces no alcanzadas.

Dijo el blanco a Rafael, «Yo puedo, / feliz, estar en todo, porque soy / la imprescindible sangre para el justo / clarear de la luz en los colores». Un color y algo más: parte y participe de cuanto integra el cuadro. Si la función del negro se duplica por su constitución en el trazo, el rasgo y la línea, la duplicación del blanco sucede —con menos ostentación— insertándose en ajenos dominios. Blanco de la inocencia y el candor, de lo virginal (vestidos de primera comunión, túnicas de vírgenes y de santas, nieve, alba de la mañana, espuma del mar, y mucho más).

«Blanco» es, vieja historia en la pared, mente en blanco, cuartilla en blanco, cubierto por palabras que son experiencias creadas por el hacedor. Lo más sencillo y, casi diría lo elemental —papel, nieve, cal («de los más tranquilos muros andaluces», y no en abstracto)— es lo más suyo, las señales de identidad que distinguen al poeta de los de su stirpe. «La blanca maravilla de mi pueblo» (Juan Ramón, de Moguer); «Blanca Cádiz de plata en el recuerdo» (Alberti recogiendo la imagen popular de su ciudad, «tacita de plata»). Hijo de la cal se confiesa, y, por eso, teme al negro que a su vez le teme.

Juegos de palabras (en los pronombres —Yo, El—; en los sustantivos-eje —«Noche»—, «Día»—; en el verbo —temer—, corroborado por el sustantivo) encapsulados en cuatro heptasílabos favorecen, vía condensación, la apertura a una síntesis de la realidad. El acto de creación se sirve del símbolo para remitir a un sistema de oposiciones

cuya verdad le consta al receptor; el descifrado se simplifica —o se complica— por la analogía entre lo establecido en el poema y las vivencias de quien lo lee. El efecto universalizante de las formas simbólicas se debe a la eliminación de lo anecdótico en provecho de lo esencial. (Jorge Guillén consiguió lo mismo con análogo procedimiento). Negrura y blancura son resortes para presentar el color en el modo metafórico que les sienta mejor.

Ni en el orden vital ni en el estético entran en conflicto el día y la noche. Distintos, sí; adversos no. Sol y Luna pueden ser símbolos de lo masculino y de lo femenino; desde luego son elementos de vida y de inspiración artística. (Espronceda saludó al Sol en verso arrogante; describió a la Luna en la noche «serena, de luceros coronada»; Chopin y Juan Ramón se recordaron en las dulzuras del nocturno; Manuel Machado en la exaltación de la luz).

Los principios y los fines coinciden en lo blanco, alba del día y del hombre (página en blanco que emborrona la vida), luz primera y luz del último día, paloma del mensaje, símbolo del Espíritu, aparición, rosa blanca, éxtasis. Nube que sueña claridades del alma: Piero della Francesca: «ceñidor de Venus. Sábana para el molde de su cuerpo» —blancuras compitiendo entre sí—. Blanco expresado en rápida acumulación verbal: «Soleo, aclaro, enturbio/ diluyo, transparente/ lavo, espuma, evaporo» Manet, Sisley, Monet.

Y de la blancura al grito, de la calma a la excitación, a la blancura continuada, a la insolencia y al desafío: Goya, símbolo de lo extremo —también de la perfección—; Goya, emblema de la desmesura astutamente dirigida. «Goya, el ibérico», escribí hace años, y don Eugenio d'Ors, maestro amable, me reconvino suavemente: «Goya es un italiano». Tenía razón d'Ors, si de pintura se habla, mas si se piensa en el temperamento, no resulta tan desencaminado el adjetivo.

¿Cuál es la significación y cuál la representación de Goya en el revelador desfile de *A la pintura*? Para empezar, nótese el cambio de estructura en el poema que le está dedicado; salvo en las líneas finales, está compuesto por siete segmentos, dos regidos por el sistema enumerativo y acumulativo ya observado en otras composiciones. De ellas surge una imagen de diversidad semejante a la presentada por mí más arriba:

La dulzura, el estupor,  
la risa, la violencia,  
la sonrisa, la sangre.  
el cadalso, la feria.  
Hay un diablo demente persiguiendo  
a cuchillo la luz y las tinieblas.

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

Paralelismos y antítesis en el vigoroso encadenamiento verbal. Diablo demente, es la clave de la simbología goyesca y reforzada por el demonio volador del segmento cuarto. Clave, digo, de la figuración en el símbolo: Goya, testigo del Mal encarnado en brujas, monstruos, el Gran Chivo y su repulsiva Corte. Lo a medio *podrir* y lo a medio hacer —«feto irreal»—, reunidos en amarga alianza, del anverso y el reverso: senos de vieja en el ente demoníaco, y en la misma tirada mención rápida de la hermosa en venta. El disparate y, más allá, la nube rosa y la «jubilosa seda».

Dos rostros en el emblema goyesco: el de lo demencial predominante y el de belleza desnuda. Los indicios verbales privilegian la amargura sobre la dulzura; repasando en la memoria el repertorio pictórico de Goya el lector —cuando menos este lector— convendrá con el poeta en considerar al pintor como símbolo conjunto de universalismo arraigado en la más honda pasión española.

**Ricardo Gullón**

