

Góngora visto por Picasso

Alan S. Trueblood

Brown University, Providence

Al transcribir Picasso en 1947-48, de su puño y letra, para un *livre d'artiste* suyo, el texto español de veinte sonetos de Góngora, rodeando cada uno de *remarques* pictóricas, no tanto ilustraba a Góngora, como que colaboraba con él en un *aggiornamento* de su arte.¹ Como veremos luego, integraba lo escrito por Góngora en un nuevo conjunto de arte gráfico formado por el texto y su prolongación pictórica. Al fundirlos así, no hacía sino llevar a su punto culminante una tendencia de largo abolengo en su arte. En efecto, casi desde sus primeros tanteos se trasluce un empeño de manejar los signos verbales – las letras del abecedario – como si fueran signos pictóricos, y al revés, de dotar a éstos de una capacidad expresiva parecida a la de las letras.²

La atracción que sentía Picasso por Góngora se debe en primera instancia a la profunda raigambre hispánica del arte de aquél. Como se sabe, Picasso nunca renunció a la ciudadanía española; hasta la Guerra Civil sus regresos a las patrias chicas y grande – a Málaga, al valle del Ebro, a los Pirineos catalanes, a Madrid, a Cadaqués, a Barcelona, por temporadas más o menos largas – renovaban sus energías artísticas y su disposición moral y física. El origen de símbolos predilectos – los toros, la paloma – se remonta a su niñez malagueña.³ Se han señalado huellas de los bodegones de Zurbarán, lo mismo que del manierismo del Greco en la gestación del cubismo. Por lo visto, el genio supremo de Picasso no cabe en los ámbitos de ninguna tradición de arte nacional. Es indudable, sin embargo, que ciertos rasgos fundamentales de su talento hacen pensar en un genio como Goya – en especial, la recia seguridad con que devora y sobrepasa lo consagrado para forjarse un camino propio, abriéndose paso por vías siempre nuevas.

No ha debido de quedar indiferente Picasso, por otra parte, ante la rehabilitación de Góngora llevada a cabo por la Generación de 1927, si bien tardaría veinte años en dar muestras de ello. Hay conexiones claras entre el *Góngora* suyo y otro del año '28 que hemos de suponer producto del auge del prestigio de Góngora que trajo el tricentenario. En ese año un hispanista de origen polaco, Zdislas Milner, algo poeta, quien enseñaba en un instituto francés de provincia, sacó en traducción francesa – mediocre, por cierto – veinte sonetos de Góngora, de los que diecinueve corresponden a los presentados por Picasso en 1948.⁴ Es más, las versiones francesas que Picasso adjuntó a los textos españoles son las mismas de Milner.

Iban acompañadas éstas de ilustraciones de Ismael González de la Serna, un pintor español hoy olvidado, radicado en París.⁵ Ha debido de ver Picasso en el *Góngora* de Milner y González de la Serna, una iniciativa feliz pero malograda. Hacia 1947, al



Góngora visto por Picasso

pedirle un editor amigo, Colonna, que estrenara una nueva serie, *Les Grands peintres modernes et le livre*, estaba listo para rectificar aquella iniciativa de acuerdo con su propia estética.⁶ Las planchas están fechadas en ese año y el siguiente, época de gran creación de litografías y aguafuertes. Ha debido de ayudar a avivar su interés por Góngora su amistad con Juan Gris, otro pintor español, quien estaba muy ligado con Vicente Huidobro y otros escritores entusiastas del poeta. De todos modos, el volumen no tardó en convertirse en un libro muy suyo al que incorporó Picasso no sólo los textos manuscritos, sino también, entre soneto y soneto, una galería de retratos femeninos a página entera, dibujados a la pluma con su limpia línea clásica o pintados en negro con brocha algo ancha.⁷ La única excepción, en el umbral del texto, es un *rifacimento* del retrato de Góngora por el joven Velázquez (1621), que hoy para en el Museo de Boston.⁸

Este retrato, anticipo de la venidera serie de versiones picassianas de cuadros clásicos "puestos al día" por su sensibilidad moderna, nos advierte que el libro todo constituirá una recreación pictórico-verbal de una porción de la obra del poeta cordobés. A una distancia de más de trescientos años, se han alterado marcadamente para Picasso ciertos rasgos fisionómicos del poeta. Los ojos se han abierto más y han depuesto la desconfianza casi agresiva con que nos miraban. Lo que recoge Picasso es su penetración; los dota de una visión profunda, amplia, desengañada. No sería erróneo, creo, ver en esta evolución una exaltación, quien sabe hasta donde consciente, de la facultad visiva, cuyo papel descuellta tanto en el cosmos gongorino, y – huelga decirlo – en el picassiano.

Otra evolución notable ha habido en la boca. El pliegue amargo de los labios, acentuado por la iluminación del original, ha desaparecido. Picasso ha preferido destacar, mediante una iluminación neutra, uniforme, a lo cubista, una ligera sugestión velazqueña, en los labios, de la forma curvilínea, de un perfil como de arco. Junto con la mayor anchura de los labios, lo que subraya así es el filón erótico de los sonetos. Habrá que relacionar éste no sólo con el predominio femenino en los retratos y las *remarques*, sino con la tonalidad "atrevida" del único soneto con que Picasso sustituyó otro de Milner: es aquél cuyo título reza "Al sol porque salió estando con una dama y le fue forçoso dexarla".⁹

Debió de sentir Picasso, en cuanto pionero del debatido movimiento cubista, cierta solidaridad con Góngora en lo referente a las polémicas que suscitó el supuesto tenebrismo de su estilo. Al suprimir el *chiaroscuro* del original, parece que está dando el golpe de gracia, de acuerdo con la perspectiva de la Generación del '27, a la especie secular del "ángel de las tinieblas".

Era sensible Picasso, sin duda, a la presencia, en la forma misma del soneto, de un esquematismo esencial subyacente al ropaje verbal – unas estructuras no rígidas, sin embargo, sino lo suficientemente flexibles como para conformarse con los rumbos y ritmos que adoptara la materia verbal al plasmarse en los contornos de los catorce versos. Era precisamente la forma interna, latente por debajo de las apariencias superficiales, la que pretendía investigar y revelar la técnica cubista. Aunque sólo encontraremos ciertos asomos de ésta, ya se verá con qué fuerza intuitiva supo Picasso

Soneto Burlasco.

A un excelente pintor extranjero,
que le estaba retratando.

Hortas mi bulto, y cuanto más le dexe

A te pincel dos veces perseguido

De espíritu vivaz al brave lino,
En los colores que sediento beve,
Vano, cenizas temo al lino brave,

Que emulo del barro le imagino,

A quien (ya eterno fuese, ya divino)

Vida le fio mudas, a splendor leve,

Belga gentil, prosigue el hurto noble,

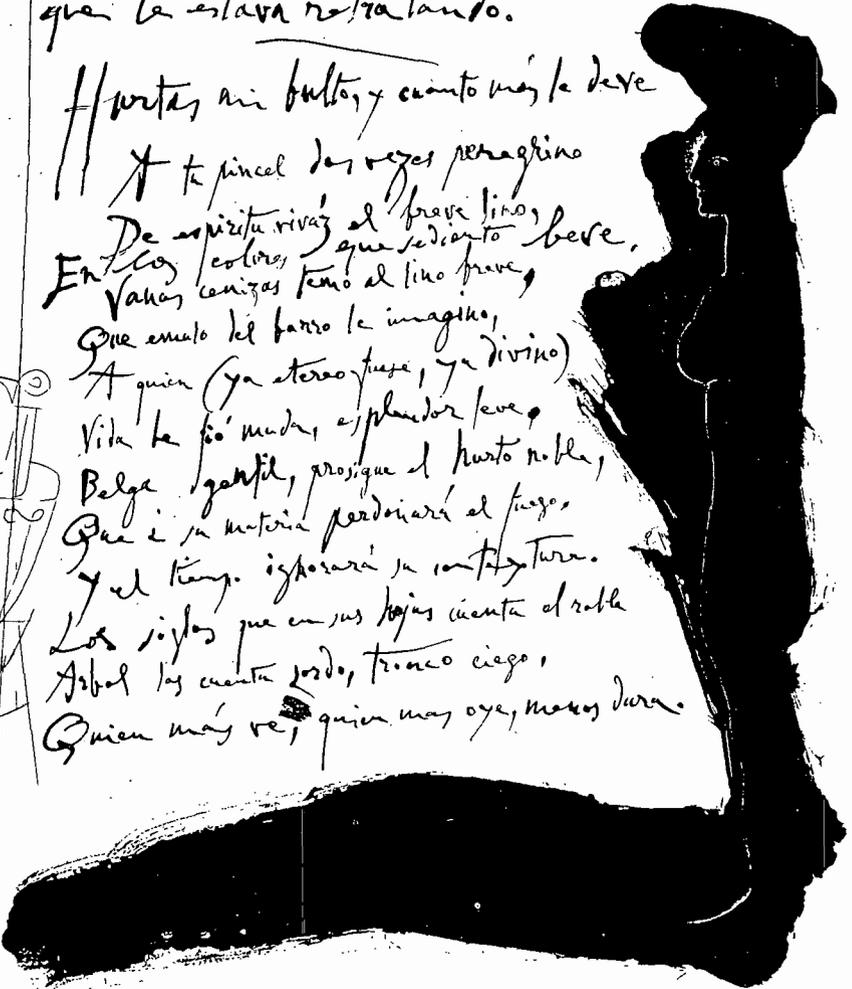
Que en su materia perdonará el fuego,

Y el tiempo ignorará su contigüenza.

Los siglos que en sus hojas cuenta el roble

Arbol los cuenta jordo, tronco ciego,

Quien más ve, quien más oye, más dura.



captar y registrar visualmente el profundo sentido de cada soneto. Para comprobarlo, examinaré brevemente en esta ocasión los cuatro sonetos primeros.

No es de extrañar que el soneto que sigue al retrato de Góngora, abriendo la serie de los veinte, sea el tardío (1620) enderezado a "un excelente Pintor extranjero que le estaba retratando". Destaca en primer lugar Picasso el ensalzamiento gongorino del arte de la pintura, su visión orgánica de él (diríase hoy), la infusión de "espíritu vivaz" con que se colma la sed del "breve lino".¹⁰ En el cierre del soneto, la alusión al hombre ("quien más ve, quién más oye ...") enlaza el arte pictórico con el verbal.

Aprovechemos el texto de este primer soneto para considerar más de cerca la íntima fusión del texto manuscrito con las *remarques*. La prioridad de aquél no deja lugar a dudas. El empeño voluntarioso con que transcribe Picasso los textos es todo lo contrario del método objetivo del filólogo. Se apodera de ellos, maltratándolos, malogrando la transcripción con equivocaciones, con la supresión involuntaria de una sílaba, una palabra, un verso entero (uno de los sonetos sólo tiene trece) y hasta con adiciones improcedentes. Al percatarse de que ha dado un paso en falso, raya lo erróneo con suprema desenvoltura y sigue adelante. No borra nunca. Además, descuyunta el orden en que presentaba Milner los sonetos en 1928, sin darse siquiera el trabajo de cambiar la numeración.

En el caso presente, al advertir que se había saltado el cuarto verso, lo encaja a la fuerza en su sitio. No se puede decir que al insertarlo así haya desarticulado el margen izquierdo, ya que a éste le faltaba fijeza. Al contrario, la nueva inicial hace resaltar una suave curva que apenas si se esbozaba sin ella. Por otra parte, la nueva "saliente" del cuarto verso se corresponde perfectamente con la de la H inicial, cuya verticalidad viene a parar ahora en ella. Es muy característico de Picasso este aprovechamiento al vuelo de los accidentes de la *poiesis* gráfica.

La prioridad del texto frente a las *remarques* se percibe claramente en la manera como se conforma el contorno de ellas con los vaivenes de los márgenes del poema. Tal fenómeno, a notar especialmente en el caso del margen derecho, por más irregular, se repetirá en el libro a cada paso. Aquí, aún a la izquierda se ve que la curva del objeto ligeramente bosquejado – ¿un ánfora? – está condicionada por la otra curva que forman las iniciales tan vistosas de los versos.

Si para Picasso lo primordial es establecer un texto suyo del poema, siempre pasa después a la integración de lo pictórico con lo gráfico-verbal. En este caso el desequilibrio entre la finura lineal del bosquejo de la izquierda y la maciza pesadez de la gran mancha de la derecha, que seguramente traduce la preponderancia del sentimiento de desengaño en el poema, se compensa, en parte, con el fino amago de un cuerpo femenino que se perfila en blanco dentro de la negrura: corresponde al "esplendor leve" que confiere "vida breve" al barro inerte.

Lo dicho acerca de los márgenes del poema apunta a otro rasgo distintivo del libro: la expresividad no mediatizada de la transcripción manuscrita. La letra variable de los textos es testimonio de una lectura no sólo verbal, sino visual y hasta táctil de los versos, la cual va alcanzando su pleno sentido gracias a la movilidad impetuosa de la transcripción. En el caso del primer soneto, el título se anuncia en tono casi enfático: letra grande, anchos trazos negros, subrayado firme. (Acabada la página, este título

Soneto XVIII

Al tramontar del Sol, la Ninfeta ma,
De flores despojada el verde llano.
Quantas troncava la hermosa Maño,
Tantus el blanco pie crecer Nezia.
Ondevale el viento, que corria,
El oro fino con error galano
Qual verde hoja de alamo bozano
Se muere al rojo despuntar del dia.
Mas luego que cinto sus piens bellas
De los varios despojos de su falda
(Termino puesto al oro, y a la nieve)
Jurara que lucio mas su guirnalda
(Co ser de flores, la otra per de estrellas)
Que la q ilustra el cielo e sus luzes nuove.



pasará a ser el cuarto costado del cuadrado pictórico que enmarca el soneto.) Del texto sólo la primera palabra conserva el ímpetu del título, sólo el primer verso su seguridad. La letra se adelgaza y se estira luego, aunque no de manera uniforme y no sin vacilaciones y nuevos brotes muy afirmativos. En conjunto, la transcripción refleja fielmente una lectura que vacila a veces ante las complicaciones sintácticas del texto, las cuales, a su vez, apuntan a la complejidad de su clima afectivo y a los cambios de rumbo que éste impone a su desenvolvimiento formal. Veremos en seguida el contraste que ofrece el segundo soneto a este respecto.

Nos demuestra éste que aun en aquellos casos en que las *remarques* parecen acercarse más a decoración pura, brotan de hecho del mismo impulso expresivo que la transcripción del texto. Diríase que este texto se ha escrito de un tirón y que trasluce una lectura en que no han surgido mayores tropiezos. La materia del soneto va conformándose a sus contornos petrarquescos con soltura unidireccional. No nos sorprende hallar una letra más firme, más negra y en la anchura de sus trazos menos variable que la del primer soneto. El gran tamaño y la fluidez de las mayúsculas iniciales, hasta las curvas de los paréntesis, parece que resaltan sus propiedades pictóricas, colocándolas en estrecha relación gráfica con los motivos de las *remarques*. Pero, como en el caso del primer soneto, éstas a su vez quedan supeditadas, en lo que a sus contornos y su extensión espacial se refiere, a las íntimas variaciones de la alineación vertical de los márgenes. Experto ya en metamorfosis cubistas, Picasso ha logrado, por otra parte, que el motivo insistente de la flor de cinco pétalos contra un amago de fondo negro, sugiriéndose a la vez las estrellas del último terceto. La equivalencia metafórica, de evidente sabor gongorino, está concorde con la implícita del poema. ¿Será casualidad que las flores-estrellas sean precisamente nueve, como las "luzes nueve" de la corona de Ariadna a que alude el último verso? (Por si pudiera quedar alguna duda acerca de la propiedad artística de esta página, ni siquiera ha borrado Picasso sus impresiones digitales.)

Por más divergentes que parezcan el arte maduro de Picasso y el de Góngora – el pos-cubismo y el culteranismo –, son afines en sus cimientos. El arte gongorino resultaba "perspicuo" y de una nitidez rayana en lo geométrico a quien se hubiera dado el trabajo de captar el *modus operandi* de sus íntimos recursos estilísticos. Deshacía las realidades aparenciales para volverlas a armar desde ángulos nuevos en una síntesis nueva. Algo parecido sucedía con el *démontage et remontage* inherente al cubismo. La mirada del artista, habiendo penetrado por la superficie de las cosas en busca de sus rasgos más profundos, las armaba de nuevo en aglomeraciones en que predominaban entidades polifacéticas, cilíndricas, esféricas, poligonales y otras por el estilo, integradas sutilmente en un todo armónico. Pero lo mismo el arte de Picasso que el de Góngora rehuye la abstracción pura, no solamente por su apego común a lo sensorial, sino, porque, al renunciar al arte mimético, ninguno de los dos suelta toda amarra con la realidad material y cotidiana.

El arte multiforme de Picasso presenta a cada paso resabios y hasta resucitaciones de etapas "superadas". En el *Góngora* predomina la pureza de líneas característica del estilo neoclásico suyo de principios de siglo; como queda dicho, sólo hay asomos de técnicas cubistas. Es el caso del soneto "Tres veces de Aquilón el soplo airado", que

Picasso ha colocado en tercer lugar. La sugestión de técnicas cubistas se nota en las cabezas femeninas de la parte inferior de la página, por más que en ellas no haya renunciado el artista a una técnica naturalista. Parece que las miráramos a la vez desde dos ángulos, lo cual produce cierta ilusión de movimiento, creando una dimensión de profundidad – el correlato, me parece, de la extensión espacial en que se desenvuelve la acción del poema.

En el fondo de la atracción que siente Picasso por Góngora, hay, me parece, la intuición de un ideal común, si bien no exclusivo en ninguno de los dos: la añoranza de un cosmos de líneas y formas puras, geométricas y, por así decir, cristalinas. Recordemos que, hacia el año 1920, había eliminado de su estilo cubista las últimas huellas de técnica impresionista, de recreación ambiental, razón por la cual esta época se ha llamado precisamente la "cristalina".¹¹ En ella se destacan con mayor relieve que antes la geometría polifacética de las formas y la armonía del conjunto. Esta veta de su obra ha debido de volverle sensible a la tendencia "geométrica" del estilo gongorino. Donde más clara se nota ésta es en el cuarto soneto, gracias a una estrecha convergencia de tema y técnica. Ya nos advierte la primera palabra que va a tratarse de demarcación de límites y de recintos espaciales cerrados. Si el prisma del diamante es prisión del nácar articulado del dedo, a su vez es prisionero del oro circular de la sortija. La fuerza restrictiva de éste se subraya casi táctilmente por la violencia a que obliga el acto liberador, el cual habrá de pagarse con la sangre que en el resto del soneto va recubriendo los "cristales" de la mano. Ha debido de ver Picasso en el fluir de la sangre, lo mismo que en la furia liberadora, algo así como una sublevación de lo vital contra unas formas puras pero desvitalizadas, el resurgir de un plano de realidad inmediata por debajo del plano metafórico. La sangre, que, si bien "divina", se llama por su propio nombre, reafirma el *pianterreno* en que descansan el nácar y los cristales metafóricos.

Las *remarques* demuestran que esta coexistencia de planos constituye para Picasso la esencia del soneto. En ellas se enfrentan, a la izquierda, lo concreto y material, con, a la derecha, una esquematización incipiente rayana en lo "cristalino". Unos gruesos bultos negros sin definición lineal, que diríamos recién salidos del suelo de un mundo vegetal, se enfrentan con unas cabezas femeninas de una gran expresividad conseguida con una notable economía de líneas. Su aparente airosidad está en fuerte contraste con el duro pliegue de los labios y la fija mirada de los ojos. Traslucen estos rasgos una determinación voluntariosa; me imagino que es así como lee Picasso la "gallardía impaciente" de la Cloris del soneto. Las caras se dirían inmovilizadas por la porfía. Por si este principio de stasis no bastara, hay claros amagos de reducción "cristalina" en la técnica angular, y la sugestión de aristas y rombos en el trazado de las cabezas – en los ojos especialmente. El ojo derecho de la figura de arriba parece no tanto quebrado como rayado. El ímpetu violento del segundo cuarteto del soneto ha venido a parar, según parece, bajo la sugestión de rombo con que se encubre y a la vez se revela ese ojo.

Aunque el "álgebra superior" del metaforismo gongorino parece elevarnos a unos planos de abstracción cada vez más pura, mientras que el cubismo de Picasso es como si hurgara en la interioridad de la materia, coinciden ambos en su técnica reductiva.

Góngora visto por Picasso

Pretenden captar más allá o por bajo de las informes superficies el esencial ordenamiento, sencillo o complejo, de las cosas, la simetría o asimetría, la congruencia o incongruencia de sus relaciones recíprocas. Y a ambos artistas los salva de la pura abstracción un profundo respeto por la sustancia plástica o pictórica, las propiedades sonoras o rítmicas, ínsitas en los materiales de su arte – materias éstas en último término reacias a dejarse dominar totalmente por la voluntad creadora.

NOTAS

- 1 *Vingt poèmes de Góngora. Les Grands peintres modernes et le livre* (París, 1948). 88 hojas in-folio sin numerar, 375 x 275 mm. Picasso trabajó las planchas directamente con pluma y pincel. Las impresiones se tiraron por el proceso acuatinta-azúcar. Hay nueva impresión: Picasso, *Góngora* (Nueva York: Braziller, 1985). Introducción por John Russell, traducciones al inglés de Alan S. Trueblood.
- 2 Ver Jean Pierre Jouffroy y Edouard Ruiz, *Picasso, de l'image à la lettre* (París: Temps Actuels, 1981).
- 3 Ver Roland Penrose, *Picasso: His Life and Works*. 3ª ed. Berkeley-Los Angeles: University of California, 1981: 13-15).
- 4 París: Editions *Cahiers d'Art* (1928) Los datos sobre Milner provienen de *Art et Industrie*, 28, 27: 26.
- 5 Granadino, n. 1898, se trasladó a París hacia 1920. Su obra revela influencias de Cézanne y del cubismo de Picasso y Braque. Ver E. Tériade, "Ismael González de la Serna", *Cahiers d'Art*, 2 (1927): 53-63.
- 6 Ver John Golding, "Picasso and Poetry", *New York Review of Books*, 21 nov. 1985, p. 13, artículo sustancioso que aprovecho en las observaciones subsiguientes.
- 7 Las limitaciones de espacio impiden tratar aquí de estas hermosas cabezas y de sus relaciones sutiles y a veces enigmáticas con los textos gongorinos.
- 8 Conocería Picasso desde su primera visita a Madrid (1895) la copia del Prado, que entonces y aun bastante después pasaba por ser original.
- 9 Es el que empieza "Ya besando unas manos cristalinas". Al denunciarlo, escribió el padre Pineda: "Es indecente como lo es el título." (Luis de Góngora, *Sonetos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madison: Hispanic Seminary, 1981: 238).
- 10 Entre otros varios sonetos de la colección que tratan de arte, se destaca el dedicado al Greco ("Esta en forma elegante, o peregrino"). Como homenaje al pintor, dejó Picasso completamente en blanco, sin *remarques* suyas, la página que rodea al texto.
- 11 Ver Penrose, *op. cit.*, nota 3, pp. 204-206.

Ilustraciones: Copyright ARS N. Y. / Spadem, 1989.