De lo vivo a lo pintado: símbolos en la poesía de Alberti

Proponer una lectura de la poesía de Rafael Alberti diferente de las generalmente realizadas no tiene por qué ser considerado como un ejercicio heterodoxo. Mi propuesta es sencilla y no falta de precedentes: desplazar la perspectiva crítica de la ideología a las figuras de la invención, en especial al símbolo. El profesor Morris adoptó este desplazamiento en su análisis de *Sobre los ángeles*, y el resultado fue alentador.

Por el símbolo se relacionan los poemas de Alberti con una de las más fecundas y fluidas corrientes de la poesía. Considerar a Alberti como heredero de San Juan de la Cruz puede chocar a quienes atienden a la temática antes que a la forma; un momento de atención al texto y la extrañeza se disipa en el acto de reconocimiento: lo abstracto expresado en la imagen, lo intangible hecho tangible en la palabra: ver, oír, oler, gustar, tocar.

No negaré la posibilidad reductora del símbolo cuando este sea el caso —símbolos de propiedad, pero cuando individualizado, lejos de reducir, ensancha el campo de percepción, ensancha y profundiza las dimensiones del texto.

Según San Juan, el símbolo «habla de misterios en extrañas figuras y semejanzas», y tal es la causa de que el descifrarlo sea tarea gustosa para quien no se deje arredrar por las sombras en que el discurso se envuelva. Mirando a los poetas de la renovación vanguardista habló José Ortega y Gasset de un álgebra superior de las metáforas, y tal dictamen incluye a los símbolos, aun si la exactitud de lo matemático, de la equiparación plano real-plano imaginativo no limita del todo con la libertad y las sorpresas de la invención.

La metáfora prolongada —o reiterada— se muda en símbolo; los modernistas se complacieron en los resultados conseguidos en formas muy personales —enumeración y recapitulación verbal, por ejemplo—. En la «Balada del andaluz perdido», el símbolo de la soledad aparece en esta situación: dos espacios, el del discurso y el de la memoria, se yuxtaponen en el texto. Y la palabra emblemática, «solo», recuerda el sentir del exiliado viviente al otro lado del mar, y a la vez en lejanos olivares andaluces.

Se trastierra el cuerpo, no el espíritu, universal por arraigado en lo propio, en lo invulnerable al accidente; erguido frente al río del recuerdo, ve el nostálgico desleírse en su curso, el del cercano, el inmediato, sin escucharle: su oído recoge las voces del agua lejana:

A la soledad me vine
por ver si encontraba el río
del olvido.
Y en la soledad no había
más que soledad sin río.

De solo a soledad, la variante importa: solo, situación personal, soledad espacio, creado por el estado de ánimo de quien busca en ello lo que el mundo de la comunicación no puede darle. ¿Desde qué lado del río habla quien habla en el poema? ¿En qué ámbito reside el rememorante? Puesta en duda la consistencia del olvido, su imposibilidad induce a otra mutación: olvido es como esencia del recuerdo (olvidar de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez), estancias donde la memoria actúa intermitente y selectiva.

Río, sí: río-tiempo, símbolo de lo pasado y espacio por donde fluyó la vida. Río-tiempo-espacio en que el estar condicionó al ser; perdida la arboleda, el yo pierde su consistencia y se muda en dolorida evocación de lo vivo lejano. De los libros americanos de Alberti, *Retornos de lo vivo lejano*, es el más cargado de emoción y el de imaginación más ostensible: «precipitadas palabras» acuden a la voz y órficas comunicaciones se establecen entre naturaleza y hombre, «confidencias del mar» oídas aquí y allá en proximidad y en lejanía.

El símbolo se yergue en el poema con tal fuerza de visualización que el lector se convierte de pronto en vidente.

Seis grandes bloques de simbología hacen del libro *A la pintura* uno de los más relevantes en relación con mi tema de hoy. Son estos bloques los poemas dedicados a los colores, por este orden, Azul, Rojo, Amarillo, Verde, Negro y Blanco, situados entre composiciones dedicados a artistas en cuyas telas operan sus matices con gracia diferente.

Decir «azul» es remitirse a Juan Ramón Jiménez, a Ruben Darío, a Mallarmé, a Victor Hugo, a cuantos identificaron este color con la belleza y desde el mar y el cielo, espacios de su ser y de su estar, lo elevaron hasta las altas cumbres de la espiritualidad («Dios está azul»). Cielo de la pintura donde Venus, la del abismo, llega desde las aguas en que nació.

Venus, símbolo y mito en azules lienzos de Botticelli; viento, pájaro y flor en el verso de Alberti («Venus, madre del mar de los azules»), alzada a Virgen María, de belleza a pureza —otro orden de hermosura—, anunciación de la mano de Fra Angélico («le bautizaron con azul los ángeles»), tonalidad de Gracia idéntica y variable según el plano donde su resplandor se produzca.

Y el verso experimenta la impregnación del color, y vibra de acuerdo con su dictado: recapitulación de los azules en la tela de Tiziano, de Poussin, de Tintoretto..., disidencias del Greco en quien el azul es excitante y ardiente como las figuras de sus cuadros. Si en las venas de las opulentas hembras de Rubens se complace en serpear entre la carne nácar, en las severas estilizaciones del Greco son muy otros los estímulos que su presencia suscita.

Continuidad y variación simbólica de lo azul en un poema que es tanto recapitulación como identificación de los significados atribuibles al color celeste y marino. Un universo de símbolos luce en la palabra; el poema se transforma en iluminación, en continuidad de iluminaciones y exaltaciones del color. Una línea, dos, tres, ocasionalmente cuatro, relacionan el tema con sus usuarios, los pintores, adiestrados en matizar el azul. No están todos, ni hacen falta, pero las muestras son abundantes para dar idea cabal de la extensión de los temas que, en ocasiones, son musicales sin dejar de ser plásticos.

Quisiera entrar en la aseveración de lo musical y lo pictórico. Si no con el pormenor deseable, señalaré por lo menos la coincidencia en la armonía de los elementos: los visibles y los audibles. Quiero decir audibles para quien ponga los cinco sentidos en la lectura y encuentra en los ritmos del verso una melodía fluyente en y bajo la palabra.

La cinta de lo azul es tenue en Goya; transportada al poema de Alberti sigue siendo bella diluida en las anáforas, en las antítesis, en las correlaciones y en las aliteraciones. Por la «alquimia del verbo» el color celeste se transmuta en música celestial. Si lo aforístico de algún verso apunta a la reflexión («La sombra es más azul cuando ya el cuerpo/ que la proyecta se ha desvanecido») generalmente se encumbra hasta la revelación («Tiene el azul extático nostalgia/ de haber sido azul puro en movimiento»), según el verso quisiera ser música concertada de la expresión y de la idea. Retengamos la palabra «nostalgia» como indicio del sentir. Nostalgia de los orígenes en el color y nostalgia de las entreoídas resonancias del sonido.

Lado a lado de lo azul, lo rojo. Stendhal opuso lo rojo a lo negro simbolizando en los colores a la milicia y a la iglesia; Benjamín Jarnés, en homenaje al novelista francés se atuvo a los colores del uniforme —rojo y azul— vestido por él cuando soldado.

Rojo, en la pintura y más allá, es sangre, es llama, y traducido al lenguaje simbólico es furia, rabia, cólera,... En la cadena metonímica de los ardientes recintos celtibéricos, escenarios de la liturgia taurómaca, es fuerza en lucha, desafío, sangre derramada, toro, tótem del clan hispánico. Rojo es labio, tentación, atracción primera del encuentro amoroso; instrumentos de seducción y dulzura corroborados y ampliados en sucesivos contactos carnales.

Si en el *test* psicológico, aparece la palabra «rojo», lo probable es que sangre o fuego sean las respuestas automáticas del puesto a prueba: las probabilidades de que así sea son, creo yo, considerables. Metáforas, hoy valoradas en poco (labios-rosa; labios-clavel), derivaron en su día a percepciones, o sea, en maneras distintas de color en una realidad enriquecida por la imagen; con inflexión distinta expresaron una in-

tuición de segundo grado según hizo Vicente Aleixandre al hablar de labios hirientes, («espadas como labios») llevando la metáfora hasta el final del delirio erótico.

José Martí, en *Lucía Jerez*, llevó al extremo la identificación mujer-color. Las figuras femeninas de su novelita actúan como símbolos denotados por el color que se les atribuye: rosa roja, rosa negra, rosa blanca... Y el color-símbolo anuncia y marca su destino. Los colores de la rosa —y así los del estandarte rubendariano— son más de los que el miope alcanza a ver: al rosa-rosa de las mañanas en flor asumieron el rosa-rojo de las espléndidas floraciones primaverales.

Cuando Alberti canta el color —lo azul o lo rojo— la dispersión califica la estructura del poema. Juan Ramón declaró la poesía abierta como más alta y más pura que la poesía cerrada y en aquella deben situarse estos primeros —los de «Rojo» y los de «Azul»—. Esta soltura, esta disposición del verso se producen, con sabia eficacia desde el principio («Soy el primer color de la mañana») hasta el fin, cuando súbitamente color y flor cambian («Pensad que ando perdido en la más mínima humilde violeta»).

«Rojo» acumula lo esperado —rubor, excitación— y lo menos sólito, aun si las vivencias se transparentan en el lenguaje: «estallido del día de la ira», sangre del horror, sangre del adversario instituido en enemigo mortal. (Si Federico cantó la del Ignacio muerto en la plaza, Rafael lloró la de Federico asesinado en Granada). Rojo de las «pequeñas cumbres» venusinas, y a su lado rojo de infierno —¿reminiscencia de aquellos grabados populares en que se muestra el arder de los precitos entre las llamas que los abrasan sin consumirlos?—, rojo de Luzbel simbolizando dolor y castigo que no cesa.

«Vago en ciertos desnudos/ en ciertas formas diluido en nieve», dice el verso y el color, personificado y en tránsito hacia el rubor de la lengua que tiñe «con un húmedo rosa las palabras». (*La vie en rose*). Y la nómina de los pintores: Goya, Rosales, Renoir, necesariamente Picasso, todo un periodo diferenciado categóricamente del azul de otra época. «Rojo, contra el azul, de una bandera» seguido en el verso por una alusión al orden de lo auditivo: el rojo, por su propia condición de grito «desafina» la enunciación y al enunciante. Ya dije de exaltación; traduzco ahora lo cálido del color a la bravura del do de pecho. Entre el clavel y la espada, escribió el poeta, entre el clavel y la amapola, dice ahora, registrando el relámpago —luz y fuego— hasta llegar a los corales y a las violetas (sombra de Enrique Gil y Carrasco). Violeta: Tintoretto a la vista.

No encontramos sustantivado el color violeta: está en las composiciones de los pintores inclinados a utilizarlo y en la hora crepuscular: desde el horizonte hacen señales los matices que, sugiriendo violeta, van más allá —ultra— a zonas ambiguas en las que tampoco lo rojo es rojo, sino su proyección, más acá —infra— de su plenitud, correspondiendo en albores y crepúsculos con su etéreo compañero.

Llega el amarillo, trasmutación otoñal del verde. Símbolo del otoño, estación de la melancolía, incipiente brote de la nostalgia. Dorado otoño, «hojas del árbol caídas», premonición y —quizás— ensueño. Alberti escribió «Amarillo» sintiéndose o presin-

tiéndose cercano el otoño. Si el alhelí floreció con el alba, luces doradas llegaron cuando la madurez se asentaba en la fugacidad de un tiempo de luces equivocadas. Goethe entra en el verso como emblema de la serenidad.

Lo positivo y lo negativo se amalgaman en el poema, y así había de ser: ambivalencia de lo amarillo, oro del cabello que Lope acarició, evocación de horas gloriosas, luminarias que son incitaciones en la distancia; nimbo y ropaje de Vírgenes cuyo encanto subyuga al creyente y estimula al esteta, «oro viejo» en las telas del Veronés: «larga cabellera/ sobre el desnudo combo de la espalda». Esto y mucho más en el lado positivo del símbolo, donde se funde y «permanece» con la luz y la belleza; el lado negativo, ¿cómo ignorarlo?, las palabras insoslayables: pergamino, lividez, cadavérico...

Dos versos complementarios llevan de la negación a la extinción: «El pálido amarillo de la muerte» y «Marfil oculto dentro de la carne». De emblema de la belleza al signo de la muerte la distancia es tan breve que casi no es: apenas les separa un día, una hora, un instante. Así, aparece, sigilosamente, el tema de la brevedad de la vida —y con él sus implicaciones naturales: *Collego virgo rosas*, por ejemplo— se deslizaron en el poema. De la luminosidad a la trascendencia a la energía de la imprecación se consolida en líneas como estas: «Hueso amarillo en polvo, desvelado/ resplandor de la muerte en movimiento». Leo «de los cirios» y recuerdo los colocados en torno al funerario y el paño que lo cubre, negro con orla amarilla, simbólicos de dolor y de muerte.

Tales invocaciones sugieren un fondo de música solemne y cantos de misericordia que son parte sustancial de la ceremonia. Canto audible con el oído interno en tanto el lector asiste a la literalidad del texto. El pájaro amarillo, el canario chiquito y descarado:

> Cuando rompo a volar y mi garganta
> suelta un oro de flautas repetidas
> le dan a mi alegría un amarillo.
> Amarillo canario.

Canto y cantor, voz y mirada: grito para buscarse «en el centro de la retina», música del color paralela al del sol y la lluvia, echarpe de Iris que tendido del cielo a la tierra reúne en su arco los siete colores del espectro. Por la plurivalencia del símbolo es posible, y más, es necesario, adaptarse al contexto en la recepción, pues del contexto emergen las señales indicadoras del sentido. Textualidad; contextualidad e intertextualidad se complementan y como complementarias habían de ser tenidas en cuenta.

Verde después del amarillo. ¿No hubiera sido preferible situarlo antes? La conversión del primero en el segundo es un hecho natural constatado por el poeta y registrado en el poema. En «Verde», el color declara su ser desde la primera línea: «Yo soy el verdemar», enunciando en los nombres su primera figuración simbólica: Primavera, y su segunda: Esperanza.

Símbolos familiares, primarios; ineludibles también. Esquivarlos en aras de una emblemática individualizada, alejaría al lector de lo tradicional y consabido, puerta de acceso a las mutaciones del símbolo. Su apoyatura en el ser y en las formas verbales que lo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ricardo Gullón