



HAL
open science

Los nombres de Alberti

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Los nombres de Alberti. Nuria Rodríguez Lázaro; Gilles del Vecchio. Hommage à Rafael Alberti (1902-1999). Poésie, théâtre, peinture, Orbis Tertius, 2019, Universitas, 978-2-36783-130-5. hal-02955458

HAL Id: hal-02955458

<https://hal.science/hal-02955458>

Submitted on 1 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Los nombres de Alberti

Federico BRAVO

Université Bordeaux Montaigne

GRIAL (Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale) / EA 3656

Y al agua corriente
que escribe mi nombre
debajo del puente.

Rafael ALBERTI, "Cuando me vaya de
Roma", *Roma, peligro de caminantes*.

Tras la ceremonia de investidura de Rafael Alberti como doctor honoris causa por la universidad de Burdeos en 1990, en un encuentro con los profesores y alumnos del entonces resplandeciente Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, el añorado profesor François Lopez lanzó una pregunta al poeta sobre la génesis del poema para abrir el debate, pregunta que podrá juzgarse tópica, pero que con la distancia y las lecturas, se me hace hoy mucho menos convencional: ¿de dónde surge un poema? ¿de qué fogonazo inicial? ¿de una emoción? ¿una idea? ¿una palabra? ¿un ritmo? No sabría repetir aquí lo que contestó el poeta –de hecho ignoro si se grabó el encuentro–, pero recuerdo que, apenas empezó a hacerlo, Alberti se detuvo para aclararse la voz y, tras beber un sorbo de agua en un silencio expectante, espetó a la audiencia en tono confidencial: “los poetas también beben”.

Han pasado casi treinta años y, sorprendentemente, en mi memoria solo han quedado grabadas la pregunta sobre la inspiración del artista y, no la respuesta que dio el poeta, sino la anécdota del vaso de agua, lo que achaco, más que a una deficiencia de mi memoria, al nexo simbólico que involuntariamente establecí entre los dos lances. En realidad hoy solo me acuerdo del desfase entre la pregunta de alto vuelo que se le hizo sobre el enigma de la creación poética y la respuesta mucho más pedestre que, sin querer, dio Alberti replicando al acto de creación con un acto de ingestión. Hablar del soplo primero que insufla vida al poema supone, entre otras opciones posibles, barajar la hipótesis de un supuesto origen divino de la inspiración poética; bebiendo un sorbo de agua y reivindicando así su presencia física y, hasta me atrevería a decir, mortal entre nosotros, Alberti me estaba enviando, consciente o inconscientemente, un mensaje que me decía que el poeta es hombre y su poesía, palabra humana hecha de la misma materia que la que utiliza el hablante de a pie, que no hay música celestial que no sea primero terrenal y que lo divino no es sino un avatar de lo humano. “Soy poeta por la gracia de dios o del demonio”, decía Lorca antes de rematar: “también [...] lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo”. A casi treinta años de distancia, recordando aquel encuentro con Alberti, me acuden a la mente los versos del espléndido poema de Luis Antonio de Villena que lleva por título “El poema es un acto del cuerpo” (*Hymnica*). Admito que es despropósito formularlo así, pero en aquel momento, me pareció ver al poeta oficiando de cara a la asistencia, que esperaba alguna explicación metafísica sobre el misterio de la creación, una especie de transubstanciación al revés, no con pan y vino sino con agua, como para decirle: “este que veis es mi cuerpo”. Es como si, en un singular trastrueque de papeles, el cuerpo de Alberti se hubiera convertido súbitamente en la metáfora de su obra y solo hubiera estado ahí en ese momento para significar la corporeidad de su poesía, la materialidad de sus versos, su tangibilidad.

Si está hecha de colores, recuerdos y paisajes, de refinamientos líricos y de juegos conceptistas, también lo está de chabacanerías, imprecaciones y exabruptos: acto del cuerpo, la poesía de Alberti es ante todo poesía de la materia donde el verbo no es mero instrumento, sino constante objeto de mostración, espectáculo sonoro, ostentación de procedimientos: un revoltijo de registros o, como diría Julián Ríos, una “juerga de jergas” cuya materialidad no se puede obviar cuando se leen no ya palabras sino palabros como “Pinosanguinochetburundá” (uno de sus *Cinco detacagados*) o versos tan sonoros como “Taram tarambana / taaaram. / Taram tarambana / taaaram. / Taram tarambana / taaaram. / [...] ¡Ay qué tarambana, / ay qué tarambán, / de la vera tarambín, / de la vera tarambán!” (Garrotín del tarambana”, *Los 8 nombres de Picasso*) o tan impronunciables como los de su “Canción en ver” (*ibídem*):

Malverva oliverva
uerverva racivermo
pieverdra roversal
vergeravernio sauverce
vercereverzo
toverdo
caverllaverdo Anieverne
dulverce versuavervísimo overtoverño.¹

Y entre los materiales que utiliza Alberti y desde los que nace la escritura poética, los nombres propios –incluido el suyo– ocupan un lugar especial en su poesía. En su libro *Roma, peligro para caminantes* publicado en 1968, el poeta incluye significativamente una sección titulada “Poemas con nombre” con diez poemas, cada uno de ellos introducido por un nombre propio. No se puede soslayar aquí la referencia a otro poeta, Blas de Otero, que diez años más tarde, en 1977, publicará una antología de poemas reunidos también bajo el título de *Poesía con nombres*. En su introducción, expone Blas de Otero los criterios que lo han guiado en su selección de poemas y explica:

He titulado a este libro *Poesía con nombres* porque confío en que el lector encontrará en él poesía –desde luego, con minúscula– y nombres propios, uno o más, en cada poema. [...] Así como había un diletante de la pintura que decía que a él le gustaban “los cuadros con gente”, también en los poemas puede resultar eficaz que aparezca el nombre de *alguien*, que puedo ser yo mismo o el vecino de enfrente, es un decir, o el de al lado. [...] Todos los nombres los hallará el posible lector al final del libro, en una lista de, naturalmente, nombres?²

Si dejamos de lado el índice de nombres que el poeta porteño nunca confeccionó, las palabras de Blas de Otero se ajustan perfectamente al conjunto de la obra de Alberti, poesía literalmente empedrada de nombres propios, famosos unos, desconocidos otros, olvidados muchos, de Franco a Pinochet, de Venus a Príapo, de Buster Keaton a Picasso.

Igualmente insoslayable resulta cuando, se habla de poesía y de nombres propios, la referencia a Ferdinand de Saussure y a sus investigaciones en torno al verso saturnio y, más generalmente, a la poética indoeuropea, siendo así que para el lingüista ginebrino la primera poesía no era sino la amplificación o, si se prefiere, la paráfrasis musical de un nombre propio –el de un difunto, un héroe o una divinidad– cuyos restos silábicos se hallaban diseminados, como otras tantas estructuras subliminales, en los versos que

¹ La edición de referencia para todas las citas es la de Seix Barral. Salvo indicación expresa, citamos por el volumen *Poesía IV* a cargo de José María Balcels (Barcelona, Seix Barral, 2004).

² Blas de Otero, *Poesía con nombres*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 7.

componía el vates. Antes de emprender la composición, el poeta debía impregnarse de la musicalidad de las sílabas del nombre que se proponía imitar y restituirlo al correr de los versos como una reminiscencia onomástica, un eco más o menos audible, más o menos amortiguado³.

La de Alberti es, no cabe duda, poesía con nombres y es este, en mi opinión, uno de los rasgos de estilo más llamativos de su escritura. Una anécdota referida por el que fuera el último testigo del famoso círculo de amigos de la Residencia de Estudiantes de Madrid, Pepín Bello, da cuenta no solo de la maestría de Alberti en el arte de improvisar poemas a partir de un mínimo estímulo, sino del poder creativo de un simple nombre de pila, en este caso un nombre a la vez tan propio y tan común como lo es el nombre de Araceli⁴. Entrevistado en 2006 a la edad de ciento un años, recuerda el intelectual oscense:

Rafael Alberti tenía una facilidad casi morbosa y patológica para componer versos. Les explicaré una anécdota. Yo en mi juventud estuve profundamente enamorado de una chica que se llamaba Araceli Durán, hermana del mítico Gustavo Durán. Debía de ser un día del año 1926. Estábamos paseando por la Castellana con Alberti antes de comer, cuando yo le pedí a Rafael que me compusiese algo para Araceli, porque al cabo de pocos días iba a ser su santo. Rafael Alberti me dijo que así lo haría. Rafael vivía por el barrio de Salamanca y yo en el de Chamberí. Íbamos por el Paseo de la Castellana. Al llegar a mi casa nos despedimos, y yo no había comenzado a comer cuando Alberti me telefoneó. Yo le dije: "Qué hay, qué pasa?". Él me dijo: "No, nada, nada. Que eso ya está hecho." Y me recitó ese soneto, un soneto que no mejora ni Lope, ni los Argensola, ni el mismísimo Quevedo. Yo no sé de dónde sacó el tiempo para escribirlo, no habían pasado ni un par de horas. Es un soneto maravilloso, que no se le caería de las manos ni al propio Góngora. ¡Un soneto escalofriante! ¡Qué idioma, qué léxico, qué música! Años después abriría con ese soneto el poemario *Cal y Canto*, con el título de "Araceli".

Y efectivamente, cuando leemos el poema, observamos que el nombre de Araceli funciona como catalizador de la escritura poética arrastrando, por atracción semiótica, todo un paradigma de voces que recuerdan el nombre de la homenajeada:

No si de arcángel, triste ya nevados
los copos, sobre ti, de sus dos velas.
Si de serios jazmines, por estelas
de ojos dulces, celestes, resbalados.

No si de cisnes sobre ti cuajados,
del cristal exprimidas carabelas.
Si de luna sin habla cuando vuelas,
si de mármoles mudos, deshelados.

Ara del cielo, dime de qué eres,
si de pluma de arcángel y jazmines,
si de líquido mármol de alba y pluma.

De marfil naces y de marfil mueres,
confinada y florida de jardines

³ Sobre la teoría saussureana del anagrama, remitimos a nuestro trabajo « Polémico Saussure: la hipótesis del anagrama o los albores de un escándalo estructural », *Despalabro. Ensayos de humanidades*, Universidad Autónoma de Madrid, n° 6, 2012, p. 27-44.

⁴ David Castillo y Marc Sardá, *Conversaciones con José "Pepín" Bello*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2007, p. 76.

lacustres de dorada y verde espuma.

Al hilo de las palabras descubrimos el silabograma completo de Araceli: AR[A], presente en “carabela”, “arcángel”, “marfil” o “jardines”, AC[E], presente en “naces” o “jazmines”, [C]EL[I], presente en “celeste” o en el grupo “arcángel y”, movimiento que culmina en el verso 9 con el sintagma “ara del cielo”, a la vez étimo y avatar onomástico de Araceli, literalmente *ara cæli*, esto es: altar del cielo. La comprensión semántica del poema pasa aquí, como se ve, por su comprensión fónica y lo que vale para este poema, surgido de la simple evocación de un nombre, vale para muchos de los poemas que compuso Alberti en honor o deshonor de alguien.

Así, lo que llama la atención leyendo la obra de Alberti no es tanto la cantidad de poemas que puso bajo la advocación de un nombre propio, sino la función propiamente generativa que les asignó, instituyendo el acto poético como un acto de nominación y haciendo de la escritura un ejercicio de amplificación onomástica: el poema se ofrece al lector como la paráfrasis musical de un nombre o, si se prefiere, como su expansión semiótica. No cabe pasar revista aquí a todos los procedimientos de que se vale la escritura para escenificar y magnificar acústicamente los nombres actualizados, pero podemos observar que el juego paronímico irrumpe a menudo desde el comienzo del poema, dando a entender así que los primeros versos y, por extensión, el poema entero no son sino la prolongación del nombre que da título a la composición. No sorprende así que un poema dedicado a Marsella empiece diciendo “Sella el mar” (*Vida bilingüe de un español refugiado en Francia*), que otro dedicado a Roma lo haga con la palabra “mazmorra” (*Roma, peligro para caminantes*) y que otro más compuesto en honor a Umberto Mastroianni empiece hablando de “restos de astros” (*ibídem*): al título “Abel Vallmitjana” le contesta desde el primer verso la palabra “mañana” (*ibídem*), a “Soledad Bravo” le responde “soleares” (*Nuevas coplas de Juan Panadero*), a “Macarena” “camarada” (*ibídem*) y a “Portugal” “tortura ⁵” (“Atención”, *Poemas diversos*). Singularmente interesante resulta el íncipit del poema dedicado a Antoni Tàpies que se presenta como un juego de variaciones musicales sobre la misma matriz consonántica *t-p-s*, que es precisamente el esqueleto consonántico de TaPieS: “Se Te Puede PiSar Porque ereS Tierra” (*Fustigada luz*). Por su sonoridad, algunos nombres son naturalmente, sin necesidad de mayor aderezo, todo un poema: así el nombre de Margot Portela Parker. Pero cuando Alberti escribe la dedicatoria “Para Margot Portela Parker, pintora” y abre el poema que le dedica con los versos “Yo salgo los domingos a pintar. Ya he pintado / la plazuela del pueblo”, no cabe duda de que lo hace guiado por la sonoridad de la *p* inicial del nombre de Portela Parker (“Un pintor de domingo”, *El matador*). El poema dedicado a Bruno Caruso (*Roma, peligro para caminantes*) juega con el adjetivo “oscuro”, anagrama de Caruso y culmina con el verso “¿Entra en Bruselas Cristo [...]?”, donde los nombres Bruselas y Cristo se atraen como Bruno y Caruso, nombre y apellido del destinatario del poema⁶. Y un poema como “Las transformaciones

⁵ Fuera ya del íncipit, podemos percibir la vibración de Guido Strazza en “abstraídos” (*Roma, peligro para caminantes*), la de “Corrado Cagli” en “caligrafía” (*ibídem*), la de “Ernesto Che Guevara” en “el norte / esa estrella” (*Desprecio y maravilla*), la de “Antonio Gadés” en “adelgazas” (*Canciones de alto valle de Aniense*), la de “Blas de Otero” en “derrotero” (Blas de Otero, *Esto no es un libro*) o la de “Santiago Ontañón” en “tantos años” (Santiago Ontañón & José María Moreiro, *Unos pocos amigos verdaderos*).

⁶ Otro ejemplo interesante es el de Alcalá de los Gazules cuyas sílabas, trastocadas, pueden rastrearse en los versos “tan Gazul entre [la cal] / Andaluza [ga]ditana” (“Saludo de Juan Panadero a Alcalá de los Gazules”, *Nuevas coplas de Juan Panadero*).

del erizo” (Versos sueltos de cada día”) no hace sino contar la metamorfosis del nombre común “espino” en el nombre propio “España”.

Posiblemente uno de los poemarios de Alberti más representativos de este trabajo de recolección y remotivación de nombres propios sea el titulado *Los 8 nombres de Picasso*, conjunto de 75 poemas dedicados al maestro malagueño publicado en 1970. Los primeros versos, que tienen más de cédula de registro civil que de versos, marcan la pauta:

¿Qué hubiera sido de ti Pablo,
si de los ocho nombres
con que fuiste bautizado,
hubieras preferido al de Pablo Picasso
el de Diego Picasso,
al de Diego Picasso
el de José Picasso,
al de José Picasso
el de Francisco de Paula Picasso,
al de Francisco de Paula Picasso
el de Juan Nepomuceno Picasso,
al de Juan Nepomuceno Picasso
el de María de los Remedios Picasso,
al de María de los Remedios Picasso
el de Crispín Picasso,
al de Crispín Picasso
el de Crispiniano de la Santísima Trinidad Picasso?

El libro está atravesado por una insistente reflexión metalingüística en la que se cuestiona abiertamente tanto el estatuto del nombre propio como el del título : “Tú hiciste aquella obra y le pusiste un título. / Ese y no otro” rezan los primeros versos del poema XVII, “Y todo tiene un nombre que amamos y quisiéramos / permaneciera siempre fiel al que tu has pintado” concluye el poema XXXII. Pero si el juego onomástico se hace aquí a la vez más patente y más potente es porque Alberti experimenta abiertamente con las posibilidades poéticas y hasta pictóricas que le ofrece el nombre de Pablo Ruiz Picasso: el poeta pintor rinde homenaje al pintor poeta⁸ dibujando literalmente su nombre con palabras.

En un acercamiento fonosimbólico al texto, el lector no tarda en comprender lo que significan tanto la *p* de Pablo como la *p* de Picasso, que tan felizmente lo predestinaba a ser pintor: “Pablo Picasso nació en Málaga –reza el poema “Tres retahílas para Picasso”– / y halló un palito en el Perchel / que se convirtió en pincel [...] que salió de un palito / que halló Pablo Picasso en el Perchel? / Puedes preguntárselo a él”, ratificando así el antiguo adagio *nomen est omen*, pues “palo” es a “Pablo” lo que “pincel” y “pintor” son a “Picasso”. “Pablo, ¿qué haces? Pintas. / Oyes el siglo. Pintas. / Pintas, dibujas, grabas, escribes, pintas, pintas”, reza otro poema titulado “Pablo está pero no está”. Y por si no hubiera quedado claro el significado de la *p* ni el simbolismo del pincel, Alberti explicita en otro poema: “Pijas dibujas, pintas pijas / pijas dedos [...] / pijas calabacín, pijas bananas, / pijas tronchos [...] pijas peces, / pijas botellas, pijas mangos

⁷ Siguiendo cadena léxica *espina - espinaba - soñaba - sueño - despertó - mañana - España*.

⁸ “...este pintor tan poeta como pintor”, afirma Alberti antes de concluir “no es posible en él un poeta de quítate tú para ponerme yo” (“No digo más que lo que no digo”), probable preterición, cuando no manifestación expresa de un inconsciente que declara así, por vía negativa, su profundo anhelo de reconocimiento social, como apuntamos en nuestra conclusión.

[...] / pijas pitos” (“Pijas Picasso rajas”). En el imaginario de Alberti, Picasso entronca también con “picar”, como revela el poema titulado “Escena picassiana”, en cuyos versos late la esencia de lo español, identificado con el arte del toreo y la maestría del picador: “Torero arena toro / toro *picador* toro / torero arena *picador* / arena sangre *picador* caballo”; y en “pica” resuena a su vez el eco de otro nombre propio, el de Guernica, batalla que también “tuvo su nombre”, como dirá en el poema dedicado al célebre cuadro de Picasso (“Tú hiciste aquella obra”). En la tercera de las “retahílas para Picasso”, Alberti juega con las dos últimas sílabas del apellido del pintor, “-casso”, que vemos transformarse, al discurrir de los versos, en “casi”, “quiso” y “sacó⁹”. En cuanto al primero de los ocho nombres de pila de Picasso, Pablo, cabe mencionar al menos tres significantes asociados, llamados a funcionar como avatares onomásticos: Pablo / hablo, Pablo / diablo y Pablo / pueblo. Efectivamente “Pablo” rima con “hablo”, al que engloba, y así lo revela la escritura, en un juego propiamente subliminal, al comienzo del poema LXIX “Yo no *hablo*. / Mi larga *capa siena*...” donde puede oírse Pablo (escondido tras “hablo”) y Picasso o Picassiano (sugerido por “capa siena”)¹⁰. Pero Pablo forma también un microparadigma con “diablo”: “*Pablo* es un *diablo* que ya dejó de arder”, reza otro verso¹¹ en el que se cristaliza una de las constantes del poemario, la asociación del pintor con la figura de lucifer¹², y que, entre otras cosas, nos brinda la clave de lectura de un poema como el titulado “Es un demonio” que, en mi opinión, solo puede entenderse si el lector restituye la cadena semiótica implícita que va de “demonio” a “diablo” y de “diablo” a “Pablo”. Un Pablo que es diablo, y por tanto divinidad, pero también un Pablo que es pueblo, hombre de a pie, “*popular* como una puñalada, un trabalenguas o un vaso de aguardiente”, pues como explica también Alberti en el mismo poema: “*Pablo* planta un esqueje en el haz de una página. / Y comienza a *poblarse*”, donde “poblarse” aparece como derivado fantasioso de “Pablo” (“No digo más que lo que no digo”).

Es hora de ir cerrando ya este indigesto listado de procedimientos y de abrir conclusiones y, si fuera posible también, alguna perspectiva de interpretación. Una primera constatación nos lleva a emitir la hipótesis de una posible transposición de lenguajes estéticos, uno hecho de palabras, otro hecho de formas, y a considerar el principio de descomposición silábica que hemos observado como la traducción lingüística de un principio no específicamente lingüístico. Y es que *Los 8 nombres de Picasso* no pasaría de ser un simple divertimento poético si no fuera, creo, porque, fragmentando el nombre de Pablo Picasso, haciéndolo estallar en una constelación de sílabas y diseminándolas en los versos como otros tantos despojos onomásticos, el poeta somete miméticamente el signo lingüístico a un proceso de deconstrucción totalmente análogo al que propugna la estética cubista: “aprende las reglas como un profesional – decía Picasso– para que puedas romperlas como un artista”. Como con un prisma, Alberti juega con las facetas del significante, geometrizándolo, como hizo el propio Picasso descomponiendo los volúmenes y proyectándolos sobre una superficie plana,

⁹ El texto se construye en torno al tema musical inspirado en el silabismo del nombre de Picasso: “[Picasso] halló yo todo lo que *quiso* encontrar. / Y todo lo que encontró / de detrás de los ojos se lo *sacó*. / Y tanto *sacó* / que con todo *casi* acabó”.

¹⁰ Más adelante leemos “Si al *pintor* que me *pinta*. *Pienso* o no *pienso* en nada” como otras tantas variaciones sobre el mismo tema musical, esto es, la primera sílaba del apellido del pintor.

¹¹ El “Fragmento final de la epístola Luciferi”, que juega con la paronimia Pablo / diablo, empieza proclamando “Antes que *Pablo* parta de Aviñón por él *hablo*”.

¹² En su edición crítica, José María Balcells observa la insistente “identificación de Picasso con el demonio” (*op. cit.*, p. 1017) sin hacer referencia al vínculo semiótico (Pablo / diablo) que probablemente ha condicionado la asociación.

tan plana como el lienzo de un cuadro o como la página de un libro. El nombre se hace poliedro sonoro, aprehensión simultánea de la realidad en planta, alzado y perfil. Posiblemente la clave de esta transposición sinestésica¹³ de lo visual lingüístico a lo musical pictórico se encuentre en el poema titulado “Oyes ¿qué música?”, donde se percibe una vez más el nombre de Picasso escondido parcialmente en las dos sílabas finales de la palabra “música”:

Oyes ¿qué música?
Lograste reducir la guitarra a geometría,
la mandolina, el violín, la flauta
y los descompusiste para verlos mejor por todas partes,
prender todas las caras del sonido.
Los vasos,
las botellas,
las mesas,
los fruteros,
los libros,
los periódicos,
los balcones,
las estrellas
dislocados cantaron.
Pero jamás lo hicieron más unidos.

Tú has pintado la música que miras.

Sometido al multiperspectivismo del cubismo analítico, el nombre se fragmenta, se descompone, se difracta en un paradigma múltiple: *Pablo, hablo, diablo, pueblo*, por un lado, *Picasso, Pegaso*¹⁴, *picador, picazón*¹⁵, *picardía*¹⁶, por otro. Como lúcidamente teoriza Alberti “una palabra tira de cien, de mil palabras” (“No digo más que lo que no digo”) para acabar formando la madeja verbal a la que dará el nombre de “poesía liana”. Nombre hecho texto, *Los 8 nombres de Picasso* se inserta así, pese al vanguardismo del procedimiento imitado, en una larga tradición literaria de exaltación onomástica, que va de la glorificación de los nombres de la Virgen al modo de Gonzalo de Berceo o de los ineludibles *Nombres de Cristo* a la ya mencionada *Poesía con nombres* de Blas de Otero¹⁷.

Pero el mimetismo de la escritura albertiana con el cubismo no está exento de proyecciones identitarias y alberga, creo que puede decirse así, una secreta ambición legitimadora. El experimento poético de Alberti es jubilosa exploración del potencial semiótico que encierra el nombre del pintor, pero a la vez escenario de otro trabajo, más

¹³ Remitimos aquí a la tesis doctoral (defendida en la Universidad de Granada en 2004) de Eladio Mateos Miera, *Rafael Alberti y la música*, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009.

¹⁴ “Pegaso por la tierra se deja conducir de la mano de un niño” (“La paz”).

¹⁵ “El buen gusto, la picazón / de fornicar con lo pintado” (“Balada de Les demoiselles d’Avignon”).

¹⁶ “Todas las picardías de la infancia de Pablo”, puede leerse en “No digo más que no digo”. Naturalmente, solo recogemos aquí algunos juegos paronímicos a título ilustrativo, pero encontramos el nombre de Picasso más o menos metamorfoseado en la mayoría de los poemas que le dedica Alberti tanto dentro como fuera del poemario que nos ocupa: véase, por ejemplo, en “Picasso. Inscripciones para una estela” (*Fustigada luz*), la configuración fónica de un verso como “...las espigas son pinceles”,

¹⁷ En un estudio fundamental de acertado y elocuente título, *Los 8 nombres de [Rafael] Picasso*, Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier, analiza con tino y precisión cómo se instala progresivamente la figura Pablo Ruiz Picasso en el imaginario albertiano desde los años 40 (*Rafael Alberti libro a libro: el poeta en su centenario (1902-2002)*, Manuel José Ramos Ortega & José Jurado Morales (coord.), Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, p. 439-472).

larvado este pero no menos persistente, destinado a otro tipo de mostración: la del virtuosismo de su propio conceptor. Efectivamente, la tradición de la poesía encomiástica nos enseña que no hay alabanza que no sea, en última instancia, una forma de autoalabanza ni glorificación que no redunde en la glorificación de quien la pronuncia. Y a la luz que arrojan los elementos rápidamente expuestos aquí, resulta imposible no establecer un vínculo entre los nombres de Picasso y, como sugería el título de nuestra conferencia, los nombres de Alberti. Pues el nombre del Rafael Alberti también puede rastrearse sin solución de continuidad de un poemario a otro como una constante de su obra, no solo porque algunos poemas lo reproducen literalmente, como si de la firma del poeta se tratara¹⁸, sino también porque muchos de ellos lo susurran al oído del lector, de manera mucho más indirecta y sutil, como un eco musical, una reverberación, un rumor lejano. El nombre de Alberti llega difusa pero perceptiblemente al lector de la mano de significantes que se atraen por simpatía fónica como “alba” y “Alberti”¹⁹, “Alberti” y “libertad”²⁰, que además de parónimo, es el anagrama perfecto de Alberti, o “Alberti”, “vértigo”²¹ “fértil”²² o “divertido”²³, por no mencionar sino algunos ejemplos de imantación léxica. Como advierte el poeta: “Es tuya mi canción, en ella estoy”. Si proliferan diseminadas en la obra del poeta gaditano las referencias, rectas u oblicuas, a su propio nombre, el juego autoalusivo culmina significativamente en el poema “Denuestos y alabanzas rimadas en mi propio honor”, incluido en *Fustigada luz* de 1977, donde, en perfecto contrapunto con los “Denuestos y alabanzas rimados en honor de Picasso”²⁴ incluido en *Los 8 nombres de Picasso*, el lector asiste a la inserción del nombre de Alberti en un paradigma laudatorio que lo entronca con palabras ensalzadoras como “alabarte”, “abierto”, “aparte” y, por supuesto, “arte”²⁵. De estrofa en estrofa y por más que diga el título, el poema “Denuestos y alabanzas rimadas en mi propio honor” va ensartando así, entre burlas y veras, más alabanzas que verdaderos denuestos²⁶:

Es un poeta.
Es un buen poeta.

¹⁸ “Vale. Y lo firma en Roma, de su mano, / Alberti Rafael, el gaditano” (acróstico dedicado a Miguel Otero Silva en *Canciones de alto valle de Aniense*); “No faltará ahí el papel / para escribirle a granel / aleluyas. Rafael” (“Aitana”, *Poemas diversos*).

¹⁹ La asociación es tan recurrente que puede considerarse como una manifestación de lo que, a propósito de la derivación hipogramática, Ferdinand de Saussure llamaba “sociación psicológica” (véase más arriba nota 3).

²⁰ “Y dice usted una verdad. / A pesar de su mucha edad / es un poeta de la *libertad*” (“Denuestos y alabanzas rimadas en mi propio honor”).

²¹ “Es el idioma en *vértigo* / Es la pintura en *vértigo*”, escribe Alberti en “No digo más que lo que no digo”, versos en los que el pintor poeta se equipara al poeta pintor. Véase más arriba nota 8.

²² “Córdoba la fértil y la alpina” (“Catalina de Alberti”, *Marinero en tierra*).

²³ “el tonto de Rafael, / que es un poeta *diverti-* / do, que le llaman *Alberti*” (“Nuria Espert cambia de traje para seguir su viaje”, *Poemas diversos*).

²⁴ ¿Hay que ver un indicio en la variación de género que ofrecen los dos títulos? El del poemario dedicado a Picasso, el poeta hace concordar “denuestos” con “rimados”; en el dedicado al propio Alberti, al contrario, la concordancia del participio se hace con “alabanzas”: “Denuestos y alabanzas *rimados* en honor de Picasso” / “Denuestos y *alabanzas rimadas* en mi propio honor”, lo que podría denunciar una mayor conexión psicológica entre los términos gramaticalmente concertados en detrimento del miembro del binomio excluido de la correlación genérica.

²⁵ “...galerías de arte? / En Cataluña eso es un punto y *aparte*. / *Abierto* y generoso cuando quiere *alabarte*”.

²⁶ Más que un simple contrapunto, los denuestos son la coartada con la que el poeta puede legitimar las alabanzas que de otro modo incurrirían en una inmodestia no por ello menos real.

Es un gran poeta.
Es un grandísimo poeta.
Sin igual.
Genial.
Se puede decir que ya inmortal.
Aunque a mí me parece desigual.
Yo diría ahora que un carcamal.

Termino aquí estas breves reflexiones sobre el proyecto picassiano y sobre la poética del nombre propio que sustenta la escritura de Alberti: si me parece un error rastrear el nombre de Pablo Ruiz Picasso sin, a la vez, seguirle la pista al nombre de Rafael Alberti, es porque tanto o más que del pintor, el libro *Los 8 nombres de Picasso* nos habla del propio poeta, su émulo y alter ego, en cuyo discurso laten polifónicamente dos voces simultáneas, audibles una a través de las palabras, otra a través de sus silencios, ya que, cantándole a Picasso, Rafael Alberti –pintor antes que poeta, pero también pintor eclipsado por el poeta– no hizo, en puridad, sino cantarse a sí mismo. Los nombres propios nutren y vertebran la poesía de Alberti: a ellos, a su materialidad y corporeidad física, se refiere explícitamente el poeta cuando habla de “las iniciales jefes de la palabra, torres mayúsculas, altos capitanes que [...] provocan [...] todas las conmociones [...] del pensamiento” en su poema significativamente titulado “El lirismo del alfabeto”. Materia poética dotada de corporeidad gráfica y fónica, el nombre propio reviste sin embargo claras implicaciones ideológicas en la estética de Alberti, donde no solo es instrumento de exploración sino también subterfugio ideológico y, sobre todo, herramienta de promoción. Y es que, lejos ya del poeta campechano y finalmente mortal que recordábamos al comienzo de esta ponencia, a un Picasso solo podía celebrarlo dignamente un Rafael.