

LES DEMOISELLES D'AVIGNON EN POEMAS

MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ*

Universidad de Extremadura

1. Preliminares. Las relaciones entre pintura y poesía
2. Un caso peculiar de écfrasis: la «Balada de Les demoiselles d'Avignon» de Alberti
3. Epítome
4. Bibliografía

1. PRELIMINARES. LAS RELACIONES ENTRE PINTURA Y POESÍA

Recoge Plutarco que en el siglo v a. C. Simónides de Ceos formuló una analogía que gozaría de éxito: «La pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla». En efecto, la reflexión sobre las relaciones entre las artes visuales y la escritura se remonta a los griegos, aunque corresponde al poeta latino Horacio la acuñación de un sintagma de tal fortuna que, aunque mal interpretado, daría nombre al tópico que trata acerca de tales vínculos: *ut pictura poesis* (García Berrio, 1977, 1980; García Berrio y Hernández Fernández, 2006, pp. 59 y ss.). Desde los clásicos hasta nuestros días, múltiples han sido los enlaces, diferentes las ceremonias y variable el predominio de los miembros de la pareja. Así, épocas hubo en que el *ars pictorica* se sometió a las categorías discursivas de la poética, y hubo otras en que sucedió a la inversa. Por ello, ya en el siglo XVIII se entiende la reacción de G. E. Lessing en el *Laocoonte* y su alegato a favor de la autonomía de la poesía. En la argumentación anota las diferencias: «La pintura, para imitar la realidad, se sirve de medios o signos completamente distintos de aquéllos de los que se sirve la poesía —a saber, aquéllas, de figuras y colores distri-

* María Isabel López Martínez es doctora en Filología Hispánica y Profesora Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Extremadura. Además de numerosos artículos, ha publicado varios libros, entre los que destacan los dedicados a la poesía contemporánea, renacentista y barroca: *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, 1992; *Métrica y otros rasgos del canto popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Cáceres, 1992; *Aleixandre, ecos y afinidades*, Cáceres, 1993; *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*, Cáceres, 1995; *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética*, Valencia, 2002; o *La poesía andalusí en la lírica contemporánea*, Cáceres, 2006 (escrito en colaboración con M. Á. Pérez).

buidos en el espacio; ésta, de sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo» (Lessing, 1990, p. 106). Habla asimismo de los distintos medios expresivos de cada arte y de los territorios que comprenden, que en el caso de la pintura abarcan la esfera de lo visible y en el de la literatura también la de lo invisible.

Sin embargo, el establecimiento de límites interartísticos supone ya un ejercicio de cotejos que extrae los rasgos distintivos de un magma de aspectos similares. La Literatura Comparada es la disciplina que se ocupa modernamente de la indagación de tales conexiones, recogiendo un legado que en otro tiempo era patrimonio de las artes poéticas o pictóricas y de los tratados de Estética. No en vano, se ha escrito que la Literatura Comparada, disciplina con vocación transversal, procede por intersecciones, una de las cuales incluye la que va desde los sistemas lingüísticos al arte (Chevrel, 1989, p. 119).

Si larga ha sido la reflexión, más abundante aún es la práctica de dicha ósmosis. Recordemos que la propia caligrafía es un medio plástico al servicio de la concreción óptica del lenguaje y que la escritura posee cualidades figurativas bien aprovechadas en *carmina figurata*, caligramas y diversos ejercicios de ingenio a lo largo de los siglos (Cózar, 1991). Por otro lado, la pintura ha sido asunto de numerosos poemas o de fragmentos narrativos en la llamada *écfrasis* o descripción literaria de una obra de arte visual. Y a veces pintura y poesía han marchado de la mano en motes, emblemas, ilustraciones de textos o, a la inversa, en los títulos que acompañan a cuadros, por citar alguna entrada del abigarrado vademécum.

En el siglo xx, y en especial en Occidente, se han prodigado estos flujos, pues desde sus primeras décadas la Vanguardia recuperó la idea romántica de la existencia de un Arte único con diversas manifestaciones en la música, la pintura, la literatura... y completó la lista con el pujante cine. La rapidez de sucesión de movimientos y estéticas en el «siglo de las prisas» y la celeridad de los sistemas de comunicación, que agotaban presuntas novedades antes de que fraguasen con consistencia, abren un panorama variopinto y rico en interconexiones. En este período los autores no tienen miedo a saltar los linderos entre artes y la experimentación presta osadía.¹

Dando un salto temporal, ya en los primeros peldaños del Tercer Milenio especímenes actuales como el diseño gráfico se imponen en una vida rodeada de «logos» publicitarios que aúnan lo visual y la letra en eficaces consorcios. El despliegue es tal que las clásicas Bellas Artes abren sus puertas y acogen al nuevo inquilino, que se instala junto a vetustos moradores y a otros más jóvenes como el mencionado cine y la fotografía. Por ello, no sorprende que uno de sus cultivadores, Alberto Corazón, al ingresar en 2006 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en su discurso inaugural expusiera estas lúcidas palabras que imbrican las manifestaciones artísticas en los conflictos de la realidad actual:

¹ En el ámbito hispánico compendian bibliografía sobre el tema: Corbacho Cortés, 1998; Pulido, 2001; Bou, 2001; Monegal, 1998.

Como la unión de texto e imagen es un elemento fundacional de nuestra cultura en una época donde las imágenes son absolutamente rechazadas en muchas culturas y áreas del mundo, reivindicó nuestra identidad cultural como gentes que pensamos, escribimos y difundimos imágenes y textos de forma libre.²

2. UNA PECULIAR ÉCFRASIS: LA «BALADA DE LES DEMOISELLES D'AVIGNON» DE ALBERTI

En estas páginas repaso una línea de aproximación de la literatura y las artes, en concreto la percepción que Rafael Alberti tiene del cuadro fundacional del Cubismo en el poema «Balada de Les demoiselles d'Avignon». Entre 1966 y 1970, el gaditano compone los textos que reunirá bajo el epígrafe *Los 8 nombres de Picasso*. En un fragmento en prosa, ofrece un testimonio que aclara la confección del volumen, la fecha de escritura y la reacción del pintor malagueño cuando lo recibe en su casa del sur de Francia. Escribe Alberti refiriéndose a Picasso:

Yo le entrego una copia de mi libro —*Los ocho nombres de Picasso*—, escrito durante los casi tres inviernos de residencia en Antibes. Conoce la mayor parte de los poemas, pues yo se los leía en mis visitas o se los enviaba, ya en limpio, desde Roma. Cuando los ve así, juntos, formando ya un libro, se asombra un poco, pues no creía que fuese tan extenso» (Alberti III, 1988, p. 93).

La figura del factor del *Guernica* o sus creaciones recorren todos los textos de *Los 8 nombres de Picasso*, a modo de aguja que enhebra piezas ciertamente heterogéneas. No es casual que el compendio contenga juegos con el apellido del pintor, retazos biográficos, rememoración de cuadros o de etapas estéticas, elogios a la genialidad pictórica representada por metonimias como los ojos o la mano, revisión de los grandes símbolos picassianos —el toro, el caballo o la paloma—, supuestos diálogos de artistas y personajes del pasado (Rafael, Miguel Ángel...) con Picasso, evocaciones personales de Alberti, etc. También la métrica es heteróclita, pues toca desde el soneto al variado versolibrismo e incluso permite secuencias sumamente fragmentarias que se dividen en unidades brevísimas, algunas sostenidas en un solo verso. Por sí no fuera suficiente, el tono oscila, ya que al lado de experimentos lúdicos, como el poema XLV titulado «Pijas Picasso Rajas» —que juega en torno a la obsesión picassiana por dibujar el sexo—, conviven confesiones personales de Alberti respecto a la nostalgia sentida al recordar al pintor (léase el bello poema titulado «Este museo de mi barrio», Alberti III, 1988, pp. 151–152).³

² Véase la noticia en *ABC*, 18-XI-2006, p. 62.

³ Un intento de encontrar una discutible estructura al libro en Pérez-Bustamante Mourier, 2003, pp. 450–452.

2.1. EL CUADRO: ORIGEN DEL POEMA. LA MEMORIA COMO IMPULSORA DE LA ELABORACIÓN DEL TEXTO

Alberti proporciona algunos datos que explican las condiciones de composición de un poemario sobre cuadros forjado sin las láminas delante y, por tanto, surgido como producto de un minucioso recorrido por los vericuetos de la memoria. Este método ya le había dado excelentes resultados en uno de sus libros más hermosos, *A la pintura* (1948), en cuyas páginas da vía libre a la inspiración dibujando en su mente sobre todo las obras contempladas en el Museo del Prado. Estas inmensas salas fueron muy visitadas en sus días juveniles, en tiempos en que la vocación pictórica luchaba con una incipiente inclinación al verso y sentaba las bases de un ensamblaje que perviviría de por vida. La urdimbre interartística no cesó entonces y se manifestó también posteriormente, en especial en *Fustigada luz*, donde homenajea a Joan Miró, Antoni Tàpies, Saura... e incluso a Picasso, que reaparece con intermitencia en la producción de Alberti.

En la apertura del poema «Escribo lejos» de *Los 8 nombres de Picasso* leemos:

Escribo lejos sin mirar la obra,
sin atenerme a esos millares de reproducciones
que inundan hoy el mundo.
Miro la realidad de esta mañana.
A simple vista veo un jardín como todos.

Pero al evocar al pintor malagueño, éste le presta su mirada y el poeta gaditano anota:

Siento ocultos tus ojos fijos en todas partes
y que gritas de pronto apareciendo
sobre la realidad de esta mañana,
este jardín que veo ya enteramente tuyo» (Alberti III, 1988, p. 149).

Con términos sencillos, Alberti reflexiona sobre un tema axial para la estética: la función de las artes y la literatura como privilegiados medios de conocimiento. Éstas se interponen cual velo entre el hombre y la realidad y permiten que el individuo acceda al mundo descubriendo nuevos perfiles, indagados ya por los creadores.⁴ La cultura cambia la percepción de las cosas —lo repite obstinadamente George Steiner, uno de los críticos más solventes de hoy—, y por ello literatura y arte se tornan poderosos instrumentos para renovar conductas y modos de pensar.⁵

4 En el mismo sentido puede leerse el poema «Escultura»: «Cuando él construye una guitarra es otra. / Y tú entonces te dices mirándole 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» (Alberti, III, 1988, p. 115).

5 George Steiner, Discurso pronunciado en la Feria del libro de Turín en 2000. Vid. *La Vanguardia Digital*, 23-5-2000.

2.2. DE LA DESCRIPCIÓN DEL CUADRO A LA ASIMILACIÓN DE LA TÉCNICA PICTÓRICA EN EL POEMA

La «Balada de Les demoiselles d'Avignon» de *Los 8 nombres de Picasso* es una écfrasis peculiar, pues aúna la descripción del cuadro inaugural del Cubismo y el intento de plasmar mediante el sistema literario las coordenadas del movimiento pictórico. Todo ello se realiza con una distancia temporal de más de media década desde la elaboración del lienzo hasta la concreción en este poema, tiempo suficiente para que se amainen las turbulentas polémicas entre artistas y literatos sobre la paternidad del Cubismo o sobre la primacía cobrada. Las líneas que definen la estética quedan «fijadas» y Alberti las recrea en el poema desde la lejanía de espectador, tal y como lo hizo en otras ocasiones con la obra de clásicos como Rubens, Zurbarán o el Bosco.

El poemita albertiano es además un cauce para reflexionar sobre los presupuestos del Cubismo, en un ejercicio metapoético. Ésta es también una manera de «copiar» el *modus operandi* de la Vanguardia, donde es clave la especulación sobre el arte y la literatura engastada en la misma obra. La decidida vocación experimental provoca que los creadores vanguardistas usen el papel, el lienzo o el bronce como campo para estudiar los problemas estéticos y no como mera búsqueda de la hermosura fácilmente percibida por los sentidos. En los nuevos tiempos importa hallar diferentes soluciones a los *problemas de la forma*. De hecho, son los propios artistas quienes muchas veces teorizan en ensayos y manifiestos, y así se entiende que en 1913 el poeta francés Guillaume Apollinaire firmara *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas*, discurso de gran importancia para la práctica pictórica que surge en el París de aquellos años y que se irradia al exterior.

Escribe Alberti en el poema «Balada de Les demoiselles d'Avignon» que comentaremos:

Venus podrida. La sublime
belleza eterna al panteón.
Un salvaje asesino surge.
Les demoiselles d'Avignon.

Pasmo. Al burdel nuevos clientes.
El siglo entero en conmoción.
Irrumpen ángulos en furia.
Les demoiselles d'Avignon.

Hieren codos, nalgas, narices,
pezones, ímproba agresión.
Castigo en formas que se aplastan.
Les demoiselles d'Avignon.

Grito el espacio sin espacio.
Libertad. Descomposición.
Rayas las tripas, no soportan.
Les demoiselles d'Avignon.

Cementerio de lo agradable,
 el buen gusto, la picazón
 de fornicar con lo pintado.
 Les demoiselles d'Avignon.

Día y noche el portón abierto.
 Hoy visitas sin restricción.
 Cuidado. Muerden todavía.
 Les demoiselles d'Avignon (Alberti, III, 1988, p. III).

El ludismo vanguardista como agente desautomatizador de los códigos del pasado

El carácter de «balada» del poema justifica un estribillo que repite casi machaconamente el título del cuadro, adonde centra el interés del lector. Por otro lado, aporta un tono poco grave merced a la sonora y no muy eufónica rima aguda en *-ón* que se sucede arromanzada. Dicha rima va ilando términos con contenidos de ‘acabar’ o ‘atacar’, coherentes con los deseos vanguardistas de desmontar el arte tradicional y descolocar al espectador. Los vocablos son «panteón», «conmoción», «agresión», «descomposición», «sin restricción».

Los aditamentos jocosos se pliegan muy bien al ludismo propugnado por la Vanguardia, que en su vertiente cubista sacará a escena objetos cotidianos: vasos, sillas, botellas, periódicos... Es el dominio de las *resque domi gestas*, de las cosas habituales que desplazan a lo considerado Hermoso. El arranque revolucionario de la Vanguardia se rebela contra la Belleza absoluta y da protagonismo a lo vulgar; por eso los cuadros de Georges Braque o de Juan Gris incorporan con denuedo hojas de prensa, tazas, platos... Bien mirado, son los hijos rebeldes de antiguos bodegones, absueltos ahora del colorido y de la perfección de la *imitatio* realista. Desde este presupuesto se explica el comienzo del poema: «Venus podrida».

Como es bien sabido, las Venus de la tradición pictórica remiten a la diosa clásica, tantas veces representada sin más ornatos que sus objetos o entornos emblemáticos —la concha, el espejo, las espumas del mar, las palomas— e incluso acompañada por el travieso Cupido. La profusión apabullante de Venus en cuadros y esculturas fue causada en bastantes épocas porque la mitología esquivaba la censura para el desnudo. Símbolo del cambiante canon corporal femenino, la diosa es por antonomasia la hermosa mujer desnuda, plena de sensualidad. Poco a poco se pasa de Venus a las venus, de la mayúscula del nombre propio a la minúscula del común.

Ahora bien, en «Les demoiselles d'Avignon» Picasso pervierte los códigos, pues hace posar a varias «demoiselles» que, aunque también ligeras de ropa, no son diosas sino trabajadoras de un prostíbulo. Eso explica la ambivalencia del adjetivo «podrida» en el verso albertiano, que apunta al oficio mencionado y, en una lectura metaliteraria, a la capacidad del cubismo para alterar los valores estéticos. El ideal de belleza ya no es una divinidad clásica, sino un grupo de prostitutas. Curiosamente, los cuadros sobre heteras abundaron en el Impresionismo, movimiento que formó parte de la

educación plástica de Picasso. Por ejemplo, Dègas sentía fascinación por el tema y, con un juego intertextual muy propio de la modernidad, en una serie de dibujos Picasso reproduce a su manera los cuadros sobre las parisinas de vida alegre que pintó el francés. En ellos, el malagueño introduce con planos velazqueños a Dègas como personaje que contempla en un diálogo que rompe cronologías y que es similar al que entabla con Velázquez en las famosas versiones picassianas de «Las Meninas». Sin embargo, las numerosas *cocottes* ante el tocador, tras la barra de un bar o bailando cancán no son elevadas al rango de Venus en los lienzos decimonónicos y ello suprime cualquier conato de ironía.

Por el contrario, la actitud provocadora de Picasso remite a la de pintores con un punto de *malditos*, como Caravaggio, que empleaba a las romanas de vida licenciosa como modelos para las hermosísimas y sumamente elegantes «Madonnas». El escándalo no se hacía esperar cuando el espectador del siglo XVII adivinaba en el cuadro de la Virgen sospechosas facciones, hecho que disolvía por completo el «pacto ficcional». Así, se diluía la capacidad para deslindar la realidad inmediata de la ficción artística, que en este caso llevaba a un ámbito trascendente: la religión. ¿Cómo rezar ante la cara y el cuerpo hermosos pero «podridos»?

Volviendo a la balada, una vez aclarados los contenidos desacralizadores de «Venus podrida», se interpreta con facilidad el resto de la primera estrofa: «La sublime / belleza eterna al panteón. / Un salvaje asesino surge». Lo anterior es una especie de vitor invertido o de consigna reivindicativa. La voz lírica opta por la tercera persona o se oculta en frases nominales para imprimir más fuerza generalizadora a los enunciados, y clama por la muerte de los valores consustanciales a la estética clásica. El «panteón» adonde se sepultará la «sublime belleza eterna» alude dilógicamente a la tumba y al lugar reservado para los ilustres. Para los vanguardistas este espacio supone lo momificado, lo cadavérico, lo estático, nociones todas que hay que superar con rabia, prontitud y violencia si es necesario.

El ritmo visual en el poema

El encabalgamiento entre el primer y el segundo versos subraya las líneas visuales «abajo y arriba» que denotan respectivamente los vocablos «sublime» y «panteón». He aquí una mínima muestra del valor semántico que la escritura poética extrae de las convenciones espaciales. Este poema de Alberti no desarrolla por extenso los valores gráficos del verso. Al adoptar una configuración métrica ciertamente elástica aunque establecida, la balada —en este caso con estrofas de cuatro eneasílabos— desecha la posibilidad versolibrista de acomodar la longitud de la línea a los contenidos en ella expresados, forma de hermanar los sistemas visual y lingüístico. En este aspecto se aleja de los movimientos poéticos más permeables al Cubismo, como el Creacionismo

Hacedla florecer en el poema;
 sólo para nosotros
 viven todas las cosas bajo el Sol.
 El poeta es un pequeño Dios (Huidobro I, 1976, p. 219).

Estos versos se convirtieron en *eslogan* de la necesidad de rehuir la imitación de la realidad a favor de la cooperación creativa.⁷

A la vista de lo anterior, no parece fortuito que Alberti tomara prestada del chileno la cita inicial del poema «Los ojos de Picasso», y que en uno de los textos preliminares de *Los 8 nombres...* asistiéramos a la equiparación del poeta a la divinidad. Como seres divinos, ambos crean, algo que Juan Ramón Jiménez proclama a los cuatro vientos en toda su producción. Enuncia Alberti:

Dios creó el mundo —dicen—
 y en el séptimo día,
 cuando estaba tranquilo descansando,
 se sobresaltó y dijo:
 He olvidado una cosa:
 los ojos y la mano de Picasso (Alberti III, 1988, p. 995).

De nuevo en la «Balada...» que comentamos, si al principio el revolucionario pintor se ve como «salvaje asesino» puesto que mata la herencia, después se recoge la reacción del espectador: «Pasmó. Al burdel nuevos clientes. / El siglo entero en conmoción». El prostíbulo es el propio lienzo y, con la irreverencia albertiana, los «nuevos clientes» son el público que mira a las «demoiselles» en paños menores y que contempla las figuras trazadas por el malagueño. La repercusión general de este tipo de pintura se expresa en la *gradatio* del segundo verso citado. La frase «Irrumpen ángulos en furia» sirve de bisagra para la descripción del cuadro que adviene en las dos estrofas siguientes.

La descomposición cubista y su reflejo en los versos

Aparte de los valores explicados del encabalgamiento primero, predomina la esticomitía, es decir, la coincidencia entre la pausa sintáctica y la versal. Ello origina secuencias breves; algunas son sucintas frases nominales que, junto con las enumeraciones en apariencia caóticas, agudizan el efecto de desintegración de los objetos, de la ruptura y de superposición de planos que persigue la pintura cubista. El mismo año en que Picasso pinta *Les demoiselles...* (1907) se celebró una exposición retrospectiva de Cézanne. Picasso y sus amigos toman al pie de la letra el consejo del francés de redu-

⁷ Recuérdese que Vicente Huidobro en 1917 colaboró en París en una de las primeras revistas del cubismo, *Nord-Sud*. Junto con su director, Pierre Reverdy, entabló amistad con poetas y con pintores como Picasso y Juan Gris, a quienes se debe un retrato del chileno (Torre, 1968, p. 50).

cirlo todo a formas geométricas, hecho que les conduce a representar los objetos por diversos ángulos simultáneamente, tal y como suponen que es la percepción sensorial. El artista construye el cuadro con fragmentos, pero no de una manera tan inconexa que impida adivinar la identidad de los entes. Se trata de elementos conocidos —sillas, botellas, instrumentos musicales, algún que otro rostro...— que permitan al receptor la reconstrucción mental sin demasiados problemas.

En *Les demoiselles d'Avignon* Picasso aún no ha quebrado totalmente los cuerpos femeninos como hará después, pero ya somete la realidad a la geometría y va eliminando el valor mimético del color y optando por los tonos más apagados con lo que desaparece el punto de vista único y la referencia a un espacio fijo. La perspectiva se modifica y con ello la manera de conseguir la profundidad, que el Cubismo suple por el anhelo de sacar a flote la cuarta dimensión, esto es, de presentar el objeto también por los lados ocultos. Los rostros, las piernas y brazos de las «señoritas» pierden las redondez sensual de las Venus al uso y, punzantes como interpreta Alberti, parecen agredir al espectador.

Así interpreta Alberti un rasgo distintivo del Cubismo pictórico destacado por Gombrich, el famoso crítico de arte: el retorno a los «principios egipcios de acuerdo con los cuales un objeto se dibuja por el ángulo desde el que se advertía más claramente su forma característica» (Gombrich, 1995, p. 475). En los manifiestos, proclamas y reflexiones correspondientes al período vanguardista o inmediatamente posteriores también aparecían asertos de este tipo:

Se ha dado el nombre de síntesis óptica a la figuración total de los objetos o representación simultánea de los diferentes aspectos de las cosas; esto es, el mismo objeto visto de frente, de espaldas y de perfil. Este procedimiento, que tiende a definir las cosas de manera absoluta, no se destaca ciertamente por su novedad: los egipcios ya introducían un ojo visto de cara en una cabeza vista de perfil. Los cubistas no han hecho más que llevar este procedimiento a las últimas consecuencias» (*apud* Brihuega, 1982, p. 286).

Cuando el gaditano se enfrasca más directamente en la écfrasis, esto es, en la *descriptio* del cuadro, abandona el orden habitual de las plantillas del retrato y va recorriendo en enumeración caótica «codos, nalgas, narices, pezones». Aunque sobresale lo anguloso, el desorden de las cláusulas semeja la descomposición de planos pictóricos. Se intuye ya la multiplicación de las perspectivas de cuadros picasianos posteriores. Alberti lo constatará en la pieza xxxiii de *Los 8 nombres de Picasso* que apunta:

De frente y de perfil a un mismo tiempo
y a veces a la vez los ojos en la nuca,
no hay cosas que no veas,
que puedan escapar a tu mirada,
feroz, devorador, siempre insaciable Argos (Alberti III, 1988, p. 129).

La enumeración caótica para reflejar la disgregación y las múltiples figuras es un recurso muy usado por Alberti; recuérdese al efecto el estupendo poema dedicado al Bosco en *A la pintura*, donde además el matiz visionario procede igualmente de redes de asociaciones fónicas heredadas de las retahílas populares. En *Los 8 nombres de Picasso* son representativos los módulos XLVIII, XLIX y L, sonetos que recogen tres «escenas picasianas». Redondos en cuanto al ritmo y a la métrica, están compuestos por hileras de palabras que se apartan del orden habitual.

En la serie que comentamos —«codos, nalgas, narices, pezones»— se opta por la simplificación, que deja huella lingüística en la ausencia de adjetivos. Es un correlato de la preferencia picassiana por dibujar con elementos muy sencillos, según había aprendido en el arte primitivo ya venerado por antecesores inmediatos como Gauguin y Matisse. La extrema facilidad para el dibujo y el virtuosismo técnico impulsan a que Picasso rechace la complejidad artificiosa.

Buen conocedor de los engranajes plásticos, Alberti constata en la «Balada...» otro rasgo cubista percibido en la pieza de Picasso, la pérdida del volumen conseguido a la manera tradicional y la impresión de que estamos ante figuras planas («Castigo en formas que se aplastan»). Este verso sirve de nuevo de gozne con la estrofa que sigue, dedicada precisamente a lo espacial. Comienza con una sinestesia destinada a marcar la revuelta que supone el cambio en la concepción del espacio («Grito el espacio sin espacio»). Además, realza la simultaneidad de la percepción por todos los sentidos, que en este caso atañen al oído y a la vista. Abundan los términos que marcan posición o que poseen un uso en las artes visuales («formas», «aplastan», «espacio»); al fin y al cabo son un medio para trasvasar la experimentación pictórica cubista a la poesía.

El Cubismo o el deseo vanguardista de épater le bourgeois

Para indagar en el objeto, el Cubismo opta por la «descomposición» y ello implica una manera de manifestar el rechazo a las precedentes normas de *mimesis*. Los versos albertianos se acompañan con la fragmentación cubista y siguen las enumeraciones de frases nominales o de meros sustantivos. La selección de seres y objetos parcialmente descritos provoca una impresión de algo quebrado similar a la aportada por la metonimia. La secuencia «Rayas las tripas, no soportan» sugiere las sensaciones de espectador, agredido al contemplar el ensañamiento con la belleza clásica que Picasso lleva a cabo.

Tornan las referencias a lo cadavérico de los presupuestos del ayer cuando el poema habla del «Cementerio de lo agradable, / el buen gusto, la picazón / de fornicar con lo pintado». Así, se hace explícita la vocación mesiánica de la Vanguardia, dispuesta a renovar con desenfreno, alegando la caducidad de la producción artística vigente. En 1919 Juan Chabás esgrimía también la imagen funeraria para señalar la ruptura con el pasado y hablaba de que el poeta nuevo «anda sobre las tumbas» (*apud* Brihuega, 1982, pp. 154–160). La obsesión de Picasso por dibujar el sexo aparece cuando los versos aducen su poder para «fornicar con lo pintado», para disfrutar con el placer de superar el arte precedente.

En la estrofa final se produce una definitiva síntesis entre los dos marcos: el primero está constituido por el lienzo picassiano y nosotros, los espectadores, y el segundo por el motivo representado y el supuesto ambiente en que se inserta este grupo de prostitutas. Son dos niveles usuales de la obra de arte: el de la realidad y el de la ficción. Mediante la intercesión del sistema literario, Alberti funde ambos. Del mismo modo que las «señoritas» incitan a esos clientes que no se ven y que se suponen frente a la escena y el burdel tiene «día y noche el portón abierto», los espectadores del cuadro podemos también tener «visitas sin restricción», porque nos es dado mirar una y otra vez esta obra transgresora.

Las peculiares venus producen miedo, ya que «muerden todavía», es decir, poseen una novedad agresiva y aún no superada, no achatada por el uso porque ponen de relieve la audacia de representar sobre la tela un objeto sólido y tangible con varios fragmentos planos dispuestos de una manera poco convencional. Hay implícita una animalización que iguala las prostitutas a perros; no se olvide que el sustantivo en femenino es un sinónimo vulgar y peyorativo de mujeres de vida licenciosa. Esta noción de descenso de categoría surge al mencionar el «portón» de la casa y al increpar: «Cuidado. Muerden».

3. EPÍTOME

En «Les demoiselles d'Avignon» Picasso proclama la autonomía de la obra con independencia de las posibles referencias naturalistas y ataca la tradicional belleza plástica descomponiendo los cuerpos femeninos. Con ello sigue el lema vanguardista de que «la realidad del cuadro —armonía de formas— se antepone a la realidad óptica» (*apud* Brihuega, 1982, p. 285). La práctica pictórica cimienta presupuestos que explicarán consignas como la que lanza Max Jacob en el prefacio de *Le cornet à dés* (1917): «Una obra de arte vale por ella misma y no por las confrontaciones que puedan hacerse con la realidad». El gran amigo de Alberti, Federico García Lorca, había reflexionado con lucidez sobre este asunto en la conferencia titulada «Sketch de la nueva pintura», que pronunció el 28 de octubre de 1928 en el Ateneo de Granada. Explicaba:

La pintura clásica había representado siempre a la naturaleza o a una convencional realidad de la naturaleza. Los ojos eran esclavos de lo que veían y el alma del pintor era la triste criatura encadenada a estos ojos sin criterio ni aire propio como tienen el alma del poeta y el alma del músico. [...] [Picasso y los cubistas] estaban realizando la obra más grande, la obra más purificadora, más libertadora que se había hecho en la historia de la pintura. Estaban salvando a la pintura, que era un arte de representaciones, y la estaban convirtiendo en un arte en sí mismo, en un arte puro, desligado de la realidad. El color y el volumen en la pintura histórica estaban al servicio del retrato, del cuadro religioso; en la pintura moderna color y volumen empiezan ¡por vez primera en el mundo! a vivir sus propios sentimientos y a comunicarse y entrelazarse sobre el lienzo obedeciendo a leyes dictadas por

sus esencias. [...] Se pone mordaza a la orgía de color y lo más importante ya no existe, ya no importa el asunto, que era antes lo único, lo fundamental en la pintura histórica. «Este cuadro representa esto», se decía. Ya estamos en otro hemisferio. «Esto es un cuadro que no representa nada más que un cuadro», se dice ahora (García Lorca, III, 1991, pp. 273-275).

En consonancia con la pintura de base, Alberti en su balada tampoco elabora un poema destacable por la fascinación rítmica, la eufonía, la tersura metafórica o la brillantez léxica, a pesar de que todo ello estaba al alcance de su mano, como había demostrado en numerosos poemas de *A la pintura*, *Cal y canto* o *Sobre los ángeles*. Aunque tal vez se deja llevar por la facilidad de virtuoso, en este caso la sencillez elocutiva refleja la antibelleza del cuadro descrito. Las «demoiselles» no atraen al espectador por su sugestivo físico, sino por el «pasmó» intelectual de comprender la osadía con que Picasso juega con el consabido tema de las venus y lo quiebra.

El malagueño opera igual que Cervantes respecto a las novelas de caballerías, puesto que realiza una de las telas más impresionantes sobre un grupo de mujeres desnudas, pero acaba con el tema, lo pervierte y lo destruye. Para los pintores posteriores, ya no es posible reflejar este asunto sin pecar de convencionales. Picasso sigue postulados vanguardistas que César Arconada, escritor coetáneo a la Generación del 27, resumía en la frase: «Hoy lo podemos ver claro. Lo que postulaba la vanguardia era la quiebra de lo exquisito» (*apud* Buckley-Crispin, 1973, p. 398). Y Alberti era consciente de ello, según el poema LIII de *Los 8 nombres de Picasso* titulado «Te ensañaste con Venus», que en un juego referencial centrado en una segunda persona que designa al principio al pintor y después a la diosa, anuncia:

Te ensañaste con Venus.

Has sido tanto tiempo demasiado hermosa.
 Hora es ya
 de que tus altas tetas se te caigan
 o queden reducidas a un círculo cualquiera,
 los célebres pezones a un punto o la nada,
 las bellas nalgas y el perfecto culo
 a formas cambiables. [...]

Venus, Venere, madre
 de las enfermedades más ocultas
 a las que diste nombre,
 de nuevo y como fuiste
 ya no podrás nacer ni en tu planeta (Alberti III, 1988, pp. 143-144).

Señalaba George Steiner en su divulgado libro *Después de Babel* que «entender es traducir». Un poeta plasma en versos un cuadro y obliga a que el lector lo traduzca con mecanismos de un arte distinto que pueden enriquecer el conocimiento de la obra primaria. En la écfrasis aparece en primera instancia la visión de la imagen grá-

fica, pues ya viene sugerida por el título, y el poema la completa al reproducirla con sus medios. Es importantísima la mano del poeta que se interpone entre el cuadro —ausente— y el receptor y que casi nunca se limita a la mera descripción, sino que enciende una luz que permite renovadas interpretaciones o deja constancia de una particular «lectura» que se suma al caudal de potenciales significados que va cobrando la obra con el tiempo.

Con soltura en las dos parcelas, Alberti muestra de continuo su confianza en la unidad de las artes. Pasa del *ars pictorica* al *ars poetica* o emprende el camino de vuelta. En consecuencia, si prodigaba en el poema vocablos que designan manifestaciones plásticas, también utiliza el léxico relativo a la escritura para referirse a la pintura. De hecho, para marcar el cambio de actitud y de técnica del *Guernica*, escribe en un poema titulado precisamente «Cubismo»: «Canta el color con otra ortografía / y la mano dispara una nueva escritura. / La guerra: la española» (Alberti III, 1988, p. 103). Y en una brevísima secuencia también referida a Picasso, consuma la ósmosis que apuntaba el antiguo lema de Simónides de Ceos: «Los ojos como labios. / Pupilas—lengua. Hablan» (Alberti III, 1988, p. 155). En la «Balada de Les demoiselles d'Avignon» las duras líneas y los colores chocantes surgidos del pincel picassiano hablan a través de un experto traductor. Alberti se alza como propagandista de una «belleza podrida» que provoca conmoción porque aún hoy nos empuja a mirar de otra manera.

4. BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael, *Obra completa*, 3 vols., Madrid: Aguilar, 1988.
- BOU, Enric, *Pintura en el aire. Arte y literatura en la Modernidad*, Valencia: Pre-Textos, 2001.
- BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910–1931*, 2.^a edición, Madrid: Cátedra, 1982.
- BUCKLEY, Ramón y CRISPIN, John (eds.), *Los vanguardistas españoles (1925–1935)*, Madrid: Alianza, 1973.
- CATALÀ DOMÈNECH, Josep María, «Ut poesis pictura», *Anàlisi*, 25 (2000), pp. 109–128.
- CHEVREL, Yves, *La littérature comparée*, Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis, «Los Picasso de Rafael Alberti (Equivalencias de poesía y pintura en *Los 8 nombres de Picasso*)», *Castilla. Boletín del Departamento de Filología Española*, 2–3 (1981), pp. 7–22.
- CORBACHO CORTÉS, Carolina, *Literatura y arte: El tópico “ut pictura poesis”*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998.
- CÓZAR, Rafael de, *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla: Ediciones El Carro de la Nieve, 1991.

- DÍAZ PLAJA, Guillermo, «Los 8 nombres de Picasso», en *Al pie de la poesía*, Madrid: Editora Nacional, 1984.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la Teoría Literaria moderna*, vol. I, Madrid: Cupsa, 1977; vol. II, Murcia: Universidad, 1980.
- , *Introducción a la poética clasicista*, Madrid: Cátedra, 2006.
- y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid: Tecnos, 1988.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, vols. I, II, III, México: Aguilar, 1991.
- GOMBRICH, Ernst H., *Historia del Arte*, Barcelona: Ediciones Nauta, 1995.
- HUIDOBRO, Vicente, *Obras completas*, vol. I, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976.
- JULIÀ, Jordi, «La función de la pintura en la poesía», *La perspectiva contemporánea. Ensayos de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Santiago de Compostela: Universidad, 2002, pp. 223–246.
- LESSING, Gotthold Efraim, *Laocoonte*, intr. y trad. de E. Barjau, Madrid: Tecnos, 1990.
- MONEGAL, Antonio, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las Vanguardias hispánicas*, Madrid: Tecnos, 1998.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía, «Los 8 nombres de /Rafael/ Picasso», en Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (eds.), *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Cádiz: Universidad, 2003.
- PULIDO TIRADO, Genara (ed.), *Literatura y arte*, Jaén: Universidad, 2001.
- TORRE, Guillermo de, *Apollinaire y las teorías del cubismo*, Barcelona-Buenos Aires: Edhasa, 1967.
- , *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Madrid: Guadarrama, 1968.
- VV. AA., *Literatura y pintura*, Madrid: Arco, 2000.

