

## LOS 8 NOMBRES DE [RAFAEL] PICASSO

ANA-SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER  
(Universidad de Cádiz)

### I. Picasso como símbolo en el imaginario albertiano

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) aparece en la lírica de Rafael Alberti cuando el portuense, exiliado en Argentina, retoma su primitiva vocación pictórica para transmutarla en poesía: de ahí su homenaje *A la pintura*, que ya en el anticipo de 1945 (*Cantata de la línea y el color*) se cerraba con el poema a “Picasso”, y que en la primera edición, de 1948 (*Poemas del color y de la línea*), se abre con una dedicatoria al pintor malagueño, erigido así en alfa y omega del libro. Pero más allá de los escritos argentinos (en 1942 y 1959, las menciones a Picasso en los dos primeros libros de *La arboleda perdida*<sup>1</sup>, desde 1945, el capítulo dedicado al malagueño en *Imagen primera de...*; en 1953, el ensayo “Picasso y el pueblo español”), es en la etapa del exilio romano, concretamente en 1966, cuando Alberti concibe la idea de un poemario enteramente picassiano: el que sería *Los 8 nombres de Picasso y no digo más que lo que no digo* (Barcelona, Ed. Kairós, 1970)<sup>2</sup>. Para ello no se conformó con lo que ya sabía del malagueño (a quien había tratado esporádicamente desde 1932) ni con documentarse cuidadosamente, sino que decidió pasar tres inviernos en Antibes (de 1968 a 1970) para estar físicamente lo más cerca posible de Pablo, instalado a la sazón en Mougins, en la villa de Nôtre-Dame-de-Vie. Aunque no le resultó fácil a Alberti visitar al pintor, lo cierto es que su amistad se robusteció y tuvo no uno sino varios frutos: en 1966, el poema “Los ojos de Picasso” da título a una edición para bibliófilos (editada en Roma) con dibujos en color y grabados del poeta. En 1969 aparece un relato del propio Picasso, *El entierro del Conde de Orgaz*, con un prólogo poemático de Alberti (“No digo más que lo que no digo”) fechado en “Roma, octubre 1968”. En 1970 ve la luz *Los 8 nombres...*, al que fueron a parar tanto el “Picasso” de *A la pintura* (ahora titulado “De azul se arrancó el toro”) como “Los ojos de Picasso” (1966) y “No digo más que lo que no digo” (1969). La primera edición de *Los 8 nombres...*, a la que Pablo aportó sendos retratos de Rafael y María Teresa León, apareció por expreso deseo del poeta en España aun a costa de perder tres poemas, censurados por ser los más beligerantes contra Franco en concreto (“Sueño y mentira”) o contra el sistema capitalista en general: contra los señores de los negocios (“Antes tú les rayabas las tripas”) y contra los señores

---

<sup>1</sup> Citaremos los cinco libros de *La arboleda perdida* (AP) por su edición en Madrid, Alianza, 1999, 3 vols. Complemento de las memorias albertianas son dos libros que reproducen conversaciones con el autor: el de Manuel Bayo (*Sobre Alberti*, Madrid, CVS, 1974) y el de José Miguel Velloso (*Conversaciones con Rafael Alberti*, Madrid, Sedmay, 1977 -pero grabadas antes, en 1969), así como la *Memoria de la melancolía* (1970) de María Teresa León, que citaremos por la edición de Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Castalia, 1999.

<sup>2</sup> A partir de ahora utilizaremos, para citar tanto *Los 8 nombres de Picasso* como los últimos poemarios de Rafael Alberti, su edición en la *Obra completa*, III. Poesía, 1964-1988, Ed. de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, que abreviaremos como OC.P-III.

de la represión y la guerra (“Tú serías quemado”)<sup>3</sup>. De todos modos, el libro salió completo poco después en la edición bilingüe *Los 8 nombres de Picasso y no digo más que lo que no digo/Gli 8 nomi de Picasso e non dico più di ciò che non dico* (Roma, Grafica Internazionale, trad. Ignazio Delogu, 1971), que se diferencia de la versión española porque los 76 poemas que lo integran (uno, prologo, sin número, y los 75 restantes numerados) se distribuyen en seis secciones (aunando las que antes aparecían como VI y VII), seguramente por el hecho de que son seis, y no siete, las liricografías realizadas por Alberti que acompañaron al texto (*Picasso búho, Picasso mar Picasso gallo, Picasso pájaro, Picasso toro. Picasso sol*). Más allá de *Los 8 nombres...*, en 1971 se publica en Roma la carpeta de grabados y poemas albertianos *Omaggio a Pablo Picasso*, y en Francia aparece *Picasso en Avignon (Commentaires á une peinture en mouvement)* (París, Cercle d'Art, 1971), catálogo de la exposición celebrada en 1970 que lleva texto de Rafael (en español y francés). En 1975 (y antes, en 1974, en Italia) se publicó *Picasso, el rayo que no cesa* (Barcelona, Ediciones Polígrafa), catálogo de la segunda -y ya póstuma- exposición de Picasso en el Castillo de los Papas de Aviñón (1973), que lleva texto de Alberti, como el anterior, por encargo de Jacqueline Roque<sup>4</sup>. Pero el “tema Picasso” aparece en otros poemarios albertianos anteriores y posteriores a la muerte del pintor. Así, *Canciones del alto valle del Aniène: Poesía y prosa (1967-1972)* (1972) incluye la sección “Visitas a Picasso (Recuerdos para *La arboleda perdida*)” (1968-1972)<sup>5</sup>, y también hay varias alusiones al malagueño dentro de *Fustigada luz* (1972-1978:1980), donde figuran dos elegías escritas a raíz de su muerte<sup>6</sup>. En 1981 ve la luz *Lo que canté y dije de Picasso* (Barcelona, Bruguera), donde queda fijada la edición definitiva de *Los 8 nombres...* -sin liricografías-<sup>7</sup>. Y en 1982 volvemos a encontrar a Picasso en varios poemas de *Versos sueltos de cada día* (1979-1982). Aparte de esto, el pintor aparece mencionado en los cinco libros de *La arboleda perdida*, si bien su mayor presencia (tres capítulos enteros) se produce en el libro tercero (1931-1977), escrito entre 1984 y 1987.

---

<sup>3</sup> Curiosamente, no fueron censurados otros poemas de gran tensión ideológica, entre los que destacan los que «i inspiran en el “ciclo de la guerra” de Picasso y especialmente en el emblemático *Guernica*, que le fue encargare a Picasso por la II República para la Exposición de París de 1937.

<sup>4</sup> Así lo escribe Alberti en *AP2, Cuarto libro* (ed. cit., págs. 316-317): “Yo había conocido a Jacqueline el mismo año en que se casó con Picasso -1961- [...] Ella fue la que me encargó escribir la introducción de aquellos dos libros que registraban las obras que Pablo expuso al final de su vida en el castillo de los Papas de Aviñón”. Una muestra de gratitud para con Jacqueline, dentro de *Los 8 nombres...*, es el poema “Canción de cuna para dormir a Picasso”

<sup>5</sup> Las “Visitas a Picasso” (*OC.P-III*, págs. 215-234), que pese al subtítulo no llegaron a integrarse en las memorias del poeta, son particularmente interesantes: de un lado ofrecen anécdotas que permiten dilucidar el referente real en que se inspiran algunos poemas de *Los 8 nombres...*, y, de otro, reflejan la relación con Picasso de una manera más objetiva y distanciada.

<sup>6</sup> Las dos elegías, “Era la voz del jardinero...” y “Picasso. Inscripciones para una estela”, proceden de *Picasso, el rayo que no cesa* (1974 en Italia, 1975 en España).

<sup>7</sup> La edición de *Los 8 nombres de Picasso...* a partir de *Lo que canté y dije de Picasso* es la que sigue Luis García Montero en *OC.P-III*, págs. 91-183. *Lo que canté y dije...* incluye, por este orden, *Los 8 nombres...*, “Visitas a Picasso”, “Picasso en Aviñón” y “Picasso o el rayo que no cesa”.

En fin, Pablo Ruiz Picasso se instala en el imaginario albertiano desde los años 40 hasta los 80 y, con una intensidad casi obsesiva, en la época del exilio italiano. No es un dato irrelevante, pues *Los 8 nombres...* ha de ser leído, antes que desde la perspectiva de Picasso, desde la perspectiva del propio Alberti.

Más allá de lo que *Los 8 nombres...* tiene de panegírico amenazado por los dos grandes peligros que rondaron siempre al Alberti poeta (la facilidad y la excesiva circunstanciación), conviene preguntarse qué significó Picasso para él, porque la respuesta a esta pregunta pasa precisamente por este libro.

Como punto de partida es interesante constatar que, a diferencia de otros muchos poetas<sup>8</sup> pero a semejanza de Pablo Neruda<sup>9</sup>, Alberti no cantó a Picasso en la época de las vanguardias históricas sino mucho más tarde: cuando, aparte de haberlo conocido y tratado un poco, pudo ver en él un talante y una trayectoria vital muy similares a los suyos<sup>10</sup>. En efecto, aunque de manera temprana fue José Bergamín el que señaló un parentesco creativo entre Alberti y Picasso<sup>11</sup>, lo cierto es que para Alberti este parentesco no fue una vivencia imaginaria hasta que Picasso se comprometió ideológicamente, primero pintando el gran ciclo de la guerra que culmina en el

---

<sup>8</sup> Alberti era muy consciente de su propia inscripción en una ilustre tradición de poetas “picassianos” - algo que sin duda actuó en él como acicate: “Picasso siempre ha sido un pintor para poetas y en todas las diversas etapas de su vida estuvo cerca de ellos: recordemos a Max Jacob, a Apollinaire, a Pierre Reverdy, a Jacques Prevert, a Paul Eluard... [...] Yo, que he llegado el último, quizá sea uno de los de pesca más afortunada. He tenido la suerte de acercarme a ese río en el momento más pleno de sus aguas. Lo que me ha dado, lo que he sabido extraer de su corriente. ahí está, en ese libro [*Los 8 nombres...*], que podría no tener fin” (“Visitas a Picasso”, *OC.P-III*, pág. 229).

<sup>9</sup> Más allá de las menciones a Picasso (y Alberti) en el poema “Madrid” (1935) y en otros escritos en prosa de carácter político o memorialístico, Neruda canta a Picasso en *Las uvas y el viento* (1950-1953: 1954) (I. “Las uvas de Europa”, sección VII, y luego XVI. “La tierra y la pintura”, sección I) (cf. *Obras completas* de P. Neruda, vols. I y IV, Barcelona, Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores, 1999-2001).

<sup>10</sup> Son muchos los puntos comunes entre Picasso y Alberti: ambos cultivan la pintura y la poesía, aunque uno sea el Pintor y otro el Poeta por antonomasia. Descienden de apellidos italianos y son de la baja Andalucía litoral, enamorados de su tierra, recipiendarios de su rica tradición popular y alejados de ella por motivos políticos (en el caso del malagueño, también y sobre todo artísticos). Proceden de familias burguesas aunque de ramas menos acomodadas que las de otros parientes. Desde sus comienzos han sido vanguardistas devoradores de lenguajes previos y, aunque atravesaran por una etapa más o menos hermética, se mueven dentro de un arte inteligible, figurativo. Son tremendamente vitalistas, disfrutaban con el humor elemental de tipo escatológico, aman el teatro (para el que ambos han trabajado) y son autores infatigables (el frenesí creador es un motivo que recorre *Los 8 nombres...* desde el principio hasta el final) de obras copiosísimas que se mueven entre la estilización y la degradación: Picasso es desde luego mucho más destructivo en su visión de la realidad, pero a este respecto no es casual que su relación con el gaditano se produzca en un tiempo que coincide parcialmente con el de la escritura y publicación de *Roma, peligro para caminantes* (1964-1967: 1968), un libro que ofrece una visión nada convencional del lado sucio, canalla y popular de la Ciudad Eterna.

<sup>11</sup> En 1929 escribió José Bergamín para *La Gaceta Literaria* una reseña de *Cal y canto* (“El canto y la cal en la poesía de R.A.”, reproducida en *OC.P-II*, págs. 17-25) donde ubicaba a Alberti en una línea estética caracterizada por la precisión, la gracia y la nitidez hasta la crueldad, común a varios artistas bajoandaluces: Picasso, Manuel de Falla, Juan Ramón Jiménez y el torero Joselito. Para Bergamín esta línea era más universal que la dramática y castiza representada por Solana, Belmonte, Valle-Inclán y García Lorca. Alberti cita estas ideas de Bergamín en *API. Segundo libro, ed. cit.*, pág. 284.

*Guernica* (cuyos preparativos presenció Rafael en París) y después afiliándose al Partido Comunista en 1944. Es entonces cuando Alberti, comprometido desde 1931, convierte al pintor en un icono en que proyecta sus anhelos creativos y vitales

Conviene tener en cuenta que *A la pintura* supuso el primer gran libro del poeta en su fase de exilio. El retomo a la vocación primera va a suponer para Alberti una superación creativa de la nostalgia y el fracaso, como si la pintura fuera un mágico talismán que le permitiera rehacer, más allá de los avatares históricos, una dichosa línea de continuidad entre el niño del Puerto de Santa María, el joven aprendiz de pintor de Madrid, el esforzado resistente y guardián del patrimonio artístico español durante la guerra<sup>12</sup> y el exiliado de incierto futuro y renovada vocación plástica de Argentina. Y todo esto sin renunciar al compromiso, al que Alberti canta al final de *A la pintura* en una última secuencia donde el lector advierte no ya la afinidad previa entre el pintor y el poeta en torno al lenguaje de las vanguardias y la relectura vanguardista de la tradición, sino la última y más profunda afinidad entre el Picasso surrealista y comprometido (desde los minotauros hasta el *Guernica*) y el Alberti en idéntica órbita (desde *Sobre los ángeles* hasta el ciclo cívico que se recoge en *El poeta en la calle*):

Monstruos.

¡Oh monstruos, razón de la pintura,  
sueño de la poesía!

Precipicios extraños,  
secretas expediciones

hasta los fosos de la luz oscura.

Arabescos. Revelaciones.

Canta el color con otra ortografía  
y la mano dispara una nueva escritura.

La guerra: la española.

¿Cuál será la arrancada

del toro que le parten en la cruz una pica?

Banderillas de fuego.

Una ola, otra ola desollada.

Guernica.

Dolor al rojo vivo.

...Y aquí el juego del arte comienza a ser un juego explosivo.

Si la pintura fue para Alberti un talismán desde los años 40, creo que, cuando ya en Roma concibió el proyecto de dedicar un libro entero a Picasso, en el fondo buscaba en él exactamente lo mismo: un mágico talismán que le ayudara a superar el triple temor al desarraigo, la vejez y la pérdida de la inspiración. Lo vemos claramente formulado en el poema n° 56 de *Los 8 nombres...*, que habla de pesadillas, penas e insomnio de un Alberti convertido en sujeto poético, en personaje lírico:

---

<sup>12</sup> El Museo del Prado marca otra convergencia biográfica entre Alberti y Picasso. Rafael y María Teresa dedicaron parte de sus esfuerzos durante la guerra civil a la salvaguarda del patrimonio artístico nacional y en concreto del Prado (donde se habían ejercitado como copistas de obras maestras tanto Picasso como Alberti). En 1937, a propuesta de Alberti, Picasso fue nombrado director honorario del Museo.

NO ME EVADO

Hundirme en ti, salvarme recorriéndote.  
Penas, dejadme,  
las horribles angustias agrandadas  
-dejadme ya- en la noche.  
Un caballo,  
un caballo veloz para mis ojos.  
No me evado.  
Es la luz<sup>13</sup>.

Lo que Picasso significa para este Alberti-personaje es la luz, pero la luz en el sentido de inspiración poética: como capacidad para crear, a través de una visión distinta, una palabra siempre nueva. Lo vemos claramente formulado en el poema 55, “Quisiera”:

Quisiera hablar de ti todos los días,  
a todas horas ver lo que tú has visto,  
ser millonario de tus ojos,  
encontrar las palabras de un lenguaje  
que de puro no hecho pareciera el origen,  
la voz primera de la tierra.

Repasemos la situación en que se encontraba Alberti a la altura de 1966, cuando concibe el proyecto picassiano: la dictadura de Franco no tiene visos de acabar, el poeta se ha trasladado a Italia a raíz del deterioro de la situación política en Argentina y con el deseo también de ir acercándose a su patria. En lo literario su último gran libro queda lejos, en 1952 (*Retornos de lo vivo lejano*). A esta luz podemos interpretar la escritura de *Los 8 nombres...* como una lucha por reencontrar la inspiración en una etapa en que Alberti, sexagenario, se siente amenazado por el fantasma de la vejez. De ello da testimonio, delicada e indirectamente, María Teresa León:

Ahora yo soy la cola del cometa. Él va delante. Rafael no ha perdido nunca su luz. A veces, él cree que se eclipsa y se enfada con sus pensamientos. Nuestras amigas Margot y María Carmen Pórtela, tan videntes y hermosas, dicen que entonces saca un peine del bolsillo y se peina. Puede que sea de poetas sentir más hondo cómo se detiene el aliento, cómo se corta y se retira, pero, casi sin transición, se cruza su rabia con la impalpable poesía, salvándose<sup>14</sup>.

Francisco Javier Diez de Revenga ha anotado cómo toda la poesía albertiana de senectud está marcada por la preocupación por el paso del tiempo<sup>15</sup>. En este contexto

---

<sup>13</sup> Los insomnios a que alude “No me evado” podrían relacionarse con la sección de *Canciones del alto valle del Aniense* titulada “El desvelo (Diario de la noche)”, compuesta entre 1970-1971.

<sup>14</sup> *Memoria de la melancolía*, ed. cit., pág. 222. G. Torres Nebrera establece que el comienzo de la redacción de estas memorias debe situarse entre 1966-1968, justo la época en que arranca la composición de *Los 8 nombres de Picasso*.

<sup>15</sup> F. J. Diez de Revenga: “Rafael Alberti: la fecundidad de un poeta otoñal”, *Poesía de senectud*. Guillen, Diego, Alexandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales, Barcelona, Anthropos, 1988, págs. 221-280 (capítulo centrado particularmente en *Versos sueltos de cada día*, 1982).

Picasso, que pese a ser veinte años mayor que Alberti conserva su vigor físico y creativo, y que se revela en la intimidad tan parecido por biografía y temperamento a Rafael<sup>16</sup>, es el espejo en que el poeta quiere mirarse:

[Ungaretti] Tiene ochenta años, pero está muy envejecido, porque el canon que yo tengo para comparar es Picasso, que va a cumplir ochenta y ocho años y, sin embargo, es una maravilla física, y mental no digamos<sup>17</sup>.

A sus ochenta y nueve años Picasso era la salud, el verdor de la primavera, el signo de la inmortalidad<sup>18</sup>.

Sin embargo, lo cierto es que Picasso temía a la vejez y a la muerte tanto como Rafael, si no más, y Alberti lo sabía. No lo dijo en *Los 8 nombres...*, que es un homenaje idolátrico, pero sí lo dejó consignado en las *Canciones del alto valle del Aniene*:

Me muestra Picasso sus últimos dibujos: dos enormes carpetas abarrotadas de ellos. Son desnudos de líneas impecables, verdaderas obsesiones eróticas. Terribles algunos, reveladores de su constante hambre vital, de ese fuego que hoy tal vez sienta que se le apaga y quiere asirlo a todo trance. Son cabezas furiosas, besándose en los labios con frenesí, mordiéndoselos, como animales desesperados, hasta casi arrancarse los dientes. He sentido, en medio de mi inmensa admiración, una profunda tristeza<sup>19</sup>.

En *Memoria de la melancolía* María Teresa León, por su parte, deja constancia de que por entonces Picasso convalecía de una operación reciente y Jacqueline se mostraba un tanto ansiosa. En otro orden de cosas, Alberti alude en uno de sus poemas (el n° 27, “Mougins”) a que Picasso leía poemas, y en 1969 aparece *El entierro del Conde de Orgaz*, un dato complementario para reconstruir una situación humana, pues los biógrafos de Picasso han apuntado que el pintor solía desviar su creatividad a la escritura en momentos de crisis. Volviendo con esta información a *Los 8 nombres...*, encontramos que en muchos de sus poemas aparecen con insistencia los términos “edad” e “inmortalidad”, y el tema de la tristeza de la vejez se plantea de manera explícita, aplicado a Alberti pero extensible a Picasso, en el poema n° 59, “Canción”:

---

<sup>16</sup> “En estos días de encuentros con Picasso, de largas conversaciones, siempre locas y deshilacladas, le oigo remachar, de cuando en cuando, casi obsesivamente: -“...porque nosotros somos andaluces... Todas esas tías tuyas y esas historias que me cuentas, las conozco yo también. Son las mismas [...] ¿Cómo no me voy a acordar de Málaga si he vivido allí casi diez años de mi vida? Y eso que me estás diciendo de que toreabas en el campo con otros chicos, también lo he hecho yo, pues allí en Andalucía todos nacemos toreros”. Picasso mamó de Andalucía hasta casi los diez años. Yo, hasta poco más de los catorce. Él no volvió más. Yo, poquísimas veces, y en viajes cortísimos. Toda esa claridad, locura, gracia, pasión, arrebató, arbitrariedad, esa chufra y burla violenta se las debe Picasso sin duda -y esto ya se ha dicho- a su infancia malagueña. Como yo -y perdón por este paralelo que establezco con él- le debo al mar de Cádiz toda la sustancia de mi poesía” (*Canciones del alto valle del Aniene, OC.P-IU*, págs. 219- 220).

<sup>17</sup> *Apud* J. M. Velloso, *op. cit.*, pág. 218.

<sup>18</sup> *AP2. Tercer libro (1931-1977), ed. cit.*, pág. 237.

<sup>19</sup> *Canciones del alto valle del Aniene, ed. cit.*, pág. 219.

Estás en mi sufrimiento.  
Te confundo en él, te mezclo.  
Me duelo.

Mi juventud de guitarra  
se rompe. Balcón, manzana.

Me lloro descuartizado.  
Tengo un ojo en una mano.  
Medusa muerta. Canto.

Se me ve la calavera.  
Tronco sin pie, mar sin pierna.  
¡Qué pena!

A esta luz cabe leer el poemario de Alberti como una ofrenda amorosa: el poeta alza una ficción donde el maestro es inmortal, en la misma línea en que ambos bromeaban diciéndose que “*ninguno de los dos moriríamos*”<sup>20</sup> (el subrayado es mío). Precisamente lo que se alza contra el temor a la muerte es la creatividad artística: si el anciano Picasso pintaba frenéticamente, Alberti escribe con idéntico frenesí porque “la invariable poesía” (*Retornos de lo vivo lejano*, 1952) constituye su razón de ser: “¡Oh, poesía hermosa, fuerte y dulce,/ mi solo mar al fin, que siempre vuelve!/ [...] / ¿Cómo vas a dejarme, cómo un día/ pude, ciego, pensar en tu abandono?/ [...] / Porque por ti soy tú y seré por ti sólo/ lo que fuiste y serás para siempre en el tiempo”.

Hemos apuntado hasta aquí qué significa Picasso para Alberti a la altura de 1966: un modelo de artista y de hombre, y un talismán contra el temor a la vejez y a la pérdida de la inspiración. Veamos ahora cómo se estructura la peripecia de *Los 8 nombres...*

## II. Estructura memorial y tensión lírica en *Los 8 nombres de Picasso*

Hasta la fecha ha sido Concha Argente del Castillo<sup>21</sup> quien ha puesto más atención en la estructura de *Los 8 nombres...* Ella señala que la primera parte, “plasmación del

---

<sup>20</sup> AP2. *Tercer libro (1931-1977)*, ed. cit., pág. 239.

<sup>21</sup> Concha Argente del Castillo, *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Granada, Universidad, 1986, págs. 168-173. Otros estudios que aluden a *Los 8 nombres...* son los de Kurt Spang (*Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, EUNSA, 1973), Catherine G. Bellver (*Rafael Alberti en sus horas de destierro*, Salamanca, Publicaciones del Colegio de España, 1984) y Pedro Guerrero (*Rafael Alberti. Arte y poesía de vanguardia*, Murcia, Universidad, 1991). Sobre el tema pictórico en Alberti, véanse los trabajos de Ana María Winkelmann (“Pintura y poesía en Rafael Alberti”, 1963) y Ángel Crespo (“Realismo y pitagorismo en el libro de Alberti *A la pintura*”, 1963) -ambos en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica* (Ed. Manuel Durán, Madrid, Taurus, 1975)-, así como los de Antonio Colinas (“Magia de la pintura escrita en Alberti”, *ínsula* (Madrid), n° 368-369, 1977), Luis Monguió (“Rafael Alberti: Poetry and painting”, *Crítica Hispánica* (Johnson City), 1979), Carlos Areán (“Rafael Alberti en la poesía de la pintura”, *Arbor* (Barcelona), 1984) y Luis Lorenzo Rivera (*Rafael Alberti: Pintura, Poesía y Política*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1985). Se centran en *Los 8 nombres...* Guillermo Díaz Plaja (“*Los 8 nombres de Picasso*”, *Al pie de la poesía*, Madrid, Editora Nacional, 1974) y Luis Caparros Esperante

mito Picasso", se inicia "señalando cómo la personalidad del malagueño tenía que ser así escapando de toda medida normal" y desarrolla todas las "peculiaridades físicas, psicológicas y [...] los hitos de su obra que plasman esa individualidad". La segunda, en cambio, "se centra más en la existencia cotidiana de Picasso en su villa, y vuelve el mar, como en toda la poesía albertiana, a su protagonismo como fuente de vida y de cultura". La tercera vuelve a ser comentario de temas o técnicas picassianas; la cuarta, aunque en función de Pablo, ofrece la presencia de Alberti de manera cada vez más tangible, mediante poemas escritos a más distancia del pintor. Y los tres poemas extensos que constituyen los apartados quinto, sexto y séptimo vuelven a ser condensaciones del mundo plástico y de las técnicas y significación global de Picasso.

Todo esto es cierto pero resulta escaso para dar cuenta de un libro estructurado en tomo a tres vectores cronológicos interrelacionados desde el principio: el vector Picasso, desde sus orígenes hasta 1970; el vector de la relación personal entre Alberti y Picasso, desde 1932 hasta 1970; y el vector de la propia escritura de este libro, desde 1966 hasta 1970. Conviene a este respecto tener en cuenta lo que ya señaló Díez de Revenga: la índole memorialística que adopta la escritura de Alberti a partir del exilio. Y, en lo que respecta a Picasso, no es ocioso destacar que la crítica ha advertido siempre la calidad autobiográfica de su pintura, muy marcada por sus vivencias y en particular por sus relaciones amorosas. El (auto)biografismo de Alberti se revela así solidario tanto de la actitud creativa albertiana como de la picassiana.

Ahora bien, si estos vectores históricos y memorialísticos funcionan en los seis primeros apartados, hay que resaltar que el libro empieza y termina más allá de la historia, en el plano del mito. En efecto, el "prólogo" sitúa a Picasso en el Génesis:

Dios creó el mundo -dicen-  
y en el séptimo día,  
cuando estaba tranquilo y descansando,  
se sobresaltó y dijo:

He olvidado una cosa:  
los ojos y la mano de Picasso<sup>22</sup>.

El número de apartados del libro se relaciona con la creación bíblica (siete días), pero con sus ocho nombres -pues realmente fue bautizado como Pablo, Diego, José, Francisco de Paula, Juan Nepomuceno, María de los Remedios, Crispín y Crispiniano de la Santísima Trinidad<sup>23</sup>, Picasso va más allá y empieza justo donde Dios termina: en

---

("Los Picasso de Rafael Alberti (Equivalencias de poesía y pintura en *Los 8 nombres de Picasso*"), *Castilla. Boletín del Departamento de Literatura Española* (Universidad de Valladolid), 1981).

<sup>22</sup> Esta escena evoca el fresco "La Creación" de la Capilla Sixtina y los versos dedicados a Miguel Ángel en *A la pintura*. "Clamó por ti el Señor,/ te llamó por tu nombre allá en las cimas/ en donde, extraviado, antiguo y loco,/ habla consigo mismo,/ mordiéndose en voz baja su secreto./ -Miguel Angel- te dijo. Y en tu mano,/ cerrándola, lo puso./ Y tú la abriste".

<sup>23</sup> En esta anécdota se inspira el título del libro de Alberti y uno de sus poemas-retahila, "Los ocho nombres de Picasso": "¿Cómo hubiera pintado Diego Picasso,/ cómo José Picasso,/ cómo Francisco de



los umbrales de la centuria que inaugura el grito de Nietzsche (“¡Dios ha muerto!”), en una especie de simbólico gesto de “asesinato del padre”<sup>24</sup>. Picasso se erige así en el dios del siglo XX<sup>25</sup> y en el dios de Alberti<sup>26</sup>: una deidad dionisiaca, fálica, nietzscheana, más allá del bien y del mal, en perpetuo movimiento orgiástico y liberador de creación y destrucción de la realidad, como resume el poema n° 5, “Es un demonio”: “Es un demonio. Se metió en el siglo/ por la puerta menos pensada./ Escondía colores nunca vistos,/ carretes y bobinas y bobinas de líneas para tender por todos los espacios./ Se veía en sus ojos que era hijo de las llamas./ Llegaba del infierno/ para implantar la libertad, ese enemigo”.

Dentro de un siglo trágico como el XX sólo puede salvarse el genio creador, simbolizado en los ojos de Picasso y en su obra, contemplada por Alberti como una edad dorada (véase el poema 68, “Un día”). De entre los muchos poemas que insisten en este significado escogemos el n° 34, donde las imágenes reconstruyen uno de los

---

Paula Picasso, cómo Juan Nepomuceno Picasso, / [...]?” Este poema puede estar inspirado en un episodio biográfico, pues en 1943 Picasso dialogaba con Pierre Brassai (*Conversations avec Picasso*, 1965) en los siguientes términos: “Mis amigos de Barcelona me decían siempre Picasso porque era un nombre más original y más sonoro que Ruiz, sin duda por eso yo lo adopté. [...] ¿Sabe usted lo que más me atraía? Seguramente la doble s, caso bastante inusitado en España. Picasso es apellido de origen italiano [...]. Claro que tiene su importancia el nombre que uno tenga o adopte... ¿Me imagina usted a mí llamándome Ruiz? ¿Pablo Ruiz? ¿Diego Ruiz? ¿O Nepomuceno Ruiz? Me pusieron yo no sé cuántos nombres... ¿Se ha fijado usted en la doble s de los apellidos de Matisse, de Poussin, de Rousseau?” (*apud* Pierre Cabanne: *El siglo de Picasso* (1974), Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, 4 vols., vol. I. *El nacimiento del Cubismo*, pág. 71). Para Picasso, como para Alberti, la cuestión del nombre no era irrelevante: en él se encerraba de alguna misteriosa manera la cifra del destino. También Bergamín había escrito sobre “la importancia de llamarse Alberti” (“El canto y la cal...”, *OC.P-I*, págs. 17-18).

<sup>24</sup> El motivo freudiano del asesinato del padre está ligado a las vivencias de Picasso. Aunque no todos los críticos aceptan la veracidad de la anécdota, contada por el propio pintor muchas veces, es moneda corriente aludir al momento en que su padre, el pintor academicista José Ruiz Blasco, entrega sus pinceles a Pablo, en La Coruña, alrededor de 1894 ó 95. De alguna manera este gesto se reproduce en Alberti, en cuanto que, según su propio testimonio, escribió su primer poema en 1920, con motivo de la impresión que le produjo la muerte de su padre, y en cuanto que su conversión al comunismo supuso una expresa ruptura con su familia (véase la sección “La familia”, en *De un momento a otro (Poesía e historia)* (1937), Ed. José María Balcells, Barcelona, PPU, 1993). Otro paralelismo lo encontramos en la conmoción que le produjo a Picasso el suicidio de su amigo Caries Casagemas, origen del sentimiento de tristeza que puso en marcha la época azul, y origen de la identificación de pintor con Arlequín (símbolo ambiguo de la transformación, de la mediación entre lo angélico y lo demoníaco), y la impresión que le produjo a Alberti el suicidio de Mauricio Roeset (*AP2. Tercer libro, ed. cit.*, pág. 40), uno de los elementos (aunque no el primero, único ni fundamental) de la crisis que dio origen a *Sobre los ángeles*.

<sup>25</sup> Nada más adecuado que este prólogo para un libro que es una mitificación de quien de por sí era ya un mito viviente y tenía además la obsesión de parangonarse con Dios, como atestiguaron, entre otros, Françoise Gilot (compañera de Pablo entre 1943-1953) y Pierre Cabanne. Alberti leyó el polémico libro de F. Gilot, *Vivre avec Picasso* (1965): “Son las cuatro y media de la madrugada. Estoy despierto desde las dos. Leyendo. Varios libros a la vez. Entre ellos: *Vida con Picasso*, de Françoise Gilot. Un libro sin duda desagradable para Pablo, pero que por desgracia ha leído y leerá la gente mucho más que otros libros [...]. Los “secretos de alcoba”, la mala sangre -por no decir la mala leche- atraen mucho más que un largo ensayo crítico de Teriade, Cooper, Zervos [...]. Esto no quita para considerar este libro de la Gilot uno de los negocios más puercos que se han hecho en torno a Picasso” (*OC.P-III*, pág. 218).

<sup>26</sup> Tiempo después, es curioso comprobar que un Alberti ya anciano sigue asociando a Picasso con Dios: “De repente pienso en Dios. Cuando creó el mundo, ya le escribí un poema, se sobresaltó y dijo: “He olvidado una cosa: los ojos y la mano de Picasso” (*APS. Quinto libro (1988-1996)*, ed. cit., pág. 99).

símbolos divinos por antonomasia: el ojo (de Picasso) inscrito en el triángulo (de la colina de Mougins), o más bien por encima del triángulo (como el sol):

*ANDANDO*

Andando, andando, andando,  
sigo sobre la arena  
los límites movibles de las olas,  
hasta dejar el mar en ese punto  
sobre el que surge aquella verde altura  
desde donde tus ojos iluminan  
fijos e indagadores nuestro tiempo.

En perfecta simetría con el prólogo genésico, el último poema del libro canta precisamente, después del recorrido histórico, la inmortalidad del genio picassiano:

*PICASSO MOUGINS LE FRENESIE DE VIVRE*

En aquella colina no se conoce el día ni la noche.  
Todo es allí una misma hora, una edad misma sostenida en una igual tensión,  
una cinta de aire vibradora, irrompible,  
a prueba de los años, de las arremetidas más feroces del tiempo.

[...]

Aquí, aquí. Escuchad.

Recorren los cimientos sísmicas oleadas de morados, azules, grises, amari-  
[llos, negros, cales añiles, blancos...

Las médulas del centro de la tierra te empinan, te sacuden, te meten sus raíces  
[en las plantas.

Enredado de médulas y sangre del corazón y el pulso de sus centros.

Ardes, estallas chispas, explosiones de arena, avalanchas, aludes de cometas,  
[descensos hacia arriba de choques y catástrofes que vuelven en benéficas  
[lluvias desoladoras.

Nada por destruir queda en el siglo.

Todo por construir queda en el siglo.

Agresivo de amor,  
feroz de dicha, maravilla y desprecio,  
infarto de demonio,

[...]

priapo insomne,  
glande insolado,  
dedos de alambre,  
uñas de flores,  
lava mordiente,  
pleamar constante,  
gracia y delirio,  
vida sin fin, vida.

La prueba de que esta apoteosis era la intención de *Los 8 nombres...* la tenemos en que ninguna de las elegías que escribió Alberti a la muerte de Picasso pasó a

integrarse en el libro: no podían pasar a él sin distorsionar su sentido, ese canto a la inmortalidad del artista que de alguna manera se condensa gráficamente en el hecho de que Alberti haya decidido escribir el “8” de los nombres en número, como si fuera el signo del infinito (de los ojos creando el infinito) puesto en pie.

Un esquema del poemario nos permite apreciar de qué manera ha dispuesto el poeta sus materiales: la ordenación cronológica, el afianzamiento del personaje Alberti, la manera en que -entre los poemas dedicados a obras concretas de Picasso y los que de manera más sintética recrean sus virtudes, talante, técnicas, temas, significado y recepción- el libro contiene la propia historia de su escritura:

### ESTRUCTURA DE LOS 8 NOMBRES DE PICASSO

- MITO

PRÓLOGO EN EL GÉNESIS (un solo poema, sin numerar y sin título).

- HISTORIA

I PARTE (19 poemas, numerados del I al XIX)

- Picasso desde sus orígenes (1881) hasta la guerra civil (1937/39).
- Poemas que recrean o evocan obras (más o menos) concretas de Picasso:

nº 6, “Escena picassiana” (*El viejo judío*, 1903) (época azul).

nº 7, “Balada de *Les demoiselles d'Avignon*” (1907) (protocubismo).

nº 9, “Mujer en camisa” (*Mujer en camisa sentada en un sillón*, 1913) (cubismo).

nº 11, “Oyes ¿qué música?” (síntesis de bodegones cubistas, 1909-1924).

nº 14, “Escultura” (sobre los *papiers collés* en forma de guitarra, que arrancan de 1912) (cubismo).

nº 16, “Escena picassiana” (los toros son un tema constante en Picasso. Quizá el poema aluda a una serie de ilustraciones para la *Tauromaquia* de Pepe- Illo, que emprendió en 1927-1929 y que retomó mucho más tarde, cuando cuajó el proyecto editorial (1959))<sup>27</sup>.

nº 17, “Tú hiciste aquella obra” (*Guernica*, 1937) (ciclo de la guerra).

nº 18, “Mujer llorando” (1937) (ciclo de la guerra).

nº 19, “Sueño y mentira” (*Sueño y mentira de Franco*, 1937: serie de 18 grabados que llevan también pequeños textos invectivos) (ciclo de la guerra).

- Poemas con ALBERTI-PERSONAJE: nº 15, “Cuando te conocí” (1932). Proporción: 1/19 (5%).
- Poemas que implican FECHAS DE ESCRITURA DEL LIBRO: nº 1, “Los 8 nombres de Picasso”, donde se alude a los “gloriosos 85 años de [...] Picasso” (1966).

---

<sup>27</sup> Según P. Cabanne, cuando trabajaba en el *Guernica* Picasso habló a menudo sobre Goya, cuya obra conocía mejor que ninguna, con Bergamín, Alberti y Eluard (*El siglo de Picasso. III: La guerra*, ed. cit., pág. 20).

## II. PARTE (16 poemas, numerados del XX al XXXV)

- Picasso en la Costa Azul, desde la II Guerra mundial (1939-1945) hasta el momento en que Alberti emprende la búsqueda activa del pintor en Mougins (1968).
- Poemas que recrean o evocan obras (más o menos) concretas de Picasso:
  - nº 22, “Picasso Antibes La joie de vivre” (basado en *La joie de vivre* (1946) con ecos de otros cuadros de la época y alusiones a la cerámica picassiana -años 40 a 60-).
  - nº 24, “¿Quién es?” (basado en los *objets trouvés*: el artista recoge objetos y piedras en la playa, y a partir de lo que le sugieren sus formas interviene en ellos).
  - nº 25, “Lo que el mar de ti espera” (otra recreación de los *objets trouvés*).
  - nº 26, “Cada día...” (no desarrolla ninguna obra concreta, pero transfiere a Picasso los motivos de sátiros y faunos que abundan en la etapa de “La joie de vivre”).
  - nº 27, “Mougins” (se menciona la famosa escultura *L'Homme au mouton* (1944), que el artista donó a Vallauris en 1950, pero el poeta recrea escenas que proceden de su renovado contacto con el pintor desde 1968).
  - nº 31, “Paz” (*La paloma en vuelo* (1950), litografía).
  - nº 32, “La paz” (relacionado con uno de los dos grandes murales (sobre la paz y sobre la guerra) que pintó Picasso en 1952 para decorar la capilla de Vallauris).
- Poemas con ALBERTI-PERSONAJE (entre 1961, año del “centenario” de Picasso, y 1968-70, inviernos de Alberti en Antibes): nº 27, “Mougins”; nº 28, “Cuando yo andaba junto al mar”; nº 34, “Andando”; nº 35, “Suceden cosas...”. Proporción: 4/16 (25%).

## III. PARTE (21 poemas, numerados del XXXVI al LVI)

- Fase de convivencia Alberti-Picasso (1968-1970) en Mougins, donde Alberti asiste a la gestación de las obras que constituirán la exposición en el Castillo de los Papas de Aviñón en 1970, de cuyo catálogo será prologuista.
- Poemas que recrean o evocan obras (más o menos) concretas de Picasso:
  - nº 36-40: serie de cinco sonetos “Sobre los amores secretos de Rafael y la Fornarina”, que refleja una serie a la que Alberti se refiere en su texto para el catálogo *Picasso en Avignon* (1971).
  - nº 45: “Pijas Picasso Rajas” (no trata de ninguna obra en concreto, pero sí de la obsesión erótica de la obra expuesta por Picasso en Aviñón).
  - nº 48-50: serie de “Escenas picassianas” (tres sonetos sobre un motivo recurrente de la producción de Picasso del 68 al 70: escenas de burdel con prostitutas, mosqueteros y celestinas, motivo al que se añade el del pintor y la modelo).
- Poemas con ALBERTI-PERSONAJE (1968-70, inviernos de Alberti en Antibes): nº 42, “Sucedido”; nº 44, “Así lo vio”; nº 46, “Parecido y promesa”; nº 47, “Garrotín del tarambana”; nº 54, “Elementos”; nº 55, “Quisiera”; nº 56, “No me evado”. Proporción: 9/21 (42,8%).

## IV. PARTE (16 poemas, numerados del LVII al LXXII)

- Alberti en ausencia de Picasso (1968-1970). Picasso sigue trabajando en Mougins, mientras Alberti escribe entre Roma y Anticoli Corrado.
  - Poemas con ALBERTI-PERSONAJE (1968-70): n° 57, “Escribo lejos”; n° 58, “Quiero decirte adiós”; n° 59, “Canción”; n° 60, “87”; n° 61, “Este museo de mi barrio”; n° 62, “Mañana boca abajo”; n° 63, “Pablo está pero no está”; n° 64, sin título (serie de 22 apuntes que evidencian de cuando en cuando al propio Alberti); n° 65, “Te respira la tierra”; n° 66, “Canción de cuna para dormir a Picasso”; n° 67, “Entre tanta pintura en soledad”; n° 69, “Yo no hablo”. Proporción: 11/16 (68,75%).
  - Poemas que implican FECHAS DE ESCRITURA DEL LIBRO: n° 60, “87”, cifra que indica la edad de Picasso (1968); n° 72, “Cuánto más arriesgada tu aventura” (“el arribo del hombre hasta la luna”: 1969).
- V. PARTE (un solo poema, n° LXXIII, “Denuestos y alabanzas rimados en honor de Picasso”)
- Resumen de la recepción crítica global de la obra de Picasso.
- VI. PARTE (un solo poema, n° LXXIV, “No digo más que lo que no digo”)
- Prólogo en su día del libro de Picasso *El entierro del Conde de Orgaz* (1969), donde se databa en “Roma, octubre 1968”, supone, aparte del dato cronológico, la plena admisión de Alberti en el orbe picassiano.
- MITO

EPÍLOGO EN LA INMORTALIDAD: VII PARTE (un solo poema, n° 75, “Picasso Mougins Le frenesie de vivre”).

- FECHA DE ESCRITURA DEL LIBRO: en el verso “Podéis ir a la luna y más allá...”, alusión que nos sitúa como mínimo en 1969.

El esquema muestra la ordenación temporal como base arquitectónica del libro pero encubre algo tan importante o más: el hecho de que la tensión lírica del poemario no descansa en el “personaje Picasso”, sostenidamente mitificado (más allá de detractores y catástrofes) desde el principio hasta el final, sino en el “personaje Alberti”, que al principio aparece de manera sumamente discreta (en el apartado I) pero va ganando posiciones hasta monopolizar el apartado IV, que es el centro geométrico del libro (desde el punto de vista de las divisiones externas) y simultáneamente casi el final de la aventura poética (desde el punto de vista de los poemas numerados). Veamos esta historia del “personaje Alberti” con un poco de detenimiento.

La primera vez que lo encontramos es en el poema 15, que recrea el momento en que Alberti conoció personalmente al pintor con motivo de una breve estancia en París<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> El primer contacto estético de Alberti con Picasso se produjo en 1919 ó 1920, cuando asistió a la representación del ballet *El sombrero de tres picos* (vide infra, nota n° 44). Posteriormente, Picasso colaboró en el número que *Litoral* dedicó a Góngora en 1927, donde también colaboró Alberti. A la altura de 1929, como vimos, Bergamín señaló el parentesco artístico de Alberti con Picasso. Pero el

y termina con una evocación de la situación personal de Rafael a la altura de 1932: un hombre enamorado que hacía el amor con María Teresa en las playas del Puerto, un hombre ilusionado con la II República que había abrazado un proyecto vital de redención colectiva, un hombre ajeno al baño de sangre que esperaba a España:

*CUANDO TE CONOCÍ*

Te conocí cuando Rosalinda suspiraba en la escena  
y había salido un tren conmigo ya hacía tiempo  
y Jules Supervielle me repetía en un palco en penumbra:  
ése, ése es Picasso.  
Estallaban los globos luminosos.  
Pigalles, Les Deux Magots, Café Flore, un día Braque, otro Laurens  
y siempre el perro aquel afganistano que se orinaba en medio de la noche  
[sobre *París Soir*.  
El amor escalaba su más alto castillo sin saber cuánto ya me remordía en  
[las venas la voz de la pintura.  
Todo era alegre playa azul confiado.  
¿Por qué sonó un disparo de pronto y comenzó la sangre?<sup>29</sup>

Ya desde aquí se percibe cómo Picasso se asocia a una edad de oro de Alberti (la edad dorada es un *leit-motiv* del libro) y entra en ese gran vector albertiano que es la nostalgia: una nostalgia total que funde todos los pasados gloriosos hasta llegar al primigenio “alegre playa azul confiado”.

---

conocimiento del pintor se produjo en 1932 cuando Rafael, becado por la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar el teatro europeo, pasa con María Teresa por París, antes de seguir viaje a Berlín y la Unión Soviética. En 1932 Picasso era ya un mito con fama de inaccesible, pero Alberti pudo acceder a su taller y ver allí sus cuadros cubistas. Esto suponía asomarse a sus propios orígenes pictóricos, pues su aprendizaje culminó, más allá de las copias de clásicos y naturalistas que realizó en el Casón del Buen Retiro y en el Museo del Prado, cuando se relacionó con dos discípulos del cubismo: Daniel Vázquez Díaz y Robert Delaunay. De hecho, su primera exposición, en el Salón de Otoño en 1922, fue cubista (aunque luego Alberti se riera de su propio cubismo, “decorativo y malísimo”). En lo que se refiere a sus orígenes literarios, las primicias poéticas de Alberti fueron ultraístas (una versión hispánica de las primeras vanguardias).

<sup>29</sup> Las alusiones del poema se aclaran con este texto: “A Pablo Picasso le conocí en París en 1932. Yo estaba con Supervielle viendo una obra de teatro, una adaptación de Shakespeare [*Como gustéis*] hecha por Supervielle bajo otro nombre. Estábamos en la *première* y yo vi que abajo [...] había una persona que debía de ser Picasso. Le pregunté a Supervielle y me dijo: “Sí, sí, ese del traje gris es Picasso”. Entonces, en un descanso, bajé al patio, me acerqué a él y le dije: “¿Usted es Picasso?”. “Sí, sí”. “Yo soy un poeta español. Usted no me conoce, pero me es muy grato saludarle. Estoy viviendo aquí en París una temporada y me gustaría verle. Yo sé que usted no querrá ver a tanta gente y que debe de estar ocupado siempre”. Dice: “¿Cómo no? [...] ven dentro de dos días [...]”. Entonces fui a la rue de la Boétie [...] y allí se encontraban sus cuadros cubistas, extraordinarios, que yo veía por primera vez y que son realmente una cosa sensacional. [...] En esa época hicimos ya una amistad grande, aunque viéndolo como se veía a Picasso, con una gran parquedad. Pero en aquella época Picasso iba mucho al café Flore por la tarde y muchas veces lo encontraba allí. Picasso me presentó una de esas tardes al gran escultor Laurens. Muchas veces, cuando caía la tarde y se deshacía la tertulia, acompañábamos a Picasso andando. Pablo tenía un perro [...] un perro afgano [...]. Me acuerdo que le acompañábamos a casa y bajaba al perro y decía: “El perro no hace pis si no compro el *Paris Soir* y se lo pongo abierto en medio de la calle”. Entonces comprábamos *Paris Soir*” (*apud* J. M. Velloso, *op. cit.*, págs. 144-147).

Aunque la interferencia de Alberti en esta primera parte del libro se limita de hecho a este poema, no está de más recordar que su segundo encuentro con Picasso, otra vez en París, tuvo lugar en 1937, a lo largo de una quincena breve pero importante, puesto que Alberti pudo ser testigo de una fase de la elaboración del *Guernica*, al que se canta en los poemas n° 2 (“De azul se arrancó el toro...”) y n° 17 (“Tú hiciste aquella obra”), y también más adelante en el n° 44, “Así lo vio” (que retorna al *Guernica* desde la perspectiva de un doce de diciembre en Antibes). Otros cuadros del ciclo de la guerra son los que glosan los poemas n° 18, “Mujer llorando”, sobre el cuadro homónimo de 1937, y n° 19, “Sueño y mentira”, sobre la serie de grabados satíricos *Sueño y mentira de Franco* (1937). La primera parte de *Los 8 nombres...* termina justo aquí: en medio de la guerra civil española<sup>30</sup>. ¿En medio de la guerra civil? En realidad no, pues “Sueño y mentira”<sup>31</sup>, a diferencia de los grabados de Picasso (que dibujaban la derrota de Franco), termina, fiel a la historia, con la victoria del general y la imposición “de un triste sueño sin final”: el mismo en que vive Alberti a la altura de 1969.

Es de observar que aunque esta primera parte (la más afín al poema de *A la pintura*) es la que aborda la figura de Picasso desde un punto de vista más histórico y detallado, empezando por tres poemas que se relacionan con sus orígenes malagueños<sup>32</sup>, Alberti ha entreverado en ella tanto sus primeras vivencias picassianas como su nostalgia y su desalentada situación de exiliado en la fecha en que escribe.

La segunda parte del libro, más breve en número y extensión de los poemas, ofrece varias novedades. Así, Alberti introduce el tema del mar, un elemento de su propio imaginario que le permite diluir la distancia geográfica y personal que le separa de Picasso en la época del exilio argentino. También se advierte cómo estos poemas apenas tratan de obras concretas de Picasso, en gran medida porque por estas fechas el pintor es más autor de series (genéricas y/o temáticas) que de obras singulares. Asimismo destaca el hecho de que Alberti tiende a abreviar la larga fase que pasó lejos de Picasso para llevar los poemas, de manera insensible, a la época en que lo volvió a tratar. Aparte del poema n° 31, “Paz”, vinculable a la biografía de Alberti sólo por factores extratextuales<sup>33</sup>, el reencuentro con Pablo tendría lugar en 1961, cuando Rafael

<sup>30</sup> Tras la guerra, Alberti y María Teresa se trasladaron a París, donde por mediación de Picasso consiguieron un trabajo de locutores en Radio Paris-Mondial. Fue en los largos ocios nocturnos en la radio cuando Alberti escribió “Se equivocó la paloma”, y cuando comenzó a redactar lo que sería la primera entrega de *La arboleda perdida* (AP2. *Tercer libro, ed. cit.*, págs. 128-130).

<sup>31</sup> Es interesante constatar la afinidad entre *Sueño y mentira de Franco*, especie de cómic corrosivo, y la poesía político-burlesca de Alberti contra los dictadores hispanoamericanos, Gil Robles y otros políticos de la CEDA a partir de la Revolución de Asturias, y luego contra el propio Franco: una serie que más adelante integró *El burro explosivo* (1934-35) (incluido en *Poesía, 1924-1937*, Madrid, Signo, 1938).

<sup>32</sup> Los poemas sobre los orígenes del pintor son los tres primeros: “Los 8 nombres de Picasso” sobre la nominación bautismal, “De azul se arrancó el toro” sobre la génesis andaluza, y “Tres retahilas para Picasso” sobre cómo el niño Pablo empezó a dibujar con un palito en la playa malagueña del Perchel.

<sup>33</sup> En 1950 fue cuando Picasso realizó el grabado *Paloma en vuelo*, que sirvió de cartel para el Congreso de la Paz celebrado en Manchester. Picasso asistió a este congreso y Alberti lo intentó: movido en gran parte por el deseo de reencontrarse con Pablo, hizo el viaje hasta Londres, pero las autoridades británicas le negaron el permiso para entrar en el país.

y María Teresa fueron invitados a Vallauris para asistir a los festejos de lo que el pintor llamaba su “centenario”<sup>34</sup>, aunque en realidad no cumplía cien años sino ochenta<sup>35</sup>. El 27, “Mougins”, ofrece un cumplido ejemplo de síntesis temporal: a partir de la célebre escultura *L'Homme au mouton* (1944), donada por Picasso a Vallauris en 1950, Alberti incorpora referencias a la infancia del pintor (asociadas a sus charlas sobre recuerdos comunes) y construye una escena que sale de las visitas a Picasso entre 1968-70:

Mougins. L'Homme au mouton.  
Tal vez en aquel tiempo tú habrás sido cordero  
cuando Carancha te ponía a caballo en sus rodillas  
y vemos el desfile de tus cuadros  
sin fecha algunos, cosa rara en ti,  
y Zervos se ensordece y se enfurece,  
aunque quiere callárselo,  
ante la atronadora invasión de españoles  
que tú amas y compartes sin disimulo alguno  
y Jacqueline trae whisky y coca-cola  
o té y a ti para orinar a torrentes, a mares,  
la Reina de los Prados,  
que luego a chorros desde el balcón recibe  
el Hombre del cordero.  
Así es la vida, el destino  
de algunas esculturas  
cuando pueden caer exactamente  
debajo de tu pis tan inmortal como tus ojos.  
[...]<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> El poema 29, “Hambre vital”, donde se menciona el “asombro/ que este siglo soporta ya escalando las cimas/ de los cien años”, parece encubrir una alusión al “centenario” picassiano (pues a la altura de los años 60 aún estaba distante el fin de siglo).

<sup>35</sup> Los Alberti llevaron al pintor, como regalo de cumpleaños, un óleo de una paloma obra de don José Ruiz Blasco. Picasso quedó mudo ante el obsequio, impresionado. Y es que cuando don José fue perdiendo la vista, era Pablo quien le ayudaba a terminar los detalles menudos de las palomas (los picos y las patas), pero aquella que le llevaron los Alberti era anterior a la colaboración entre padre e hijo. Lo cuenta María Teresa en *Memoria de la melancolía* (ed. cit., pág. 537), y lo cuenta Alberti en *AP2. Tercer libro* (ed. cit., págs. 196-198), donde también se mencionan y en parte se reproducen “Cartas de las palomas a Picasso” que el poeta compuso y ofreció al pintor.

<sup>36</sup> Sirva este texto para aclarar las alusiones del poema: “Desde aquel año treinta y nueve no volví a ver más a los Zervos [Christian e Yvonne] justamente hasta casi treinta años después [1968-69], Y en Nôtre-Dame-de-Vie, la casa de Picasso [...]. Zervos, acompañado de Yvonne, continuaba la catalogación de la obra del artista. [...] Picasso, Jacqueline, Yvonne, María Teresa, Altana, yo, Roberto Otero... asistimos al desfile de centenares de cuadros, que iban siendo fotografiados uno a uno. Nuestra fascinación y silencio eran grandes, interrumpidos a veces por las bromas de Picasso o por las entradas y salidas de Jacqueline, portadora de whisky, té, coca-cola y aquella *reina de los prados*, infusión que entonces tomaba el pintor en una enorme taza, por indicación del médico. Con Yvonne recordamos los extraordinarios días de Madrid [...] [se refiere a los años de la guerra]. Meses después, cuando los Zervos ya no estaban, y en una segunda visita, Picasso nos mostró en su estudio parte de su obra en marcha, óleos y dibujos que al año siguiente, y por iniciativa de Yvonne, irían a colgarse [...] de las paredes del castillo aviñonés de los Papas” (*AP2. Tercer libro*, ed. cit., págs. 200-201). En cuanto al torero Carancha, es cierto que sentaba al niño Picasso en sus rodillas, pues era amigo del padre de Pablo, muy aficionado a los toros (“Visitas a Picasso”, *OC.P-III*, pág. 219).



A partir de aquí es cuando Alberti, situado ya frente al mar de Antibes, va introduciendo la dinámica ausencia/presencia de Picasso, su propia búsqueda del pintor como búsqueda de la luz (nº 28, “Cuando yo andaba junto al mar y nº 34, “Andando”), y el apartado termina precisamente con un poema (nº 35, “Suceden cosas”) que implica el reencuentro, puesto que todo apunta a que Alberti está en el taller del pintor asistiendo a una sesión de grabado. Esta escena constituye un enlace con el siguiente apartado, que desarrolla el clímax de la amistad entre Picasso y Alberti. En efecto, a partir de la escena de taller que cierra el apartado II, el III se dedica en gran medida a recrear poéticamente los grabados y dibujos que Alberti pudo ver allí, como privilegiado testigo (y al fin literario cronista) de lo que sería la exposición de 1970. Entre los poemas dedicados a recrear estas obras, en general de índole erótica y burlesca, se entrecruzan algunos que desarrollan pequeñas escenas protagonizadas por Alberti con o sin Picasso. Así, el nº 42, “Sucedido”, con un arranque impresionista manuelmachadiano, ofrece un desarrollo lúdico y maravilloso en sintonía con el cubismo pero en un lenguaje coloquial y cotidiano: una mezcla -la de ludismo, fantasía y coloquialismo- que, procedente de la Vanguardia histórica, volvemos a encontrar desde finales de los 60 en la neovanguardia “novísima” y llega hasta algunos exponentes de la más reciente “poesía de la experiencia” (pienso por ejemplo en un Luis Alberto de Cuenca):

Un café de la calle. Sol.  
Hojeo  
cualquier monografía de tus obras.  
Hay una silla libre.  
En ella siento a tu  
“Mujer sentada con sombrero lila”.  
Llega el mozo: -Señora...  
-Un helado de fresa -le responde, correctamente hablando por un ojo.  
Después  
tranquilamente se lo toma por la inmensa nariz,  
a grandes picotazos como haría un pelícano.  
Y todo es tan normal que un caballero se acerca cortésmente y le propone:  
-Señora, ¿aceptaría ir conmigo a cenar y luego al baile?

Luego, situado justo en el centro de esta tercera parte, viene un poema (nº 46, “Parecido y promesa”) que es una escena de humorística y amistosa mendicidad:

Pablo me dice: Estás mejor que nunca.  
Te pareces al Carlos  
IV de Goya. El mismo  
perfil, el pelo, algo  
rizado sobre el cuello y las orejas.  
Una moneda pelucona... Un día te haré un retrato...

¿Cuándo?<sup>37</sup>

El poema siguiente, “Garrotín del tarambana”, aunque presentado como una especie de hilarante delirio nocturno, se basa también en momentos de camaradería con Picasso<sup>38</sup>.

Pero este apartado, en apariencia el más “feliz”, termina con los poemas que nos revelaron la desazón de Alberti<sup>39</sup>, “Quisiera” y “No me evado”, de manera que, tal como está ordenado el libro, parece que la amistad de Picasso no fuera suficiente: el poeta quiere “hacerse” en él para “salvarse”; más aún, quiere “ser millonario de tus ojos” para “encontrar las palabras de un lenguaje” que fuera “la voz primera de la tierra”. En otros términos, vemos que detrás de la admiración y el homenaje subyace el afán albertiano de fagocitar a su ídolo. Un deseo que no es tan extraño: fue la misma actitud de Picasso ante todos los pintores que admiró, y es más que probable que Picasso advirtiera el sentido profundo de la admiración albertiana<sup>40</sup>. Un deseo que en el caso de Alberti es posible advertir, con parecida intensidad, en sus continuos homenajes a Federico García Lorca.

Llegados aquí nos encontramos ante el cuarto apartado del libro, que desde el punto de vista de la tensión lírica es el más interesante. Los poemas desarrollan la separación de Picasso, pero nótese que se trata de un artificio constructivo: mientras duró la composición de *Los 8 nombres...* Alberti no sólo estuvo en Antibes (a lo largo de tres inviernos), sino también en Roma (su residencia habitual) o pasando el verano en Anticoli Corrado. Y ni siquiera cuando estuvo en Antibes vio con frecuencia a Picasso,

---

<sup>37</sup> El retrato es el que, fechado en 1970, acompaña a *Los 8 nombres...* en su primera edición, y en efecto presenta a un Alberti-Carlos IV de Goya. Es curioso que el propio Picasso se autorretratase, a la altura de 1897, en clave goyesca: *Autorretrato con peluca* (Barcelona, Museu Picasso; reproducido en *Picasso*, texto de Matilde Battistini, Madrid Electa, 2000, Col. Art Book, pág. 39).

<sup>38</sup> El tarambana, en este poema, es Picasso. La relación se aclara en otros textos de Alberti. Así, en *Versos sueltos de cada día* (1982, *OC.P-III*, pág. 589) leemos: “Vive Lino el del Pedro. No se ha muerto./ Somos dos tarambanas,/ dice Pablo Picasso”. Alberti le contó varias veces a Pablo la pintoresca historia de Lino, un cordobés de la época que pasó en Rute escribiendo lo que sería *El alba del alhelí* a quien apodaron “Lino el del peo” desde que se tiró un cuesco fenomenal en una representación de Echeagaray (*AP3. Libro quinto* (1988-1996), *ed. cit.*, págs. 138-139).

<sup>39</sup> En este punto es interesante señalar que el clima de humor lúdico de esta parte III del libro cambia al final transformándose en un tono de vehemencia y angustia. Lo mismo sucede en el apartado I (que va de la euforia creadora hasta la tragedia de la guerra) y en el II (que va de la melancolía a la intensidad admirativa de Alberti testigo de Picasso grabador). Las transformaciones del tono poético dentro de cada apartado aportan al libro no ya variedad sino un evidente dinamismo.

<sup>40</sup> Encuentro sugerente lo que Picasso escribió en la dedicatoria de un libro que regaló a Alberti (*Sable mouvaite*, de Pierre Reverdy): “Para Rafael Alberti/ (lo que es todo decir)/ mi amigo (no hablemos)/ mi primo y mi tío/ *su amigo y el mío*/ y que más que un montón/ de abrazos novísimos y muy/ viejos y además el cariño/ de tu/ Picasso// el 22-5-68” (*Canciones del alto valle del Aniense*, *OC.P-III*, pág. 223: el subrayado es nuestro).

que resultaba francamente inaccesible<sup>41</sup>. Todo esto quiere decir que el poeta alza una ficción poética a partir de la realidad, y que esta ficción tiene su propio sentido, más allá de la autobiografía “veraz”. Los poemas de este apartado muestran a Alberti lejos ya de Picasso, sobre todo en Roma (nº 57, “Escribo lejos”; nº 61, “Este museo de mi barrio”; nº 62, “Mañana boca abajo”; nº 67, “Entre tanta pintura en soledad”; nº 69, “Yo no hablo”), pero también en un paisaje montañoso que podría ser el de Anticoli Corrado (nº 58, “Quiero decirte adiós”; nº 65, “Te respira la tierra”). El poeta no cesa de pensar en el pintor, inasequible al otro lado del teléfono (nº 63, “Pablo está pero no está”), pero muy pronto advertimos que este mal de ausencia está relacionado con los problemas de Alberti ante la escritura. En efecto, el problema de inspiración se plantea ya en el primer poema de este apartado (nº 57):

*ESCRIBO LEJOS*

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.  
Arriates, macetas, alhélíes,  
bancos, peces, caminos, surtidores,  
niños, piedras, geranios,  
laureles, pinos, castaños,  
rosales, césped, cielo,  
nubes, ventanas, tejas,  
chimeneas, sol, pájaros,  
azules cromo, verdes conocidos,  
sombras moradas ya sabidas, agrios  
amarillos, vulgares, repetidos colores...  
Parecería que tú no estás aquí,  
que nada tiene que ver esto contigo,  
y sin embargo  
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.

Muy similar es el tema del poema 61, “Este museo de mi barrio”:

Aquí estoy en las salas oscuras de un museo,  
negras de cuadros tristes.

---

<sup>41</sup> De ello dejó constancia Alberti en las “Visitas a Picasso”: “Estamos viviendo a poquísimos kilómetros de Mougins, es decir, de Picasso. Hemos venido [...] sólo para verle [...]. ¡Qué calvario difícil! Pura ilusión. [...] Vuelta a llamar a Pablo por teléfono. Mejor dicho, a Jacqueline. Aitana es siempre la encargada. Tarea heroica. Y no es que Picasso no quiera vemos. Creo que con nosotros, últimamente, se distrae y divierte más que con nadie. [...] -He estado cerca de ti casi cinco meses -le digo- y te habré visto no llega ni a tres veces por mes. [...] Cuando se llega, hay que esperar ante una cancela de hierro, infranqueable si los Picasso no han estado advertidos mucho antes de la visita, ya aceptada” (*OC.P-III*, págs. 217, 222 y 230. Otros apuntes sobre lo mismo en págs. 232 y 233).

Es domingo y no hay nadie.  
[...]  
De todos modos se está bien,  
me siento bien aquí  
[...]  
Afuera corren todos los ruidos,  
los millones de autos exhalados,  
la angustiada ciudad de criminales  
a motor y pienso, Pablo, en ti,  
allá lejos, arriba en tu colina,  
sólo en tu laberinto de líneas y colores,  
infatigable del impulso ardiendo,  
mientras yo aquí en el yelo callado de los siglos  
te mido y te comparo.

Después de esta especie de descenso a la oscuridad fría y decrepita de un museo que podría identificarse simbólicamente con el infierno (“entre el liso betún espeso de los fondos/ y las sombras opacas/ y el frío seno que surge en la penumbra,/ las barbas de un anciano/ o el racimo de uvas moradas/ que cuelga de unos dedos que apenas se adivinan”), es cuando de pronto, en el poema siguiente, el número 62, se produce el milagro de la transustanciación de Alberti en Picasso, en una nueva escena que parece una versión picassiana del poema 57, el del jardín romano visto por un poeta sin inspiración, ahora transformado en un nuevo jardín imposible, un nuevo jardín del Edén (o de las bosquianas delicias):

*MAÑANA BOCA ABAJO*  
Estoy aquí, Picasso yo, Picasso.  
Combo en los surtidores,  
chispas líquidas,  
bigotes platas súbitos rabiosos,  
hebras chorrean, cabelleras hincó,  
ondas abro entre pinos del revés,  
jardín girando curas boca abajo,  
invertida mañana  
con niños en el fondo de los légamos,  
peces rojos mordiendo verdes, náufragas  
nubes entre los pechos de una muchacha distraída.  
Todo se ve, se escucha.  
Picasso-ssó-Picasso  
y hasta un gato feroz  
que se lo come el agua.

Leo cerca de una fuente.

Es de notar que entre la referencia a los museos silenciosos y al diabólico tráfico romano (nº 61) y la visión delirante del jardín en este poema 62 cabe precisamente todo el mundo de *Roma, peligro para caminantes*, el libro que Alberti escribe entre 1964 y 1967 y publica en 1968. Tal como se presenta el proceso de transustanciación de Alberti en *Los 8 nombres...* podríamos llegar a pensar que el poeta presenta su visión de Roma

como el fruto del talismán que buscaba en Picasso: una mirada creadora, destructora, recreadora. Y no hay que olvidar que *Roma...* es el último gran libro de Alberti. ¿Realmente fue Picasso el origen de la inspiración de *Roma...*? Las fechas no terminan de encajar, pero lo cierto es que, consciente o inconscientemente, Alberti parece establecer una sutil asociación entre la mirada de Picasso (cifra y símbolo de la mirada creadora) y su propia visión de la Ciudad Eterna.

Tras este revelador “Mañana boca abajo” volvemos a encontrar otro poema de transformación de una realidad gris (el nº 67, “Entre tanta pintura en soledad”) seguido a cierta distancia de un poema de metamorfosis de Alberti (nº 69, “Yo no hablo”), y luego ya los tres poemas que cierran el apartado cuarto y que tratan del Picasso escandalizador, anatematizado por la sociedad burguesa (“Antes tú les rayabas las tripas”, “Tú serías quemado”) y superior a cualquier avance tecnológico del siglo XX (“Cuánto más arriesgada tu aventura”). El lector se puede preguntar hasta qué punto, detrás del elogio al Picasso escandaloso, no subyace también el (auto)elogio al Alberti igualmente irreverente de *Roma, peligro para caminantes*.

La tensión lírica de *Los 8 nombres...* culmina y se cierra en el apartado IV (centro del libro), aunque los que vienen después no son apéndices irrelevantes. El V es una síntesis de la recepción de Picasso que enlaza con el final del apartado IV. El VI aporta la dimensión del Picasso escritor y constituye otro tipo de ofrenda: si como pintor Alberti no resiste la comparación con Picasso, como escritor la situación se invierte, y ahora es Alberti el que ofrece su elogio de escritor a escritor. El VII apartado culmina el proceso de glorificación de Picasso. Si recordamos el final del último poema, podemos resumir la conclusión del libro: sólo hay un dios en el siglo XX, Picasso, y Alberti (“Aquí, aquí. Escuchad”) es su profeta.

Muy interesante resulta comprobar hasta qué punto el modelo picassiano funciona más allá de *Los 8 nombres...* Con el tiempo Alberti se fue pareciendo cada vez más al Picasso que conoció, tanto en su situación personal (admirado y perseguido hasta extremos abrumadores; objeto de un culto idolátrico; obsesionado por la edad y el afán milenarista de llegar al año 2000<sup>42</sup>, etc.) como en la índole de muchos de sus últimos escritos (*Canciones para Altair* -1989-, por ejemplo), impregnados de una obsesión erótica análoga a la del malagueño en Mougins. Una vez instalado en su imaginario el paradigma Picasso, Alberti tiende a concebirse y a cantarse en términos muy parecidos a los que empleó cuando homenajeó al pintor. Sirva de ejemplo el poema que cierra *Fustigada luz*, “Denuestos y alabanzas rimadas en mi propio honor”, muy parecido

---

<sup>42</sup> Véase este pasaje de AP2. *Tercer libro (1931-1977)* (ed. cit., pág. 243), casi una prosificación del poema nº 72 (“Cuánto más arriesgada tu aventura”) de *Los 8 nombres...*, donde la obsesión milenarista de Alberti está textualmente yuxtapuesta a las vivencias picassianas: “...Pero y ahora, Dios mío, se va acercando el año 2000. Y yo habré cumplido en el segundo año de ese nuevo milenio los cien. Los ojos de Picasso seguirán aquí, tan insufribles y extraños como siempre. Ellos alcanzaron a ver el desembarco del hombre en la luna. Pero su aventura fue más grande entre nosotros en la tierra, pues fue tan sólo conducida por una sola mano, mucho más arriesgada, mucho más viva [...]”.

(exceptuando el final) al que figura en *Los 8 nombres...* con el título de “Denuestos y alabanzas rimados en honor de Picasso”. Un último detalle muestra de manera muy significativa cómo el afán de homologarse a Picasso acompañó a Alberti hasta el final. En el quinto libro de *La arboleda perdida* leemos lo siguiente:

Llaman a la puerta. Llega ahora el correo. Entre otras, una carta de El Puerto de Santa María, sin firma, en la que se me da cuenta de diversos acontecimientos que sucedieron el 16 de diciembre de 1902.

Copio literalmente:

“El presbítero don Ricardo Luna bautizaba el 24 de diciembre de 1902, en la Prioral, a un hijo de los señores de Alberti -don Vicente-, que recibió el nombre de Rafael Valentín, Ramón, Ignacio, de Nuestra Señora de Belén, siendo sus padrinos sus tíos, don Agustín Merello y doña María Alberti. Terminada la ceremonia fue colocado como todos los portuenses, bajo el manto protector de Nuestra Señora de los Milagros...”.

Como veis, no se trata de “los ocho nombres de Picasso”, aunque podría parecerlo.

No sabemos si aquella carta existió, pero en la partida de bautismo de Alberti<sup>43</sup> figura que fue bautizado un 21 de diciembre (no un 24: un lapsus idéntico al de Juan Ramón Jiménez, empeñado en imaginarse como Niño-Dios) y que los nombres que se le impusieron fueron los de “Rafael Valentín Ramón Ignacio” (pero no “de Nuestra Señora de Belén”). El viejo Alberti seguía recordando a Picasso, seguía comparándose con él e incluso es posible que fabulase un poco para mejor parecerse... incluso atribuyéndose un nombre femenino a imagen y semejanza del de Pablo.

### **III. La simbiosis perfecta: de los imaginarios comunes a una poética de las metamorfosis. Alberti como Arlequín**

A las indudables afinidades temperamentales y biográficas entre Picasso y Alberti hay que añadir otras que entran directamente en el campo de la creación. Nos referimos a los numerosos puntos de contacto que muestran sus respectivos imaginarios, y que aquí no haremos sino resumir. En efecto, Picasso como mar (naturaleza y mito) y como luz se asocia a dos constantes de toda la producción de Alberti que emanan de su tierra natal (blanco y azul, mar y cielo, cal reverberante<sup>44</sup>). Picasso como toro y pintor

---

<sup>43</sup> Esta partida de bautismo se reproduce en la sección documental de la *Antología comentada* de R. Alberti editada por M<sup>a</sup> Asunción Mateo, vol. I, Madrid, Ediciones de la Torre, 1990.

<sup>44</sup> Blanco y azul son por antonomasia los colores de Alberti, desde *Marinero en tierra* hasta el final: “Sí, sí, dentro de poco,/ cal, infinita cal, viejo mar mío,/ me tendrás dentro al fin,/ blanco y azul,/ mi mar, mi cal, mis solos/ blancos progenitores” (*Versos sueltos de cada día* (1982), *OC.P-III*, pág. 598). En cuanto a Picasso, en su etapa barcelonesa fundó una revista que se titulaba precisamente *Blanco y azul*, y azul es el color de su primera etapa importante, la miserabilista (si bien es un azul triste, muy diferente de los radiantes azules marinos del sur). La primera experiencia de Picasso que tuvo Alberti, siendo muy joven y todavía pintor, fue en Madrid, en 1919 ó 1920, cuando asistió a la representación del ballet de S. Diaghilev *El sombrero de tres picos* (estrenado en Londres en 1919), con música de Falla y decorados y

de toros remite tanto a los toros azules por el agua del ciclo neopopularista de Alberti como al toro asociado al destino trágico del pueblo español desde *Entre el clavel y la espada*. El Picasso pájaro, el motivo de la famosa paloma (de la paz, de la libertad), también pertenece a Alberti (“Se equivocó la paloma”). Como ángel y demonio Picasso sintetiza el mundo de arcángeles luminosos del ciclo neopopularista y el de ángeles tenebrosos de *Sobre los ángeles*, y como elemento redentor se inserta en la cadena de agentes salvadores que comienza con la Virgen María en *Marinero en tierra*, sigue con la revolución (“gloria roja”) en la obra cívica, se resuelve en la amada María Teresa León en *Retornos de lo vivo lejano*, y, tras identificarse aquí con Picasso, volverá a identificarse con la amada, y con la buena estrella, en *Canciones para Altair* (1989), el último poemario de Alberti.

La riqueza y variedad de estilos picassianos se traduce, asimismo, en la riqueza y variedad de los poemas de *Los 8 nombres...*, donde encontramos una muestra de todo el repertorio albertiano desde el neopopularismo, pasando por las vanguardias, el neoclasicismo y neobarroquismo, el neorromanticismo, el irracionalismo, la poesía cívica, la existencial y nostálgica, y la pictórica, hasta llegar a la poesía de factura prosaica, diarística y posmoderna de *Versos sueltos...*; tono y lenguaje enaltecedor, lúdico, coloquial, vulgar, feísta, nostálgico, melancólico, etc.; silvas libres impares con o sin asonancias<sup>45</sup>, retahilas de rima machacona, sonetos clásicos y barrocos, poemas con un deje arromanzado o con estructura de canción, aforismos o hai-kais o apuntes (al estilo de Juan Ramón Jiménez, o de Ramón Gómez de la Serna, o tipo dietario), verso libre de imágenes (poema n° 74) y verso libre entre la silva libre impar y el versículo paralelístico (n° 75). Alberti era consciente de que en esta versatilidad suya se podía parangonar también con Picasso:

Yo he hecho una experimentación constante, de un poema a otro incluso, de manera un poco picassiana. aunque en la poesía se nota menos, pues no es tan violenta como la pintura... No es que pretenda cada mañana ser diferente del día anterior, sino que espontáneamente siento que no va conmigo el repetirme<sup>46</sup>.

*Los 8 nombres...* contiene poemas de diversa factura, extensión y calidad. La crítica ha concedido más valor a los que ofrecen una interpretación sintética de la figura y el arte de Picasso (normalmente los más largos) que a los que recrean obras concretas. Pero no hay que llamarse a error: ni los poemas largos de síntesis receptora son

---

vestuario de Picasso. Esta experiencia fue para Alberti un gran impacto musical y plástico: “En ese estreno, además de descubrir el apasionante ritmo y el alma *jonda*, profunda de Falla, se me reveló toda la gracia y embestida creadora de Picasso. ¡Aquel maravilloso telón añil sobre aquel sugerido puentecillo de ojos negros, aquella cal hirviente de los muros y el pozo, toda aquella simple y cálida geometría que se abrazaba fusionándose al quiebro colorido de los bailarines! Nada de lo que vi a la misma compañía me sorprendió tanto y fijó tanta huella” (*API. Segundo libro (1917-1931)*, págs. 140-141). María Teresa León se refiere a otra ocasión posterior en que, con Rafael y el propio Picasso, fueron a ver en París *El sombrero de tres picos*, quizá entre 1932 y 1939 (*Memoria de la melancolía, ed. cit.*, pág. 533).

<sup>45</sup> Sigo, en lo que a métrica no tradicional se refiere, las pautas que establece Isabel Paraíso en su monografía *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.

<sup>46</sup> *Apud* Manuel Bayo: *Sobre Alberti, ed. cit.*, pág. 35.

ejercicios de crítica académica, ni los poemas cortos sobre obras específicas son meras descripciones, y aunque se repiten imágenes, vocablos y técnicas, es de destacar el esfuerzo imaginativo de Alberti, no sólo por el hecho de que no haya ningún poema igual a otro, sino por el hecho de convertir una serie de poemas laudatorios en un libro con una estructura dinámica y significativa en sí.

Más allá de la variedad estilística y métrica, fascina el enorme movimiento que contienen los poemas, trasunto de la energía de Picasso pero al fin y al cabo obra de la sensibilidad y pericia de Alberti. En primera instancia se advierte que casi todos los poemas están escritos en presente o presentizan lo que refieren llevándonos una y otra vez a las escenas animadas: el mundo de Picasso no está “descrito” estáticamente, a la manera modernista, sino que está profundamente “animado” (como el de los “tontos” del cine).

Aunque Alberti no fuera dado a teorizaciones, hallamos una auténtica poética dispersa en muchos de los poemas de *Los 8 nombres...* Se trata de una poética nutrida de las ideas formuladas por el propio Picasso, a quien le gustaba especular (pero nunca “en serio” o sistemáticamente) y también escandalizar a sus oyentes con sus famosas *bou-tades*. El punto de partida estriba en que los productos del arte son tan reales, o mejor dicho, más reales y más auténticos que la vida misma (como defendieron todos los vanguardistas desde Apollinaire, pasando por Huidobro y Borges, hasta André Bretón). Ésta es la idea que da título al poema n° 12, “Todo es verdad”, y que se formula como una sentencia en su verso final. A partir de aquí es lógico que los elementos y figuras de los cuadros de Picasso cobren vida mezclándose con los del mundo real y cotidiano, y que Alberti se sitúe y nos sitúe ante ellos en igualdad de condiciones, rompiendo la barrera entre realidad y ficción. Un ejemplo es el poema 42, “Sucedido”, que reproducimos antes; otro es el n° 7, “Balada de Les demoiselles d'Avignon”, donde se nos previene “Cuidado. Muerden todavía./ Les demoiselles d'Avignon”. El fundamento del arte picassiano es la búsqueda, la experimentación, sí, pero con la realidad, tanto la externa y visible como la interna e invisible. Es el de Picasso (como el de Alberti) un arte entrañado en la vida y en la memoria donde convergen presente y pasado, lo propio y lo ajeno, en figuraciones que se proyectan más allá del “yo, aquí, ahora” hacia la colectividad y el futuro a través de una praxis de asociaciones libérrimas (“Una palabra tira de cien, de mil palabras,/ un recuerdo de cien, de mil recuerdos,/ una visión de cien, de mil visiones,/ una imagen de cien, de mil imágenes,/ un objeto de cien, de mil objetos”, leemos en el n° 74, “No digo más que lo que no digo”). No hay fronteras entre arte y vida: el arte destruye la realidad pero a cambio introduce en ella una realidad más real que la suplanta, la trasciende y la sobrevive (como se decía al final del último poema). Las virtudes del artista son básicamente dos, concentradas en los dos atributos que nombra el prólogo a *Los 8 nombres...*, la capacidad visionaria (los ojos), y la capacidad técnica para materializar la visión (la mano). Ni Picasso ni Alberti son talentos adánicos: ambos parten del conocimiento y dominio de la tradición, y los poemas recogen los nombres de los grandes pintores con los que Picasso dialogó (Goya, Velázquez, Rafael, Miguel Angel...) de la misma manera que recogen todo el repertorio



estético del propio Alberti. Los ojos de Picasso se subliman en el ojo divino e insomne, en el sol o luminaria de nuestro tiempo y en el Argos de mil ojos; la mano en acción se proyecta en un vertiginoso laberinto de millones de líneas en perpetua transformación y se concreta en las imágenes genésicas de tipo fálico (*príapo, glande insolado*, etc.). La manipulación del artista destruye todas las convenciones autocráticamente impuestas y a quienes las sostienen, pero libera al que es capaz de asomarse a esos otros universos. Junto a los poemas que cantan el potencial destructivo y constructivo de Picasso en términos de exaltada y orgiástica violencia, hay alguno profundamente tierno, como el 14, “Escultura”, que parece poetizar un comentario de Cocteau<sup>47</sup>:

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.

La ternura está también presente en el tema de la redención de los escombros: todas esas obras que Picasso confeccionó, desde el cubismo parisino a la etapa de la Costa Azul, a base de desechos transmutados en arte en su taller (*papiers collés, collages, objets trouvés*). En esta dimensión el artista no sólo redime los objetos creados y destruidos por el hombre sino que colabora con la naturaleza prolongando la gran obra de la creación, renovándola con el potencial de un niño sagrado (el niño-toro al que canta el poema 66, “Canción de cuna para dormir a Picasso”, el niño-Alberti que evoca el poema 28, “Cuando yo andaba junto al mar”). Lo vemos por ejemplo en el poema 25, “Lo que el mar de ti espera” (“El mar tira sus piedras pulidas en la playa./ Las fue perfeccionando, alisando, lamiendo,/ dándoles formas y colores múltiples,/ pensando solamente/ en que tú les grabaras un signo/ [...] El mar las trae siempre y se las lleva,/ [...] cada vez más pulidas y graciosas,/ intranquilo, esperando”).

De una manera más amplia y ambiciosa el arte aspira a redimir al hombre dentro de la historia. Es, como se decía al final de *A la pintura* en relación con el *Guernica*, “un juego explosivo”. Ahora, en *Los 8 nombres...*, la formulación del sueño del arte comprometido se hace más compleja. Lo vemos en un poema (el 19) que trata de la obra más “libelesca” de Picasso, *Sueño y mentira de Franco*, interpretada en una clave que va más allá de la invectiva satírica y del “realismo social”, en una clave que sin encubrir el fracaso histórico se niega a asumirlo precisamente porque queda el espacio del arte para soñar y construir otra realidad:

---

<sup>47</sup> Decía Jean Cocteau, que fue quien arrastró a Picasso a colaborar con el teatro (a partir del ballet *Parade*, 1917), que “En música, mi sueño sería oír sonar las guitarras de Picasso” (*apud* Pierre Cabanne: *El siglo de Picasso, II. Las metamorfosis*, ed. cit., pág. 62).

*SUENO Y MENTIRA*

La experimentación de lo real	sumido en el sueño que sigue
es igual	y continúa la mentira
al resultado integral	y persigue
de lo que el ojo	y delira
al rojo	enfermo
deforma	gordo de sangre y muermo
y transforma	inflado
en animal	y desinflado
de trasero dictatorial	el corazón cero despoblado
y falo flojo	de cementerio siempre abarrotado
con los dientes abiertos	que viene a ser el resultado
en la mano	de la experimentación de lo real
de gran piojo	que es igual
peludo de piojos muertos	a la desintegración integral
alrededor del ano	de un triste sueño sin final.

Más allá de la historia, dentro de ella y contra ella, el arte materializa el sueño de la Edad Dorada. Cuando Alberti canta en “Picasso Antibes La joie de vivre” (nº 22) las ficciones paradisiacas de Picasso -deudoras a su vez de Gauguin y de Matisse- (“Cantad danzad. Alterna un viento antiguo/ las bocinas rugientes con las flautas./ Bajo los arcoiris se ilumina/ el rostro de la paz por un instante./ Es la alegría de vivir, es esa/ dichosa edad que sólo conocemos/ y anhelamos por ti”), reconocemos ese *leit-motiv* del retomo a lo primigenio que con tanta fuerza opera en la generación del 27 (en Alberti, en Lorca, en Aleixandre... y en Neruda), y que las catástrofes históricas, la guerra y la muerte, no hacen sino reforzar. Si tras la II guerra mundial Picasso recrea en la Costa Azul un paraíso pagano y vitalista, cómo no asociar esta actitud a la del Alberti que dentro de *Entre el clavel y la espada* canta con frenesí al erotismo en los “Sonetos corporales” o en el “Diálogo de Príapo y Venus”. El horror de la historia y la reacción vitalista se dan la mano en el poema 41, “La realidad es nuestra musa”, que termina así:

En el sol de la paz giran las ramas,  
llevamos muchos años de matanzas,  
amor,  
en nuestra edad de oro sólo manda el horror,  
y sin embargo por la yerba  
ruedan a todas horas las manzanas,  
la realidad es nuestra musa,  
ah, pero a condición  
de que no intente nadie imponer su imaginación.

En fin, si los numerosos elementos de estética que encontramos en los poemas del libro se aplican de manera directa a Picasso, es evidente que son igualmente aplicables a Alberti, que además introduce en el poemario de manera expresa el tema de la escritura poética (no ya de la pintura), en claro correlato con lo que en Picasso es el gran tema del pintor y sus modelos. Esto sucede especialmente en el apartado IV, en

todos los poemas que presentan a Alberti en trance de escribir, pero también lo encontramos antes, por ejemplo en el n° 45, “Pijas Picasso rajás”, que se mueve entre el lenguaje sexual vulgar con un intermedio barroco de burla mitologizante para terminar con un colofón lopesco (como el de “Un soneto me manda hacer Violante”) e irónico en su zafiedad:

Pijas dibujas, pintas pijas,  
[...]  
pijas pitos soplados mitológicos,  
buscando abiertas rajás que se asombran  
y cierran enflautadas,  
[...]  
grietas de amor en bosque greña y breña,  
alcancías dispuestas, listas siempre  
a recibir la lanza del guerrero,  
la tocata del fauno.  
[...]  
Alabrarlas con palabras preciosas  
no sería el trabajo del poeta.  
Basta decir carajo,  
decir coño  
y ya está hecho el poema  
y todo dicho.

Este ejemplo sirve como muestra de otra de las tensiones detectables en el poemario, que junto a la divinización de Picasso incorpora un espíritu humorístico de camaradería (llevado a la estética de la retahíla de rima machacona de talante popular e infantil), todo ello mezclado con los vectores específicamente albertianos (persistencia de una ideología beligerante, nostalgia y conflicto en torno a la vejez y la escritura, vitalismo afirmativo en torno al mito del niño habitante de la Edad Dorada).

Para terminar esta aproximación a *Los 8 nombres...* abordaremos un aspecto fundamental. La obra de Picasso se asienta en una estética de la experimentación constante, de la constante transformación, simbolizada entre otras cosas por la figura de Arlequín. Esta estética de la metamorfosis es perfectamente captada por Alberti, que al traducirla al arte de la palabra la proyecta no sólo en una gran variedad estilística (de metros y lenguaje) sino ante todo en un sostenido juego con las voces enunciativas. A este respecto hemos de decir que Alberti da un paso más allá desde el poema que figuraba en *.4 la pintura* hasta los poemas que integran *Los 8 nombres...*

En efecto, el primitivo poema “Picasso” (ahora “De azul se arrancó el toro”) es un texto enunciado en lo fundamental en tercera persona, pero con pasajes que rompen esta enunciación. Así, la segunda paraestrofa, una retahíla que recuerda mucho a las de los poemas dedicados al Bosco y a Goya, introduce un apostrofe a un tú que parece un “tú=España” (“España:/ fina tela de araña,/ guadaña y musaraña,/ braña, entraña, cucaña,/ saña, pipirigaña,/ y todo lo que suena y que consuena/ contigo: España,

España”). Más adelante, habla un “yo” que parece que podría ser Picasso (“¡Fuera, fuera la gente!/ Para mí es poco ancho todo el ruedo”). Desde aquí hasta el final, en cambio, se vuelve a imponer una enunciación en tercera persona.

*Los 8 nombres...* acentúa el juego con las voces enunciativas. Más allá de casos dudosos y de poemas largos donde se suceden varias fórmulas enunciativas, encontramos poemas enunciados en tercera persona junto a otros enunciados desde un “yo” cuya identidad varía y dirigidos a un “tú” también variable. El “yo” puede ser un trasunto autorial del propio Alberti, pero también puede ser un “yo=personaje de Picasso” o un “yo=Picasso”. El “tú” puede ser “Picasso”, o “Jacqueline”, o un “personaje de Picasso”, o el “espectador/lector”, o también un falso tú que en realidad es un “yo desdoblado”. Asimismo hay poemas formulados desde un “yo” que no se dirige a nadie en concreto y tienen el carácter de meditaciones. Este espíritu metamórfico se podría sintetizar en uno de los apuntes que integran el poema 64:

Buenas noches, Picasso. No me olvides.  
Soy Arlequín. ¿Recuerdas? Buenas noches.

El juego con las voces, que entra dentro de las figuras retóricas de ficción, no es aleatorio. La fórmula que más abunda en el libro es la de un “yo=Alberti” que se dirige a un “tú = Picasso” apostrofado en ausencia. Son muchos los poemas así enunciados (41 de 76, un 53,9%), lo que nos hace ver que realmente este libro fue escrito, antes que nadie, para el Picasso lector, como en efecto así fue<sup>48</sup>. Desde el punto de vista del lector creo que esta fórmula resta proyección al libro, aunque case a la perfección con las circunstancias en que fue escrito y forme parte de la estrategia albertiana de aproximación a Picasso: los poemas le invocan con la urgencia de quien se dirige a Dios. La fórmula de un “yo = Alberti” a un “tú = Picasso”, de todos modos, no recurre con idéntica frecuencia en los distintos apartados. En el primero la encontramos en siete poemas sobre un total de 19 (los números 1, 2, 7, 8, 11, 15 y 17), es decir, en una proporción del 36,8%. En el segundo aparece en 15 de los 16 poemas (todos menos el 31) (un 93%). En el tercero, en 9 casos (nº 42, 43, 45, 51, 52, 53, 54, 55 y 56) de un total de 21 (un 42,8%), y en el cuarto, en 10 casos (nº 57, 58, 59, 61, 63, 65, 67, 70, 71 y 72) -11 si incluimos muchos de los aforismos del poema nº 64- sobre 16 (68,75%). Prescindiendo de los poemas que integran los apartados quinto, sexto y séptimo (que quedan más allá de la pequeña historia de Alberti en relación con Picasso), esto nos permite ver que el apostrofe a Picasso es especialmente relevante en los apartados más melancólicos e intimistas, que presentan la ausencia del pintor durante la fase que se corresponde con el exilio argentino y romano (apartados II y IV, respectivamente).

---

<sup>48</sup> “En la edad de oro de nuestra amistad, [...] le iba leyendo los poemas a él dedicados, que casi a diario le escribía, y que recogí, luego, acompañados de viñetas y rápidos dibujos que me regalaba, en un libro titulado *Los 8 nombres de Picasso*” (AP2. *Tercer libro (¡931-1977)*, ed. cit., pág. 242).

En segundo lugar en lo que a frecuencia de uso se refiere tenemos los poemas enunciados en tercera persona, los más neutros y también, en principio, los más convencionales. Quizá por eso encontramos esta fórmula -de manera pura, sin mezcla con otras- bastante poco, sólo en once poemas del total de 76 (el prólogo y los números 5, 10, 12, 18, 19, 31, 48, 49, 50 y 68<sup>49</sup>). En total, un 14,47%, siendo el caso que estos poemas en tercera persona se dan sobre todo en los apartados I y III, los más volcados en la obra pictórica de Picasso, primero de manera panorámica, histórica (apartado I) y luego monográfica sobre la producción de 1968 a 1970 (apartado III)<sup>50</sup>.

Otra fórmula es la de un “yo = Alberti” que se dirige a un “tú lectorial” o a un “nosotros” inclusivo, aunque no abunda demasiado y más que diálogo con el lector supone una extrapolación de la propia experiencia. La encontramos en cuatro poemas (nº 3,4, 14, 16), todos ellos del primer apartado, en una proporción del 5,26%. En la misma proporción (cuatro casos -nº 44, 46,47, 60-) aparecen poemas formulados desde un “yo” pero que no apostrofán a nadie: son poemas reflexivos enunciados en soledad

<sup>49</sup> No hemos incluido aquí el poema nº 2, “De azul se arrancó el toro”, ya comentado, y tampoco el nº 64, cuyos 22 apuntes asumen fórmulas variadas: once de ellos (nº 2, 3, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 17) están en tercera persona; ocho (los números 1, 4, 5, 6, 18, 19, 20 y 21) se enuncian desde un “yo=Alberti” a un “tú=Picasso”; uno (el nº 16) de un “yo=Alberti” a nadie en particular; uno (nº 22), de un “yo=personaje de Picasso” (Arlequín) a un “tú=Picasso”; y uno (nº 7), de un “yo=Picasso” a nadie en particular. En total el balance es muy equilibrado: once poemas en tercera persona frente a once en primera persona de identidad variable.

<sup>50</sup> El convencionalismo de la fórmula se rompe en cada poema por otros medios. En el prólogo habla el propio Dios en una escena sin duda poco ortodoxa. También resulta semánticamente heterodoxo el nº 5, “Es un demonio”. El nº 10, “La mano”, es una aceleradísima enumeración a tono con el tema de la creatividad febril. El 12 y el 19, “Todo es verdad” y “Sueño y mentira”, son en gran medida poéticas y les conviene la enunciación no personal. El 18, “Mujer llorando”, está formulado a partir de un “se” impersonal que contrasta con el dramatismo del cuadro que describe y el contexto histórico que evoca, en una expresiva tensión entre contención y desgarramiento. El 31, “Paz”, rompe el distanciamiento con la pregunta retórica final, que introduce la nostalgia del exiliado (“Vuelo sin dueño, siempre amenazado./ ¿Volverá alguna vez/ al viejo palomar de donde salió un día?”). Los sonetos 48, 49 y 50 (“Piernas por alto viento”, “Juicio enarca entrecejo” y “Luna en el negro al aguafuerte”), todos con el subtítulo “Escena picassiana”, describen escenas de burdel con un lenguaje sexual, barroco e irracionalista que es un pastiche del estilo del Picasso escritor (por ejemplo en *El entierro del Conde de Orgaz*). Es de notar que Alberti, fiel al espíritu de Picasso, dedica series de poemas a lo que son series de grabados, y los convierte en una especie de película historia en viñetas, como hacía el propio pintor. Todos describen escenas orgiásticas combinadas con el tema del pintor ante el modelo, en una secuencia que va desde la excitación del artista en el 48 (“y del pintor quitaleya- elropaje/ calembarbituriento y perimudo”), pasando por la posesión (figurada) de la modelo en el 49 (“Polvos la madre Celestina escapa/ y es el pintor quien solamente atrapa/ lo que quisieran bien los caballeros”), hasta el distanciamiento del artista ensimismado en su obra en el 50 (“Pero ninguno el gallo alza en la sala/ barbas desnudo a punto putas viejas/ y es el pintor tan sólo quien dibuja”). El último poema enunciado en tercera persona, el 68, “Un día”, está en visionaria y apocalíptica función de un futuro hablante cuya voz remata el texto a modo de epifonema laudatorio: “Un día,/ [...] después de cientos de miles de años,/ [...] se dirá al hallar tantos residuos de cerámicas,/ ojos alucinados, búhos, caballos, toros,/ senos, palomas, arabescos raros:/ Una vez en la tierra existió una edad maravillosa/ a la que llamaremos picassiana”.

que encontramos en los apartados III y IV, que es cuando más se advierte el conflicto del “personaje Alberti”.

Hasta aquí estas fórmulas, que abarcan 62 poemas (81,57% del libro), entran dentro de lo “verosímil”. Las que, sin ser predominantes, resultan más imaginativas y arriesgadas son las voces que implican un transformismo activo por parte del poeta, dentro del más puro espíritu de las metamorfosis. Las posibilidades son varias. A medio camino entre lo posible y lo imposible se sitúa el poema n° 9, “Mujer en camisa”, enunciado desde un “yo” que suponemos adscribible a Alberti y dirigido a un personaje de un cuadro picassiano, con un arranque que nos recuerda al Neruda de los *20 poemas de amor...* y una conclusión que sitúa al texto en la constelación de las poéticas: “Te amo así, sentada,/ con los senos cortados y clavados al filo,/ como por transparencia,/ del espaldar de la butaca rosa,/ con media cara en ángulo,/ [...] Divinamente ancha, precisa, aunque dispersa,/ la belleza real/ que uno quisiera componer cada noche”. Un paso más allá y son los personajes de Picasso los que cobran vida. En una sola ocasión encontramos un monólogo de un “yo = personaje de Picasso”: es el poema n° 6, “Escena picassiana”, donde habla *El viejo judío* en una viñeta de rara intensidad melancólica que tiene que ver con el humanitarismo de Alberti<sup>51</sup>:

Soy un mendigo azul.  
El año tres del siglo  
me senté en este azul junto a mi nieto.  
Pido limosnas. Fueran azules las limosnas.  
Mas como no lo son...  
Nadie me escucha. Pido.

Más adelante, ya en el tercer apartado, encontramos que cuatro personajes histórico- artísticos que Picasso hizo suyos -la Fornarina, Rafael, Miguel Ángel y el Papa Julio II- se dirigen a su creador en cuatro sonetos elegantemente burlescos (n° 36, 37, 38 y 39): es el homenaje del gran arte del Renacimiento al genio del siglo XX. El “yo” poético se convierte en el mismísimo Picasso en el soneto n° 40, “De Picasso a Rafael y la Fornarina”, dentro de un poema que cierra la versión albertiana de una serie del pintor y los modelos ofrecida con una curiosa perspectiva “interna”. No es la única vez que encontramos un “yo = Picasso”: también lo vemos en el poema 13, “Consejos picassianos”, puestos en boca del pintor:

---

<sup>51</sup> “La guitarra apareció en la obra de Picasso a comienzos de siglo. *El viejo guitarrista* de la “época azul” la toca tristemente enarcado sobre ella. Es la guitarra de los pobres. Año 1903” (AP2. *Tercer libro*, ed. cit., pág. 198).

I

Almejo todo, escobo, aljofifo, limono  
sin ensartar lo que nunca naranjo.  
Encubo, escoplo cuanto desatornillo,  
descoso, descalabro, deslibero,  
membreto bien, salitro,  
pajareo lo que atrapo.  
Es mi virtud.  
No olvides  
siempre descalandrájate.

II

Botello cuanto hay, encuentro.  
Tachuelo, abejo palabras raras  
como capa, caricia, toro,  
amor, jardín, cazuela, chinche,  
cuando las verdaderamente fáciles  
serían carúnculo, descostro,  
trocisco, estrija, alife,  
ateto, zarambeque y tal y tal y tal  
que íntercesoriamente habría  
que trastejar del diccionario.

En ambos casos (los poemas 13 y 40) el estilo que se adjudica a Picasso es un lenguaje semi-inventado que históricamente nos remite a la jerigonza y jitanjáfora quevedescas y, de manera más cercana, a los juegos de César Vallejo, Pablo Neruda o, en otro género y más tardíamente, de Julio Cortázar. En estos poemas se percibe cómo Alberti elabora una jerga a la del Picasso escritor pero llevando la confusión mucho más allá en el plano verbal. Este tipo de lenguaje descoyuntado lo hemos encontrado también en los sonetos 48,49 y 50 (las “Escenas picassianas” de modelos burdelescos frente a pintor), aunque aquellos parecían enunciados en tercera persona, y lo volvemos a encontrar, aparte de en el penúltimo texto (“No digo más que lo que no digo”), en el poema que nos interesó porque ofrecía expresa mente la transformación de un “yo = Alberti” en un “yo = Picasso” (n° 62, “Mañana boca abajo”): “Estoy aquí, Picasso yo, Picasso”. Un caso ambiguo es el n° 41, “La realidad es nuestra musa”, un poema-poética formulado desde un “yo” cuya identidad no se explicita, pero que, dada la índole irracionalista del discurso, recuerda a los poemas puestos en boca de Picasso, si no fuera porque la declaración sentimental de amor se parece a la del “yo = Alberti” del poema 9. Quizá quien hable en él sea un “yo = Alberti” absolutamente identificado con Picasso pero que aún no ha operado la usurpación de voz del poema n° 62.

Dentro de las metamorfosis es interesante señalar el caso del poema 69, “Yo no hablo”, donde Alberti, como en el 62, juega con voces a dos bandas: la “suya”, al final del poema, y antes, la de dos personajes pictóricos que cobran vida propia y que llaman la atención porque no pertenecen al universo de Picasso, como si realmente Alberti, en este apartado IV en que se consuma (se ha consumado ya) la apropiación talismánica de la mirada de Picasso, estuviera saliéndose del referente picassiano para entrar en el mundo propio de *Roma, peligro para caminantes*. Otra variación, dentro de las máscaras de la voz, es la que encontramos en el poema 73, “Denuestos y alabanzas rimados en honor de Picasso”, donde el poeta se transforma en una pluralidad de voces que se corresponden con todos los que han opinado sobre Pablo, a favor o en contra. El penúltimo poema mezcla la descripción humorística de *El entierro del Conde de Orgaz* con apelaciones al lector y al propio Picasso, y en el último encontramos, curiosamente, una mezcla de todas las voces posibles, lo que nos lo muestra como un perfecto broche final al gran juego de voces que ha ido ofreciendo el libro.

En efecto, “Picasso Mougins Le frenesie de vivre” tiene un arranque en lo que parece tercera persona (igual que el prólogo): “En aquella colina no se conoce el día ni

la noche./ Todo es allí una misma hora, una edad misma sostenida en una igual tensión [...]”. La segunda paraestrofa parece comenzar con la voz de un personaje picassiano que ha cobrado vida y se dirige de una manera pasional al pintor: “Ven aquí, toma, embiste./ Yo soy una mujer, bien puedes figurártelo [...]/. Sígueme, ven a mí, de espaldas o de lado, arrástrame si puedes”. Lo que viene a continuación bien podría ser la réplica del pintor a su criatura: “Gracia y locura tengo para matarte a cada hora,/ [...] Ya estás rota o te rompo, pesadilla de mano./ Agiganto los pies, los llevo a dinosaurios cuando lo necesito,/ [...] ¿Qué más podéis querer?/ Pero luego parece que toma la palabra un “yo” distinto que podría ser Alberti disfrazado de profeta picassiano (“Aquí, aquí. Escuchad”). Esta identidad se afirma cuando apela a un “tú” que parece Picasso (“Ardes, estallas chispas, explosiones de arena...”) desde aquí hasta el final.

#### **IV. A modo de conclusión**

Son muchos los puntos de interés que encierra *Los 8 nombres de Picasso*, un libro menor en el conjunto de la obra de Alberti, pero no un libro pequeño ni tampoco un libro facticio o aleatorio. Aunque leídos unos tras otros los poemas pueden llegar a cansar, sobre todo por el hiperbólico -y deliberado- exceso laudatorio, hay en ellos mucho arte y, tam bién, mucha vida. No se puede entender a Alberti (ni a Picasso, ni a tantos otros) si se disocian estos dos extremos, más aún cuando es evidente que Alberti canta a Picasso movido por una profunda afinidad, temperamental, creativa y biográfica. A partir de aquí lo que hace el arte es trabajar en la dirección de las afinidades electivas, de manera que la dilucidación de Picasso es simultáneamente una revelación de Alberti.

Nuestro análisis pone de manifiesto en *Los 8 nombres de Picasso* una cuidadosa construcción que va más allá de las coordenadas histórico-memorialísticas para plantear un conflicto lírico y dinámico que es el del poeta, temeroso de la vejez y la decadencia creadora. El planteamiento y la resolución de este conflicto nos permiten ahondar en el talante de quienes, como Picasso y Alberti, practican la creación como una visceral antropofagia. Es ésta sin duda una pulsión primitiva: el caníbal prehistórico devora los órganos del rival al que admira -su corazón, sus testículos- para apropiarse de sus virtudes. Del canibalismo prehistórico al artístico hay una diferencia, que es la que va de lo literal a lo simbólico, pero el desplazamiento del acto no anula su sentido, la vieja y mágica moral del cazador. Así lo decía el propio Rafael cuando se refería a que, de todos los que se acercaron a Picasso, “yo, que he llegado el último, quizá sea uno de los de pesca más afortunada” (*vide supra*, nota n° 8).

En otro orden de cosas, nuestro análisis de *Los 8 nombres de Picasso* pone de manifiesto cómo el libro contiene toda una poética (estética y ética) que los poemas enuncian a la vez que demuestran, y cómo una de las claves de esta poética es el movimiento, la constante transformación, algo que en términos de lenguaje nos ha llevado a explorar el juego cambiante con las voces enunciativas. Asimismo, el análisis del libro permite ver cómo Alberti dialoga con todo su pasado buscando siempre nuevas líneas de futuro: *Los 8 nombres...* han de ser leídos partiendo, como mínimo, de *A la*



*pintura*, pero sobre todo inmersos en el ciclo del exilio romano, en diálogo con lo que vino antes (*Roma, peligro para caminantes*) y lo que vino después (*Canciones del alto valle del Aniene*), y, ya en los ochenta, *Fustigada luz*, *Versos sueltos de cada día* y *Canciones para Altair*.

Sí, son muchos los puntos de interés que ofrecen *Los 8 nombres de Picasso*, y urgente la necesidad de releer a Alberti como él mismo lo haría: con una poética lectora, y crítica, de la búsqueda y la inquietud, nunca del estereotipo más o menos bienpensante y conformista. El signo del lector -y el del crítico- es también el de Arlequín.