

# Homenaje a Picasso

Opinan: 6 pintores, 8 escritores, 1 músico, 2 directores de escena, 4 arquitectos

## PINTORES

Se dice de Picasso que su pintura no es pintura, que su escultura no es escultura, y es así. Picasso no hace pintura ni escultura; Picasso ha hecho y deshecho, con su saber y sus experiencias propias, su pintura y su escultura. En ellas veo su pensamiento, su ser lleno de ternura feroz hacia los seres y hacia las cosas que a él le han interesado.

Con algunas de sus obras siento el temor de quien al ver es visto y descubierto en falta; me siento forzado a reconocer en mí un sentimiento primario que me asusta, algo cruel que hay en mí y en el mundo, algo como bestial y obsceno, pero profundamente hermoso y atractivo. Veo rotas las reglas de la pintura y de la escultura y cómo con estos pedazos hace un lenguaje más vivo y directo. Asesina la tradición y la revive con el amor profundo y verdadero que le tiene; amor desenfrenado de amante, de poseído que quiere renunciar a ella y no puede. La vitaliza dándole muerte. Repite este acto de destrucción todos los días; cada obra suya es un golpe mortal en un espejo; los pedazos multiplican las imágenes de la vida.

El enigma que me propone la obra de Picasso es el mismo que la Esfinge propuso a Edipo. Y yo respondo también: *el hombre*.

Juan SORIANO

\*

1. Cezanne, genio auténtico, es el verdadero precursor de la función moderna de la pintura; él recogió la herencia de Ingres y la transmitió a Picasso, a través del impulso de Matisse. Nace así, el *cubismo*, piedra angular en el arte contemporáneo.

2. El ya clásico cuadro de Picasso *Les demoiselles d'Avignon* marca, quizás, el momento en que cristaliza la idea del pintor español de ir hacia una pintura antitética al arte imitativo. Invención contra imitación. Toma vida el *cubismo sintético*. Su segunda etapa, el *cubismo analítico*, utiliza elementos naturales transfigurados en formas puras. Picasso, Braque y otros iluminados, lograron restablecer, así, el equilibrio necesario en la organización del cuadro, hasta conseguir climas poéticos reveladores de auténtico lirismo. Un nuevo estilo, de claras relaciones figurativas, entre forma y valor tonal, restituía el arte plástico a su secular y tradicional sentido.

3. El cubismo analítico —como su nombre lo indica— estudia las formas como elementos básicos, las purga y las utiliza como partes de un todo orgánico, función capital que abrió los caminos a la expresión plástica de toda una época. El cubismo analítico facilitó los medios de especular, por cuenta propia, con las formas como formas, y de considerarlas como factores vivos de la estructura plástica. El otro paso lo fue el *cubismo curvilíneo*; su ejemplo: *Los tres músicos*.

4. Los grandes pintores del cubismo, Braque, Diego, Gris, Picasso a la cabeza, fueron siempre devotos de la naturaleza; el gran andaluz confesaba: "No existe arte abstracto; en algo hay que basarse, aunque se elimine, más tarde, todo vestigio de realidad."

5. La disociación y la re-asociación rigurosa de las formas, como mera especulación, hubiera hecho del *cubismo* materia inerte si el esfuerzo inicial no hubiera tenido tan honda raigambre; arte vivo en constante evolución, que habría de influenciar y constituirse en base de todo el arte de nuestros días. Después: *dada*.

6. Oud, el gran constructor holandés, uno de los precursores de la arquitectura contemporánea, decía en 1924: "Movido por la fuerza íntima de su intelectualismo, el cubismo se libera, cada vez más, de los aspectos accidentales de la naturaleza, abandonando lo accesorio, y buscando formas severas, así como relaciones coloreadas y sus valores tonales, creando, de esta manera, auténticas obras plásticas."

Carlos MÉRIDA

\*

¿Qué significa la obra de Picasso en relación a mi propia obra? Al principio, mientras estudiaba artes plásticas en la Academia

de San Carlos, no lo conocía; los maestros jamás me hablaron de él, así que no significaba absolutamente nada. Mi primer contacto con él fue un libro que leí alrededor de los 19 años, y entonces, cargado de los prejuicios de mi educación, no niego que me inquietó, pero lo clasifiqué como un loco que hacía cosas raras. Después, poco a poco, a medida que mi cultura plástica crecía, mis puntos de vista respecto a su obra fueron evolucionando de tal manera que, a la pregunta inicial, ahora contesto que para mí ha significado una "escalera". Aceptando el arte pictórico del Renacimiento hasta el siglo XIX a través de las primeras obras de Picasso y siguiendo su propia evolución, lenta, pero seguramente, se comprende toda la evolución estética que ha sufrido el arte en lo que va de este siglo.

En la actualidad, Picasso es un clásico que abre y cierra su propio camino. Su exceso de personalidad lo hace hermético en cuanto a influencia directa sobre otros artistas. Algunos cayeron en la admiración, y el reflejo de la influencia en sus propias obras sólo hizo resaltar más la gran calidad del maestro — legiones de imitadores que jamás lograron hacer nada personal. Sin embargo, en el otro sentido, no en su expresión plástica cerrada en sí misma, sino en su expresión humana, Picasso nos da el gran ejemplo de un hombre que jamás se conformó con algo encontrado, que nunca usó la fórmula, que siempre abandonó lo hecho, que acabó con el mito de que el estilo es una repetición al infinito, que enseñó que el oficio es una cosa muy diferente a la artesanía. En todo esto sí ha sido para mí un ejemplo y una influencia en mi propia obra.

Manuel FELGUÉREZ

\*

En este siglo de importantes revoluciones, Picasso realizó una de las más necesarias: acabó con la explotación del arte por el arte. Y en este acto liberador no sólo nos dio una nueva forma de expresión, nos dio, además, un espejo donde el hombre puede proyectar su auténtica estatura, la fiel imagen de su aventura interior.

La misión de Picasso es hacernos crecer. Profundamente inventivo, rompió las convenciones que nos oprimían, y frente al dilema de qué es más importante, ver o intuir, se decidió por esto último, al crear un mundo tan sugestivo y revelador que, como el amor o la tragedia, permaneciera por siempre ligado al destino del hombre.

Yo veo la pintura como una lección de amor, no como un instrumento. Quienes quieren empuñarla, acomodándola en la vitrina de los discursos, junto a la retórica más conformista, no amarán nunca a Picasso, no serán capaces de entender su generoso mensaje: Un hombre fiel a sí mismo es un hombre liberado.

Con Picasso, el pintor es *más pintor*, sencillamente porque se pinta a sí mismo, se descubre a sí mismo. Y ¿existe algo más hermoso que descubrir a un hombre?

Vicente ROJO

\*

Picasso tiene la enorme calidad de la inquietud — su búsqueda permanente, su inconformidad en el sentido pictórico nos ha permitido a todos los pintores post-picassianos la facilidad de empezar en cualquier peldaño dejado por él. Arma de doble filo. A veces no partimos de la búsqueda lógica y real, sino de un punto de partida que no nos pertenece pues ha sido vivido, sentido y hecho por otro. Picasso, pionero de los movimientos actuales, nos ha mostrado la inquietud realizada. Es un genio indiscutible, cualquier raya suya lo demuestra. Y como ser humano, tenemos obras suyas tan irrefutables como el *Guernica*, síntesis y visión trágica de los horrores de la guerra. Todo lo dicho sobra, no soy escritor.

MAKA



Picasso en París (1904)



François Gilot, Picasso y Fin Vilato, su sobrino, en Golfe Juan (1948)

Como muchas personas saben, Picasso es un pintor (de cuadros). Pintó muchos cuadros de distintos colores y tamaños. Ahora es muy célebre en el mundo entero y sigue pintando cuadros.

Naturalmente, Picasso no fue siempre tan famoso como hoy, ni la pintura fue siempre su manera de comunicar sus distintas visiones. Hace muchos años, precisamente en 1909, conocí a Picasso en la India, El Punjab. Yo me encontraba en aquel país mandada por el gobierno británico con el ejército, The Royal Bengal Lancers. Fui con ellos para hacer compañía a los caballos, a los que no les gustó el cambio de clima y necesitaban una persona de carácter pacífico y dócil para acompañarlos en el largo viaje.

El gobierno me escogió para esta tarea pero no me regalaron uniforme; lo tuve que comprar.

Ahora bien. Hice amistad con el maestro yogi Sri Horogroshna, cerca del río Ganges donde me bañaba cada quince días con los caballos. A Picasso también le gustó el lugar, pero no se bañó allí a causa de la poca limpieza de aquellas aguas. Picasso estaba escribiendo los últimos capítulos de su obra, una novela más tarde muy conocida: *Ben Hur*. Fue a la India para enriquecer el color local de *Ben Hur*, mucho más tarde se dio cuenta de que se equivocó de país, pero había bastante color y se decidió a ilustrar *Ben Hur*. En los primeros capítulos había carreras de elefantes que más tarde cambió por caballos. No sabía dibujar entonces, y era difícil averiguar si los elefantes corrían hacia adelante o hacia atrás.

Por causa de mi modesto trabajo con los caballos de los Bengal Lancers no me recibieron en la buena sociedad, pero Picasso entraba adonde quería, hasta el club más elegante. Era entonces campeón del juego nombrado croquet y jugó muchos partidos memorables con el escritor (igualmente muy conocido más tarde) Rudyard Kipling.

Kipling y Picasso hicieron una buena amistad entonces, hasta que en una riña fatal ambos pelearon por la tierna amistad de la escritora George Sand (también muy famosa más tarde), que estaba ayudando a Chopin con su ópera jamás terminada, *La bestia con cinco dedos*. Esta ópera en sesenta y dos movimientos de vals húngaro, la cantaba Picasso en la ventana de George Sand cada sábado en la noche. Desgraciadamente la obra maestra de Chopin, *La bestia con cinco dedos*, se perdió para siempre cuando Kipling se comió el manuscrito, hoja por hoja, a causa de sus celos incontrolables, al encontrar a Picasso y George Sand abrazados en la entrada principal del Taj Majal.

La época hindú de Picasso es poco conocida por el público general, porque consistía en puros elefantes para su novela *Ben Hur*, que escribió con otro nombre.

No mencionamos aquí a Chopin porque ya estaba enfermo y pasó su tiempo inventando el primer fonógrafo, para ahorrarse trabajo a causa de su estado de debilidad general. Edison copió el aparato primitivo de Chopin, que estaba hecho con el tronco de un elefante y una caja vacía de sardinas destinada al ejército británico. Edison, claro está, nunca dio crédito a Chopin por sus geniales invenciones.

El primer triunfo pictórico de Picasso fue cuando la reina Victoria cazó tigres en la cercana selva en donde abundaban los tigres domésticos, fácilmente al alcance de la mediocre puntería real. Estos tigres excesivamente gordos, criados con patas cortas como los perros "Bassets", caminaron lentamente delante del elefante de la reina, que disparó grandes cantidades de cartuchos sin lastimar a ninguno de los felinos domésticos.

Picasso, entonces, lucía un saco rayado que se ponía siempre cuando iba a escribir debajo de un árbol de mango en aquella selva. La reina lanzó un grito al ver al (más tarde) célebre pintor "Hi Tallo ho, Tiger" y disparó varias veces su fusil en la pierna izquierda del desgraciado Picasso. Su Majestad, al darse cuenta de que Picasso no era un tigre, invitó al (entonces) escritor a tomar el té y a recibir sus reales perdones. Como la reina estaba convencida de que Picasso estaba pintando paisajes, no lo dejó en paz hasta que él aceptó hacerle un retrato. Muchas veces Picasso aseguró que no sabía pintar gente, sino sólo elefantes; pero la reina no quedó convencida hasta que Picasso la pintó cazando tigres. El cuadro salió bastante bueno, a pesar de que nadie sabía nunca cuál era la reina, cuál su elefante y cuál era el tigre. Pero así le fue gustando la pintura a Picasso y siguió pintando hasta tener mucha fama en todas partes.

Leonora CARRINGTON

## ESCRITORES

Por su pincel han pasado todas las artes plásticas. Desde las formas primitivas —las prehistóricas y las de los pueblos aún hoy prehistóricos— hasta las acordes con nuestra época han servido a Pablo Picasso para crear el variado mundo donde el terror y el júbilo recobran el poder que parecía desvirtuarse en la pintura de los últimos tiempos. La mano hábil, dispuesta siempre a cambiar la técnica y los temas, da una lección acerca del arte de no permanecer inmóvil, seguro de haber dicho la última palabra. En Picasso, nombrar los objetos, las personas, los acontecimientos, es sólo preparar la nueva actitud que lo arrastrará a percibirlos de distinta manera. “La pintura —escribió en una ocasión— es un conjunto de destrucciones. Hago un cuadro y lo destruyo. A fin de cuentas no se pierde nada: el rojo que quité de un lugar aparece en cualquier otro.” La pureza de su arte, a veces extrema, no teme enriquecerse con el trato de los temas contemporáneos, particularmente cuando la intención es reproducir la brutalidad que se ha desbordado sobre algunos pueblos. Aquellos que atentaron contra la democracia en España —ahora en sus bodas de oro— reconocerán sus frutos, así pasen siglos, en el toro, el caballo, los aullidos, el niño muerto, la espada destrozada, los cuerpos mutilados, de *Guernica*. Del plácido rostro de sus saltimbanquis y arlequines al alborozado contorno de sus mujeres desnudas y a la distorsión de las figuras en muchas de sus obras —al través de etapas señaladas por el color predominante—, Picasso ha caminado descubriendo monstruos y ángeles, haciendo imperar su fuerza destructora. Vencedor de su oficio, detrás de las formas y las luces contempla la realidad tal y como la vería un hombre que, alejado de teorías y de tesis, empezara a pintar por primera vez.

Ali CHUMACERO

\*

“Yo busco, encuentro”— ha dicho Picasso, y donde más patente resulta ese encontrar es en la escultura, en la cual su imaginación, fundamentalmente clásica, reconstruye los viejos mitos con la palabra viva de su tiempo. Sale a la calle, donde encuentra y recoge las cosas más diversas; cosas hechas por el hombre de hoy para un fin práctico determinado pero que, desligadas de ese fin, fuera de uso, recuperan la forma eterna que les dieran las manos del artesano que las creó, su verdadera forma de metáforas plásticas. Y así, un sillín gastado y un guía le descubren a ese toro inconsciente que es la bicicleta: el viejo toro fenicio, mediterráneo y español. Reconstruye el ave fénix con una pala —que es la cola— y una llave de paso: la cresta. Con dos automovilitos de juguete nos hace ver que, por parecerse al hombre que los hizo, pueden ser también la cabeza de un mono. Se divierte en descubrir lo que vive encerrado en los objetos más usuales, y ante la revelación sentimos la misma regocijada sorpresa que cuando vemos a esos niños disfrazados de mayores, con bigote y todo, y nos damos cuenta de que son iguales a su papá o a su abuelito, y no lo habíamos visto antes.

Encuentra en las vasijas las formas suaves de las Afroditas, y con lo primero que tropiezan sus manos construye esa magnífica cabra, esa cabra Amaltea de nuestros días, que es fecundidad y ternura y dolor.

Como sus antepasados, aquellos poetas montaraces, clérigos o seglares, que al revolcarse con las serranas mezclaban el habla culterana con la plebeya, amasando un idioma cándido y fresco que olía a prado y a carne moza, Picasso forja en bronce una nueva lengua con palabras jóvenes que tienen el olor del taller en que han sido hechas y el calor de las manos por las que han pasado.

Diego de MESA

\*

Con Picasso se nos vuelve a plantear en su plenitud originaria una de las grandes interrogantes respecto al acto mismo de creación.

¿Qué es Picasso? ¿Es un vidente que descubre en la realidad el color, la línea y la sustancia en que sustenta esta realidad su ser; en que adviene a la forma? ¿O es un inventor de formas con las que crea ser para sumarlo a la realidad misma? Porque su arte es siempre una revelación, y siempre un nacimiento.

Esencia viva de lo que es, sustancia nueva de lo que nace, quizás el arte de Picasso más que ningún otro arte lo sea todo: último y primero, hijo y padre del ser, fruto del sol y nuevo sol de golpe ante el que nace cada día el rostro mismo del mundo.

J. M. GARCÍA ASCOT

Gran bola roja en la nariz, Picasso, *clown* jefe, los ojos pintados mitad rojo mitad negro, la cara hendida de azul, el torso en un *maillot* rosa que le deja libres los enormes brazos desnudos, con pantaloncillo corto para el vello ensortijado de sus pantorrillas, desaparece por el gran cortinón rojo mientras Cocteau, su compadre, todo lentejuelas blancas, el cono de fieltro blanco adornado con borlas blancas, la cara enharinada, impolutas las zapattillas, hace el tonto, los ojos ribeteadísimos de negro.

Max Jacob, vestido de harapos, recoge las boñigas del número anterior.

Apollinaire, de Monsieur Loyal, con su legendario turbante de herido de guerra bajo el sombrero de copa, tan elegante como siempre presenta:

## LA GRAN TROUPE DE LA COSTA AZUL

en sus números sensacionales que Ramón Gómez de la Serna, en la cabeza de su elefante, comenta por la tangente según un enorme rollo que se desenrolla como una serpiente boa.

Arriba, los trapezistas dan triples saltos mortales mientras los secundones —tan serios— vestidos como les corresponde de mozos de pista, tienden alfombras y preparan el número cumbre, el acontecimiento del siglo:

## LA GRAN VACA PICASSO

la de las ochenta ubres que, hablando catalán, produce diariamente mil litros de leche de primera calidad mientras con sus patas dibuja, en el aire, maravillas con la lumbre de un cigarrillo.

Según los diccionarios —grandes circos de las palabras— en el vestíbulo del templo de Diana de Éfeso o, para ser más exactos, de Artemisa de lo mismo, colgaban los cuernos de una vaca de una belleza tal que se prometió la hegemonía al ciudadano que lograra su sacrificio —*Preller dixit*. Fue la trasmutación más antigua de Picasso, que vino a ser, con el tiempo, la propia Diana de Éfeso, la de las ochenta ubres, fecunda como ninguno.

—¡Fíjense, señoras y señores, en los ojos de vaca de Picasso! ¡Explíquense, sin más, su gusto por los toros! —grita Apollinaire, con un gran falo en las manos.

El signore Stravinski dirige la charanga, allá arriba, sobre la entrada de la pista.

Acaban con todo.

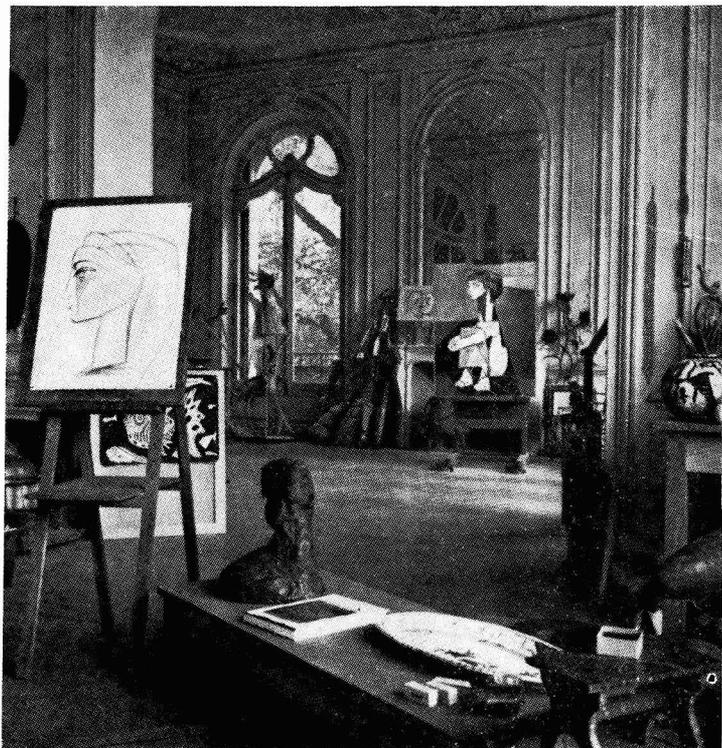
Hagenbeck y Barnum los quieren contratar, en vano.

Madame Stein, renombrada domadora, llora en un rincón, al lado de sus tigres.

Max AUB

\*

A bordo de l'île de France, colándome de una “clase” a otra, vi el mismo día, tres veces, el extraordinario corto cinematográfico de Clouzot denominado “El milagro de Picasso”. En la pantalla, blanca de miedo, aparece el primer trazo. Recordé con exactitud las palabras: “La tierra estaba sin forma y vacía



El estudio de Picasso en Cannes (1955)

y yacían tinieblas sobre la haz del abismo . . ." Más tarde sentí que no era eso precisamente.

Ante cada Picasso cada persona siente algo, y después: que *no era eso precisamente*.

Porque Picasso es una especie de *Muerte* que deja en libertad a la materia para que ésta efectúe todos los cambios naturales de su desintegración y su transformación. Cuando pinta una cara y después otra en la que los ojos, inmensos y deformados, no ven ya al mundo sino que denuncian su oscuro trasfondo, es como cuando la muerte apaga y deja fija una mirada que ya no nos mira porque nos rebasa y nos traspasa.

La libertad alarmante de Picasso, esa libertad total que sólo se encuentra en la muerte, única capaz de quebrar todos los trazos, es lo que impide su clasificación y lo que cada vez nos hace sentir que *no era eso precisamente*.

Josefina VICENS

\*

Sería trivial no repetir que en Picasso está, acto y potencia, la pintura contemporánea. Igualmente, no reconocer la variedad, la "discontinuidad" de Picasso. Muchas obras contemporáneas son líneas discretas. Inician, cumplen, esbozan, buscan, aunque, es verdad, como en Picasso, encuentran. Vienen a la memoria otros nombres mayores, también mudables transeúntes: Stravinski, Pound . . . ¿Signos de los tiempos? Seguramente. Una época que vive en el corazón de la contingencia tiene que lanzarse, a veces con frenesí, al descubrimiento de nuevos mundos. De ahí que el "mundo" de tantos artistas, poetas, pensadores de este siglo, esté hecho de "mundos" y, a veces, de esbozos de mundos. Nunca como hoy gustaron los hombres de los apuntes, las notas, lo incompleto, la belleza disparada en fragmentos. La carrera de Picasso — ¡carrera, otro término de los tiempos que corren! — es, muy a las claras, un disparadero. Diría Bergamín, un "disparadero español".

A esta misma búsqueda inquieta y fragmentaria se contraponen una constante búsqueda totalizadora. Heidegger (¿no lo encuentra?) anda en busca de Ser; Joyce o Breton quieren, en su conciencia, revelar toda conciencia. También Picasso encuentra, en los remansos de su río disparado — que a todos ha lanzado y lanza —, grandes momentos totalizadores, a veces azules melancólicos, a veces rosa sensible, a veces unidades de lo fragmentado, como el movimiento en secuencias del período cubista o el mundo roto y uno en *Guernica*.

Jean Cassou ha dicho que Picasso, al modo de los científicos, hace "experiencias para ver". Valga la metáfora, si bien no acabo de creer en la palabra experiencia aplicada al arte. Pero ver, sí. Su pintura es visión y encuentro. Ningún pintor ha visto como Picasso. Pocos, como él, han encontrado a fuerza de ver. Y su encuentro es, a la vez — proyección de su propio cuerpo —, piedra y ternura, *Señoritas de Aviñón* y *Retrato de Paul*, gesto de horror y forma de ternura allá en *Guernica*.

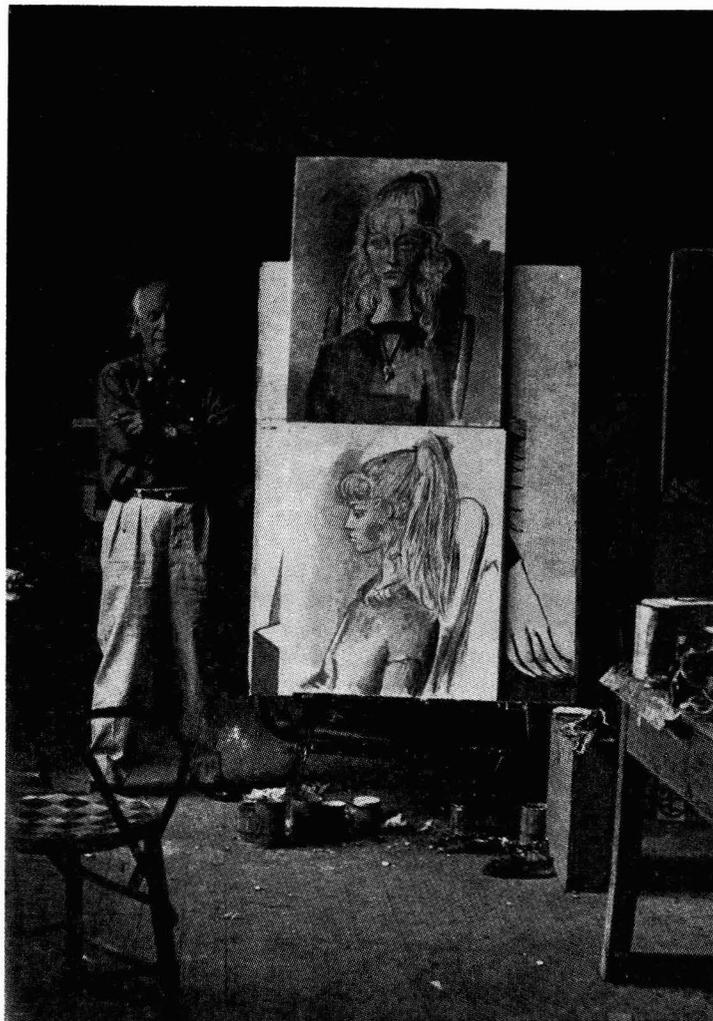
Se detiene la carrera: por un hilo de luz llegan, en línea pura, curva y sensible, las aguas griegas. La piedra se ilumina. En lo hondo, muchas veces, Picasso sonrío. Está de vuelta. ¿Su pincel? Clásico. Ha descubierto todos los mediterráneos.

Ramón XIRAU

\*

En las obras de Picasso está encerrada toda la realidad de la materia que se resiste a morir. Picasso ha resucitado al toro y a la palama, a la cabra y a la mujer, soplando dentro de ellos el fuego espiritual que los hace eternos, sacándolos de sí mismo por un costado, como Eva salió de Adán. Su pintura, su escultura, sus cerámicas no son jamás comentario sino aceptación absoluta, total, de la realidad como el ámbito en el que se repite una y otra vez, inevitablemente, el misterio de la creación.

Situado, así, en el centro de la creación deja que sus fuerzas lo gobiernen y es arrastrado hacia uno y otro lado por ellas. Por eso no se puede hablar del mundo de Picasso, sino de Picasso en el mundo. El mundo de todos los días, tierno, feroz, mil veces visto y siempre nuevo y desconocido, terriblemente cotidiano. El mundo de los solitarios en los cafés, del hambre y la miseria, del circo, de la guerra, de la playa, de los niños que son hijos y serán padres, de la mujer, de los animales y también de los sentimientos: el dolor, el amor, los celos y por encima de todo la muerte que es la vida, que lo envuelve todo, lo abarca todo y cumple con la misión de devolverlo a la materia original. Un mundo de individuos, siempre de individuos, que lo son precisamente porque aceptan su individualidad — su diferencia — dentro de lo colectivo. Y dentro de este mundo, ocupando un sitio primerísimo pero considerada también como parte de la



Picasso en su estudio de Vallauris (1953)

realidad, la pintura misma. La pintura como historia y tradición (más tradición que historia, para no darle demasiada importancia al falso nuevo dios moderno), además de como medio simple de expresión. Picasso se ha adueñado de las figuras de Altamira, de las mujeres avispa y los viejos libidinosos de Lucas Cranach, la serenidad de Velázquez, las explosiones de Goya, el lenguaje formal de Ingres y todos los descubrimientos de sus contemporáneos, con la naturalidad que sólo puede tener el que sabe verlos como parte real de la realidad y lo ha hecho de la única manera posible, no traicionándolos, sino aceptándolos, consciente de que es imposible ignorarlos.

Pienso en Picasso como el artista por excelencia, devorado por el impulso hacia la creación, que es siempre demoníaca, y por eso me niego a aceptarlo, además, como el apacible patriarca, el esposo envejecido y amigo generoso cuya imagen nos entregan los reportajes publicitarios. En contra de esta imagen, pongo el testimonio que él mismo nos ha entregado en la serie de dibujos titulada "La comedia humana": el hombre, con su eterna ansia de absoluto, vencido por el tiempo, solo frente a la belleza, herido por su inmutabilidad, que es la de la vida. Escojo al verdadero Picasso, al del toro que muge desgarrado y la paloma herida por los dientes del gato, que sin embargo o, mejor, precisamente por eso son bellos. Al Picasso que se conoce a sí mismo y ve la realidad sin falsos optimismos.

Juan GARCÍA PONCE

\*

Hay que terminar con la supuesta "correspondencia" Picasso-Stravinski. A Picasso no le corresponde ningún músico y, menos todavía, ninguna música. La idea baudelairiana de las "correspondencias" no resulta válida cuando se piensa en el misterio Picasso, porque aquello que entendemos como *mundo* en otros artistas, en él se vuelve *vida*, individualidad insustituible y bien diferenciada que se basta a sí misma y por sí misma.

Lo que sucede entre el pintor y el músico es un paralelismo de aventuras, una fidelidad ejemplar que sólo ellos conocen. Pero en Picasso esa fidelidad llega a la aceptación de lo cotidiano, al reconocimiento de la terrenalidad, a la creación de un orden que nada sabe de evasiones, vuelos nocturnos, miradas sin objeto. Picasso realiza el verdadero ideal romántico: inventa un universo milagroso y, al mismo tiempo, olvida los saludos

militares, las genuflexiones cortesanías, las gasas que cubren los ojos; su mirada recorre la fábula pero sabe posarse en la tierra.

Sé que los tratados prohíben hablar de un hombre a costa de otro; Picasso no necesita del reactivo Stravinski para iluminar su gran aventura creadora. Pero, a veces, un asombro amplifica otro asombro. Picasso contra Stravinski: cero. Picasso en razón de Stravinski: cero. Pero mirar a Picasso como se mira a Stravinski resucita la necesidad de no fabricarnos esperanzas, de obligarnos a reconocernos tal como somos.

Juan Vicente MELO

### UN MÚSICO

La música en Picasso se *ve* constantemente. Los instrumentos musicales —guitarras, flautas, violines, mandolinas— viven en su pintura con el mismo derecho y por la misma razón que los seres humanos. Y si Picasso vibra por igual ante las criaturas y los objetos es porque cree en ellos, porque siente que en todos alienta por igual el alma.

Los instrumentos musicales *suenan* en Picasso porque todo en él es verdadero y verdaderos tendrán que ser los sonidos de la siringa que toca embebecido el pastor, el sonido de la mandolina que un músico afina a los pies de una venus tizianesca, los que arranca de un increíble piano vertical, aparecido de repente bajo las manos en equilibrio, el paje enano de *Las Meninas*. Los sátiros abandonan su quehacer erótico por el de la música y hacen danzar a las ninfas, a las cabras, a las piedras...

Que el musicólogo profesional no busque en esos instrumentos la historia de la música, porque aunque nada falta en ellos no están ahí para ser vistos sino oídos, y quienes no los oigan por no saber ver —sentir— la pintura, que no se afanen por reconstruirlos.

Tan viva está en la pintura de Picasso una mujer dormida sobre la arena, como los instrumentos musicales mudos sobre una mesa. Y cuando los cuerpos danzan, vivos están al ritmo que los mueve.

Pero que nadie cuente las líneas en el papel pautado (pentagramas de tres, de cuatro líneas, incluso pentagramas sin líneas). Que nadie cuente las cuerdas de la guitarra, clavijas y cejillas, ni vea la redondez, imposible a veces, sobre la tapa de pino. Las "efes" de la caja acústica del violín y el "ponticello" gozan de especial exactitud —coincidencia gráfica expresiva. Y no ver, tampoco los agujeros inciertos del antiguo "aulos"... Pero



Picasso en su estudio de la calle de Grands Augustins (1938)

dispersos, aparentemente confusos, nada falta a estos instrumentos; todos los elementos musicales están presentes en el cuadro y en el aire que también está ahí, y vibran confiados y seguros.

A partir de *Ma jolie*, comenzó a sonar la *Nature morte* de Picasso: *Guitare sur une table*, *Le violon au café*; es el tiempo en que colabora con los ballets rusos. *Les trois masques* toman en sus manos los instrumentos y se van por el mundo con su guitarra, su flauta recta y partitura. Otros músicos aparecen formales y serios. Pero al vivir al aire libre, en la plena desnudez que ha tentado a Picasso toda la vida, surge con *Baigneuses et joueur de flûte*, y en los años actuales se extrema al colmo de lo bucólico musical en escenas con las que soñó despierto Don Quijote, en esa vida que para sí su escudero quería y que Picasso realiza, dando razón al sueño quijotesco, en un paisaje casi siempre de horizonte puro.

La música en Picasso se *ve* constantemente. Y se *escucha* también; con los ojos, claro está.

Salvador MORENO

### DIRECTORES DE ESCENA

Nuestro teatro: invalidez de la palabra; arritmia; forma vacía; color que no se ve; fuerza que se resiste; sentido que se niega; estéril agitación. Escenario en que persiste el caos. Agitación sin creador. Espera de "el milagro". Vida sin poeta y pintura sin pintor. Mundo moderno sin Picasso.

Picasso: energía. Picasso: color de hoy, figura de hoy, movimiento de hoy. Picasso: afirmación, explosión, desintegración, potencia, creación. Picasso: drama, terror, ternura, humor, amor y triunfo de la vida.

Picasso: validez de la palabra.

José Luis IBÁÑEZ

\*

Al buscar los trabajos que hizo Picasso como escenógrafo, no esperaba encontrar valores artísticos que sirvieran al arte dramático más allá de su indudable presencia plástica. Y no los encontré.

En realidad ha hecho muy poco. A los 32 años y habiendo abandonado el realismo, prolongó su período clásico en Roma, donde diseñó la escenografía y vestuario para el ballet *Parade*, producción de Diaghilev con música de Satie (1917). El diseño tiene un poco de Braque, algo de Picasso y mucho de Fernand Leger y el Bauhaus, sobretodo en el novedoso vestuario.

No quiero decir con esto que no haya logrado el propósito de hacer una bella escenografía, que seguramente sirvió perfectamente a las necesidades del ballet, las cuales son menos severas y menos complicadas —conceptualmente hablando— que las del teatro. Las escenografías para el ballet se esfuerzan más por ofrecer una amplitud épica que por dominar su sentido. En cambio, en el teatro, aparte de alcanzar el imperativo artístico-plástico en el sentido de la función comunicativa, debe poder expresar simultáneamente la psicología de las figuras dramáticas y su conexión con el lugar de la acción.

Así, la escenografía de Picasso para *Edipo rey*, dirigido por Pierre Blanchard en el teatro de los Campos Elíseos en 1951, prueba una vez más que los medios formales no son capaces de expresar, por sí solos, un contenido, aunque estén lógica y estéticamente fundamentados.

Las posibilidades que ofrece el arte escenográfico al artista son realmente apasionantes. Tomando los signos básicos del drama, se puede multiplicar, situar, alcanzar nuevos mundos, ya independientes de la realidad empírica y someterlos firmemente a las leyes de la estructura dramática. Ofrece una base. Un diagrama de locación. Delimita con precisión un tiempo y un espacio, los cuales se convierten en un verdadero reto para la expresión.

El diseño para *Edipo rey* tiene, aparte de su simplicidad, cualidades que es necesario apuntar, como son: el aceptar, en principio, la bidimensión del teatro de proscenio pintando toda la escenografía en un solo telón, que es, al mismo tiempo, marco escénico y fondo escenográfico, y ofrecer una ilusión de óptica tridimensional, necesaria para conceder profundidad, a base del trazo de un par de líneas.

Se podría añadir que modestamente ha sometido su diseño al poder dramático de los actores y del vestuario, así como al recuerdo tradicional de Sófocles. Aunque —desde mi punto de vista— los espectáculos que se producen teniendo en el aire el delicado aroma de un Shakespeare o un Sófocles, sin ofrecer nada que los actualice, representa el comercio puro.

Juan José GURROLA



*La cabra (1950)*

### ARQUITECTOS

Pablo Picasso es sin disputa la figura más sobresaliente de las artes plásticas de nuestro tiempo. Las épocas futuras habrán de concebir nuestro mundo como lo hacemos nosotros con los ya pasados: en función de sus más grandes figuras y obras. Es muy probable que seamos sentidos y juzgados en el futuro y frecuentemente a partir de Picasso, que no sólo es encarnizado perseguidor de la verdad por todos los caminos, campeón del ilogicismo vital, recreador de los mitos eternos y además el más intenso de todos los expresionistas, sino que a la vez su influencia —en tanto creadora del cubismo— trasciende el campo de la pintura y se proyecta sobre el nacimiento de la arquitectura contemporánea.

La ciencia, desde el siglo XIX, descubre un nuevo concepto del espacio. El espacio polivalente, que trasciende asombrosamente al tridimensional de la tradición euclidiana y renacentista, con la infinitud de sus dimensiones posibles.

La pintura por sus propios caminos descubre la polivalencia dimensional y la expresa por primera vez en el cubismo. La arquitectura moderna asimila en su nacimiento el nuevo concepto del espacio cubista. Gropius y Le Corbusier lo logran en el Bauhaus y la Ville Savoy. La visión arquitectónica se hace la dinámica y simultánea del cubismo. El edificio se puede ver desde abajo o arriba, de frente o por los lados, por dentro y por fuera, tendiendo y a veces alcanzando, por transparencias, la simultaneidad de aspectos del objeto que caracteriza al cubismo.

Se podría quizás intentar establecer un paralelo entre Masaccio, uno de los creadores de la pintura del Renacimiento, y Picasso, como uno de los creadores de la pintura moderna, por la influencia que ambos ejercen sobre la formación de los estilos arquitectónicos que preceden. Masaccio rompe con la sagrada bidimensionalidad gótica e introduce la tridimensionalidad humanística, prefigurando el espacio arquitectónico renacentista en su pintura.

Picasso introduce la angustiada pluridimensionalidad espacial en la pintura y persigue la verdad más allá de los estrechos límites de la razón lógica. Su influencia se proyecta sobre la creación del nuevo lenguaje espacial arquitectónico; pero de la estrechez de límites del racionalismo académico, la arquitectura contemporánea aún no acaba de librarse.

Raúl HENRÍQUEZ

\*

El mundo moderno se instaura por primera vez en la historia con pretensiones de universalidad. En realidad esta premisa no llega a ser más que el crisol —quizás muy mal crisol de opuestos pensamientos— de una falta de unidad cultural y de una múltiple dirección de caminos.

Nuestra época “se dirige hacia el todo pero llega a la nada” (Sieburg). En ese mundo actual Picasso es el arquetipo, el hombre símbolo, para los defectos y para las cualidades encarna lo más elevado y lo más bajo, lo superficial y lo profundo.

En Picasso se da por igual la forma crítica, y super-racional sin eliminar el irracionalismo más absoluto. En él aparece el romanticismo de la forma humana de fin de siglo y la desmembración sistemática del hombre. El arte de Picasso se desarrolla en las esferas del arte purista, desarraigado de cualquier otra esfera humana y cultural, y al mismo tiempo comprende el arte aplicado, utilitario, en sus más intrascendentes expresiones.

Las formas picassianas nos hablan el lenguaje prehumano y extrahumano, emergido de los fondos de la prehistoria, junto con el refinamiento super-elaborado de una civilización técnica en su cúspide. La “hiperconciencia”, frente al inconsciente, en sus límites imprecisos con la neurosis y la esquizofrenia.

Picasso es el artista de la inestabilidad, del cambio de dirección violenta, de lo nuevo e imprevisto, de la contradicción y del camino con una meta fija, pero que cambia de dirección constantemente.

Ricardo ROBINA

Toda cultura tiene la urgencia de manifestarse en formas sensibles. Esta voluntad de forma, intuitiva por el artista, es expresada estéticamente en medios específicos y matizada por su personalidad.

La voluntad de forma de la cultura actual ha sido intuitiva y expresada estéticamente por Picasso de manera harto convincente. Su actitud misma de inquietud y rebeldía constantes es ya, en sí, una manera de expresar el carácter cambiante e inestable de la cultura actual. Si se analizan las distintas fases o períodos de su actividad creadora, se advierte la urgencia interminable, permanente, de encontrar nuevos modos de visión e interpretación de la realidad.

Su primer período —azul—, caracterizado por el monocromatismo delimitado con gruesas líneas, está imbuido del sentimiento de lo deprimente, lo sórdido y lo triste. La certeza de su intuición de los caracteres culturales es evidente ahora, a dos guerras de distancia.

En su segundo período —rosa— su mensaje ha cambiado. Desaparece lo deprimente para dejar lugar a un cierto sensualismo, una cierta alegría, sin que lo abandone el sentido de lo monstruoso de cuño español. Hay una mayor plasticidad en el modelado de la forma, en la que el color tiene ya un importante papel.

En 1907 expone el cuadro *Les demoiselles d'Avignon*, en que a manera de manifiesto pictórico lanza el mensaje de la visión nueva: introducción de la cuarta dimensión en la representación plástica; arte como producto de la mente creadora sin sujeción al aspecto aparente de las cosas. No puede expresarse de modo más genuino la raíz intelectualista y el fetichismo cientificista de la cultura moderna. Por otra parte, la disociación del objeto en sus formas y colores constitutivos y la búsqueda de simultaneidades —que habría de ser de tanta importancia en la liberación arquitectónica de las maneras historicistas— traduce, en el lenguaje de la plástica y al través de la personalidad del gran artista, la disociación de los campos de la cultura sin una voluntad organizadora que les dé unidad.

Al iniciarse el primer cuarto de siglo entra el espíritu inquieto de Picasso en otra etapa experimental, casi negación de la anterior. Se adentra por el mundo de la representación realista. Es el deseo del hombre occidental, en la postguerra del 14, de creer que la humanidad ha entrado al fin en el cauce del orden y el equilibrio. Cuando este optimista anhelo se quiebra en la guerra civil española, dejando ver el trasfondo de crueldad e insensatez permanentes en el hombre, Picasso lo expresa en su terrible cuadro *Guernica*. Pero ya antes de que esta realidad fuera evidente, su intuición de artista la había revelado en su "Período de monstruos", hacia 1925, en que aparece obsesionado con lo diabólico, lo feo, lo grotesco y lo deforme.

Es Picasso el artista auténtico que con certidumbre intuye y con genialidad expresa la cultura de nuestro tiempo.

El enorme valor de la obra pictórica de Pablo Picasso está íntimamente relacionado con su influencia genérica como artista. No sólo por lo que su estética ha provocado, sino por la misma esencia y raíz de su actividad creadora.

Ante las concepciones ultra románticas, que tanto teórica como prácticamente fundamentan el arte sobre bases ajenas, o aquellas trascendentalistas que lo estabilizan como máxima permanencia, se presenta Picasso como un peculiar y violento revolucionario que intenta y logra volver el arte a sus cauces normales: despojándolo de sus ostentosos ropajes temáticos o moralistas, imponiendo su lenguaje auténtico, aceptando la nobleza de sus limitaciones.

Al hacerlo, recobra el artista su riqueza arcana de actividad libre y dinámica, de inquieto y dramático juego vital.

Su obra es variada y compleja: ensayo permanente, estímulo constante, trabajo intenso y fecundo.

Ha escandalizado a muchos, que lo acusan de falta de seriedad porque seriedad se confunde con hieratismo — olvidando que el arte es actividad, superabundancia y derroche, pasión profunda y al mismo tiempo resultado circunstancial y en gran medida arbitrario.

Crea mucho más por lo que le sobra, que por lo que estrictamente posee. Por eso su creación es libre, vasta y en muchos aspectos gratuita. Se apasiona por ambición de comprender y de decir lo que comprende. Ensayo continuamente, ávido e insatisfecho, y por ello logra penetrar hasta misteriosas y sorprendentes profundidades, palpando las magníficas riquezas ocultas de los hombres y de las cosas, y reconociendo la trágica e ineludible limitación del espíritu para captarlas y del lenguaje para comunicarlas.

El entusiasmo lo lleva a aceptar con dignidad y nobleza esta limitación humana o, si se prefiere, esta pasmosa variedad de facetas que presentan los seres como única posibilidad de decir algo ante la impotencia de expresarlo todo. Y esa parte, limitada y circunstancial, que se manifiesta en cada obra, presiona con violencia a reelaborarla, matizarla continuamente, evolucionando, apareciendo en dimensión histórica como un proceso de circunstancias. (Tal vez más que en ningún otro pintor, es imprescindible el conocimiento de la obra completa de Picasso.)

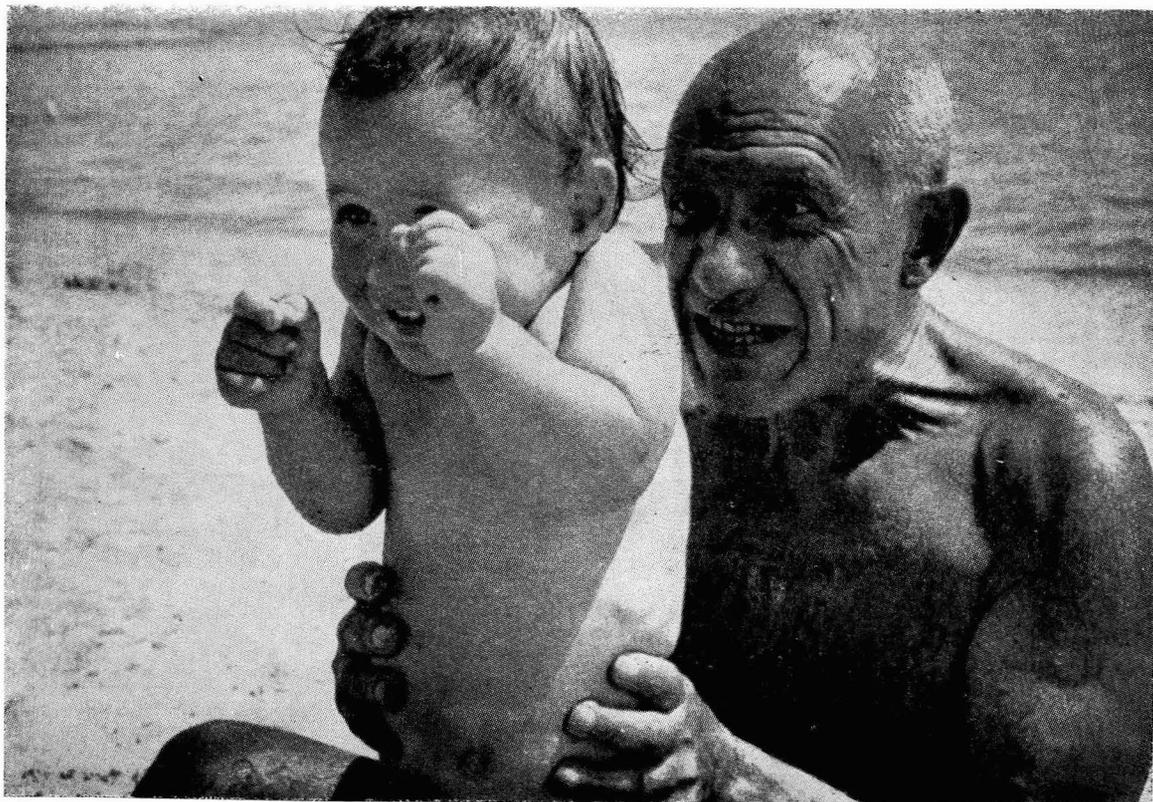
Como consecuencia, se sustenta todo sobre la base de un libre arbitrio, de una personal elección del lenguaje. Como el juego que establece sus propias reglas, aquellas que mejor se adaptan a manifestar el sentido del espectáculo.

Interpreta. Crea y recrea (en los dos sentidos del concepto). Pinta cuarenta y cinco veces *Las Meninas* de Velázquez, como Bach profundizaba a Vivaldi o Shakespeare recreaba a Bandello.

Rechazando prejuicios trascendentes como punto de partida, Pablo Ruiz Picasso trasciende por la autenticidad de sus resultados. Al reconocer la limitación expresiva de la creación, ha rehumanizado el arte y lo ha vuelto a colocar en su lugar.

César NOVOA

Carlos L. MIJARES B.



Picasso y su hijo Claude en la playa de Golfe Juan (1948)