

DICIEMBRE 1980 — 3,50 francos franceses (España : 75 pesetas)

El Correo de la unesco



PICASSO
un siglo

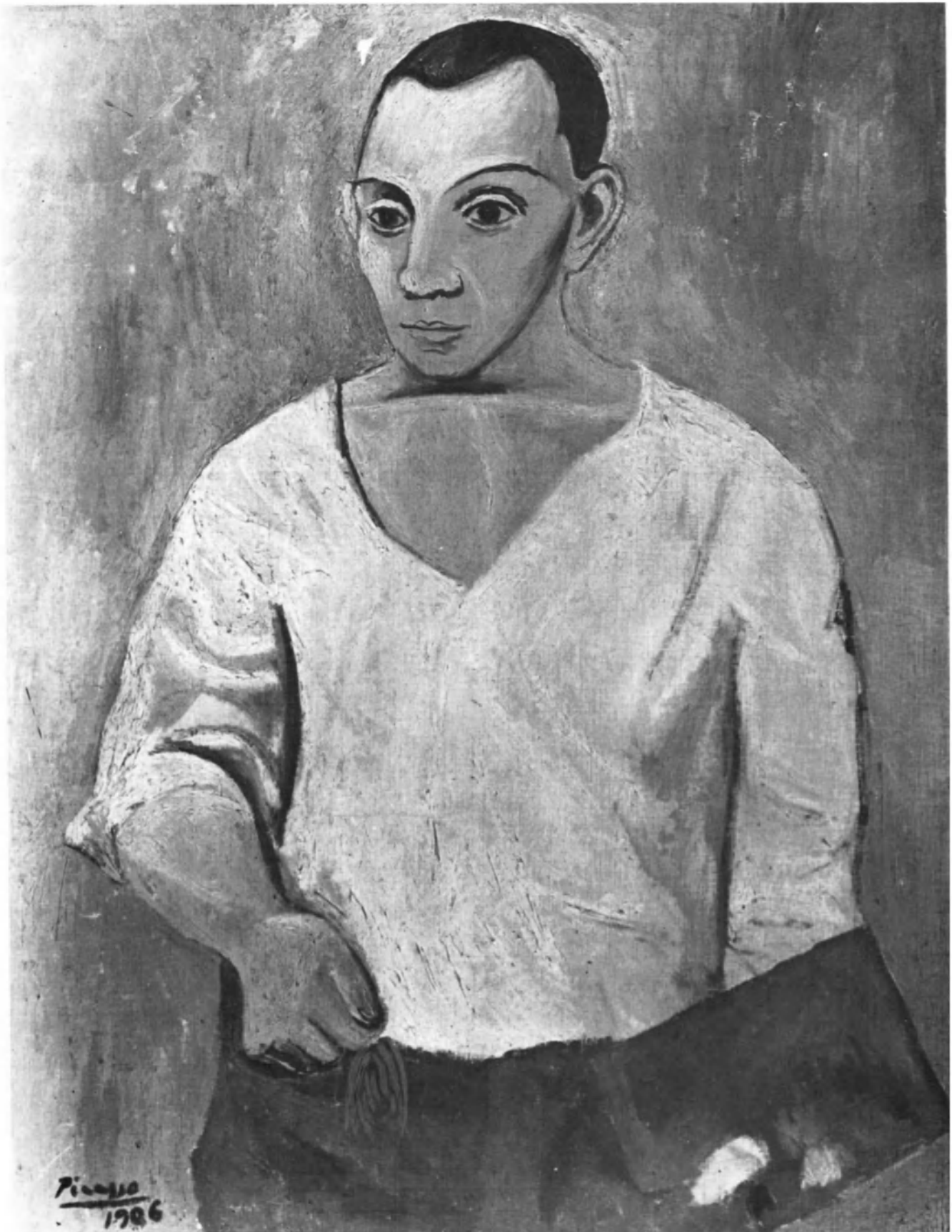


Foto © Graudon, SPADEM, París. Museo de Arte de Filadelfia

El pintor con la paleta

Otoño de 1906. Picasso tiene 25 años y, terminado su periodo rosa, se apresta a dar el gran salto que va a conmover el arte moderno, iniciando la primera gran revolución pictórica del siglo XX, con *Las señoritas de la calle de Aviñón* y el cubismo. Ejecuta entonces este *Retrato del artista o Autorretrato con la paleta* que prefigura ya el mundo de las *Señoritas*, el gran cuadro que va a pintar unos meses después (notable es, justamente, el parecido entre esta cabeza y las dos figuras femeninas del centro del gran cuadro : ver páginas en color). El esquematismo y la defor-

mación se imponen ya aquí decididamente : cabeza pequeña a manera de máscara, torso poderoso, sencillez de la línea y el color... Algo hay de románico en esta figura (el pintor acaba de volver a París de los Pirineos catalanes, donde el arte románico es tan vigoroso y omnipresente). En la serenidad y en la concentración espiritual de la expresión parece reflejarse la seguridad del artista dispuesto a lanzarse a la gran aventura, con todas sus facultades tensas para el descubrimiento y el combate. La gran revolución picassiana ha comenzado.

PUBLICADO EN 25 IDIOMAS

Español	Italiano	Turco	Esloveno
Inglés	Hindi	Urdu	Macedonio
Francés	Tamul	Catalán	Servio-croata
Ruso	Hebreo	Malayo	Chino
Alemán	Persa	Coreano	
Arabe	Portugués	Swahili	
Japonés	Neerlandés	Croata-servio	

Se publica también trimestralmente en braille, en español, inglés y francés

Publicación mensual de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura)

Tarifas de suscripción :
un año : 35 francos (España : 750 pesetas)
dos años : 58 francos.
Tapas para 11 números : 29 francos.

Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar "De EL CORREO DE LA UNESCO", el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a EL CORREO tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicite por escrito. Los artículos firmados no expresan forzosamente la opinión de la Unesco ni de la Redacción de la revista. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la incumbencia exclusiva de esta última.

Redacción y distribución :
Unesco, place de Fontenoy, 75700 Paris

Jefe de redacción :
Jean Gaudin

Subjefe de redacción :
Olga Rödel

Secretaria de redacción :
Gillian Whitcomb

Redactores principales :
Español : Francisco Fernández-Santos (París)
Francés :

Inglés : Howard Brabyn (París)
Ruso : Victor Goliachkov (París)
Alemán : Werner Merkli (Berna)
Arabe : Abdel Moneim El Sawi (El Cairo)
Japonés : Kazuo Akao (Tokio)
Italiano : Maria Remiddi (Roma)
Hindi : Krishna Gopa (Delhi)
Tamul : M. Mohammed Mustafa (Madrás)
Hebreo : Alexander Broïdo (Tel-Aviv)
Persa : Samad Nurinejad (Teherán)
Portugués : Benedicto Silva (Río de Janeiro)
Neerlandés : Paul Morren (Amberes)
Turco : Mefra Ilgazer (Estambul)
Urdu : Hakim Mohammed Said (Karachi)
Catalán : Cristián Rahola (Barcelona)
Malayo : Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)
Coreano : Lim Moun-Young (Seul)
Swahili : Domino Rutayebesibwa (Dar es-Salam)
Croata-servio, esloveno, macedonio y servio-croata : Punisa A. Pavlovich (Belgrado)
Chino : Shen Guofen (Pekín)
Braille : Frederich H. Potter (París)

Redactores adjuntos :
Español : Jorge Enrique Adoum
Francés :
Inglés : Roy Malkin

Documentación : Christiane Boucher

Ilustración : Ariane Bailey

Composición gráfica : Philippe Gentil

La correspondencia debe dirigirse al director de la revista.

páginas

4 LOS COMIENZOS DE UN GENIO

por Vitali Alexandrovich Suslov

11 HITOS EN LA VIDA DE UN ARTISTA

por Rosa María Subirana

13 LAS SEÑORITAS DE AVIÑÓN UNA REVOLUCION DE LA IMAGEN

por Santiago Amón

14 GUERNICA UN MUNDO DESPEDAZADO POR LA VIOLENCIA

por Josep Palau i Fabre

18 EL GRITO DE COLERA DE LA PINTURA

por Taro Okamoto

20 LA DEFORMACION, UNA VISION MAS PENETRANTE DE LA REALIDAD

por John Golding

23 LA MIRADA CUBISTA

por Giulio Carlo Argan

29 AFRICA EN PICASSO

por Beseat Kifle Selasie

32 LAS METAMORFOSIS DE UN TORO

De la apariencia a la esencia

34 PICASSO Y LOS MONSTRUOS

por Roland Penrose

38 UN ESCULTOR DE CUERPO ENTERO

por Julián Gállego

41 EL UNIVERSO MITICO DE PICASSO

por Alexandre Cirici Pellicer

47 ROSTROS DE NUESTRO SIGLO

por Dominique Bozo

OCHO PAGINAS EN COLOR

ISSN 0304 - 310 X
Nº 12 - 1980 - OPI. - 80 - 1 - 371 S



Nuestra portada

Mujer sentada (Marie-Thérèse Walter), óleo (100x81 cm), París, enero de 1937, Museo Picasso, París. En los años 30 y 40 Picasso pintó numerosísimos retratos de mujeres (esencialmente de sus compañeras Marie-Thérèse Walter, Dora Maar y Françoise Gilot). En el de la portada, como en otros muchos, utiliza el procedimiento del perfil doble o simultáneo tan característico de su arte. Pero la figura, de apariencia tan poco natural, guarda una identidad profunda con el modelo, al que espiritualiza elevándolo a símbolo de la delicadeza y la ternura. (Véase el artículo de las p. 47-50).

Foto Reunión de Museos Nacionales © SPADEM 1980, París

Cien años han transcurrido desde que, un 25 de octubre de 1881, naciera en Málaga (España) Pablo Ruiz Picasso, Pablo Picasso según se le conoce universalmente. El nombre del pintor español llena ese siglo —que vivió casi entero : murió a los 91 años— como muy pocas figuras contemporáneas. Quizá nadie consiguió como el gran malagueño vivir con tanta profundidad y vigor imaginativo algunos de los más señeros acontecimientos y experiencias —positivos o negativos, triunfales o trágicos— que han marcado nuestra centuria. Y el mundo moderno ha recibido, en su más íntima sensibilidad como en las más variadas imágenes de su vida cotidiana, la impronta de este malagueño pasado por Madrid y Barcelona que residió casi tres cuartas partes de su vida en Francia. Español por sus actitudes, sus creencias y sus gustos —el mayor genio que su patria haya dado al mundo desde Goya—, supo siempre elevar su irrenunciable identidad nacional a un nivel de significación humana universal. Y, en efecto, a través de su obra gigantesca y prodigiosamente polifacética (Picasso es el Proteo del arte moderno) se expresa el hombre de nuestro

siglo con sus tragedias y sus miserias pero también con sus triunfos y su vitalidad exploradora. En el plano del arte la obra de Picasso resume e integra múltiples corrientes del pasado, desde los grandes maestros españoles hasta los pintores de fines del siglo XIX, al mismo tiempo que recoge las lecciones de artes no clásicas o no europeas como el arte negro, la estatuaria ibérica prerromana, las artes primitivas en general. Pero en esta obra descomunal, junto a los problemas generales y artísticos, está siempre presente el hombre Picasso con sus vivencias personales, sus cóleras, sus dramas ; en ella nos ha dejado el artista una apasionante confesión íntima en más de veinte mil cuadros, grabados, esculturas, dibujos, ensamblajes y collages. Su vitalidad nunca desmentida le lleva a Picasso a afrontar en su vida y en su arte toda clase de paradojas y contradicciones, aun manteniendo siempre una fidelidad última a sí mismo. Es curioso, por ejemplo, observar como este revolucionario, este irrespetuoso iconoclasta se vuelve constantemente hacia la tradición, hacia los grandes maestros del pasado, para confrontarse con ellos. Y él

Los comienzos de un

por

Vitali Alexandrovich Suslov

EN la exploración de formas nuevas a que se lanza el joven Picasso, los lienzos de las épocas azul y rosa destacan como ejemplos notables de la pureza de un pensamiento artístico. En ellos materializa el artista los ideales humanistas, aun no corroídos por el veneno del escepticismo, y la fe en el hombre. Esas obras se caracterizan, además, por la nobleza de la pura realización artística.

El Museo del Ermitage de Leningrado y el Museo Pushkin de Bellas Artes de Moscú albergan una serie de magníficas obras que son perfectamente representativas de los esfuerzos de Picasso en esos primeros años de su carrera.

En las colecciones soviéticas sólo existen lienzos de los primeros quince años, más o menos, de la actividad creadora del artista malagueño. De todos modos, en ellos se manifiesta toda la complejidad y el carácter paradójico del arte picassiano con sus bruscos cambios de imágenes, de maneras y de estilo. Ese breve periodo de tiempo abarca las épocas "azul", "rosa" y "negra" del artista, con sus exploraciones en el terreno del cubismo, su pasión por el *collage* y sus experimentos abstractos.

Se suele fechar el comienzo del periodo azul de Picasso en su segunda estancia en París. El artista vuelve a Barcelona en la Navidad de 1901 con lienzos acabados o en curso de ejecución pintados con un estilo muy distinto del que le caracterizaba hasta entonces. "La fuente del arte es el dolor", dice ahora a sus amigos. En sus cuadros vemos surgir en mundo azul de la soledad silenciosa, de los parias de la sociedad : enfermos, mendigos, inválidos, ancianos. Se observa ya entonces en el artista una inclinación por la paradoja, por la sorpresa o por el contraste.

Suele considerarse que 1900 y 1901 son años marcados por la influencia de Toulouse-Lautrec y de Steinlen, lo que pone de manifiesto la relación de la obra picassiana con la de sus contemporáneos de París. Pero he aquí que ahora vuelve a la capital francesa para quedarse durante ocho meses y el resultado de ello es... ¡una ruptura total con sus entusiasmos parisienses! En efecto, tanto por la factura como por la temática o el sentimiento del mundo, la época azul se deriva directamente de la tradición española.

Dos lienzos de las colecciones soviéticas, *La bebedora de ajeno* o *El aperitivo* (1901, Museo del Ermitage) y *La cita* o *El abrazo* (1900, Museo Pushkin) nos permiten comprender claramente la cuestión. Ambas obras (p. 5 y 6) se sitúan en los umbrales del periodo azul y, al mismo tiempo que nos anticipan múltiples aspectos temáticos posteriores, son la conclusión de todo un periodo de búsquedas de Picasso, en su evolución hacia su propia verdad artística.

Podemos afirmar sin vacilación que a los quince años Picasso estaba ya en plena posesión de su oficio de pintor en el sentido académico de la palabra. Pero a partir de entonces el artista, llevado por un espíritu de experimentación, busca su propio camino a través de la maraña de corrientes y tendencias del arte europeo de comienzos del siglo XX. En esa búsqueda se manifiesta uno de los rasgos más notables del genio de Picasso : su capacidad para asimilar, para apropiarse las más variadas corrientes artísticas.

Pero volvamos a los dos lienzos antes señalados. En el segundo de ellos, *La cita*, observamos un acento netamente steinleniano : motivo, carácter popular de los personajes, un cierto empastamiento de los colores. La exposición de Steinlen que por en-

tonces se había abierto en París ofrecía a Picasso un rico material.

En la capital francesa ve Picasso por primera vez varios cuadros de Van Gogh. El artista afirmará más tarde que fue para él una auténtica revelación. Y es evidente que el descubrimiento del arte trágico del holandés influyó en la obra del español ; por ejemplo, en *La cita* es patente una tensión mórbida, una atmósfera trágica muy vangoghiana. Pese a una cierta ambigüedad de la escena, Picasso se esfuerza por formular aquí una idea que va a desarrollar posteriormente : es gracias al amor entre los seres humanos como éstos pueden protegerse contra la adversidad y contra la hostilidad del mundo exterior.

En *La bebedora de ajeno* Picasso sigue el camino trazado por Toulouse-Lautrec con sus escenas de cafés parisienses, tan amargamente irónicas y de tan aguda composición. En la estructura pictórica de este cuadro se observa también la influencia de Gauguin, de su paleta austera y concisa y de su simbolismo de los colores. Pero el artista malagueño impone su propio acento dramático en las imágenes de la obra. Lo que ante nuestros ojos aparece es el mundo cerrado de la soledad. Esta mujer en un café parece haber roto todo contacto con lo que la rodea para hundirse en un mundo interior de recuerdos y de meditaciones.

Como ya hemos dicho, es en París donde paradójicamente inicia Picasso su época azul, tan puramente española. A menudo se relaciona esta predilección por las imágenes de la miseria, del sufrimiento y de la desesperación trágica con las condiciones de la vida parisiense del pintor así como con la muerte de su amigo Casagemas, pintor y poeta, que se suicidó en París en 1901. Y, efectivamente, el artista conoció en esos años la más negra miseria.

que adora la vida, que ama el cuerpo humano con una voracidad de ogro, lo somete a menudo a las más abruptas deformaciones, cuyo poder expresivo no tiene parigual en el arte de Occidente. Todo sea por la expresión, parece gritar su obra entera. Y es que Picasso ha puesto íntegra su vida en su arte. Vida y arte se funden en el pintor español de una manera indisoluble pero también, a menudo, explosiva.

A este inagotable, contradictorio, asombroso creador que fue Picasso está dedicado el presente número de El Correo de la Unesco. Con él nuestra revista cumple el mandato que le confiriera la Conferencia General de la Unesco en su última reunión (Belgrado, octubre-noviembre de 1980). La Conferencia, "observando la gran contribución universal que a la cultura y a las artes" ha hecho el artista español, pidió a la Unesco y a sus Estados Miembros que celebraran el centenario de Picasso, señalando entre las actividades cuya realización se encomienda a la Organización la publicación de un número especial de El Correo de la Unesco.

genio

Sin embargo, las fuentes de que se alimenta la época azul son a la vez más amplias y más profundas. Hay que buscarlas en el clima social de la época, en la atmósfera de la vida social barcelonesa y en la visión del mundo del mismo Picasso. Recordemos que en aquellos tiempos Barcelona era uno de los santuarios del pensamiento anarquista-revolucionario, en el que se reflejaba la brutalidad de los contrastes sociales y de la miseria en la España de entonces. Ese clima intelectual impregnaba la vida barcelonesa con sus discusiones apasionadas en los clubes, sus reuniones y sus mítines.

Los pintores y escultores de la Ciudad Condal solían reunirse en la cervecería-cabaret *Els Quatre Gats*, que desde su inauguración en 1897 les servía en cierto modo de club. En este ambiente semibohemio, donde lo que más se apreciaba era la libertad y la independencia y donde la compasión por los "humillados y ofendidos" se imponía como norma moral suprema, se forman las actitudes vitales y las reacciones morales del joven Picasso.

París no sólo proporcionó al pintor una gran cantidad de impresiones artísticas nuevas; le reveló además, con particular fuerza, la cínica inmoralidad de la sociedad, el egoísmo de los poderosos y la triste vida de los bajos fondos. Con todo el dominio técnico e intelectual de un gran artista Picasso, que tiene entonces veinte años, dirige su penetrante mirada hacia esos bajos fondos de la vida. Visita hospitales, manicomios, hospicios, y en ellos encuentra a los héroes de sus cuadros: pobres, inválidos, tullidos, desheredados, parias de la sociedad en sus miserables yacijas. Pero no es sólo la compasión sentimental para con ellos lo que el artista expresa en sus lienzos; el mundo azul del silencio en que se mueven sus personajes es más que un símbolo del sufrimiento

Foto Museo Pushkin, Moscú © SPADEM 1980, París



Acrobata de la bola,
óleo (147 x 95 cm),
París, 1905,
Museo Pushkin de Bellas Artes,
Moscú.
Lienzo de la época rosa.

La cita o El abrazo, óleo sobre cartón (51,2 x 55,3 cm), París,
1900, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.



Foto Museo Pushkin, Moscú © SPADEM 1980, París

miento, es también un mundo de orgullosa soledad, de pureza moral.

Una de las primeras obras de la época azul es *Las dos hermanas*, actualmente en el Museo del Ermitage. Como en casi todas las obras de ese periodo, Picasso tiene presentes ciertas tradiciones del arte medieval. Le atrae el estilo gótico, la expresividad inspirada de sus formas. Durante esos años el pintor malagueño mantiene un contacto particularmente estrecho con la tradición española. Va a Toledo y "descubre" por sí mismo al Greco y antes, en el madrileño Museo del Prado, a Luis de Morales. En sus obras encuentra una expresividad psicológica, un tratamiento simbólico de los colores, un patetismo de las formas y una alta espiritualidad de las figuras que concuerdan plenamente con sus sentimientos y con sus búsquedas. Hay seguramente una lógica implícita en el hecho de que Picasso sintiera primero la necesidad de asimilar y reinterpretar el arte francés de su tiempo para después volver a sus fuentes nacionales y tratar de resucitar la multiseccular tradición española.

Las dos hermanas (p. 7 en color) es una obra sobremanera característica de la época azul. Picasso construye su lienzo como un bajorrelieve, tratando de conseguir el equilibrio y la unidad de las siluetas de las dos figuras femeninas sobre un fondo azul abstracto. En estas dos mujeres que se inclinan humildemente una hacia otra, casi abrazándose, se lee la tristeza del sufrimiento, un silencioso entendimiento mutuo, un llamado afecto y el perdón universal. Si pudiéramos recurrir a una analogía musical, diríamos que se trata de un réquiem. Los pequeños problemas cotidianos, las angustias y los reverses del siglo se esfuman ante la grandeza de lo universal y de lo eterno. No en vano el encuentro entre las dos hermanas va asociado a la parábola de la Virgen María y su hermana Isabel.

Otro cuadro característico de la época azul, que se conserva también en las colecciones soviéticas, es *El viejo judío* (p. 10). Forma parte esta obra de la serie de cuadros que tienen por protagonistas a los mendigos, los ciegos, los inválidos. En ellos el artista parece lanzar un desafío al mundo de los ricos y de los indiferentes, de los potentados y los filisteos. Picasso veía en sus héroes a los portadores de verdades ocultas para la mayoría de los mortales y accesibles solamente a la mirada interior, a la vida del espíritu. No es un azar el que casi todos los personajes de la época azul parezcan invidentes: diríase que no tienen rostro. Y es que viven en un mundo interior: sus dedos nerviosos, "góticos", perciben no la forma exterior de los objetos sino su sentido oculto.

En la primavera de 1904 Picasso abandona definitivamente Barcelona y se instala en el barrio parisiense de Montmartre, con lo que pone fin a su época azul. En efecto, en la monocromía azulada de sus lienzos comienzan a irrumpir tonos rosados que pronto van a ser dominantes. Es el comienzo de la época rosa. Pero, naturalmente, las búsquedas del artista no se reducen a un simple cambio de paleta. A esta época se la llama también, a veces, "periodo del circo", lo que define con mayor precisión su contenido. En realidad, en los cuadros de entonces hace su entrada un mundo nuevo: el de los saltimbanquis y artistas de circo.

Las razones de este nuevo viraje en las concepciones estéticas de Picasso son múltiples y responden al carácter polifacético de

La bebedora de ajeno o El aperitivo, óleo (73x54 cm), París, 1901, Museo del Ermitage, Leningrado. Hay alguna otra versión del mismo tema, como la famosa de la colección Huber, de Glaris, Suiza.

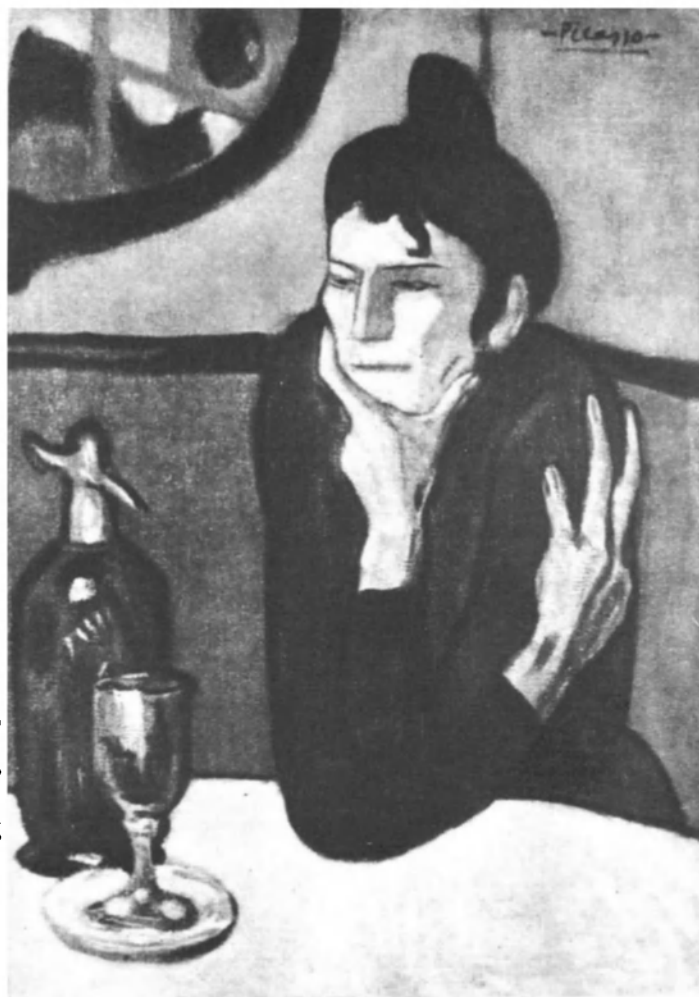


Foto Museo del Ermitage, Leningrado © SPADEM 1980, París

su inagotable talento, a sus condiciones de vida, a las influencias del medio. De todos modos, hay algo patente: Barcelona ya no es para él una fuente de estímulo creador, el tema mismo de los bajos fondos ha quedado agotado. Picasso se interesa ahora por valores de otra índole: la esperanza en el porvenir, la fe en el hombre. La fiel Fernand Olivier va a vivir con él en su taller y entre los nuevos amigos del artista figuran personalidades tan notables como los poetas André Salmon y Guillaume Apollinaire. Cabe señalar, además, que ya por entonces conocía Picasso admirablemente la literatura moderna española y francesa y que se interesaba incluso por la rusa (Turgueniev, Gorki). Sus nuevos amigos le presentan en los grupos literarios de París y le introducen en la vida bohemia de los pintores y poetas de Montmartre, con su concepción romántica de la creación artística, su inestabilidad material y, también, su actitud de solidaridad mutua. Es seguramente a Salmon y Apollinaire a quienes debe también Picasso su pasión por el circo. A comienzos de 1905 los tres frecuentan asiduamente el circo Medrano.

Pero sería inútil buscar en sus cuadros el espectáculo circense. Lo que interesa a Picasso son los artistas, particularmente los tradicionales acróbatas, payasos y arlequines, con su personalidad creadora. El pintor nos los muestra fuera de la pista, a veces durante un ensayo, pero más generalmente en el ambiente familiar de su vida cotidiana. Llevan siempre la vestimenta del personaje que representan, como un signo

Página en color

Arriba a la izquierda: *Las dos hermanas*, óleo (152x100 cm), Barcelona, 1902, Museo del Ermitage, Leningrado. Es uno de los lienzos más conocidos de la época azul barcelonesa. Arriba a la derecha: *La familia del acróbata con un mono*, aguada, acuarela, pastel y tinta china sobre cartón (104x75 cm), París, primavera de 1905, Konstmuseum de Goteborg, Suecia. Este tema —con arlequines, acróbatas, saltimbanquis— lo abordó varias veces Picasso durante su época rosa. (Véase en relación con estos dos lienzos el artículo de estas páginas.) Abajo: *La fábrica de Horta de Ebro*, óleo (53x60 cm), Museo del Ermitage, Leningrado. Picasso pasa el verano de 1909 en Horta de Ebro, u Horta de San Juan como en realidad se llama, en Tarragona. El artista está en los umbrales del cubismo. Pinta allí varios paisajes del pueblecito español, como el aquí reproducido, donde se afirman los procedimientos cubistas: reducción del espacio a volúmenes ("cubos"), descomposición en facetas, inversión de la perspectiva tradicional de modo que, en lugar de tener profundidad, el cuadro acerque los objetos al espectador... Como escribiría poco después el poeta Guillaume Apollinaire, amigo de Picasso y primer teórico del cubismo, "el aspecto geométrico que tanto ha sorprendido a quienes han visto los primeros lienzos cubistas venía de que en ellos la realidad esencial se representaba con gran pureza, eliminándose el accidente visual y anecdótico. Al representar la realidad concebida, el pintor puede crear la apariencia de tres dimensiones, puede en cierto modo *cubizar*".





que los diferencia del común de las gentes o como un símbolo de otro tipo de relaciones humanas.

Un grupo de artistas ambulantes es para Picasso un pequeño mundo de hombres libres en el que dominan sentimientos sinceros y en el que no cabe ni el egoísmo ni el engaño. Todos comparten la alegría del éxito o la amargura del fracaso. Y el artista se consideraba a sí mismo como formando parte del grupo. En su *Arlequín con un vaso*, el pintor aparece vestido de arlequín, pensativo, en medio de los clientes de un café, junto al mostrador. Es un arlequín, un bufón, si se quiere, pero es justamente él quien tiene conciencia del drama de la vida y de la gravedad de los días por venir.

Picasso comprendía con perspicacia e incluso con dolor las contradicciones de la vida y los conflictos de su tiempo. Sabía hasta qué punto era frágil e ilusorio el mundo de sus saltimbanquis perdido en la inmensidad del mundo real. La inquietud del pintor se refleja en la melancolía oculta y el desasosiego que expresan los rostros de sus personajes. Las grandes composiciones programáticas de la época rosa, como *Saltimbanques en route* y *Saltimbanques à l'étape*, revelan con mayor claridad ese sentimiento de incertidumbre y de inquieta espera.

El pintor malagueño no concibe la felicidad y la armonía sino en el seno de la familia. En una serie de cuadros que pueden agruparse bajo el título general de *La familia de Arlequín* (p. 7 en color), el artista elabora su propia versión de la Sagrada Familia. El calor del amor y la ternura por los niños protegen a sus personajes de la crueldad del mundo real.

Otro tema, que llega a ser predominante en el periodo rosa, expresa la fe del pintor en la bondad de la naturaleza humana. Es el te-

ma de la amistad entre dos seres gracias a la cual el fuerte, el experimentado, ayuda y protege al débil. Puede tratarse de un payaso viejo que ha conocido todos los altibajos de la vida y de un muchachito tímido, de un atleta vigoroso y una pequeña y delicada acróbata, de un hombre y de un animal, como en el cuadro *Niño llevando un caballo* de 1905-1906 (p. 10).

A este tipo de obras de la época rosa pertenece una admirable y pequeña aguada, *Muchacho con un perro*, que se conserva en el Ermitage. Está pintada con delicados tonos rosas cálidos y con la sencillez y la concisión que van a caracterizar el estilo de Picasso en 1905 y 1906. En esa obra su universo psicológico y plástico es complejo y aparece lleno de tensiones. Diríase que el pintor se vuelve hacia nosotros para mostrarnos mejor esa conmovedora amistad entre dos seres indefensos : el niño no es muy fuerte, pero el perro que le sigue es más débil aun. De ahí la mirada entristecida y cautelosa del niño : a él le toca defender y proteger a su confiado amigo de la adversidad y de la hostilidad ajena. Pero para él también, en su desamparo, es muy importante el apego que le demuestra el pobre animal.

Otro cuadro representativo de ese periodo es *Acróbata de la bola* (p. 5), que se conserva en el Museo Pushkin. En él se expresa brillantemente la fuerza del pensamiento constructivo de Picasso. La composición y la estructura rítmica de la obra se basan en la confrontación y el contraste y, al mismo tiempo, en el equilibrio y la unidad : un vigoroso atleta y una débil muchacha, la pesada masa de un cubo y la inestabilidad escurridiza de una bola, la monolítica figura masculina sentada en el cubo y la delgada silueta adolescente de pie sobre la bola, que vacila como una brizna de hierba al viento. Si se suprimiera uno de los elementos del cuadro,

toda la composición se derrumbaría : sin el atleta, la muchacha perdería el equilibrio y, asimismo, sin la inestabilidad de ésta el otro se hundiría bajo su propio peso.

Este lienzo del artista español es particularmente metafórico y sugestivo. Las figuras de la acróbata y del atleta, con sus conexiones y contrastes, evocan el concepto de la unidad y la oposición de los diversos principios que rigen la naturaleza, la vida, el ser humano. Pero hay también otra serie de asociaciones más profundas que recuerdan el simbolismo medieval. Así, la figura del atleta es una reminiscencia de la alegoría del Valor y la de la muchacha en equilibrio precario la de la Fortuna.

Para entonces puede advertirse ya una nueva orientación del pensamiento picassiano : el interés por la nitidez clásica, el equilibrio de la composición y la armonía interna. Pintado entre fines de 1905 y comienzos de 1906, *Acróbata de la bola* se sitúa en los orígenes del llamado primer periodo clásico de Picasso, cuando éste se apasiona por el arte de la Antigüedad y, en particular, por los vasos pintados griegos. Ese viraje del artista hacia imágenes netas, dinámicas y de una armoniosa integridad se nutría de su fe en la bondad y en la razón humanas. Ello explica la presencia en las obras de 1906 de muchachas y de jóvenes físicamente perfectos. Estos, desnudos y fuertes, dispuestos a la acción, parecen salir del cuadro hacia el espectador. Son la expresión del mundo soñado por el artista : un mundo ideal de hombres libres y orgullosos.

Pero apenas había Picasso tomado ese nuevo rumbo cuando de pronto lo abandona, como si le faltaran las fuerzas, como si su fe desfalleciera dando paso a la desilusión. Regresa a París en el otoño de 1906, tras haber pasado el verano en Gósol, pequeña aldea de los Pirineos españoles. Algunos meses después comienza a pintar *Las señoritas de Aviñón* (p. 8 en color), cuadro que termina hacia mediados de 1907. Ahora tenemos ante nosotros a un Picasso nuevo, diferente. Se diría que ha comenzado a descender al alba de los tiempos, antes de que el orden hubiera triunfado sobre el caos, antes de que el bien hubiera sido separado del mal y la fealdad de la belleza. Cabe preguntarse si el propio Picasso sabía entonces hacia dónde iba, arrastrado por su pasión irresistible y devoradora en busca de la verdad, por la pasión del experimentador que trata de encontrar formas plásticas que sean expresión de su tiempo.

Y aunque se trate de establecer una diferencia entre un Picasso supuestamente "auténtico" y otro "inauténtico", el de los periodos azul y rosa, no cabe duda de que es precisamente en éstos cuando se establecen los principios fundamentales de su arte, al mismo tiempo que los ideales humanistas y los temas esenciales de su obra. Incluso si Picasso no hubiera pintado nada después de 1907, quedaría en la historia del arte como uno de los mayores pintores de nuestro siglo.

VITALI ALEXANDROVICH SUSLOV, *historiador soviético de arte, es Director adjunto del famoso Museo del Ermitage de Leningrado y Vicepresidente del Consejo Internacional de Museos (ICOM). Especialista en materia de arte de Europa Occidental y de Rusia a fines del siglo XIX y comienzos del XX; así como en problemas de museología, ha escrito numerosas publicaciones, entre ellas varias monografías sobre temas de su especialidad.*

Página en color

Las señoritas de Aviñón, o *Las señoritas de la calle Avinyó*, óleo (244 x 233 cm), París, primavera-verano de 1907, donación Lillie P. Bliss, Museo de Arte Moderno de Nueva York. Curiosamente, este gran lienzo que, junto con *Guernica*, es la obra más famosa de Picasso, no tiene un título puesto por el autor ; el que hoy lleva se lo puso maliciosamente, unos años después de su creación, el escritor francés André Salmon, amigo de Picasso, refiriéndose al carrer de Avinyó, una calle de mala reputación de Barcelona. Por otro lado, el lienzo no fue reproducido hasta 1925 y no se expuso en público prácticamente hasta 1937. Y, sin embargo, durante esos largos años en que permaneció oculto ejerció una auténtica fascinación, un poder legendario sobre los que lo habían visto. Con *Las señoritas de Aviñón* el pintor español da el salto gigantesco que le va a conducir al cubismo, es decir a la primera gran revolución artística del siglo XX. Picasso está ahora en plena posesión de su libertad y de su genio : ya puede ser él mismo plenamente, asimilar todo cuanto se ha hecho antes de él para encaramarse hasta su propia y personalísima creación. De las varias influencias o inspiraciones que se funden en esta obra tan singular numerosos autores destacan la de la escultura ibérica española, con sus violentas deformaciones del rostro (Picasso tenía en su taller dos estatuillas de ese origen cuando pintó el gran lienzo). Se observa también la presencia de procedimientos típicamente *fauves* que Picasso podía tomar de sus amigos Matisse y Derain. Otros autores señalan una influencia de las máscaras negras, que Picasso había visto en el Museo del Trocadero, en las dos "señoritas" de la derecha (véase el artículo de la p. 29). En todo caso, el famoso lienzo inaugura una nueva visión en pintura : el artista rompe las formas para ensamblarlas de nuevo según una estructura angular y oblicua, perfectamente antinatural. Los rostros abandonan toda pretensión de parecido o congruencia naturalista para convertirse en signos o símbolos. Picasso emprende así la demolición de la vieja imagen del hombre, heredada de siglos de civilización, para tratar de construir la nueva faz de la modernidad. *Las señoritas de Aviñón*, inspirada al principio en una banal anécdota, se convierte así en un adelantado del futuro, en una obra profética. Las enigmáticas "señoritas" siguen aun intrigándonos con su misteriosa interrogación. (Véase el artículo de la p. 13.)

El artista y la mirada interior



Foto Ricardo Canals © SNARK International, París

Es curioso observar como la alegoría del hombre ciego persiguió a Picasso durante toda su vida como un fantasma que en cierto modo le echase en cara su enorme poder de visión, su capacidad de percepción objetiva. Famosa era la mirada penetrante y devoradora del pintor (véase la foto); mas diríase que Picasso, genio de la visión pero también de la imaginación, concibe (al menos en sus comienzos) como don esencial del artista la visión interior, la percepción espiritual. De ahí las múltiples ocasiones en que representa personajes ciegos o que adolecen de la vista. En Barcelona, en su época azul, abordó este tema en cuadros como *La Celestina* (o *La tuerta*) y *El viejo judío* (abajo y a la derecha); en este último lienzo los ojos muertos del viejo contrastan con la negra y aguda mirada del niño, tan picassiana. (Véase también el dibujo con el Minotauro ciego de la p. 36). Este pintor que tan bien

sabe ver los objetos parece pensar que el artista, el poeta es el vidente, el que ve con la mirada interior. Una bella y penetrante encarnación de esta metáfora picassiana del creador como mago, como guía dotado de poderes magnéticos y taumaturgicos nos la ofrece el lienzo *Niño llevando un caballo* (abajo a la derecha).

Arriba, Picasso en 1904, en el Bateau-Lavoir de Montmartre. Abajo, *La Celestina*, óleo (81×60 cm), Barcelona, 1903, colección particular, París. Arriba a la derecha, *El viejo judío*, óleo (125×92 cm), Barcelona, 1903, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú. Dos de los más famosos "azules de Barcelona". Abajo a la derecha, un cuadro célebre de la época rosa: *Niño llevando un caballo*, óleo (221×130 cm), París, 1906, colección Paley, Museo de Arte Moderno de Nueva York.



Foto Graudon © SPADEM 1980, París. Colección privada

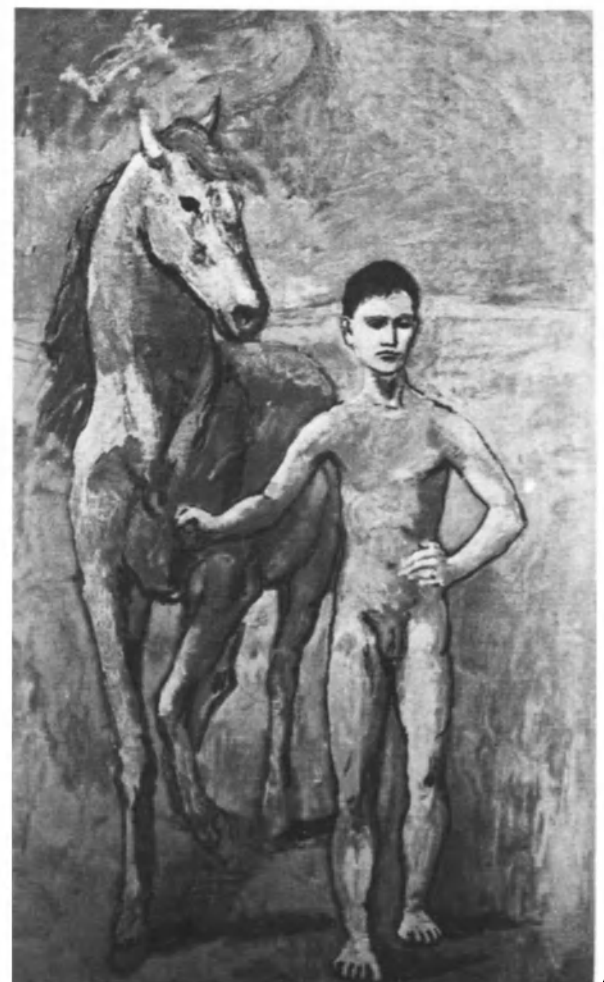


Foto tomada del Catálogo de Reproducciones de Pinturas 1860-1969 Unesco © SPADEM 1980, París

Hitos en la vida de un artista

por Rosa María Subirana

La formación artística de un pintor. El 25 de octubre de 1881 nace en Málaga Pablo Ruiz Picasso, hijo de José Ruiz Blasco y de María Picasso López. El matrimonio residía en la actual plaza de la Merced nº 15. Don José era profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Telmo. En su deseo de emular a su padre, pintor él mismo, ya en su primera infancia demostró Picasso en sus dibujos una seguridad de trazo sorprendente y gran capacidad de observación.

En 1891, la familia se traslada a La Coruña, donde va a permanecer cuatro años. Allí se inicia de hecho la carrera del joven Pablo como pintor. Sus dotes son tan sorprendentes, su maestría tal que, según afirmación del mismo pintor ya adulto, su padre le entregó sus pinceles y su paleta y desde entonces dejó de pintar, reconociendo así la superioridad de su hijo.

En 1895 el padre de Picasso solicita una permuta con un colega suyo de Barcelona. En el verano de ese año realiza la familia un viaje a Málaga, deteniéndose en Madrid, donde visitan el Museo del Prado, para dar a conocer a Pablo las obras de los grandes maestros. Ya instalados en Barcelona, Picasso se matricula en la Escuela de Bellas Artes de La Lonja, a pesar de no tener aun la edad reglamentaria. Es en esta escuela donde hará sus primeras amistades con colegas catalanes: Manuel Pallarés, Josep Cardona... Las obras más notables de este periodo son *La primera comunión* (1896) y *Ciencia y caridad* (1897). Ambas obras, sorprendentes para la edad de su autor, son todavía de un academicismo riguroso.

En 1897 la familia le envía a Madrid para que estudie en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero Picasso prefiere dedicarse a recorrer las calles de la capital española y a visitar el Museo del Prado. En junio de 1898 se traslada a Horta de Ebro (Tarragona), lugar que habrá de ser de gran importancia para su obra. Al regreso se instala en Barcelona. Pronto se integra en el ambiente barcelonés, frecuentando la cervecería modernista *Els Quatre Gats*, abierta a las más avanzadas corrientes artísticas e intelectuales del momento. Allí celebra su primera exposición (febrero de 1900), con dibujos y retratos de sus amigos.

En octubre de 1900 Picasso y su amigo Casagemas emprenden su primer viaje a París. Entra así en contacto el artista malagueño con el arte nuevo, conociendo las obras de Toulouse-Lautrec, Degas, Cézanne, Van Gogh, Bonnard... Fruto de esta primera experiencia parisiense son obras como *El final del número* y *Le Moulin de la Galette*.

La época azul. En diciembre de 1900 Picasso regresa a Barcelona para, desde allí, ir a Málaga a pasar el fin de año. En enero de 1901 se traslada de nuevo a Madrid, donde funda con un amigo catalán la revista *Arte joven*. A principios de mayo regresa a Barcelona pero a los pocos días parte nuevamente hacia París. Aquí permanece hasta finales de 1901, en que vuelve de nuevo a Barcelona. Durante este periodo se produce en él un cambio de estilo: en su pintura domina un monocromatismo azulado y la representación de maternidades y de seres desvalidos y míseros. Se inicia así la llamada "época azul". En el otoño de 1902 emprende el pintor de nuevo viaje a París, para volver poco tiempo después a Barcelona. El predominio del azul se inicia con las obras inspiradas por la muerte de su amigo Casagemas, que culminan con *La vida*, ejecutada en la misma época que *Desamparats*, *La Celestina* y *El viejo guitarrista*, de 1903. (Véase sobre este periodo el artículo de la p. 4).

Montmartre y la época rosa. En abril de 1904 emprende Picasso el viaje que le hace abandonar definitivamente Barcelona como lugar de residencia habitual. En París se instala en el que va a ser famoso "Bateau Lavoir", en pleno Montmartre. En otoño conoce el pintor a Fernand Olivier, con la que compartirá su vida hasta 1911. A partir de entonces predominan en sus obras los tonos rosados. De ahí que a esa época se la haya llamado "rosa". Cambia también la temática utilizada: Picasso abandona la pintura de seres pobres y desvalidos y se inspira sobre todo en personajes y escenas circenses (arlequines, acróbatas, saltimbanquis...). Ejemplos destacados de este periodo son *La familia del saltimbanqui* (1905), *La muerte de Arlequín* (1905), *La familia del acróbata con un mono* (p. 7 en color). (Véase el artículo de la p. 4).

"Las señoritas de Aviñón" y el cubismo. En 1906-1907 se produce un cambio fundamental en la pintura de Picasso. En el *Retrato de Gertrude Stein* el artista muestra una intensificación de los elementos formales. En esta misma línea está tratado su *Autorretrato (El pintor con la paleta)* de 1906 (p. 2). En 1907 termina, después de muchos bocetos y estudios, *Las señoritas de Aviñón* (p. 8 en color), cuadro de transición pero de capital importancia porque en él se manifiesta el proyecto picassiano de tomar del objeto esencialmente los elementos formales, la estructura, punto de partida del cubismo que luego va a desarrollar. (Véase el artículo de la p. 13).

Picasso conoce a Georges Braque, con quien colaborará en la fundación y el desarrollo del cubismo. Inspirándose en Cézanne, realiza diversas naturalezas muertas en las que simplifica las formas, tendiendo a la geometrización. A partir de 1909 desarrolla con más profundidad las posibilidades que le ofrece el cubismo. A esta etapa se le ha llamado del "cubismo analítico" para diferenciarla del "cubismo sintético" que desarrollará en un periodo posterior. (Véanse los artículos de las p. 20 y 23).

En el verano de 1909 vuelve el pintor a Horta de Ebro. Allí pinta sus primeros paisajes cubistas (p. 7 en color). Cuando comienza a aplicar este procedi-

miento a los retratos, la imagen se descompone en una serie discontinua de planos cortados. La *Cabeza de mujer* de 1909 es un buen ejemplo, como lo son los retratos de 1910 de sus amigos y marchantes Kahnweiler, Vollard (p. 26 en color), Uhde...

En el periodo del cubismo sintético el artista abandona el cuarteamiento de los volúmenes e introduce colores llanos y formas elementales. En el invierno de 1912 aparece el primer *collage*, técnica en la que se utilizan en la composición papeles o recortes de periódico. Ejemplos notables de este periodo son *La muchacha de la pelliza* y *Viva Francia*.

Al estallar la primera guerra mundial, en 1914, Picasso se encuentra en Aviñón junto con Eva Gouel, que ha sucedido a Fernand Olivier como compañera de Picasso. A fines de octubre regresan a París.

El teatro y el periodo clásico. En 1916 el joven escritor Jean Cocteau convence al artista para que colabore con él y con Eric Satie en una obra para los ballets rusos de Serge Diaghilev. Para esta obra, *Parade*, realiza Picasso el telón, los decorados y el vestuario. El pintor se casa con Olga Koklova, una bailarina de los ballets de Diaghilev; del matrimonio nacerá un hijo, Paulo, en 1921. En esta época ejecuta Picasso una serie de "pinturas escultóricas" fuertemente impregnadas de clasicismo. La obra más representativa de este nuevo estilo es *Tres mujeres en la fuente* de 1921 (p. 26 en color).

Surrealismo y escultura. En 1924 se relaciona Picasso con el movimiento surrealista, aunque siempre se mantendrá distante de él. El artista malagueño y los jóvenes surrealistas coinciden en una concepción de fondo: el arte expresa lo que la naturaleza no puede expresar. Pero las diferencias entre ellos eran importantes: Picasso estaba demasiado apegado, según los surrealistas, al mundo exterior, al objeto, y demasiado alejado, en cambio, del mundo de los sueños.

En 1925 inicia el artista un nuevo tipo de abstracción recogiendo los descubrimientos de la época cubista. Ejemplos de este momento son *La danza* (p. 27 en color), *El taller de la modista* y *La Mujer sentada* de 1927. El interés por el volumen y la masa que renace en sus obras le lleva de nuevo a preocuparse por la escultura. (Véase el artículo de la p. 38).

"Guernica". En 1935 el matrimonio con Olga se deshace. Su actual compañera es Marie-Thérèse Walter, de la que tendrá una hija, Maya. Es una época difícil y agitada de la vida de Picasso. En 1936 estalla la guerra civil española. Al año siguiente realiza los aguafuertes de *Señío y mentira de Franco* y, sobre todo, su gran mural *Guernica* (p. 16-17). (Véase el artículo de la p. 14).

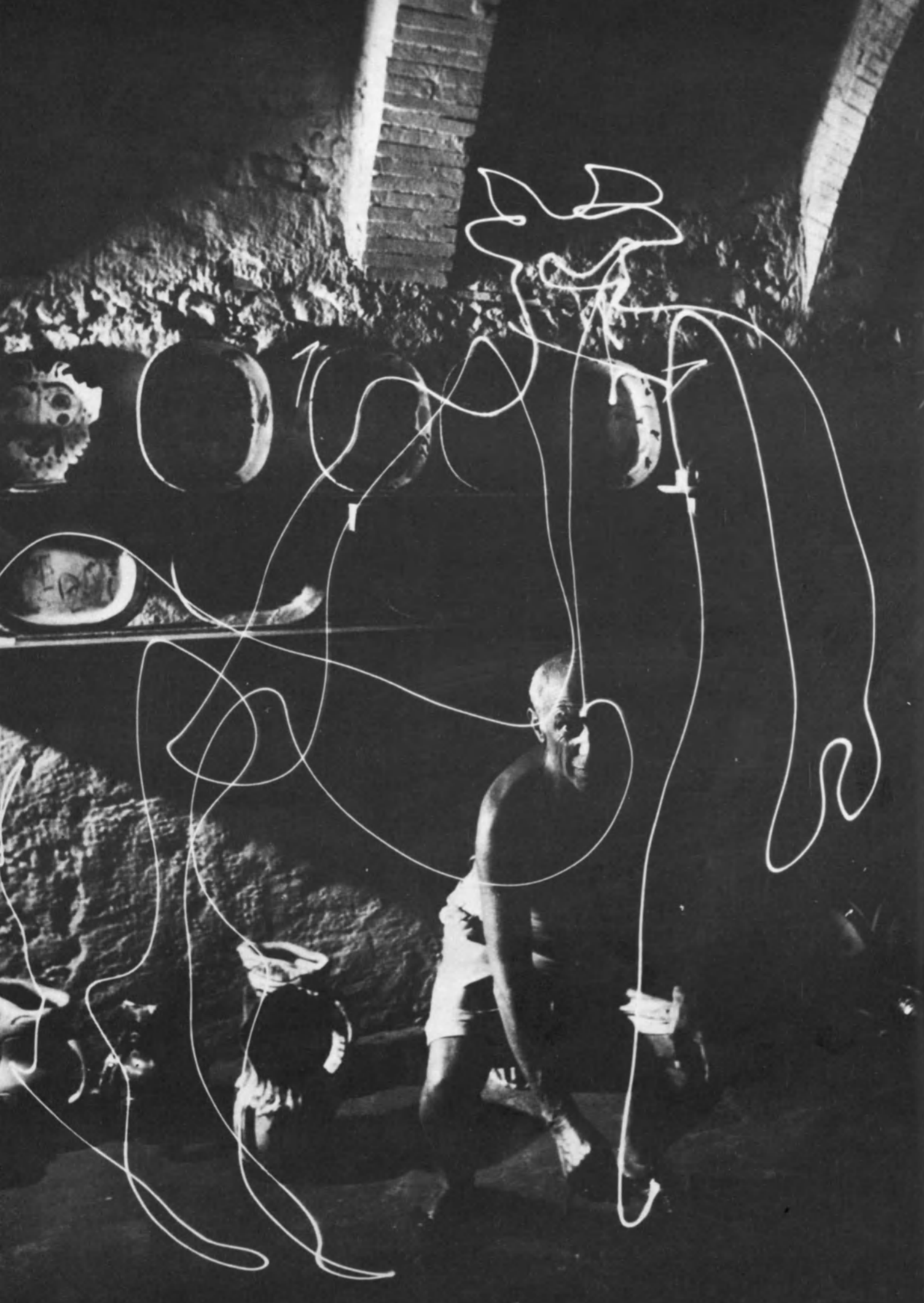
La segunda guerra mundial. En 1939, año en que se inicia la segunda guerra mundial, Picasso se marcha a Royan, cerca de Burdeos, donde pinta una serie de paisajes llenos de color y de vitalidad. Durante la ocupación Picasso vuelve a París y se encierra a trabajar en su estudio. De esta época datan una serie de retratos de mujeres sentadas, en particular de su nueva amiga Dora Maar (p. 28 en color y 49). Picasso se interesa por la litografía. Inicia sus relaciones con Françoise Gilot, de la que tendrá dos hijos: Claude y Paloma. El 5 de octubre de 1944, tras la liberación de París, el periódico *L'Humanité* anuncia la adhesión de Picasso al Partido comunista. De este compromiso político nacerán más tarde, en 1951 y 1952, tres grandes cuadros: *Masacre en Corea*, *La Guerra* y *La Paz* (p. 41) (véase el artículo de la p. 41). En 1949 le piden para el Congreso Mundial de la Paz de París una obra; elige una litografía de una paloma realizada en enero de ese año. Esta es la famosa "Paloma de la paz" que dará la vuelta al mundo.

"Las Meninas" y el mediterraneísmo. En 1950 regala Picasso a la población de Vallauris, en el Mediterráneo francés, la escultura *El hombre del cordero* (p. 38). En esa misma población se había iniciado en 1947 en el arte de la cerámica. Se dedica el artista a la recreación de obras de los grandes pintores del pasado con el *Retrato de un pintor según El Greco* (1950) o las *Demoielles au bord de la Seine* según Courbet (1949). En 1957 emprende el ciclo de *Las Meninas* según el cuadro de Velázquez (véase el artículo de la p. 41). En septiembre interrumpe este obsesivo trabajo para entretenerse pintando las palomas que divisa desde su ventana. La luz y el colorido mediterráneos impregnan los lienzos que entonces ejecuta con gran agilidad.

Últimas obras. En 1961 se casa Picasso con Jacqueline Roque y en junio de ese año se instalan ambos en el mas Notre-Dame-de-Vie en Mougins, junto a Cannes, su último domicilio. En febrero de 1963 se encierra Picasso en su estudio, obsesionado por el tema del *Pintor y su modelo*; a fines de año había realizado 50 lienzos en torno al mismo. En las obras de esta época pone Picasso en tela de juicio el oficio de pintor, introduciéndonos en su mundo personal y mostrándonos su lucha por captar la esencia de su trabajo. Entre marzo y octubre de 1968 realiza una serie de grabados que se conocen como la *Serie erótica* y que consta de 347 obras. Tres años más tarde realiza otra serie de 156 grabados sobre análoga temática. En 1972 vuelve Picasso por última vez la mirada hacia sí mismo con un *Autorretrato*.

Muere el 8 de abril de 1973 en Mougins y es enterrado en su castillo de Vauvenargues, cerca de Aix-en-Provence.

ROSA MARIA SUBIRANA, española nacida en Barcelona en 1942, es Directora del Museo Picasso de esta ciudad. Ha sido profesora de la Universidad barcelonesa y es consultora de la Unesco. Es además miembro del Consejo Ejecutivo del Comité Internacional de Museos de Arte Moderno del ICOM (Consejo Internacional de Museos). Ha dado conferencias y escrito numerosas publicaciones sobre arte y museos y, en particular, sobre Picasso. Entre sus libros cabe señalar *Los museos de arte de Barcelona* y *El Museo Picasso*. *El Museo Picasso de Barcelona se constituyó con las donaciones del pintor, entre ellas la serie de Las Meninas, la colección donada por su secretario Jaime Sabartés, donaciones de particulares y adquisiciones del Ayuntamiento. El Museo, instalado en el Palacio gótico de Berenguer de Aguilar, es fundamental para el conocimiento de la primera época del artista.*



Las señoritas de Aviñón

Una revolución de la imagen

por Santiago Amón

EL propósito de ruptura con el orden tradicional que Pablo Picasso provocara en 1907 (fija su mano en el trazo seguro de las *Demoiselles d'Avignon*) traía consigo el nacimiento de un *orden nuevo* cuyas consecuencias abarcan de lleno nuestro actual acontecer: son el entorno renovado, renacido, *moderno*, el paisaje nuevo de nuestro presente. A partir de Picasso se inicia el desarrollo de nuestras nuevas sensibilidad y estimativa, de nuestra renovada visión tanto de las cosas como de nuestra propia historia.

Quienes aún polemizan en torno al artista malagueño o discuten la validez de su arte (¡la eterna y pueril cantilena de que Picasso vino al mundo con la única misión de burlarse del vecino!) no suelen pararse a meditar que más de una vez el lugar mismo (aula, salón cafetería, supermercado o aeropuerto) en que la conversación se desarrolla o estalla el anatema ha sido paradójicamente diseñado y construido de acuerdo con premisas picassianas, más o menos bastardas o

genuinas, rectas o colaterales, pero en última instancia picassianas (fue el mismo Le Corbusier quien en cierta ocasión reconoció que toda su arquitectura se debía a un bodegón de Picasso).

"Picasso: en este nombre simbólico — escribe Jean Cassou — ha resumido el público todo el asombro y toda la indignación que le inspira el *arte moderno*". En realidad, el público ni se asombra ni se indigna. Son otros los portaestandartes de la indignación: aquellos que ven en el arte moderno y en el símbolo picassiano la frustración definitiva de un pasado que ellos desearían imperecedero, la no retroacción a un ayer que ellos quisieran imponer, a modo de dique, en el curso fluyente de la historia.

Y en verdad que actitud aparentemente tan pueril es digna de atención y estudio. La violenta indignación ante el arte moderno, y más aún ante el símbolo picassiano, encubre la afirmación rotunda de aquél y pone de relieve la trascendencia de éste en su feliz (para ellos infausto) e ineluctable desplie-

gue. ¿Habían, en otro caso, de indignarse tan ostensiblemente ante el surgimiento y el triunfo del arte moderno? ¿Por qué habían de lanzar, de otro modo, el anatema contra el nombre de su primer y más genuino impulsor? Su indignación obedece a la vigencia real de unas categorías, formas y estructuras que imposibilitan el retorno, la añoranza misma, del pasado glorioso. Recae sobre la cabeza de Picasso toda la fuerza de la execración porque ellos (los indignados) saben muy bien que fue el genial malagueño la cabeza, el ariete, la causa primera de esta irreparable grieta en el muro de la historia.

La coherencia del arte contemporáneo con la restante realidad coetánea ofrece, por otro lado, escasas dudas. Esa congruencia del arte nuevo con el pulso de la historia contemporánea es un hecho incuestionable, manifiesto por vez primera en las dimensiones de una obra concreta (las *Demoiselles d'Avignon*) y desarrollado después por la acción arriesgada de un puñado de grandes artistas.



EL GESTO Y LA MIRADA. "Si el objetivo era... la demolición de la vieja imagen del hombre, Picasso ha elegido su propia faz..."
"Uno mismo es el gesto, idénticos los ojos..."
Arriba: 1) detalle de una fotografía de Picasso tomada en 1955, a los 74 años; 2) los ojos del *Autorretrato con la paleta*, de 1906 (p. 2); 3) los ojos de la figura central de *Las señoritas de Aviñón*, de 1907 (p. 8 en color). A la izquierda, Picasso fotografiado en 1949, mediante el procedimiento de exposición prolongada, mientras "dibuja" en el aire un centauro utilizando una linterna de bolsillo.

por Josep Palau i Fabre

A primeros de enero de 1937, Pablo Picasso recibió el encargo, por parte del Gobierno de la República Española, de pintar un gran lienzo o mural para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París que había de inaugurarse a finales de aquella primavera.

El día 8 de enero, Picasso ejecutó un grabado múltiple (una plancha dividida en nueve compartimentos), conteniendo una historieta o aleluya que él mismo bautizó *Sueño y mentira de Franco*, de intención marcadamente caricaturesca.

El mismo día 8 el artista comenzó una segunda plancha, igualmente dividida en nueve recuadros, de los que posiblemente sólo llenó uno, elaborando dos más el día siguiente. Los seis restantes fueron ejecutados con posterioridad a la realización de *Guernica* o durante los días en que el pintor daba al lienzo los últimos retoques. En esta plancha, como en la anterior, el personaje central es el Toro (trazado el día 9).

Pasan los meses de enero, febrero, marzo y gran parte de abril y Picasso permanece inactivo respecto al encargo recibido, como si la inspiración no llegara o él no hallara el tema adecuado para plasmarla. Hasta que el día 26 de abril de 1937 la aviación nazi, con el beneplácito de Franco, bombardea la población vasca de Guernica, consumando así el que ha sido considerado como el primer bombardeo totalitario de la historia.

El *Times* de Londres del día 29 y *Ce Soir* de París del día 30 dan la noticia, con sendas crónicas de sus corresponsales. El día 1º de mayo Picasso traza los primeros esbozos o proyectos fechados sobre el tema.

¿Por qué Guernica? ¿Por qué fue éste el tema que inspiró a Picasso y no otro? La guerra civil hacía más de nueve meses que duraba y se habían desarrollado episodios bélicos de bastante envergadura para despertar la atención e incluso la pasión, como lo fueron el frente de Aragón o la defensa de Madrid. El día 13 de febrero de 1937 las tropas de Franco entran en Málaga, y al fin y al cabo Picasso era malagueño. Pero tampoco este hecho parece haberle conmovido lo bastante para obligarle a salir de sí mismo.

¿Cómo entender, pues, que fuera el bombardeo de Guernica el que le inspirara? ¿Qué diferencia existe entre dicho bombardeo y los acontecimientos bélicos antes señalados? A mi modo de ver, su disparidad es muy clara: el frente de Aragón, la defensa de Madrid o la caída de Málaga son episodios de una lucha fratricida que quizás repugna a Picasso. Son, en todo caso, batallas o contiendas en las que, con mayor o menor desigualdad bélica si se quiere, unos hombres luchan contra otros. En Guernica, no. El bombardeo de Guernica es la ostentación fachendosa de unas fuerzas prepotentes contra la población civil indefensa. Es como si un boxeador profesional quisiera hacer alarde de su fuerza pegando brutalmente a un niño o a un anciano. La visión de un espectáculo de esta índole nos llenaría de estupor y de indignación. La reacción de

Fueron estos artistas de un ayer cercano (Picasso y sus gentes) quienes supieron divisar, con pasmosa antelación (la plasmación concreta de las *Demoiselles d'Avignon* antecede en diez años al estallido de la revolución rusa), el cuándo y el cómo de una expectativa inminente, de un nuevo modo de realidad y de vida. "Sólo Picasso — exclama Gertrude Stein — ha advertido que la realidad del siglo XX nada tiene que ver con la del siglo XIX, y lo ha hecho pintando". Picasso ha abierto paso a la visión de una era renacida, de una renovada concepción del hombre y la sociedad, y se ha entregado a divulgarla sin demora, y sin el concurso de otros manifiestos ajenos a su quehacer: "lo hizo pintando".

¡Muera el buen gusto!, gritó Picasso mientras se afanaba febrilmente en plasmar sobre la textura misma de sus *Demoiselles d'Avignon* (p. 8 en color) la mayor osadía que hasta tal día conociera ni imaginara jamás la historia del arte, descubriendo en su faz su propia contrafaz, el grito sin sordina de lo vedado, la descarnada exhibición, oculta durante siglos, de lo inconveniente, de lo no propicio al refinamiento, al éxtasis o al lujo, ni tampoco al ornato, al boato, al decorum.

Quede así apenas esbozada la fuerza provocadora, agresiva, que en derechura llega del lienzo picassiano a los ojos de quien lo mira. La rotunda negación del *buen gusto*, que poco después harían suya futuristas, dadaístas, expresionistas... ha sido primigeniamente plasmada por Picasso no en la letra de un desenfadado manifiesto sino en la paciente prosecución de una obra, en el esqueleto y en la mueca de las *Demoiselles d'Avignon*, cuya sola presencia sugiere mayor provocación que todas las imprecações impresas en la crónica de las vanguardias de este siglo.

"Picasso es historia", podemos muy bien decir. Picasso es la historia de nuestra historia, la historia de nuestro trasplante y nueva incardinación en el mundo, la historia de nuestra propia mirada. "Porque él ha venido al mundo — cabe concluir con Rafael Alberti — para sacudirlo, volverlo del revés y ponerle otros ojos".

Cuentan sus biógrafos que, apenas esbozado el retrato que Picasso le hiciera en 1906, no pudo reprimir Gertrude Stein su admiración. Exigió Picasso otras ochenta y tantas sesiones, a cuyo cabo y luego de corregir y aun borrar la mayor parte de la obra, abandonó París por unos meses para, de retorno y sin el voto ni la presencia siquiera de Gertrude Stein, rehacer y concluir definitivamente el lienzo. Cuando ella contempló el nuevo retrato, no pudo reprimir la sorpresa ni tampoco disimular su más que fundadas dudas en cuanto al parecido. Picasso — agregan algunos biógrafos — se limitó, señalando el retrato, a sugerir: "No se preocupe, algún día usted se le parecerá". Muchas son las interpretaciones que se han dado a la célebre respuesta de Picasso. ¿Por qué no entenderla en su escueta plasticidad y con aquel carácter directo, sensitivo, nada teorizante que rezuman sus opiniones y a que se atuvo su quehacer?

Las *Demoiselles d'Avignon* sintetizan todos los escauceos picassianos, probados en torno a la *imagen y semejanza* del hombre a lo largo de 1906; definen por sí solas la refutación sustancial del pasado e iluminan una edad renacida en la que gesto y mirar humanos otean, sorprendidos hasta el asombro, el confín de un nuevo horizonte.

"Algún día se parecerá usted a su retrato". Ese día, el gran día de la subversión de los valores anunciado por Picasso en los albores de 1906, va a cumplirse, un año después, en el testimonio irrevocable de las *Demoiselles d'Avignon*. Todo semblante será, a contar de tal hora, esencialmente afín al de ellas y al de su hacedor; porque el hacedor ha elegido sin titubeos su propio semblante, lo ha desguzado y recompuesto en la violenta sacudida que deja en cueros y en huesos a esas cinco patéticas figuras.

¿Quién no sorprende en el *Autorretrato del pintor con la paleta* de 1906 (p. 2) el espejo verosímil de las dos figuras centrales que miran y contagian su mirar a sus otras tres compañeras en el frontispicio insultante de las *Demoiselles d'Avignon*? (Véase la p. 13). Uno mismo es el gesto, idénticos los ojos, semejante la faz, análogo el tono... El cotejo se le ocurre a uno del todo obvio e inmediato, al alcance de quien quiera probarlo por sí mismo. Basta con yuxtaponer la faz del *Pintor con la paleta* (u otros cuantos autorretratos de ese mismo 1906 o de 1907) a la faz de las dos señoritas que ocupan el centro de la escena, para descubrir su propia y mutua réplica.

Si el objetivo era, en el espíritu de Picasso, la demolición de la vieja imagen (*imago et similitudo*) del hombre, Picasso ha elegido su propia faz para en ella perpetrar el mayor de los agravios que luego habrá de ser reparación cumplida y precursora de toda una era de la humanidad. Picasso ha elegido, sin reticencia, la respuesta fidedigna de su rostro, la identidad civil de su retrato. ¿Dónde hallar, a la hora expectante del gran experimento en torno al semblante humano, un rostro más afín, próximo, familiar, hermano gemelo de sí mismo, que el rostro imperturbable del espejo?

Picasso es, pues, historia, tanto por la sistemática refutación del pasado como por la gran brecha que las *Demoiselles d'Avignon* abrían y siguen abriendo en el muro del porvenir. Si ayer no tuvo Picasso piedad alguna para con su propio precedente y su propio semblante, tampoco hoy tendrá miramientos de cara al caudal rebosante, al precipitado de la historia. Picasso ha sido el hondo feroz, implacable, inmisericorde, que ha desmoronado, de norte a sur, el ventanal de la edad antigua para instaurar a partir del escombros del vidrio fracturado un semblante nuevo y un nuevo paisaje. Bajo el zigzag centelleante de las *Demoiselles d'Avignon* ha dejado las trazas fundamentales de un rostro nuevo al que, a partir de ahora, usted (y usted y usted...) se parecerá. Porque a él han de asemejarse todos los rostros, comenzando por el de su hacedor, y de su textura se irá conformando la mirada nueva del hombre, su nueva perspectiva sobre la realidad, su renacida facultad de estimación, el pulso mismo de su costumbre. □

SANTIAGO AMON, poeta, historiador y crítico de arte español, colabora en numerosas publicaciones nacionales y extranjeras. Entre sus libros de poemas cabe citar *Tiempo de infancia*. Ha publicado varias biografías, entre ellas una de Giotto, y numerosas monografías sobre artistas españoles contemporáneos como Chillida, Canogar, etc. Es asimismo autor del libro *Picasso (Madrid, 1973)*.

despedazado por la violencia

Guernica

Son las cinco menos veinte de la tarde del 26 de abril de 1937, en plena guerra civil española. Día de mercado en Guernica, la ciudad santa de los vascos (bajo su árbol famoso juraban los Fueros de Euskadi los reyes españoles). De repente, oleada tras oleada de aviones de la Legión Cóndor nazi, al servicio del general Franco, dejan caer sus bombas sobre la ciudad desmilitarizada. Guernica arde por los cuatro costados. Miles de muertos y heridos quedan entre los escombros. Se ha consumado el primer bombardeo terrorista de la historia. Al día siguiente estalla un gran escándalo internacional cuyos ecos aun perduran. Y Picasso va a tomar sus lápices y sus pinceles para expresar, genialmente, su protesta por el crimen cometido contra una ciudad de su patria. En la foto, Guernica calcinada.



Picasso ante el bombardeo de Guernica por la flamante aviación nazi es la misma. Es una reacción de tipo moral.

Una pregunta parece necesaria antes de enfrentarnos con el cuadro propiamente dicho. ¿En qué punto de su vida y obra se hallaba Picasso antes de acometer el gran lienzo? Durante los cuatro años anteriores a la realización de *Guernica*, asistimos a la elaboración, por parte del artista, de una mitología mediterránea muy personalizada, que se centra en la figura del Minotauro. Ni que decir tiene que el Minotauro es Picasso. Esta figura mitológica le sirve al artista para decirnos, en lenguaje críptico, muchos secretos de su vida íntima. El gran aguafuerte *Minotauromaquia* (p. 36), de 1935, parece que venga a sintetizar la anterior problemática, porque es en 1935 cuando los diversos motivos que originaron la creación de este lenguaje cifrado estallan definitivamente: durante ese año se consuma la ruptura del pintor con su esposa Olga Koklova, y nace Maya, hija de Marie-Thérèse, con quien el artista sostenía relaciones clandestinas desde 1927.

Mucho más cercano a la ejecución de *Guernica* es el cuadro *Muchachas jugando junto al mar* (12-2-1937), en el que asistimos a la culminación de un proceso que se había iniciado años antes, y que es el de la obtención de unas estructuras para explicar el ser humano, vecinas a las estructuras óseas, cuyo hallazgo, aquí del todo maduro, puede ser considerado fruto del acoplamiento del cubismo con el surrealismo.

También hemos de suponer que en abril de 1937 habían empezado, en la producción picassiana, los dibujos infantiles realizados con el fin de distraer a su hija Maya. Tanto aquellas estructuras como el dibujo *naïf* (candoroso), están presentes en la ejecución del mural. Las primeras en el cuello del caballo, el segundo en el pájaro o pato chillando boca arriba.

Pero existe un elemento con el cual Picasso tendrá que luchar denodadamente en el momento de emprender su gran aventura plástica, que es la eliminación de los símbolos que constituían la base de su lenguaje anterior, para dejar paso a una naturaleza más despojada y para sentirse él más desnudo, como se lo exige la tragedia que se propone plasmar.

Otra pregunta que no podemos dejar de formularnos: ¿Cómo es que Picasso, en este trance, no crea un nuevo estilo o una nueva modalidad en su arte, no encuña su inspiración en un molde totalmente inédito, como lo ha hecho tantas veces a lo largo de su vida, a causa de una mujer o de algún acontecimiento que le afectara, en lugar de acudir, como hace aquí, a su pasado?

A nuestro entender, la respuesta a la anterior pregunta es la que nos confirma la prioridad de la motivación ética por encima de la artística. El sentimiento de indignación que invade a Picasso en este momento es demasiado intenso para permitirle pensar en estilos o entregarse a elucubraciones estéticas. El problema del arte comprometido lo hallamos aquí formulado con gran profundidad.

Foto © Keystone, Paris



Guernica, óleo sobre lienzo (349,3×776,6 cm), París, 1º de mayo-4 de junio de 1937. En los años 40, el inmenso friso picassiano quedó depositado, por decisión del artista, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Picasso declaró en más de una ocasión que *Guernica* debía volver a su patria natural, España, cuando el país recobrara las libertades democráticas. Restablecidas hoy éstas, el camino quedó abierto para el retorno de la obra, que según las previsiones debe tener lugar a principios de 1981. La más famosa pintura de nuestro tiempo quedará instalada en el Casón del Buen Retiro, una dependencia del madrileño Museo del Prado, donde Picasso adolescente había aprendido a conocer a fines del pasado siglo a los grandes maestros de la pintura. El inmenso mural se exhibirá rodeado por las decenas de estudios y bocetos que el pintor ejecutó para el cuadro o en torno a su tema.

Como sea que Picasso arrastra aún la fuerza de los símbolos en los que se había trasvasado su personalidad, en los bocetos empezados el 1º de mayo aparecen todavía las huellas de este lenguaje sobreentendido, del que se irá desprendiendo paulatinamente y no sin esfuerzo. La lucha es visible en la antinomia toro-caballo, con la que él quiere, al principio, representar, respectivamente, al pueblo español y al fascismo. En realidad, el caballo es la única figura que se hace problemática; por eso lo hallamos descrito en un lenguaje burlesco, o forzosamente pueril, o con una expresión antipática y repelente, o reducido a la nimiedad. Hasta que el es-

quema de un caballo trágico, que remonta a su juventud, se le impone por encima de las anteriores elucubraciones, que no cabían o no encajaban en la tragedia. Picasso elimina los símbolos y nos da los personajes desnudos y sin tapujos. Porque, a la postre, toro y caballo, los dos animales familiares de todos los pueblos de España, serán también dos personajes de la representación.

A pesar de todo, los bocetos no nos dan las características del lienzo. Aun acudiendo al del día 9 de mayo (boceto nº 15), que es el más próximo a la estructura definitiva del cuadro, es imposible prever la acumulación de estilos que hallaremos en él.

Hay ruptura, por lo tanto, entre los esbozos y la realización, no sólo a causa de las medidas (*Guernica* mide 7,76×3,49 m) o de las proporciones (los primeros dibujos eran casi cuadrados), o del medio de expresión, sino porque Picasso, una vez ante el lienzo, se responsabiliza, siente la gravedad de la empresa que se le ha encomendado y que él ha aceptado, casi como si se tratara de un reto consigo mismo.

Una vez abocado a la realización del cuadro, éste no adquirirá su verdadera entidad más que a partir del momento en que el artista se pondrá verdaderamente a pintar. En su primitivo estado, tal como nos lo muestra la primera foto de Dora Maar, el lienzo es un dibujo inmenso, mucho mayor que los anteriores, ejecutado con el pincel, pero dibujo al fin y al cabo. Es a partir de este momento cuando Picasso emprende una verdadera operación mágica, que consiste en hacer acudir a él todo su pasado de pintor y actualizarlo. Con este gesto podría parecer que Picasso no sólo no fuera hacia adelante



Foto Giraudon © SPADÉM 1980, Paris

creando un nuevo estilo, sino que retrocediera. Creemos que su actitud tiene un doble significado. Como sea que su pasado es un pasado glorioso, coronado por numerosas victorias (época azul, época rosa, cubismo, papeles pegados, curvismo, etc.), él quiere aportar a la causa que defiende lo mejor de sí mismo, y lo mejor de que dispone para ofrecer como compensación al holocausto de Guernica es su pasado de pintor. Picasso, en este trance, se moviliza, se convierte en soldado y, al mismo tiempo, su arte se vuelve todo comprometido, su pasado, que parecía meramente estético, se compromete en su presente, se vuelve ético. Pero se compromete libremente. Ahora se nos hace patente que, de no haber existido las etapas anteriores y de no haber sido éstas ejecutadas con plena libertad, *Guernica* no existiría, no habría podido existir. Así, el problema de la libertad y el del compromiso artístico no sólo no son contradictorios sino que se iluminan y se respaldan mutuamente.

Gracias a la anterior operación, casi de mago o de demiurgo, Picasso consigue

aunar en su mural desde el realismo y la época azul hasta sus recientes experiencias surrealistas y *naïves*. El cubismo y la pintura plana serán, con todo, los dos elementos que vendrán a religar, de una manera más patente, el conjunto.

La antinomia toro-caballo desaparecerá y todos los personajes presentes en el cuadro —en la representación— tendrán el mismo signo, que es el de víctimas. Sin embargo, el otro elemento del drama, que al principio se quería endosar al caballo, no desaparecerá del todo, sino que pesará de una manera global sobre el espectáculo que estamos presenciando. En efecto, si miramos *Guernica* con ojos de análisis plástico, veremos que el cuadro aparece cerrado por su parte inferior, limitado por los lados y abierto por arriba. Casi todos los elementos de la composición contribuyen a crear, en una forma u otra, numerosas brechas o aperturas hacia lo alto: la cola y los cuernos del toro, los brazos de la mujer cayendo, el relinchar del caballo, la mujer del quinqué que nos quiere absorber como un ciclón invertido, etc.

Todos los anteriores elementos hacen que el cuadro tenga un segundo centro de gravedad que se sitúa fuera del espacio material del mismo, allí donde sabemos que se origina lo que está acaeciendo, allí donde se esconden los aviones causantes del estrago que estamos viendo. En este sentido podemos afirmar que el mural sube más y más, y que si materialmente sus proporciones son muy apaisadas, psicológicamente es compensado e incluso superado por su altura.

Dicho lo anterior, queda por aclarar otro misterio no menos acuciante. ¿Cómo se explica que elementos tan dispares como el realismo, el cubismo, el surrealismo, el curvismo, los papeles pegados, hayan podido hermanarse y vivir armónicamente y aun formar unidad? A mi entender, sólo cabe una respuesta a la anterior pregunta, que es la de considerar que la pasión de Picasso, el grado de temperatura interior alcanzado por su inspiración, ha sido capaz de fundir los elementos antes dispersos o antagónicos, al igual que el fuego a elevadas temperaturas consigue fundir los materiales más diversos.

Con lo dicho hasta aquí hemos hecho un breve análisis de la gestación y de la plástica de *Guernica*, pero no podemos cerrar estas líneas sin referirnos a sus dimensiones terriblemente actuales, que lo hacen todavía más palpitante.

Por poco que observemos el esbozo nº 15, del día 9 de mayo, que hemos convenido en considerar el más maduro, como si nos fijamos en los dos primeros estados del cuadro, tal como nos lo muestran las fotografías de Dora Maar, podemos comprobar que había, en un principio, la intención manifiesta de introducir en la composición un brazo alzado con el puño cerrado (p. 19). Este puño era significativo. Quería decir que lo que estaba acaciendo no tenía perdón de Dios, clamaba venganza al cielo. Al eliminar el puño, Picasso elimina la idea de venganza. Yo creo que adrede, muy conscientemente. El lienzo se convierte únicamente en una queja desesperada de los seres que sufren a causa de una destrucción bárbara e injusta. Se convierte en el *quejeo* de Picasso. Algunos de los elementos plásticos de la obra, los numerosos gritos desesperados que *se oyen* en ella,

JOSEP PALAU I FABRE, poeta, ensayista, autor teatral e historiador del arte español, nació en Barcelona en 1917. Amigo personal de Picasso, ha escrito numerosas obras sobre el artista malagueño, entre ellas *Vidas de Picasso*, Doble ensayo sobre Picasso, Picasso en Cataluña, El "Gernika" de Picasso, y el monumental Picasso vivo 1881-1907. Infancia y primera juventud de un demiurgo. El artículo que aquí publicamos es una versión abreviada de su intervención en el congreso que sobre Picasso se celebró en el verano de 1980 en la Universidad Internacional de Santander (España), bajo la dirección del profesor de la Universidad de Madrid Antonio Bonet Correa. Este artículo, como los de Julián Gállego y A. Cirici Pellicer que publicamos en este número, aparecerán completos en el libro Picasso. 1881-1973, que editará próximamente la editorial madrileña Taurus.

pero muy particularmente el cuello alargado de la mujer arrastrándose, son el equivalente plástico de ciertos elementos típicamente andaluces, de algunas notas desgarradas, interminables de sus cantos. *Guernica* se me antoja, en este sentido, ni más ni menos que el canto profundo de Picasso, su *cante jondo*. Los elementos culturales (en el sentido étnico del término) más recónditos del artista, los que se remontan a su infancia y aun a su pasado ancestral, han emergido en él con su pasado de pintor.

Siempre he considerado que la obra de Picasso era, en su conjunto, la más representativa del hombre del siglo XX, a causa de la multiplicidad de estilos o épocas que comprende, cada uno de los cuales supone o involucra una forma distinta de humanidad. Hoy todos los hombres saben que existen otros hombres con creencias, formas de vida, ritos, costumbres, hablas, pigmentos o facciones diferentes de los suyos. Tanta diversidad sólo puede resolverse con la guerra permanente —si creemos que sólo nosotros estamos en posesión de la verdad y que los demás se hallan en el error— o con la tolerancia y la comprensión, si aceptamos que las formas de ser de los demás son tan válidas como la nuestra y que, de haber nacido nosotros en otro lugar o en otras circunstancias, nuestras creencias o nuestra escala de valores serían otras. Creo que la diversidad de la obra de Picasso responde a esta diversidad y que, por lo tanto, él asume las diferencias y las contradicciones humanas hasta el límite de lo posible.

Ahora bien, dado que *Guernica* es, con toda evidencia, un compendio del pasado artístico de Picasso, la diversidad de estilos y de épocas reunidos en él nos dice que las formas más dispares y antagónicas de vida pueden convivir, son susceptibles de remodelarse unas con otras. Así pues, *Guernica* no sólo no es un cuadro bélico, sino que es un cuadro que postula la convivencia huma-



na. Y aun parece decirnos —si hemos de atenernos a su proceso creador— que para alcanzar esa convivencia es necesario desplegar la misma fuerza, la misma pasión que puso su autor para obtener la cohesión en su obra. Y esta pasión se llama amor, porque fue el amor por los seres que sufrían, por aquellos que habían sido brutalmente atropellados, lo que le movió a escribir su página más inmortal. □

El grito de cólera de la pintura

por Taro Okamoto

ESTOY profundamente convencido de que es función esencial del arte liberar en todas las direcciones una vitalidad desbordante y desafiar y combatir todo lo establecido.

Jamás debemos conformarnos con el *statu quo*. La vida humana está violentamente desgarrada desde sus orígenes. Y hay que hacer frente a ese destino trágico con la mayor intensidad de expresión, haciéndolo resplandecer.

Recuerdo cómo grité estupefacto cuando me encontré súbitamente frente a *Guernica* en 1962. Ese cuadro, por su naturaleza misma, corroboraba mis convicciones. El lienzo está cubierto de seres que estallan, gritan, lloran, se retuercen; un caballo aparece en los últimos estertores de la agonía. La gigantesca escena, casi enteramente monocroma, me abrumó con su estremecedora tensión.

Como es sabido, el inmenso cuadro es el airado mensaje de Picasso al mundo y su denuncia indignada por la matanza de la población civil de la pequeña ciudad española de Guernica en el indiscriminado bombardeo de la aviación nazi. Y no hay duda de que *Guernica* quedará en la historia universal del arte como modelo de indignación y de denuncia.

Sin embargo, la conmoción que experimenté entonces no fue simple asombro ante la calami-

dad ni una cólera de índole moral y humanista. Quizás me conmovió más la expresión artística en sí misma, que en la superficie del cuadro estalla como respuesta a la indignación que brota claramente en una formidable descarga de energía.

Al mismo tiempo que estalla gráficamente, *Guernica* conserva en su conjunto una extraña tranquilidad. En el cielo raso hay una simple lámpara con su pantalla; y dentro de ese espacio, en cierto modo doméstico y cotidiano, la tragedia aparece como una pesadilla inmóvil. En el lado izquierdo, apartado del centro, hay un toro de perfil. La indiferencia con que parece mirar algo fuera del cuadro pone aun más de relieve el poder de la fuerza bruta. Su inmovilidad es de mal agüero. Por otra parte, la composición entera del cuadro se basa en la forma triangular tradicional, lo que crea una apariencia de reposo concentrado.

Pero hay, al mismo tiempo, un elemento romántico, una expresión, un movimiento que estalla hacia afuera, rompiendo el estatismo: el triángulo invertido de la mujer que grita con las manos alzadas, el caballo que relincha con la cabeza vuelta hacia atrás, las manos y las piernas de los caídos que salen hacia afuera, como si trataran de perforar el lienzo.

Hay, pues, en el inmenso friso un vigoroso dinamismo y una inmovilidad austera y cruel.

Se trata de un cálculo exaltado y elaborado hasta la locura. Ese silencio hace pensar en alaridos terribles, en un vacío. Los contrarios que actúan juntos están incorporados en *Guernica* con una tremebunda tensión.

Como decía al comienzo, creo que lo esencial en arte es el desafío. El arte es un ataque incondicional y en todas las direcciones. La expresión obsequiosa que se acomoda y transige para obtener el favor del público y gustar fácilmente no merece llamarse arte. Me resulta imposible no rechazar ese tipo de obras que se consideran como "buena pintura" o como "Pintura", con mayúscula. Jamás transigriré con esos cuadros que son una mera expresión de talento o de una destreza más o menos hábil o astuta.

Pero cada vez que entro en contacto con las obras de Picasso éstas me impresionan porque se trata de un hombre que, poseyendo un talento y una maestría incomparables, era capaz de superar esos atributos. "Estoy salvado, porque normalmente dibujo mal", decía públicamente. Y la grandeza de Picasso reside precisamente en la serenidad con que se desafió a sí mismo y desafió a los demás.

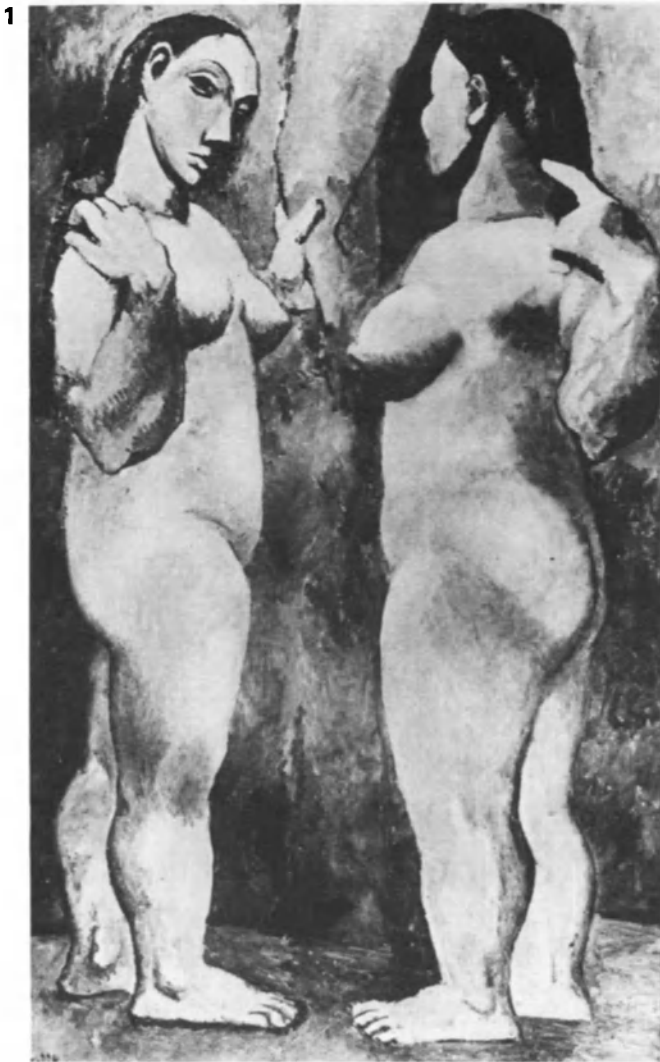
TARO OKAMOTO, pintor y escritor japonés, nació en Tokio en 1911. Adelantado del arte moderno en su país, sus obras se han expuesto en París, Nueva York, la Bienal de Venecia... Entre sus obras monumentales figuran los once frescos-relieves de cerámica que adornan la Prefectura de Tokio y la "Torre del Sol" de la Exposición Internacional de Osaka (1970). Ha escrito numerosas obras literarias.



Arriba, el segundo de los ocho estados de *Guernica* según las fotos tomadas por Dora Maar en el taller del pintor en la rue des Grands Augustins de París. Aun estamos lejos de la versión definitiva que hoy conocemos (véase el artículo de estas páginas). Abajo, *Mujer con un niño muerto* (24 x 45 cm), estudio de composición para *Guernica* (en el cuadro es la figura de la izquierda). El grito de la mujer del mural cuyos ojos diríase que se han convertido en sendas lágrimas es, como escribe el filósofo francés Roger Garaudy, "el emblema universal del sufrimiento humano". Pese a su título, el mural de Picasso no es un cuadro de historia,

anecdótico (por muy tremenda que la anécdota sea); tampoco es alegoría. Es el grito de la pintura contra la violencia inhumana. De ahí la inutilidad de buscar, fuera de los caminos mismos de la pintura y de la necesidad expresiva del alma herida del pintor, una explicación concreta para cada uno de los nueve personajes de este trágico torbellino: las cuatro mujeres, el niño, el guerrero o miliciano derribado, el toro, el caballo y el pájaro son otros tantos gritos salidos del corazón mismo del artista. (Véase otro estudio de composición sobre *Guernica* en la p. 37).





Dos desnudos, óleo (151,3 x 93 cm), París, fines de 1906. Museo de Arte Moderno de Nueva York, donación de G. David Thompson.



Bañista, óleo (130 x 97 cm), París, invierno de 1908-1909. Colección Sra. Bertram Smith, Nueva York.

Foto Zervos vol. I, Cahiers d'Art © SPADEM 1980, París.

Foto Zervos vol. II, Cahiers d'Art © SPADEM 1980, París.

La deformación, una visión más

por John Golding

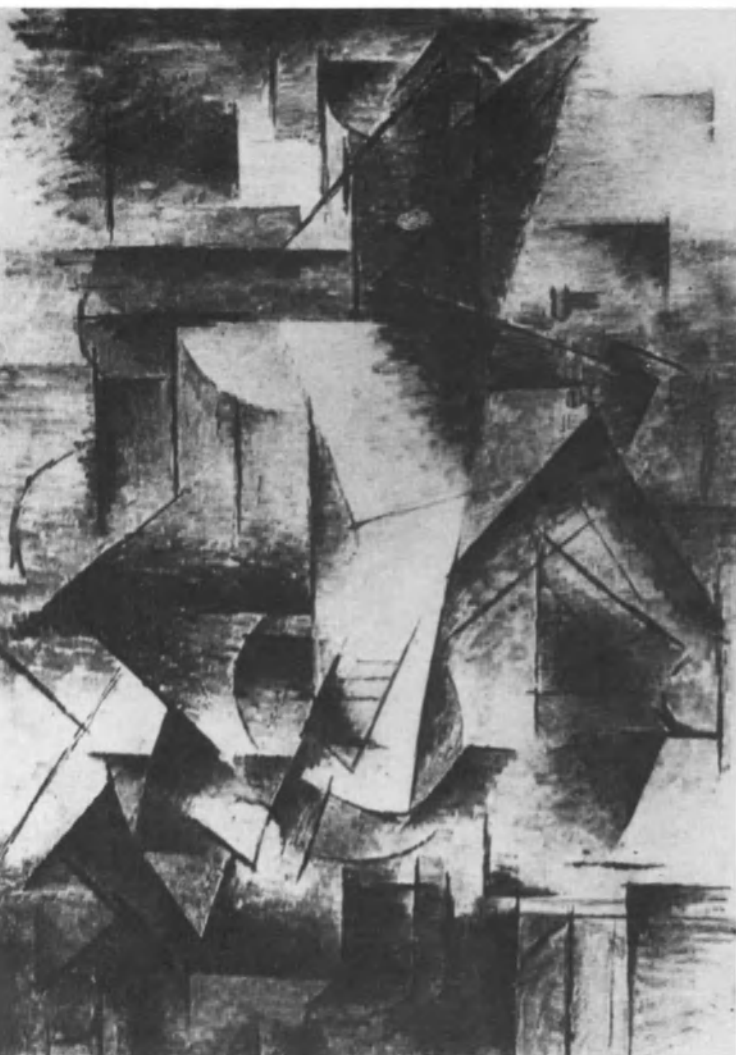
CUANDO le preguntaron acerca de su relación con el surrealismo, Picasso respondió: "Yo siempre intento observar la naturaleza. Atiendo al parecido, procurando una similitud más real que la realidad, que llegue a lo surreal. Es así como he entendido el surrealismo". Para alcanzar este tipo de hiperrealismo, en ocasiones plas-maba sus temas con tan detallada precisión que en comparación los resultados obtenidos con una cámara fotográfica pueden parecer aproximativos o desenfocados. Otras veces exageraba los contrastes de luz y sombra para lograr efectos dramáticos. Pero, fundamentalmente, Picasso iba a conseguir lo "más real que la realidad" gracias al uso de la deformación expresiva, alterando la apariencia real de los objetos, sobre todo del cuerpo humano, a fin de expulsar al espectador de las tradicionales formas de percepción, suscitando en él una nueva y más elevada conciencia del mundo visual. En ninguno de sus temas se manifiesta ello tan claramente como en su tratamiento del más tradicional de todos: el desnudo femenino.

La utilización de la deformación aparece ya en las primeras obras de Picasso, en los croquis (a menudo caracterizados por exageraciones al estilo de los dibujos animados) que ejecutaba para su propia diversión, mientras simultáneamente demostraba sus talentos de niño prodigio en los trabajos más académicos realizados en las diversas escuelas de bellas artes a las que asistió como alumno. Pero fue en 1906, y curiosamente tras un periodo en que Picasso estuvo estudiando el arte de la antigüedad clásica, cuya influencia en su obra reconocía abiertamente, cuando las deformaciones en sus figuras se tornan tan extremas que se convierten en cierto modo en el verdadero tema de su arte.

La obra culminante de esa época de inquietud y experimentación formal es *Dos desnudos* (Fig. 1), cuadro pintado en París hacia fines de 1906. El arte de Picasso parece aquí obedecer a dos impulsos contradictorios. Por un lado, las figuras son exageradamente pesadas y voluminosas, con cabezas y troncos tan grandes y macizos que el

artista ha acortado y ensanchado las piernas a fin de prestarles un apoyo convincente. Al mismo tiempo, Picasso hace un intento muy consciente para poner de relieve la bidimensionalidad del plano del cuadro, rasgo distintivo de una gran parte de la pintura más avanzada de fines del siglo XIX: aquí parece como si las dos figuras fueran empujadas desde atrás e impusieran su volumen fuera del soporte del lienzo. Aunque el cuadro semeja representar dos desnudos, de un examen más minucioso podría deducirse que estamos mirando la misma figura, vista dos veces desde ángulos diametralmente opuestos, de modo que el espectador recibe una información sobre el modelo que no se limita a la obtenida desde una única y estática posición.

En la muy osada *Bañista* (Fig. 2) del invierno de 1908-1909, vemos a Picasso combinando visiones diferentes de la figura. Durante unos quinientos años la pintura occidental se había regido por la tradición renacentista, a su vez basada en la perspectiva



Mujer con mandolina, óleo (91,5×59 cm), Cadaqués, verano de 1910. Museo Ludwig, Colección Ludwig, Colonia.

Foto Zervos vol. III, Cahiers d'Art © SPADEM 1980, París



Mujer en un sillón, óleo (130,5×97,2 cm), París, enero de 1927. Colección privada, Nueva York.

penetrante de la realidad

científica o única. Por vez primera Picasso rechaza de plano estas convenciones. En el rostro de la *Bañista* se combinan las imágenes de perfil y de frente. El costado más lejano de la figura, su espalda y sus nalgas, están contorsionados hacia el espectador y unidos al contorno izquierdo. La pierna derecha se disloca en la dirección opuesta, situándose en el mismo plano en que (según la interpretación tradicional) debería estar el miembro más cercano. Y, sin embargo, estas deformaciones son tan convincentes que el efecto parece sorprendentemente natural.

Este cuadro llevó a Picasso a los umbrales del cubismo, la primera de las principales revoluciones pictóricas de nuestro siglo. El cubismo buscaba sus efectos en el uso de un punto de vista variable y en un tratamiento más conceptual del tema. Refiriéndose al arte tradicional africano, que había empezado a coleccionar, el artista decía que lo admiraba porque era "razonable"; y sobre su propio trabajo de esta época afirmaba: "Yo pinto los objetos como los pienso, no como los veo".

El primer estilo cubista completamente desarrollado de Picasso está ejemplificado por una obra como *Muchacha con mandolina* (p. 25 en color), de principios de 1910, una de las imágenes cubistas más famosas. Observamos aquí de nuevo las mismas deformaciones del cuerpo empleadas para pintar la *Bañista* del año anterior. Pero ahora el efecto es mucho más sutil y armonioso. La estructura interna de la figura está construida esencialmente a base de formas angulares y geométricas, ordenadas en compleja pero lúcida interrelación que recuerda una escultura facetada hecha con un material de dos dimensiones como papel rígido u hojalata. La *Bañista* se destacaba fuertemente contra un fondo más o menos desnudo; aquí el espacio que circunda la figura ha sido sometido al mismo cuidadoso análisis que la figura misma, y parece rodearla en un continuo de planos entrelazados.

La *Muchacha con mandolina* debe su peculiar apariencia al hecho de que el pintor la dejó inconclusa; y esto nos permite ver co-

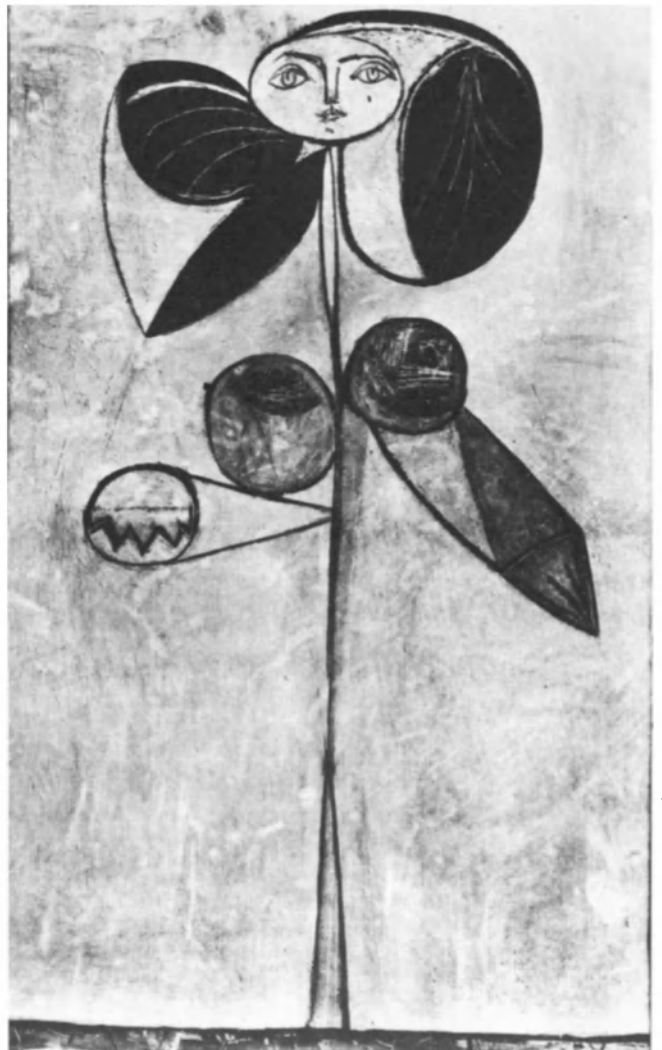
mo la próxima etapa en el cubismo de Picasso, que le conduce hacia una abstracción mucho mayor en la representación, estaba siendo elaborada todavía a partir de bocetos y estudios que, aunque según las normas postrenacentistas occidentales presentan deformaciones, tienen aun una temática inmediatamente identificable. Y, sin embargo, el tratamiento del mismo tema en la *Mujer con mandolina* (Fig. 3), pintada sólo unos meses más tarde, en el verano de 1910, muestra al artista tomándose libertades tan radicales con las apariencias naturalistas que el concepto de deformación, el cual supone la alteración o dislocación de una norma visual aceptada, parece casi fuera de lugar: en este caso las apariencias naturales han sido completamente reinventadas, creando el artista un nuevo lenguaje pictórico.

En las obras de 1909 y de principios de 1910 la estructura del cuerpo humano se obtiene según un modo conceptual que inicialmente involucra una cierta simplificación geométrica de las formas; pero el análisis



Mujer arreglándose el pelo, óleo (130×97 cm), Royan, junio de 1940. Colección Sra. Bertram Smith, Nueva York.

Foto Museo de Arte Moderno, Nueva York © SPADEM 1980, París



La mujer flor (Retrato de Françoise Gilot), óleo (146×89 cm), París, mayo de 1946. Colección Françoise Gilot, París.

Foto Zervos vol. XIV, Cahiers d'Art © SPADEM 1980, París

posterior de las partes del cuerpo se vuelve cada vez más complejo y cada vez más difícil de lograr dentro de los límites de un contorno cerrado, especialmente debido a que un múltiple y móvil punto de perspectiva se ha convertido en elemento esencial de la visión de Picasso. Ya en la *Muchacha con mandolina* el artista se sintió obligado en ciertos puntos a abrir la imagen al espacio circundante a fin de aliviar las tensiones internas de la figura.

En la *Mujer con mandolina* este proceso experimenta una nueva profundización mediante la supresión total de un contorno cerrado o limitante. Ahora Picasso esboza la composición en términos de una estructura lineal, sugerida por los límites de la figura y por su configuración interna. Este complejo pero libre esqueleto lineal lo utiliza el artista como la armazón en torno a la cual construye un conjunto de planos transparentes, móviles e interconexos. Todo ello sugiere tanto la presencia de la figura humana como el continuo espacial que la envuelve. Los críticos y comentaristas contemporáneos es-

tablecieron rápidos paralelos con ciertas ideas científicas y filosóficas de la época, en particular las del filósofo francés Henri Bergson (que había llegado a concebir la realidad como un estado de constante cambio y flujo) y las teorías acerca de la relatividad y de la cuarta dimensión. Y aunque no era intención de Picasso ilustrar esas nociones en forma programática, su obra, como la de todo artista verdaderamente grande, refleja inconscientemente y a veces anticipa el clima intelectual y los descubrimientos de su época.

Dos años más tarde, hacia fines de 1912, se produce en Picasso otro cambio en la visión y en el tratamiento de sus temas, aunque dentro de un estilo que aun puede calificarse con exactitud de cubista, tratándose como se trata de crear imágenes figurativas pero abiertamente antinaturalistas, y que utiliza los conceptos de forma y espacio elaborados durante el año anterior.

Una comparación de las imágenes que acabamos de examinar ilustra la manera co-

mo Picasso comenzaba con un tema que era relativamente naturalista y que se volvía cada vez más hermético y abstracto a medida que, a la luz de la nueva actitud cubista para con los volúmenes y los espacios que los circundan, sometía su trabajo a un análisis o descomposición cada vez más complejo. Pero en el periodo del llamado "cubismo sintético" el proceso se invierte. Habiéndose familiarizado con un vocabulario de formas sobremanera abstractas y bajo la fuerte influencia del arte tradicional africano — basado en el principio de combinar elementos dispares para formar un vívido conjunto —, Picasso comienza a construir sus imágenes a base de formas y figuras que, vistas aisladamente, no tendrían una función o una significación precisa pero que, a causa del modo como están dispuestas o combinadas en un contexto pictórico, adquieren un valor representativo. Así, dos círculos colocados a cada lado de una forma lineal vertical pueden convertirse en ojos; una línea de trazo curvo debajo de la anterior pasará por una boca, y así sucesivamente.

Las posibilidades de la deformación expresiva en este sistema de trabajo son evidentes, y Picasso las explota al máximo en un lienzo como *Mujer en camisa en un sillón* (p. 25 en color), de 1913. Aquí los senos están representados dos veces (lo que da un toque erótico al múltiple punto de perspectiva cubista) : los superiores con sus pezones como clavijas — fuertemente evocadores de ciertas convenciones empleadas por el arte africano — parecen como si clavaran y sujetaran los colgantes y desproporcionados senos inferiores, mientras que los tonos relativamente naturalistas de la carne subrayan la gravedad física de la figura. Hay también aquí un sentido del desplazamiento y de la sátira visual que se expresa en la forma como las líneas de la cabeza, tradicional asiento de la inteligencia y de la espiritualidad, quedan reducidas a unos pocos puntos y trazos insignificantes, mientras que a los senos, al estómago y hasta al pelo de la axila del brazo levantado de la mujer se les da un relieve exagerado. Las deformaciones en la primera etapa del cubismo de Picasso estaban al servicio de la creación de un nuevo vocabulario pictórico. Aquí se utilizan con fines expresivos y sardónicos para crear una imagen que es al mismo tiempo ingeniosa, jocosos y un tanto amenazadora.

La visión de la mujer como objeto sexual y, al mismo tiempo, como animal de presa, que aquí se insinúa, alcanza su más alta expresión en la segunda mitad de los años veinte y a principios de los treinta. Fueron éstos unos años en los que el arte de Picasso compartió ciertas preocupaciones comunes con los surrealistas, y en los que su uso de la deformación iba a volverse cada vez más tajante y extremista.

En la *Mujer en un sillón* (Fig. 4) de 1927, el estado de somnolencia de la figura parece haber liberado su sexualidad reprimida. La figura está ejecutada con trazos libres y fluidos ; el cuerpo y los miembros parecen como tumefactos y en forma de pólipos ; brazos y piernas están representados por formas más o menos intercambiables, todas ellas con una fuerte carga fálica — y en adelante es poco frecuente en la obra de Picasso que la forma del desnudo femenino no lleve en su anatomía alguna referencia a un varón agresivo.

Una contrapartida de la flácida y lánguida *Mujer en un sillón* la encontramos en el célebre lienzo de 1930 titulado *Bañista sentada* (p. 25 en color). Aquí la cara y los miembros de la mujer parecen haber sido cincelados en piedra, y la cabeza, los senos

y los miembros están sujetos entre sí en complicada hazaña de equilibrio. En armonía con sus experimentos escultóricos de la época, Picasso utiliza con profusión los espacios o volúmenes negativos : el estómago, por ejemplo, está aquí presente por su ausencia. Realza el aire amenazador de la figura el hecho de que ésta se destaque sobre un apacible fondo azul de mar y cielo. Sus brazos y mandíbulas como pinzas y sus inexpressivos ojos le prestan el aspecto de una enorme mantis religiosa tallada en granito.

En 1932 se produce en Picasso un marcado cambio, que corresponde a una nueva visión de la feminidad : plena, pasiva y dorada. En obras como *Muchacha ante un espejo* (p. 25 en color), de ese año, los pesados y flexibles miembros de la modelo presentan las mismas formas ondulantes que caracterizaban gran parte de la obra de Picasso desde 1925, pero sus ritmos se vuelven más lentos, más suaves, más acogedores y orgánicos ; el color también se torna más rico y más lírico. Aquí la muchacha contempla con calma su propia sexualidad reflejada en el espejo, y los tiernos tonos lila de su cara y de su cuerpo se tornan, en la imagen reflejada, más profundos y fuertes ; los senos parecen

La mirada cubista

por Giulio Carlo Argan

DE un mismo objeto el cubismo analítico daba simultáneamente varias visiones desde diversos puntos de vista. El mismo criterio de descomposición puede extenderse a la realidad entera, incluso al pensamiento. Cuando en una figura Picasso combina vistas de frente y de perfil, no hace en esencia otra cosa que lo que hacía cuando, en 1910-1912, descomponía en el espacio vasos, fruteros, guitarras ; pero en la figura los diversos aspectos revelan otros tantos rostros de ese ser ambiguo y proteiforme que es la persona humana.

Todos esos aspectos se combinan en una forma única e incluso en una única sigla gráfica, pero cada uno constituye una clave interpretativa, cada uno impone una lectura distinta de la imagen.

En la misma figura se dan simultáneamente no ya varios aspectos sino varias "verdades" distintas, y ninguna es más verdadera que la otra. Es pues la ambigüedad, la contradicción interna lo que deforma y descompone la figura y la reconstruye según su verdadera, intrínseca estructura. Aquí radica, para Picasso, el error de fondo de los constructivistas : buscaban la estructura en la razón, mientras que la estructura del ser es lo irracional...

En este punto se plantea el problema de la tercera dimensión, de todo lo que, desarrollándose en profundidad, se ofrece a la visión en términos de ilusión óptica y que, por consiguiente, abre el camino a las reacciones emotivas, a la intervención de la imaginación, de la memoria, del sentimiento. El camino, justamente, que el cubismo, como nueva y más rigurosa objetividad, desea cerrar.

Tanto Picasso como Braque resuelven el problema de la tercera dimensión mediante líneas oblicuas (indicadoras de la profundidad) y curvas (indicadoras del volumen), es decir trasladando al plano lo que existe como profundidad o relieve. Aquí intervienen los contenidos de la conciencia, las nociones que se tienen de los objetos (y es éste el aspecto típicamente cartesiano del cubismo, el que le encuadra en el racionalismo de fondo de la tradición cultural francesa). Se opera con objetos típicos, conocidos : fruta, platos, vasos, botellas, instrumentos musicales, etc. Ahora un plato colocado en una mesa lo vemos como una forma elíptica, pero sabemos que en realidad es redondo ; puesto que en el plano mental no existe diferencia de valor entre lo que se ve y lo que se sabe, también se desarrolla en el cuadro la redondez del plato, es decir se confiere a lo

que está en la tercera dimensión la misma certeza que poseen los valores mensurables en las coordenadas verticales y horizontales.

Con la *noción* del objeto (que se tiene de antes) entra en juego el factor tiempo : es como si antes viésemos el plato como forma elíptica y después, cambiando su posición en el espacio, como forma redonda, o como si, moviéndonos en torno al objeto y cambiando de punto de vista, primero lo viésemos elíptico y luego redondo. De ello se deduce que, si en la visión empírica el mismo objeto no puede hallarse al mismo tiempo en lugares distintos, en esa realidad perfectamente mental que es el espacio (como realidad ordenada y configurada en la conciencia) el mismo objeto puede existir con varias formas diferentes que, naturalmente, tienen situaciones diversas.

GIULIO CARLO ARGAN, teórico e historiador del arte italiano, alcalde de Roma de 1976 a 1979, ha sido profesor de la Universidad de la Ciudad Eterna. Director de la revista *Storia dell'arte* y codirector de la revista *L'arte*, se le deben gran cantidad de publicaciones y libros importantes, algunos traducidos a numerosas lenguas. El texto que aquí se publica está tomado de su libro *L'Arte moderna, 1770-1970* (Ed. Sansoni, Florencia, 1970).

haber madurado como frutos. Por doquier — inclusive en el papel cuadrículado que cubre las paredes — se observan símbolos de crecimiento y de fertilidad.

En una serie de desnudos ejecutados durante los años de la segunda guerra mundial utiliza Picasso algunos de los principios básicos de su primer estilo cubista, elaborado unos treinta años antes, para crear imágenes que por su sentido de claustrofobia y de animalidad recuerdan también algunas de sus más turbadoras y obsesivas representaciones de los últimos años de la década del veinte y los primeros de la siguiente. No obstante, mientras que en éstas la figura femenina aparece como algo amenazador y en ocasiones obsceno, ahora surge a la vez como animal de presa y como víctima — símbolo de una angustiada humanidad —. Por ejemplo, en la *Mujer arreglándose el pelo* (Fig. 5), de 1940, los miembros anormalmente agrandados, elefantinos por su maciza estructura, crean la impresión de un cuerpo para el cual la libertad de movimientos se ha vuelto prácticamente imposible, sensación que además intensifican las deformaciones cubistas que permiten al pintor introducir una representación de las nalgas de la figura en lo que básicamente es una visión de frente de la mujer que, al mismo tiempo, aparece comprimida en un estrecho espacio sin aire.

En contraste total, *La mujer flor* (Fig. 6), de 1946, parece celebrar la presencia de una nueva compañera (Françoise Gilot) en la vida del pintor malagueño y, por otra parte, los poderes generadores de la naturaleza : el cuerpo de una mujer joven queda reducido a una simple y delicada forma a manera de un tallo, que soporta unos senos plenos y una cabeza tan sencilla e inocente como una flor : un convólculo abriéndose a los primeros rayos del sol.

El estilo final de Picasso, durante los años cincuenta y sesenta, va a caracterizarse por una extremada gravidez física, por un sentimiento de furiosa energía y urgencia que resultaría notable en un hombre de cualquier edad pero que es casi increíble teniendo en cuenta lo avanzado de la suya. El pintor continúa obsesionado por la forma femenina, pero es el espectáculo del arte y de la vida lo que se ha convertido en verdadero tema de su pintura : una vasta visión panorámica que une el pasado y el presente y en la que las figuras históricas, artistas y filósofos, se agolpan y se mezclan con los personajes y las modelos que habían cubierto los lienzos del artista español durante más de sesenta años.

JOHN GOLDING, pintor e historiador del arte inglés nacido en 1929, ha sido profesor de bellas artes de la Universidad de Cambridge y desde 1959 lo es del Courtauld Institute de la Universidad de Londres. Ha hecho numerosas exposiciones individuales y colectivas. Entre sus publicaciones figura el libro *El cubismo 1907-1914*.

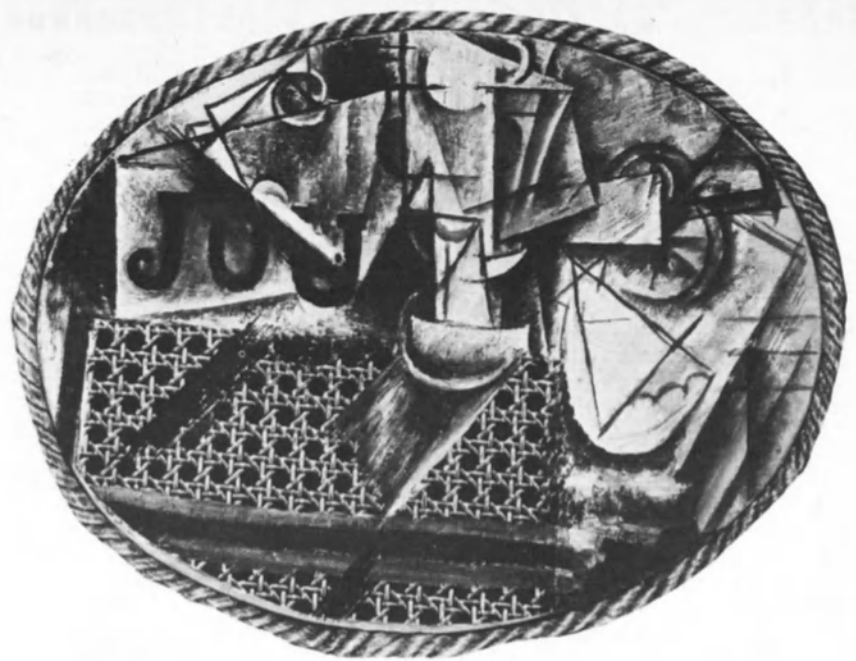


Foto Reunión de Museos Nacionales © SPADEM 1980, París

Naturaleza muerta con rejilla, óleo, hule y papel sobre lienzo (oval) rodeado por una cuerda (27 × 35 cm), París, 1912, Museo Picasso, París. Se trata del primer collage de la pintura moderna. Fueron Picasso y Braque quienes inventaron, trabajando de consuno, esta técnica tan cubista que introduce en la tradicional pintura plana elementos naturales : papeles, hule, telas, alambre, objetos de uso cotidiano, etc., rompiendo con la unidad clásica del material y con el ilusionismo óptico. A partir de Picasso y Braque la técnica del collage va a convertirse en una adquisición permanente del arte moderno.

PAGINAS EN COLOR

Página de la derecha

De izquierda a derecha y de arriba abajo : *Muchacha con mandolina* (Retrato de Fanny Tellier), óleo (100,3 × 73,6 cm), París, comienzos de 1910, Museo de Arte Moderno de Nueva York. *Mujer en un sillón*, óleo (148 × 99 cm), París, otoño de 1913, colección del Sr. y la Sra. Victor W. Ganz, Nueva York. *Bañista sentada*, óleo (163,2 × 129,5 cm), París, comienzos de 1930, Museo de Arte Moderno de Nueva York. *Muchacha ante un espejo*, óleo (162,3 × 130,2 cm), Boisgeloup, marzo de 1932, Museo de Arte Moderno de Nueva York. (Para estos cuatro lienzos, véase el artículo de las p. 20-24).

Páginas centrales

Primera página. Arriba a la izquierda : *Retrato de Ambroise Vollard*, óleo (92 × 65 cm), París, primavera de 1910, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú. Vollard fue uno de los primeros marchantes de Picasso. La técnica de este famoso retrato, de la primera época del cubismo, se basa en la fragmentación sistemática del personaje, de los objetos (botella de arriba a la izquierda) y del espacio en torno. Pero la descomposición en facetas no elude — como en otros muchos cuadros de la época cubista, casi herméticos — el parecido naturalista ; simplemente, en lugar de partir del natural, Picasso parece basarse primeramente en su procedimiento de descomposición cubista para después confrontar su trabajo con el modelo, en una serie prolongada de sesiones ante éste. Arriba a la derecha : *Tres mujeres en la fuente*, óleo (203,9 × 174 cm), Museo de Arte Moderno de Nueva York, donación del Sr. y la Sra. Allan D. Emil ; y abajo : *Los tres músicos*, óleo (200,7 × 222,9 cm), en el mismo Museo, fondo Sra. Simon Guggenheim. Con el primer cuadro se inicia la época clásica o griega del artista. El segundo es, como dice Pierre Daix, "la apoteosis del estilo cubista". Y es curioso observar que ambas obras — de las que existen otras segundas versiones menos importantes y conocidas.

las ejecutó Picasso al mismo tiempo en el verano de 1921, en Fontainebleau, cerca de París. Cuenta un testigo cómo pudo ver en el estudio del artista ambos lienzos uno frente a otro recién salidos de sus pinceles.

Lo que es pasmoso testimonio de la capacidad picassiana para simultanear los más diversos y aun contradictorios estilos. *Los tres músicos* presenta tres personajes enmascarados sentados a una mesa, con un perro debajo : un pierrot tocando el clarinete, un arlequín violinista o guitarrista y un fraile. El tema del cuadro es jocoso y aun humorístico pero hay en él una majestuosidad solemne, casi siniestra.

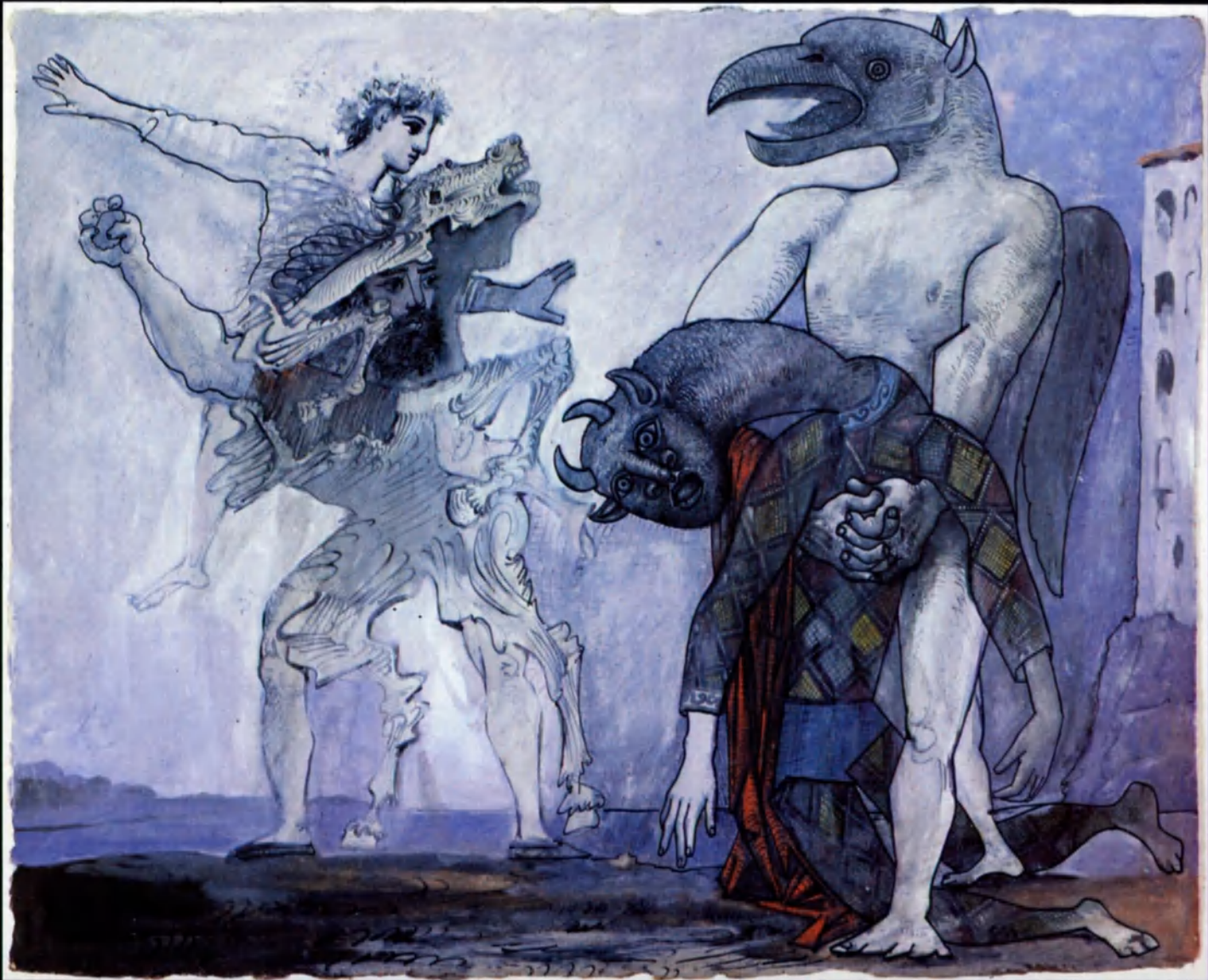
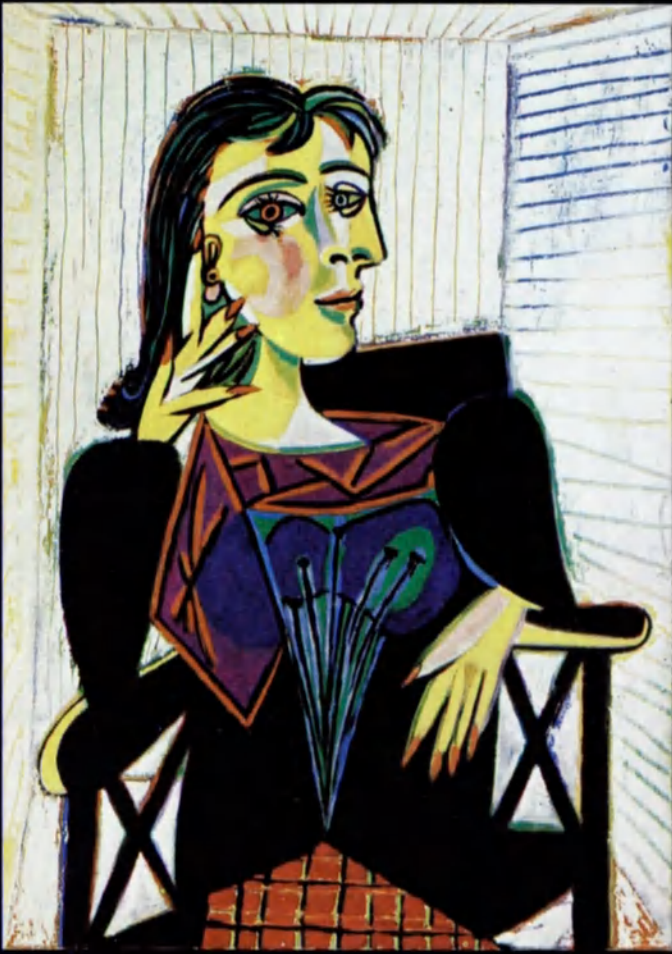
En la página siguiente. Arriba a la izquierda : *La danza*, óleo (215 × 142 cm), Montecarlo, primavera de 1925, Tate Gallery, Londres. Con este famoso lienzo emprende Picasso, infatigable de imaginación, una nueva etapa de su obra ; es aquí ya manifiesta la inspiración surrealista y "convulsiva" que se desarrollará después plenamente a fines de los años 20 y en el decenio siguiente ; lejos de la monumentalidad clásica aun tan reciente, las formas estallan en un frenético movimiento, "sincopado" como un ritmo de jazz. Los cuerpos aparecen dislocados, los rostros son grotescos o aun bestiales (en particular el de la bailarina de la izquierda). Hay aquí como una explosión de furia y de sexualidad primitiva que hace descoyuntarse a las figuras. Abajo : *El beso*, óleo (97 × 130 cm), Museo Picasso, París ; el tema del beso inspiró al pintor español numerosas obras, entre ellas el famoso lienzo de 1925, contemporáneo de *La danza* y animado por el mismo espíritu convulsivo y frenético. En este *Beso* de 1969, el tema, aun conservando su fuerza, se ha serenado, se ha vuelto tierno y casi nostálgico : la nostalgia de un artista de casi 90 años que recuerda su juventud.

Arriba a la derecha : *Maternidad*, óleo (162 × 130 cm), Mougins, agosto de 1971. El artista nonagenario renueva una vez más un tema que ha abordado con asiduidad desde su adolescencia, con puntos álgidos como la maternidad trágica de *Guernica*.









Africa en Picasso

por Beseat Kifle Selasie

"YO no digo todo pero pinto todo", declaraba un día Picasso a su amiga Hélène Parmelin. Y es verdad que cuando Picasso habla, pinta más que dice. En este sentido es un verdadero *iniciado* en la acepción africana del término. En efecto, en la tradición de las culturas africanas el iniciado es un discípulo suficientemente perseverante y merecedor para que el espíritu de los antepasados le revele y le transmita el significado de los símbolos del conocimiento del hombre y del universo a través de los enigmas, proverbios, mitos, poemas, adivinanzas, etc. Justamente, el iniciado, como Picasso, no debe decir todo ni "revelar" todo, a fin de alejar a los no iniciados y legos y a los discípulos "cerrados" a quienes los espíritus no logren "abrir" a la "luz" del conocimiento ni "perforar las orejas": los oportunistas, los indiscretos, los envidiosos que no merecen conocer los secretos de la naturaleza ni ser iniciados en los misterios relativos a la esencia del hombre y del universo.

A partir de las esculturas y de las máscaras de Africa, de Oceanía e incluso de las Antillas y de América del Norte —que Picasso descubre como "uña revelación" hacia el mes de mayo de 1907, durante una visita fortuita al actual Museo del Hombre, en el Palacio del Trocadero de París— vamos a proponer algunas hipótesis de trabajo que permitan enfocar de manera diferente las *etapas*, los momentos culminantes y los *itinerarios* de su obra fecunda y multifacética, a fin de descubrir las influencias ocultas y subterrá-

neas que precedieron y siguieron a la "época negra" del gran pintor.

No vamos a ocuparnos aquí —diversos autores han analizado ese aspecto suficientemente— del impacto ni de las consecuencias reales y duraderas que esa visita al Trocadero tuvo en la evolución de la obra picassiana y, en particular, en el lienzo que iba a titularse *Las señoritas de Aviñón*, cuadro que historiadores y críticos de arte consideran unánimemente como "una de las piedras de toque del arte del siglo XX". Sin embargo, ha habido y hay todavía controversias y discusiones sobre las verdaderas fuentes de inspiración de ese lienzo.

El propio Picasso contribuyó hábilmente a mantener la confusión de los críticos al negar en ciertos momentos que hubiera en *Las señoritas de Aviñón* influencia alguna de las esculturas y máscaras negras; según su autor, el cuadro estaba terminado antes de su visita al Trocadero, mientras que todo parece indicar lo contrario. En efecto, Picasso, el iniciado, no dice todo; pinta todo. Y en este proceso su genio se complace a veces en fabricar mitos. En primer lugar, su propio mito: el de uno de los más grandes creadores de todos los tiempos. Y en su afición a la "broma" se nos presenta también como un iniciado. En la tradición africana, el iniciado sabe hasta qué punto son la broma, el humor y la risa reveladores del verdadero conocimiento. En fin de cuentas, nada importa lo que Picasso diga, calle o niegue sobre las fuentes de inspiración de su gran lienzo. Porque es evidente que la figura de la izquierda y las dos figuras de la derecha pueden recordar ciertas máscaras africanas, e incluso de Oceanía.

En 1937, "cuando estaba terminando *Guernica*", Picasso recuerda ante André Malraux y José Bergamín su visita al Trocadero. En esa evocación, de capital interés, el pintor explica mejor que nadie lo que constituyó para él el arte negro. En su libro *La cabeza de obsidiana*, Malraux comienza por situar y poner de relieve la importancia de esa "confidencia" de Picasso: "Habíamos hablado de España y de pintura —dice—, y entonces hizo la confidencia más reveladora que le haya escuchado jamás:

"—Todo el mundo suele hablar de las influencias que los negros han ejercido en mí... Cuando fui al viejo Trocadero... estaba solo. Quería irme de allí. Pero no me iba. Me

quedaba, me quedaba. Comprendí que aquello era muy importante. Algo me sucedía, ¿verdad? Las máscaras no eran como las otras esculturas. En absoluto. Eran algo mágico... intercesoras, mediadoras... Estaban contra todo, contra los espíritus desconocidos y amenazadores. Seguía mirando los fetiches, y comprendí: yo también estoy contra todo. Yo también creo que todo es desconocido, que todo es enemigo. ¡Todo! No los detalles —las mujeres, los niños, los animales, el tabaco, jugar— sino el todo".

En esta afirmación se hallan reunidos los elementos de la cosmogonía de las artes africanas como temas que jalonan la obra entera de Picasso. En primer lugar, la primacía de los *detalles*, porque la esencia del ser humano o de la Naturaleza se desvela o se oculta tras las cosas y los gestos simples, tras lo trivial y lo fútil de la vida cotidiana de cada individuo y de cada criatura. Según las tradiciones culturales africanas, el Saber Supremo se presenta habitualmente bajo una forma irrisoria e insignificante. Luego, las *mujeres*, como símbolo de fecundidad, fuente de vida, nodrizas que alimentan a los hombres con las fuerzas del universo y del amor, pero que a veces son también encarnaciones del mal y de la perversidad. También los *niños*, que en las tradiciones africanas ocupan un lugar importante como símbolo de la luz de la verdad y a cuya educación cada miembro de la comunidad debe aportar, mucho más que la familia, su colaboración para crear esa compleja "obra maestra clásica" que cada uno de ellos está destinado a ser en el conjunto de la comunidad. Finalmente, los *animales*, que en las creencias africanas constituyen, según su especie, símbolos del bien o del mal y que aparecen constantemente en la obra de Picasso, desde su primer lienzo conocido —el toro del *Picador*, pintado en Málaga a la edad de ocho años. Hacia la misma época ejecuta, también en Málaga, los dibujos de las *Palomas* y los perros de *Azul y blanco*; dieciséis años más tarde, en 1905, pinta en París *La familia del acróbata con un mono*, y así sucesivamente, a lo largo de su obra. "Detalles" éstos que constituyen "el todo" de la vida cotidiana en las filosofías africanas.

Como decimos, lo que caracteriza a las artes africanas es su enraizamiento profundo en la vida de todos los días. Basta observar la importancia considerable y la diversidad

Página de la izquierda

Arriba a la izquierda: *Retrato de Dora Maar*, óleo (92 x 65 cm), París-Mougins, 1937, Museo Picasso, París. Arriba a la derecha: *Cabeza de mujer con doble perfil* (Retrato de Dora Maar), óleo (92 x 73 cm), París, 1939, colección del Sr. y la Sra. Edwin A. Bergman, Chicago. (Para estos dos retratos, véase el artículo de las p. 47-50). Abajo: *Composición con Minotauro* (telón para *Le 14 juillet* de Romaln Rolland), tinta china con aguada (44 x 54,5 cm), París, 1936, Museo Picasso, París. (Véase el artículo de las p. 34-37).

de los estilos decorativos de los objetos de la vida doméstica : tazas, calabazas, taburetes, vasijas, peines, cuchillos, lanzas, pieles, etc. Todos esos objetos familiares son de utilidad práctica y su decoración constituye, para el ojo atento del iniciado, no solamente una obra de arte que se integra a la vida cotidiana sino también, por sus propias características, un mensaje y un símbolo espiritual cifrados. Lo mismo sucede, y con mayor razón aun, con las esculturas y las máscaras que, aunque en Europa a menudo sólo tienen un carácter decorativo, en África son objetos rituales que forman parte del mundo de las creencias y, en este caso, no sólo para el círculo estrecho y privilegiado de los iniciados sino para la comunidad en su conjunto.

En resumen, las artes africanas se sitúan en el nivel del Ser, de la Existencia, del Cosmos y de las Nociones que de ellos tenemos y no en el plano de las apariencias que percibe el ojo. Tratan, pues, de encarnar más bien el Pensamiento o la Idea y no su representación o manifestación formal externa. Eso es, sin duda, lo que hizo decir a Picasso que el arte negro era "razonable". Razonable en el sentido de que en ese arte encontró y profundizó, quizás instintivamente al comienzo, pero racionalmente después —gracias a su profunda capacidad de asimilación—, una fuente de inspiración coherente y fecunda que iba a desembocar en el cubismo.

El poeta francés René Char advierte que esta capacidad de "asimilación" demuestra que Picasso era "en sus coincidencias e inspiraciones revolucionario por naturaleza". Es decir que "construye" incluso cuando toma ideas ajenas, gracias a "su eterno retorno a la lucidez" creadora. Y es evidente que, comparado con Gauguin, por ejemplo, que parece echar de menos el exotismo en su rebelión contra la sociedad de su época, Picasso actúa como un revolucionario que extrae su fuerza de allí donde encuentre una inspiración, transformándola en una nueva base de rebeldía e impugnación, en una nueva arma, sin dejar de ser jamás él mismo frente al desafío de su universo.

Ahora bien, la fuerza de la concepción artística africana, que Picasso asimila perfectamente, radica en el hecho de que, vinculada a la vida cotidiana, ésta busca en el arte símbolos para protegerse contra el maleficio, contra las agresiones de las fuerzas exteriores, "desconocidas" : las del mal pero a veces también las del bien. Se trata pues, ante todo, de fetiches. Así se sitúa la problemática de las artes en África y es también así como la entiende Picasso en su primera visita al Trocadero, cuando dice, según cuenta Malraux :

"Comprendí qué uso hacían los negros de su escultura, por qué esculpían así y no de otra manera. Al fin y al cabo no eran cubistas, puesto que el cubismo no existía aun. Seguramente unos hombres habían inventado unos modelos, y otros los habían imitado. La tradición, vamos. Pero todos los fetiches servían para lo mismo. Eran armas. Para ayudar a la gente a no seguir sometida a los espíritus, a ser independiente. Eran herramientas. Si damos forma a los espíritus, nos volvemos independientes. Los espíritus, el inconsciente, la emoción son la misma cosa. Comprendí por qué era pintor. Solo, en aquel museo horrible, con máscaras, muñecas de los pieles rojas, maniqués polvorientos. *Las señoritas de Aviñón* deben haber nacido ese día, pero en modo alguno



Foto © Reunión de Museos Nacionales. Museo Picasso, París

Máscara de los baga de Guinea. Colección personal de Picasso.

a causa de las formas, sino porque ésa fue mi primera pintura exorcista".

En la práctica, ese exorcismo se expresará en la combinación, que Picasso logra admirablemente en sus lienzos, de la perspectiva de la pintura occidental con la tercera dimensión de los volúmenes tal como se plasma en la escultura africana, combinación que, como hemos dicho, va a ser una de las fuentes del cubismo.

Las señoritas de Aviñón inaugura la llamada "época negra" de Picasso (1907-1909), situada entre el periodo rosa (1904-1906) —precedido éste del periodo azul (1900-1904)— y el nacimiento y auge del cubismo (1909-1914). El estado definitivo de *Las señoritas de Aviñón* data por lo menos de julio de 1907. Los primeros bocetos del cuadro —habrá varios— son de abril de ese mismo año. Entre esta última fecha y la de la conclusión del lienzo, Picasso tuvo pues esa "revelación" de las esculturas y máscaras africanas. Se tiende a relacionar los elementos de composición y el tema general de los bocetos iniciales bien con las *Cinco bañistas* de Cézanne, bien con diversos cuadros de Matisse y de Gauguin. En este punto surge, a nuestro juicio, la hipótesis de una nueva etapa africana en la que observamos una influencia que podemos calificar de árabe-musulmana.

Para ello basta con tomar como fuente primera de inspiración de *Las señoritas de Aviñón* a Picasso mismo, particularmente el Pícaro de *El harén*, *La toilette* o *El peinado*,

lienzos todos ellos ejecutados durante el verano de 1906 en Gósol, pequeño pueblo de los Pirineos catalanes, a diez kilómetros de la frontera francesa. Nada más normal que buscar la inspiración primaria de Picasso, en lo que al tema de *Las señoritas* atañe, en lo hondo de su propio patrimonio y entorno culturales y nacionales ; ello le permite al pintor preservar duraderamente su identidad de español, es decir de un hombre que proviene de un país situado en la encrucijada de la civilización cristiana de Europa y la corriente espiritual islámica de África del Norte.

Después de todo, Málaga, donde Picasso nació y vivió los diez primeros años de su vida, es una ciudad andaluza del sur de España y, como tal, fue un centro importante del antiguo al-Andalus, es decir de la España musulmana que durante ocho siglos se extendió por gran parte de la Península y que con su gran floración cultural marcó particularmente a Andalucía. Nacido en Málaga, es pues de lo más hondo de la historia de España de donde el joven Picasso pudo recibir, una influencia árabe-islámica. Por lo demás, del apego del pintor por su ciudad natal da fe el hecho de que volviera a ella, desde La Coruña y Barcelona, para pasar sus vacaciones en 1895, 1896 y 1900.

He aquí pues, cronológicamente establecida, una nueva e importante etapa en la obra de Picasso que hasta ahora no ha sido suficientemente explorada. Y, sin embargo, ya en 1905 Guillaume Apollinaire señalaba

esa fuente de inspiración hispano-árabe en los siguientes términos : "Este español... viene de lejos,... de las riquezas de composición y de decoración brutal de los españoles del siglo XVIII...; su pertinacia en la búsqueda de la belleza le impulsó a seguir caminos diferentes ; el pintor se veía a sí mismo moralmente más latino, rítmicamente más árabe".

Esto es lo que parece desprenderse de la tonalidad de las colgaduras que se observan detrás de las dos mujeres de aspecto africano a la derecha de *Las señoritas de Aviñón*. Las colgaduras y el movimiento rítmico de las dos mujeres en el centro del cuadro, aunque se inspiran indiscutiblemente en las *esculturas ibéricas*, recuerdan además a las mujeres de *El harén* y a las primeras esculturas de madera de Picasso, especialmente el *Desnudo con los brazos levantados* y la *Cabeza de mujer*, realizados ambos entre 1904 y 1906, mucho antes de la "revelación" del Trocadero.

Tales son pues las dos etapas "africanas" que se observan con anterioridad a *Las señoritas de Aviñón* además de la inspiración proveniente de las esculturas ibéricas y de la pintura y la tradición españolas. Por otro lado, las artes africanas ejercerán posteriormente una influencia manifiesta en todo el itinerario de escultor y de pintor de Picasso. Los temas que le preocupaban durante ese periodo, es decir las *mujeres*, los *animales* (reinventados a través de símbolos tales como el Minotauro), los *niños*, volverán todos más tarde.

Resumamos : nuestra intención era mostrar la influencia de las artes africanas en Picasso. Naturalmente, éste tuvo otras muchas fuentes de inspiración distintas de las africanas, particularmente entre sus contemporáneos, Cézanne y Matisse, por no hablar de los pintores del Renacimiento, de los grandes maestros españoles o de Van Gogh. Por otro lado, al mismo tiempo que presentábamos la "revelación" que para el artista fue el descubrimiento de las esculturas y las máscaras africanas, hemos formulado la hipótesis de una segunda fuente de inspiración hispano-africana : la de la cultura y las artes de al-Andalus, la España musulmana.

Por último, nuestra reflexión sobre las fuentes de inspiración posibles de Picasso anteriores a la llamada "época negra" nos ha conducido a sus orígenes mismos, es decir a España, Málaga, el Mediterráneo, Gósol, las esculturas ibéricas, su propia escultura de madera, las épocas azul y rosa, la tauromaquia, los maestros de la pintura española, etc., sin por ello olvidar las otras influencias indicadas en primer lugar.

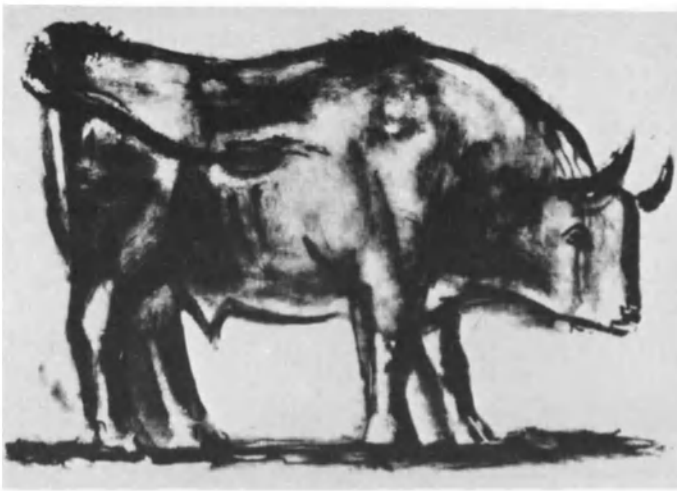
Podemos pues resumir este estudio con una afirmación simple. Es preservando, cultivando y fortificando su identidad cultural de español, y no diluyéndola, como Picasso asimila "racionalmente", entre otras, las artes africanas. De ahí que, en el momento mismo en que lo buscábamos en Africa, lo hemos encontrado sencillamente en España.

BESEAT KIFLE SELASIE, etíope, especialista en investigaciones interdisciplinarias, ha dirigido diversos seminarios sobre problemas de cultura y comunicación en la Universidad de París. Es autor de estudios críticos sobre los pintores del Tercer Mundo : Skunder, Betandier, Salahi, etc. Entre sus escritos cabe citar *Skunder : l'homme et le peintre* y *An introduction to abstract painting in Ethiopia*.

Desnudo con colgadura, óleo (152×101 cm), París, verano de 1907, Museo del Ermitage, Leningrado. Es uno de los lienzos principales del cubismo naciente.



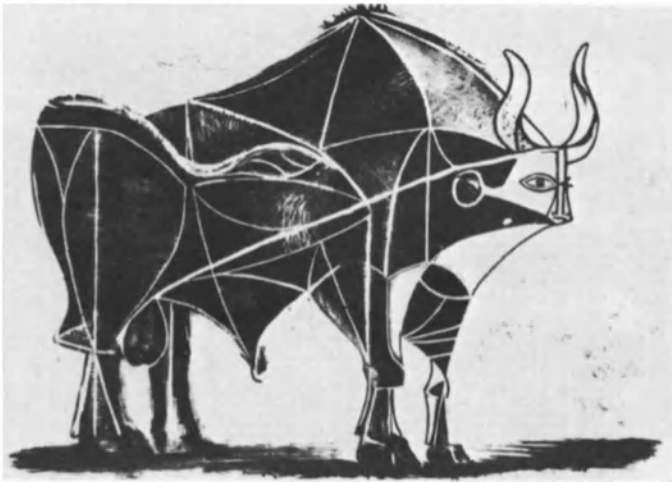
Foto Giraudon © SPADEM 1980, París



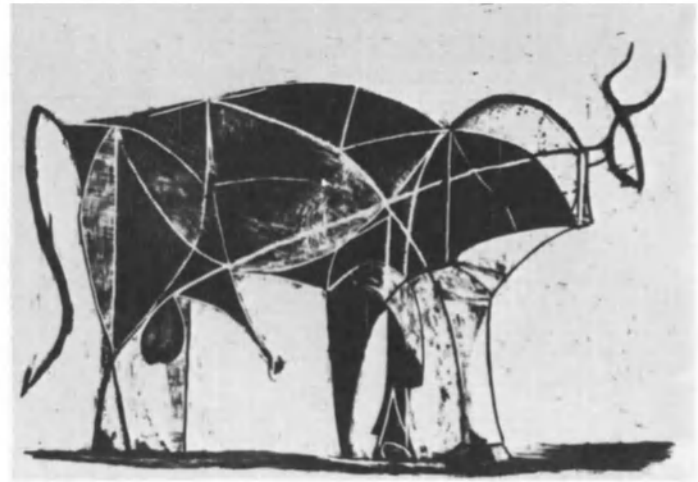
Primer estado, 5 de diciembre de 1945



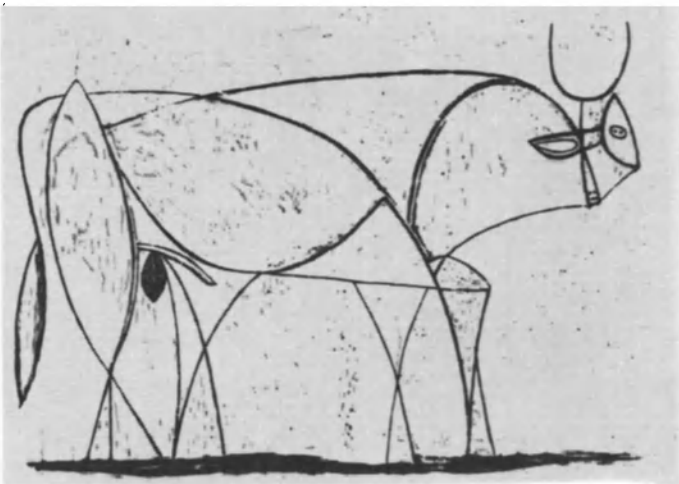
Segundo, 12 de diciembre



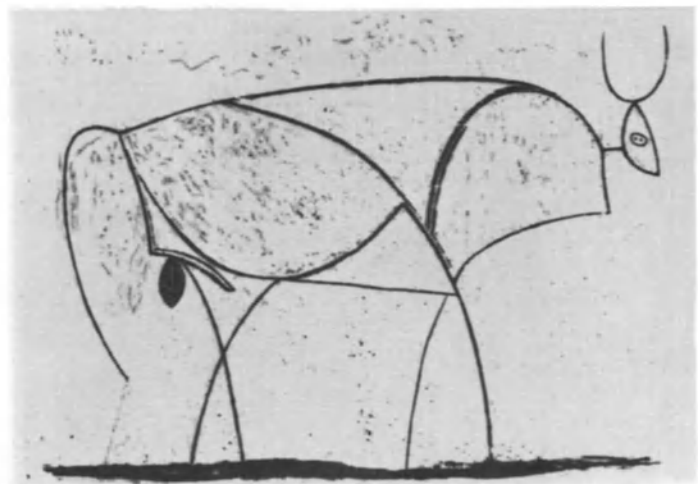
Quinto, 24 de diciembre



Sexto, 26 de diciembre



Noveno, 5 de enero



Décimo, 10 de enero

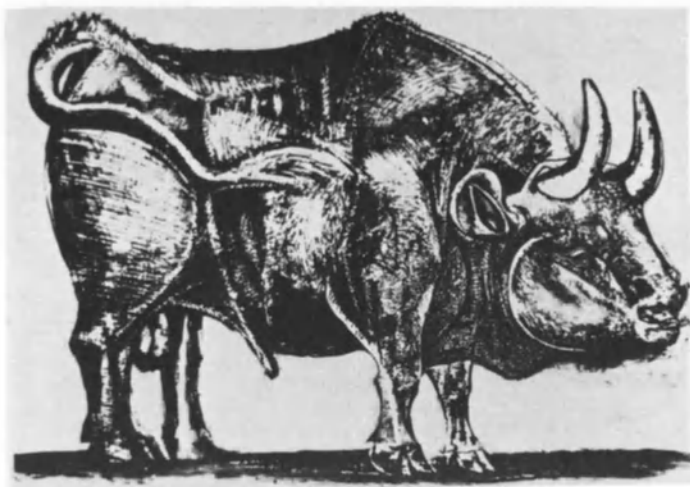
Foto Zervos vol. II. Cahiers d'Art © SPADEM 1980. Paris

LA historia del toro tiene lugar en 1945, en los antiguos talleres de litografía de Mourlot, en la calle Chabrol, París. La ha contado Jean Célestin, un artesano litógrafo que trabajaba por entonces con Picasso y que dice de él: "Me dejó su marca. Haber trabajado con él añadió algo especial a mi vida". Y que repite constantemente: "El tiene un sentido... tiene... ¿cómo decirlo?... dotes increíbles. ¡Tiene un don, vaya! Es un pintor".

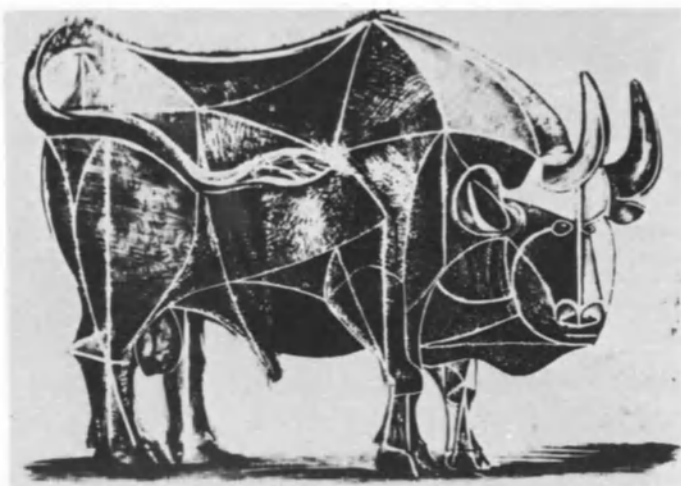
Habría que oír contar la historia del toro en esos talleres enormes, entre las

cubas de tinta brillante, las máquinas que giran, los carteles que cuelgan de las paredes, los obreros que se agitan, los pintores que entran y salen.

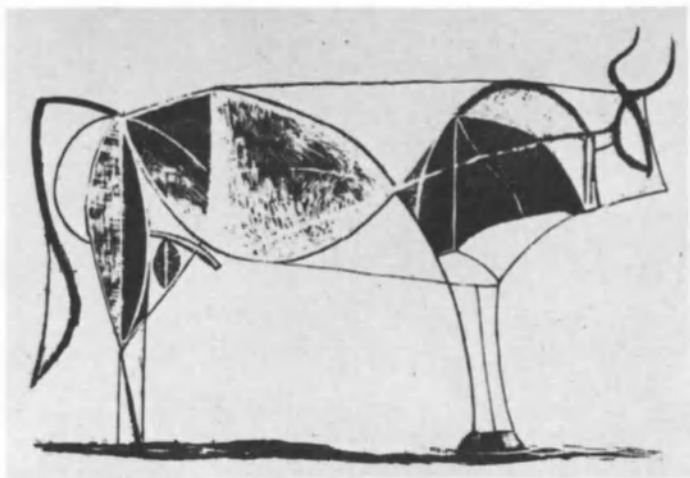
"Un día — cuenta Célestin — Picasso comienza ese famoso toro. Un toro soberbio. Bien rollizo. A mí me parecía que ya estaba. Pero qué va. Segunda versión. Tercera. Todavía rollizo. Y la cosa sigue. Pero el toro ya no es el mismo... Comienza a disminuir, a disminuir de peso... Henri Deschamps me dijo que ese día Picasso «suprimía en lugar de añadir...» y al mismo tiempo



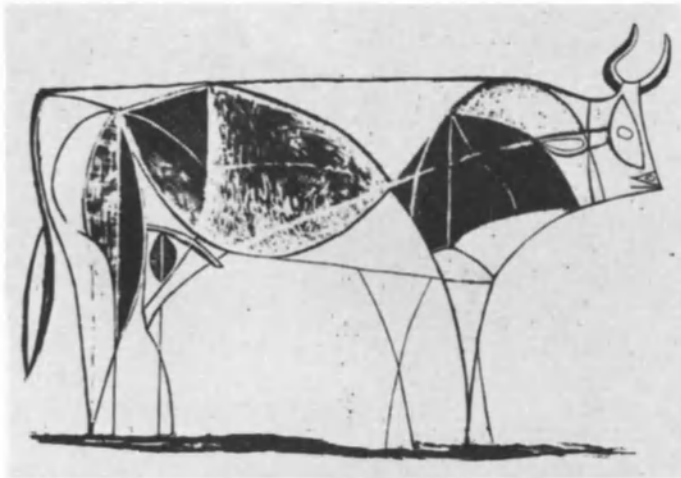
Tercero, 18 de diciembre



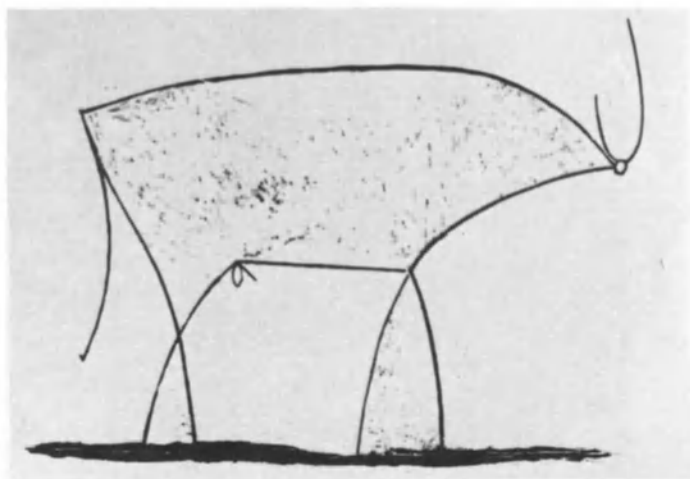
Cuarto, 22 de diciembre



Séptimo, 28 de diciembre



Octavo, 2 de enero de 1946



Undécimo, 17 de enero



Fotos © SPADEM 1980, París. Colección Bernard Picasso

recortaba su toro. Y cada vez sacábamos una prueba. El se daba cuenta de que estábamos un poco perplejos. Pero bromeaba y seguía trabajando. Y otro toro. Y cada vez quedaba menos del toro. Me miraba y se reía. Y le decía a Henri : «Mira, esto deberíamos dárselo al carnicero. El ama de casa dirá : quiero ese pedazo, o ese otro». Al final, la cabeza del toro parecía una hormiga.»

Y Célestin concluye así su historia : "En la última prueba ya no quedaban sino unas cuantas líneas. Yo le miraba

mientras trabajaba. El quitaba, quitaba. Pensé en el primer toro, diciéndome a mí mismo : ¡Lo que no comprendo es que él termina allí donde normalmente habría debido comenzar!... Pero Picasso buscaba su toro. Y para llegar a su toro de un solo trazo, bueno, pues tenía que pasar por todos esos otros toros. Y cuando se ve ese trazo uno no puede imaginar el trabajo que costó."

"Hay pinturas en las que parece no haber nada, pero que contienen todo", decía Corot. El proceso seguido para llegar a ese toro de Picasso es un ejem-

plo magnífico. Cada prueba tenía una carga de significación y de realidad, pero cada una buscaba una nueva verdad. Y la versión definitiva contiene todo cuanto sugiere la palabra "toro".

Texto de Hélène Parmelin y fotos tomados de Picasso lithographe, por Fernand Mourlot, Ed. H. Sauret, Mónaco.

Picasso y los mons

DURANTE su larga vida de actividad intensa Picasso pintó cuadros que fueron aclamados como obras maestras de indiscutible belleza incluso por quienes se mostraban más hostiles a sus inquietantes invenciones. Y, sin embargo, aun se le acusa de haber ejercido una influencia nefasta y destructiva o de haber sido un embaucador o un demonio burlón más que un artista empeñado en aguzar nuestra percepción de la riqueza y la diversidad de la experiencia humana.

En edad temprana tuvo Picasso conciencia de que estamos rodeados por demonios y por ángeles que irradian fealdad o belleza. Ello es patente en sus primeros dibujos que se conservan en el Museo Picasso de Barcelona: escenas de miseria en las calles, de corridas y de matadores corneados por los toros cuelgan en los muros junto a delicadas y veraces representaciones de flores, de paisajes y de formas femeninas.

La admiración temprana de Picasso por la gente de circo (el payaso, el saltimbanqui) y su simpatía y comprensión por la miseria de los proscritos de la sociedad (mendigos ciegos, prostitutas de París y de Barcelona,

gentes de prisión y de hospital) le hicieron advertir desde el comienzo la existencia de monstruos peores que los dragones de los cuentos románticos que echan fuego por la boca. Parecía pues inevitable admitir la coexistencia del bien y del mal y convenir en que el horror y la belleza van de la mano y en que ésta puede encontrarse en cierto modo en la fealdad.

La belleza viva no podía ser esa abstracción pura y gélida creada por Pígmalión, sino que de ella debía surgir una fuerza vital que pusiera en tensión la dualidad del bien y del mal en nuestra híbrida naturaleza emocional.

Picasso encontró una amplia ilustración de esta dualidad en los mitos que simbolizan los tormentos y aspiraciones de nuestro espíritu, mitos en los que la creación entera —particularmente animal, vegetal y mineral— le proporciona los medios para analizar esa cosa tan evasiva que llamamos realidad. En su obra Picasso presenta a menudo animales a los que atribuye emociones humanas y en los que la violencia y la crueldad desempeñan un papel. En el cuadro *Gato y pájaro*, de 1939, un gato despedaza

cruelmente con sus garras a su presa, pero la cara del animal, con un sereno cielo azul al fondo, es felina y humana a la vez. En otro cuadro (abajo) el artista nos muestra compasivamente el espectáculo dramático de un caballo corneado por el toro en la plaza; la similitud es patente entre la actitud del animal que agoniza, con su cabeza estirada hacia arriba, y la conmoción suprema del amante que muere, metafóricamente, en el acto del amor.

A lo largo de su vida supo Picasso combinar la certeza que tenía de su talento con un alto grado de modestia y de capacidad autocrítica. En su juventud se imaginó a sí mismo como alguien cercano a Arlequín, el legendario y jovial vagabundo y talentoso proscrito. Pero más tarde le pareció que había mayor semejanza entre su personalidad turbulenta y la figura del Minotauro, monstruo semidivino y mítico. Mitad hombre y mitad toro, el Minotauro era una reminiscencia de la fascinación infantil de Picasso por la corrida en la que el hombre y el toro se enfrentan en una lucha ritual entre la vida y la muerte.

En una serie de grabados comenzada en 1933 y conocida con el título de *El taller del*



truos

por Roland Penrose

escultor, el mito está transcrito como un apasionado comentario visual de la propia vida del artista. Ello es manifiesto en la enigmática afinidad con que representa los abismos del deseo. Tras unos grabados que nos permiten entrar en el taller y conocer al barbudo escultor que trabaja frente a su encantadora modelo, aunque insatisfecho de su obra, el ambiente cambia. Su taller es invadido de pronto de modo brutal por el Minotauro cuya descarada y lasciva aparición pone fin al trabajo del escultor y al escrupuloso respeto por su modelo. La orgía que sigue, en la que participan íntimamente el divino aunque odioso monstruo y el artista, así como la hermosa y plácida muchacha, se desarrolla a través de imágenes que van progresivamente desde la violencia incontrolada y el estupro hasta la culminación del drama con el Minotauro muerto en el ruedo, observado ansiosamente por los espectadores.

Más tarde Picasso añadió una suerte de *postscriptum*, presentando al semidiós amoroso condenado a una pena diferente: la ceguera. Ahora le vemos en una playa, dócil y lamentándose a las estrellas, conducido por una niña que lleva una paloma. El sentido

del tacto es el único que le queda, mientras avanza tropezando en la noche (véase un dibujo sobre el mismo tema en la p. 36). La desgracia de la ceguera nos recuerda las pinturas de la época azul, de treinta años antes, con sus mendigos ciegos de las calles de Barcelona. Y nos recuerda también que la imaginación puede funcionar sin ayuda de la visión material y que el "ojo interior" es esencial para el poeta.

La imagen del Minotauro siguió acosando a Picasso en sus dibujos y aguadas y particularmente en un extenso grabado de 1935 que parece anunciar ya la guerra civil española iniciada pocos meses después y, también, su gran mural *Guernica* (p. 16-17). Se trata de la *Minotauromaquia* (p. 36). El grabado presenta una dramática escena en la que el monstruo furioso y agresivo ataca a una muchacha suntuosamente vestida de torero que agoniza sobre un aterrado caballo, mientras el barbudo escultor trata de escapar por una escalera de mano. Pero nuevamente la bestia es detenida en su arremetida por la presencia de una niña con un ramo de flores que valientemente le hace frente levantando una palmatoria. Este gesto decidido consolida el precario equilibrio que existe entre el horror de la violencia desencadenada y las fuerzas de la luz.

Al año siguiente Picasso vuelve a dejar testimonio de su anhelo y de su esperanza de que, pese a la coexistencia del bien y del mal, el bien y la belleza lleguen de algún modo a triunfar. En efecto, en su dibujo *El fin de un monstruo* (p. 36) nos presenta al Minotauro herido de muerte por una flecha, mostrando su cara bestial en un espejo que frente a él sostiene una mujer de belleza clásica que emerge del mar.

En ese mismo 1936 Picasso ejecutó una aguada que, ampliada, iba a servir para el telón de boca de una obra teatral de Romain Rolland, *El 14 de Julio*. El tema es el duelo entre dos impresionantes antagonistas (p. 28 en color). A la derecha, un demonio de alas poderosas y cabeza de pájaro lleva en sus brazos la débil figura de un Minotauro derrotado y jadeante. Frente a él aparece un joven héroe a horcajadas sobre un hombre barbudo disfrazado con la piel de un caballo que se prepara a lanzar una piedra al demonio. Pero es la figura del Minotauro herido la que reviste aquí particular importancia, ya que Picasso lo ha vestido con la típica indumentaria de Arlequín. Combina así el artista las dos imágenes que había adoptado para representarse a sí mismo; aquí, la imagen del Minotauro, exhausto y llevado en brazos por un monstruo poderoso, quizás represente la duda que impregna el juicio que de sí mismo y de su obra se hace el pintor.

Más Picasso no necesitaba volver los ojos al pasado ni inventar leyendas para encontrar sus monstruos. Eran contemporáneos suyos, podía verlos en los tiranos a quienes odiaba y caricaturizaba, como el general Franco; o bien, en un sentido más personal, podían aparecer como la expresión de las miserias y las provocaciones que le acosaban en su vida conyugal. Durante algunos años hubo de soportar una gran tensión emotiva tras su separación de su primera mujer, Olga Koklova, en 1934. Los violentos ataques de celos que en ella suscitaba el nuevo amor del artista por Dora Maar despertaban en Picasso una cólera cuyo eco se encuentra en toda su producción de la época. La distorsión de la forma humana se vuelve entonces grotesca y terrible.

Los monstruos que podía crear impulsado por semejante fuerza siguieron persiguiéndole y, efectivamente, aparecen con muy diferentes formas en los años subsiguientes. Ya en un dibujo de 1934, en cuya ejecución tiene presente el cuadro de David sobre la muerte de Marat (p. 37), parece burlarse de su propia obsesión (el humor, incluso el menos corrosivo, está frecuentemente relacionado con lo monstruoso). En ese dibujo una mujer furiosa ha invadido la habitación como un torbellino. Su rostro, de pequeños ojos crueles, está dominado por una boca desmesuradamente abierta que muestra los dientes y una lengua hinchada sedienta de sangre. Con los brazos abiertos clava un enorme cuchillo en la vena yugular de la víctima, sentada como Marat en el baño. Pero para sorpresa nuestra la víctima no es Marat sino una niña con el perfil de Marie Thérèse Walter, la tierna modelo rubia que tan a menudo aparece en los cuadros de Picasso a comienzos de los años treinta.

Pero hay otras metamorfosis similares que pueden tener diversos orígenes, algunos de ellos incluso de carácter amable y no agresivo. Por ejemplo, la belleza obsesiva de Dora Maar inspiró a Picasso gran cantidad de invenciones (p. 28 en color). Es frecuente ver su radiante rostro de ojos brillantes transformado en la cabeza de un pájaro o en la de una ninfa de diminutos cuernos; otras veces, la larga y aristocrática cabeza de un perro afgano aparece en obras que, aunque no pueden considerarse como retratos propiamente dichos, siguen siendo, en lo esencial, representaciones de Dora Maar. Hay, por ejemplo, un dibujo hecho durante la guerra, con una figura femenina sentada en el sillón que habitualmente ocupaba Dora Maar en la ciudad francesa de Royan a comienzos de la guerra; en él Picasso, con macabro humor, ha sustituido la cabeza de la mujer por un enorme cráneo de conejo.

Esto nos lleva de inmediato a hacernos una pregunta: ¿por qué se empeña Picasso en demoler y escarnecer la belleza que había conocido y admirado tanto, incluso sin expresar animosidad personal alguna? ¿Cabe suponer que, cuanto más profundas eran la vergüenza y la angustia causadas por las atroces catástrofes del mundo que le rodeaba, mayor era el sacrificio que de él se exigía para que su mensaje fuera suficientemente poderoso? ¿De qué otra manera podía Picasso demostrar mejor la violencia de sus emociones? Y así, mediante ese sacrificio, la belleza daba nacimiento a un monstruo o, mejor dicho, se volvía ella misma monstruosa.

Entre los numerosos bocetos hechos en torno a *Guernica* en 1937 hay un gran lienzo monocromo conocido con el título de *Mujer con un niño muerto* (p. 37). Es un testimonio poético con una gran carga de ternura y de compasión expresadas con terrible violencia, similar a la del pequeño cuadro *La crucifixión*, pintado siete años antes, aunque más directo en su mensaje. El movimiento de la figura de la mujer a través del cuadro culmina con su cabeza inclinada sobre el niño muerto que lleva en sus brazos. La cabeza, en el extremo del cuello estirado, expresa poderosamente la agonía gracias a las deformaciones sin precedentes que contiene y a las asociaciones de ideas que sugiere. Los ojos, juntos en el mismo perfil, se balancean como barcos en una tor-

Corrida, de 1934. Tanto por sus dimensiones (97 x 130 cm) como por su dramatismo, este óleo es el mayor y quizás el más vigoroso de todos cuantos Picasso dedicó al tema de la corrida. El doble trazo con que está delineado el contorno de las figuras realza la violencia de la embestida del toro que derriba y destripa al caballo. En la simbología picassiana, uno y otro representan, respectivamente, el mal y el bien, la fuerza bruta y la inocencia (aunque el artista malagueño no mantenga siempre esta identificación, por ejemplo en *Guernica*). El animal herido, con la cabeza estirada hacia arriba en el estertor de la agonía, prefigura ya la actitud trágica y desgarradora del caballo de *Guernica* (p. 16-17).



Foto Reunión de Museos Nacionales © SPADEM 1980, París. Museo Picasso, París



Foto Reunión de Museos Nacionales © SPADEM 1980, París. Museo Picasso, París



Foto colección Sir Roland Penrose, Londrins. © SPADEM 1980, París

menta, las fosas nasales semejan pájaros atrapados por un vendaval, mientras que de la boca sale un alarido estridente, tan penetrante como la enorme lengua en forma de llama. La lengua misma está rodeada de dientes agudos y amenazadores; los labios están tensos como la cuerda de un arco. El dolor expresado por esta fusión de imágenes es todo lo contrario de una aceptación pasiva de la desgracia: clama justicia con clara y resonante elocuencia. Y, sin embargo, hay quien puede considerar esta cabeza como monstruosa y horriblemente fea, pero tales adjetivos carecen de significado y no pueden aplicarse en modo alguno a la vívida experiencia expresada en tan aterradora imagen. Ante todo, porque gracias a las deformaciones suscita la angustia, la compasión y la indignación, y luego porque es por el acierto y el vigor de la metáfora como podemos entrever en la pintura, al igual que en la poesía, la verdad universal.

Hay momentos en que el irreprimible sentido del humor de Picasso le impulsa a crear monstruos que puedan asombrar por lo grotesco de su invención y hacer reír a los niños. Sus prototipos hay que buscarlos en las multitudes de las playas o de las estaciones de ferrocarril, en los mismos lugares donde

En 1933 y 1934 Picasso ejecutó una serie de dibujos y grabados sobre el tema del *Minotauro ciego conducido por una niña* (arriba, dibujo de 1934, de 33,5 x 51,2 cm). Aunque los elementos principales de la composición — las figuras centrales, los pescadores con el mar al fondo — son constantes en todas esas obras, se observan también algunas variantes. Por ejemplo, en el grabado final a que se refiere el artículo de estas páginas la escena tiene lugar de noche, se introduce la figura de un muchacho, los personajes caminan hacia la izquierda, y la niña — que ha adoptado el rostro de Marie-Thérèse Walter y que representa la inteligencia y la inocencia en oposición a la fuerza bruta y la lascivia del Minotauro — lleva una paloma en lugar del ramo de flores. Este vuelve a aparecer, en cambio, en las manos de la niña que se enfrenta con el monstruo en la *Minotauromaquia* (al centro); aguafuerte y buril de 1935 (49,8 x 69,3 cm). Abajo, *El fin de un monstruo*, dibujo a lápiz de 1937.

otros rostros le inspiraron dibujos de ninfas de gracia sorprendente. Las imágenes creadas por Picasso son ricas en asociaciones. Contienen a menudo, por un lado, lo que suele llamarse belleza y, por otro, lo monstruoso, esa desconcertante presencia del terror. En su deseo profundo de no dejar de lado nada que pudiera ser expresado, el gran artista malagueño se niega a establecer fronteras. Hablando con su amigo y secretario Jaime Sabartés dijo en cierta ocasión que para él la belleza era una palabra desprovista de sentido, puesto que no sabía de dónde venía su significado ni a dónde conducía, ni dónde se podía encontrar exactamente su contrario.

Esta negativa a aceptar una dicotomía simple entre la belleza y su opuesto constituye una clave de la actitud de Picasso y de la libertad con que podía realzar emocionalmente su expresión artística uniendo los dos extremos. Gracias a sus monstruos míticos podemos profundizar más en la experiencia de la realidad. Esos monstruos, no lo olvidemos, están presentes en nuestro mundo porque el hombre ha creado dioses y, con mayor éxito aun, semidioses a su propia imagen y semejanza. □

ROLAND PENROSE, pintor, poeta y escritor inglés, nació en Londres. En los años veinte viajó por Francia, donde conoció a Braque, Max Ernst y los surrealistas y, en 1936, a Picasso, con el que mantuvo hasta su muerte una estrecha amistad. Fue uno de los fundadores del grupo surrealista inglés y del Instituto de Artes Contemporáneas de Londres, del que es Presidente. Entre sus numerosas publicaciones figuran un libro sobre Antoni Tàpies, dos sobre Miró y siete sobre Picasso, en particular su Picasso (Madrid, 1959).

Foto Zervos vol. VIII, Cahiers d'Art © SPADEM 1980, París



El asesinato, dibujo en cartón (40,2×50,5 cm), en cuya ejecución Picasso, según Roland Penrose, tuvo "presente el cuadro de David sobre la muerte de Marat".

Mujer con un niño muerto, (195×130 cm) estudio de composición en torno a Guernica. Oleo sobre lienzo (septiembre de 1937).

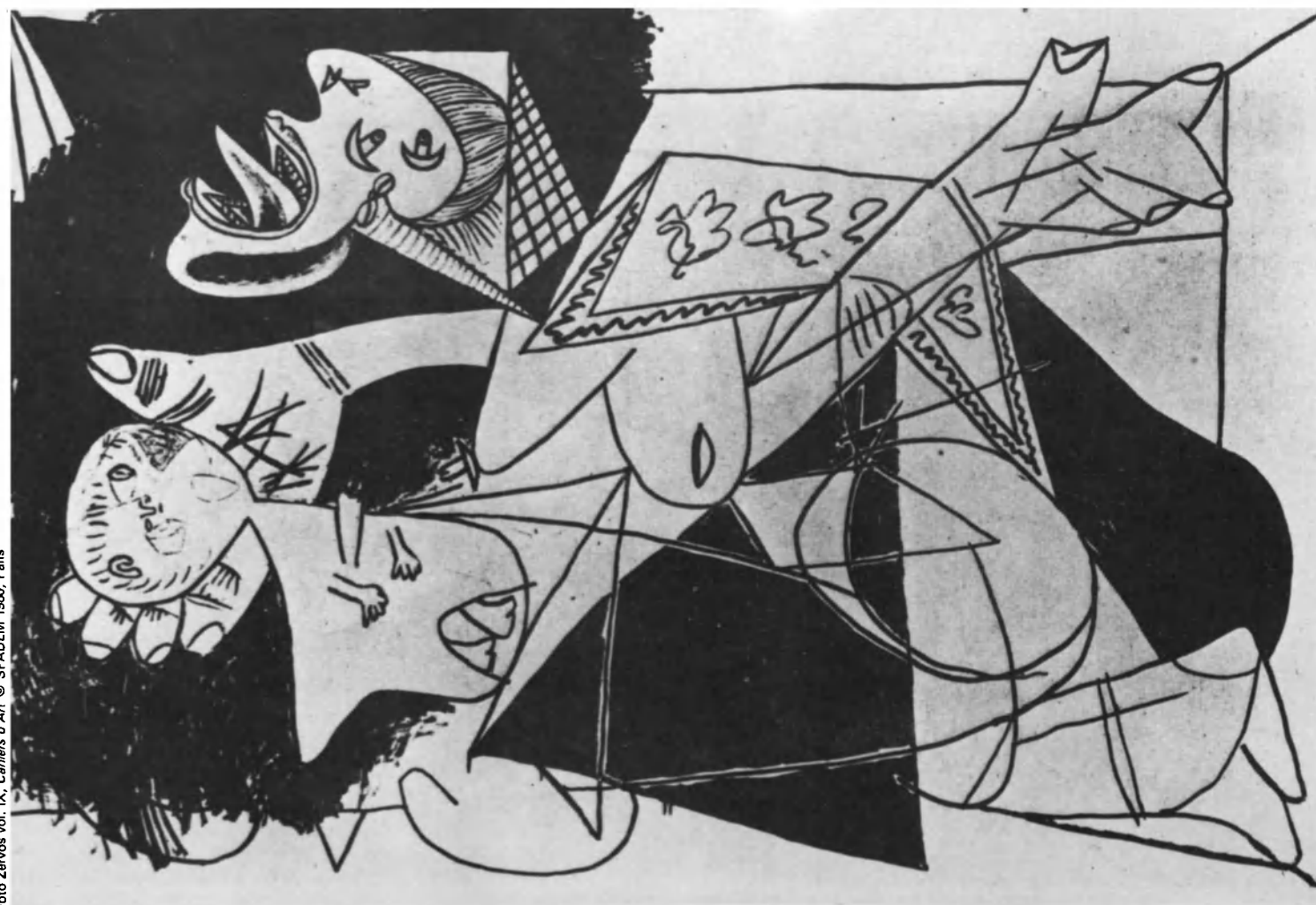


Foto Zervos vol. IX, Cahiers d'Art © SPADEM 1980, París

Un escultor cuerpo

por Julián Gállego

JULIO González, escultor español, uno de los más grandes del siglo XX, que renovó su técnica al aplicar a sus creaciones en hierro la soldadura autógena, dijo en cierta ocasión: "A mi juicio, el lado misterioso, el centro neurálgico, por decirlo así, de la obra de Picasso está en su escultura".

Cuando hablamos de Picasso solemos pensar, casi exclusivamente, en el pintor, dejando su obra escultórica como una actividad secundaria, casi un divertimento. Y, sin embargo, si contemplamos el panorama de sus esculturas, nos percatamos de que pudiera corresponder a la plena actividad de un artista laborioso e inspirado. Si, por desgracia, desaparecieran todas las demás creaciones picassianas (pinturas, dibujos, estampas, cerámicas), las esculturas bastarían para seguir situándolo en la cumbre de la historia del arte de nuestro siglo.

Es natural que algunos pintores cubistas (como Laurens o Braque) hayan producido buenas esculturas. Pero ninguno en la cantidad y calidad de Picasso, quien decía a Julio González: "Basta cortar los cuadros (para hacer esculturas). Los colores no son más que indicaciones de perspectivas diferentes, de planos inclinados... Una vez cortados, se montan siguiendo las directrices que da cada color y nos hallaremos en presencia de una escultura".

Estos consejos parecen aplicables, retrospectivamente, a la creación de no pocas obras de Picasso en ambos campos. Casi podría sospecharse, pese a haber sido uno de los mayores pintores de la edad moderna, una escasa afición de Picasso hacia "calidades" exclusivamente pictóricas; ello es lo que más le separa de su amigo Matisse, con quien, en ocasiones, parece que va a coincidir. A veces, los cuadros de Picasso nos parecen, más que una pintura amorosamente realizada, indicaciones para pintar un cuadro. Sus efectos se pueden lograr, quizás más directamente, por medio de la escultura. En especial si en la escultura Picasso está tan lejos de la ortodoxia académica, reemplazando el mármol de Carrara, que le es absolutamente ajeno, por toda clase de materiales de desecho — chapas, alambres, tablas, arenas, trapos... —, pintarrajeados si le place.

Es evidente que el Cubismo, con sus *collages*, y Dadá, con sus objetos encontrados por azar y elevados, de modo irrisorio, a la categoría del arte, abren un campo ilimitado de experiencias en el cual ha sido Picasso (como en otros muchos) uno de los más infatigables buscadores. Si es cierto que dijo, ante las pedanterías seudocientíficas de los artistas tecnológicos, "yo no busco, en-

Utilizando materiales de desecho, Picasso revolucionó la escultura contemporánea con obras maestras en las que se aúnan humor e ingenio. Una de sus más célebres metamorfosis es, sin duda alguna, el *Bucranio* o cabeza de toro (33,5 x 43,5 x 19 cm) (pág. siguiente), ensamblaje de 1943, obtenido mediante la simple yuxtaposición de un manillar y un sillín de bicicleta (Museo Picasso, París). En cambio, *El hombre del cordero*, de 1944 (a la derecha) es de factura más bien tradicional. Esta gran escultura de bronce (225,5 x 78 x 78 cm), que se inspira en un arquetipo de la estatuaria mediterránea clásica, da fe, en plena guerra, de una renovada confianza del artista malagueño en el futuro: la humanidad sabrá vencer la opresión y restablecer la paz a la que aspira (Museo Picasso, París).



Foto Reunión de Museos Nacionales © SPADÉM 1980, París

de entero

cuentro", no es menos verdad que se pasó la vida buscando, al azar de su prodigioso instinto, y metamorfoseando basuras en obras maestras. Como dijo Jean Cocteau, Picasso fue "el rey de los traperos", en especial en la época feliz que se inicia, en 1943, con el *Bucranio* o cabeza de toro, realizada simplemente con un sillín y un manillar de bicicleta que, yuxtapuestos, logran una expresión plástica insuperable (en esta página).

Pero la atracción de Picasso hacia la escultura es muy anterior, de comienzos de siglo. Su *Mujer sentada* es de 1901. Vienen inmediatamente después *El ciego* y *El picador* dentro de la que, en pintura, llamamos su "época azul".

Algo posterior, de la "época rosa", es su busto de bronce titulado *Le Fou*. Es una cabeza muy fina, muy pictórica, en la que la luz resbala como un pincel suave, un poco a la manera de Rodin. Del mismo año, 1905, es una cabeza de su amiga Fernande Olivier, tratada con un exquisito sentido de los valores luminosos y, a la vez, según esa facultad tan picassiana de juntar los contrarios, con una enorme fuerza y decisión.

Fernande fue la musa del primer cubismo, la que ofreció su figura al descuartizamiento en cuadros y esculturas. La cabeza, a pequeños planos, que Picasso hace de ella en 1909 (en esta página) es el exacto equivalente tridimensional de las cabezas dibujadas o pintadas, acaso más decisiva que ésta, al darnos la realidad del volumen en el espacio, en vez de su ficción en un plano. A este respecto no estará de más recordar que Herder distinguía la Escultura, arte de lo real, de la Pintura, arte del engaño. Lo que un escultor nos muestra está existiendo, podemos tocarlo, en nuestro mismo espacio y no en el mentido espacio de un lienzo. Picasso ha sido siempre un "realista", tomando esta palabra en el sentido que le dieron los escultores rusos Gabo y Pevsner en su célebre "Manifiesto" de 1920: el de algo que no trata de ser trasunto o copia de otra cosa (como es, en general, lo figurativo de tipo fotográfico), sino que tiene existencia propia y que no existía antes de que el artista lo inventase. A este respecto, es importante señalar que uno de los principios proclamados en ese manifiesto, la valorización de lo hueco en la escultura para expresar el espacio, ya lo había intuitido Picasso diez años antes.

Es en el momento del "cubismo sintético", entre 1912 y 1916, cuando Picasso nos asombra con mayor abundancia de inventos, a veces poco conocidos, por estar realizados con materiales deleznable. La exposición en el Gran Palais de París, en 1979, de la llamada "dación Picasso" (esto es, de

las obras entregadas al Estado francés por sus sucesores, como pago de derechos hereditarios) permitió admirar buena cantidad de obras de cartón, lata, madera, papel, etc., a veces minúsculas, que el artista guardaba, al parecer, en cajones, una vez realizado el milagro de su creación. Los temas musicales de los bodegones cubistas al óleo reaparecen con mayor fuerza y acritud, al ser expresados a través de materiales miserables. La más conocida de esas obras es la *Copa de ajeno* de 1914 en la que, a nuestro juicio, parecen coincidir las preocupaciones del futurismo, del cubismo y de Dadá. Uno de los últimos ejemplos de esa serie de obras inauditas es, en 1924, la *Guitarra* postcubista en palastro coloreado. En la época surrealista, cuando Picasso colabora con el grupo de André Breton con la famosa portada de la revista *Minotaure*, produce varias obras tridimensionales más reveladoras que sus pinturas, al emplear materiales no convencionales, como son los alambres en la *Mujer en el jardín* de 1929 o las arenillas combinadas con cuerdas, telas, etc., en composiciones protegidas por un cristal como la *Construcción con guante* o la *Construcción con mariposa*, ambas de 1930, con su guante y su mariposa auténticos.

En 1930, se inicia, con la primera *Crucifixión* pintada en Boisgeloup, un ciclo expresionista que culminará, en 1937, en el célebre *Guernica* y que continuará varios años. En esa misma década, Picasso realiza las clásicas y tranquilas ilustraciones de las *Metamorfosis* de Ovidio para el editor Albert Skira. En escultura las figurillas de madera, a modo de exvotos arcaicos, y en especial las magníficas cabezas de mujer, exentas o en relieve, con una curva que saliendo del centro de la frente dibuja la nariz como un gran pico de ave, están mucho más cerca de los grabados que de los cuadros. Y, en plena crisis, inicia sus exquisitas estatuillas de bronce, conseguidas a base de *empreintes* o impresiones o huellas en el barro, hojas, conchas, papel ondulado, aplicadas a la resurrección de una Grecia ideal: hama-driadas, pequeñas diosas de las fuentes y de los árboles, conseguidas por la aplicación de cosas triviales.

Con el ya aludido *Bucranio* de 1943 comienza una felicísima y abundante floración pictórica y escultórica, en la que el optimismo de Picasso parece desbordar. Pero lo más sorprendente, como un juego de prestidigitación, son sus montajes y transformaciones de objetos desechados. Con ojo avizor, Picasso recoge de la chatarra o del basurero el cochecito de juguete, que será la cabeza de un mono; todo aquello que le inspira su furiosa gana de vivir de nuevo. Es-



Cabeza de mujer, bronce de 1909 (40,5 x 24 x 26 cm). Este retrato de Fernande Olivier, por entonces compañera de Picasso, figura entre las obras más célebres de comienzos de la escultura cubista. Se conserva en el Museo Picasso de París.

Fotos Reunión de Museos Nacionales © SPADEM 1980, París



culturas grotescas, *Niña saltando a la comba*, *Mamá con cochecito* (en esta página), *Mujer encinta*, *Mujer con manzana...*, en un esfuerzo por que su arte sea asequible a todos. En 1943-1944 realiza el *Hombre del cordero* (p. 38), versión del Moscóforo clásico, que decora desde entonces la plaza mayor de Vallauris.

Hay todo un bestiario doméstico, presidido por buhos y lechuzas, graves y cómicos, y en el cual la *Cabra* hecha de sarmientos levanta su apacible cornamenta. Este arte, más naturalista, menos intelectualizado, corresponde a una tendencia universal de los años de la postguerra, poco antes de que sobrevenga una nueva oleada hermética con el triunfo de la abstracción en las artes. Picasso jamás será abstracto. Pero en las mujeres a grandes planos de los cincuenta, en su monumental cabeza de *Sylvette* en palastro blanco y negro que tan admirablemente decora un jardincillo de la New York University y, todavía más, en las mujeres y muñecos en forma de veletas, en los *Bañistas* de 1956, en las gigantescas figuras de palastro de los comienzos de la década siguiente, es fácil observar cierto cansancio del arte fácil, del arte de juego o de fiesta popular, un regreso hacia posiciones relacionadas con el cubismo de casi medio siglo antes. Buena prueba de ello es, paradójicamente, su enorme monumento callejero instalado en Chicago (por no citar sino ése) que es como la contrapartida del Moscóforo campesino de Vallauris.

Hemos recorrido, a grandes rasgos, la carrera de escultor de Pablo Picasso y nos percatamos de que es tan asombrosa, tan llena de descubrimientos como su carrera de pintor. En sus últimos años apenas hace ya escultura, arte mucho más penoso, físicamente hablando, que los dibujos y grabados en que centra gran parte de su actividad.

Es fácil entresacar, de ese variado panorama, algunas constantes. Lo lúdico, en primer lugar. "Un arte que aburre es buero para el cesto de los papeles", escribió Jean Dubuffet. Picasso no aburre nunca, porque empieza por no aburrirse nunca. Su escultura tiene siempre un aire desenfadado, como improvisado, muy lejos de la académica gravedad que tantas veces abruma a ese arte. Pero ese juego, apasionado como el de un niño, es serio, no repite, no se contenta con lo ya experimentado. Por esa razón nos sorprende con los milagros de resucitar lo desechado, de metamorfosear lo obsoleto, de reinventar lo natural, sorprendiéndonos con la exactitud de su observación cuando más lejos lo creíamos de ella. Habría que subrayar, pese a notorios préstamos hechos a la escultura negra, un dominante clasicismo, un espíritu mediterráneo que aflora constantemente en esas figuras. Figuras femeninas, en general. Picasso las modela, las retuerce, las fragmenta, las divide,... para tenerlas mejor. □

JULIAN GALLEGO, historiador del arte español, ha sido profesor de la Universidad de París y actualmente lo es de la de Madrid. Es miembro de la Academia de Bellas Artes de Sevilla y de la Hispanic Society de Nueva York. Entre su abundante producción — a veces traducida a otros idiomas — cabe señalar los libros *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, *Pintura contemporánea (seis volúmenes)*, *Velázquez en Sevilla*, *El cuadro dentro del cuadro*, *En torno a Goya*, *Zurbarán, etc.* El presente artículo es una versión abreviada de su trabajo inédito leído en el Congreso sobre Picasso celebrado en Santander (véase la nota de la p. 18 sobre J. Palau i Fabre).



Foto Robert Capa © Magnum, París

Ariba, Picasso con Françoise Gilot y su hijo Claude, fotografiados en la Costa Azul en 1950. A la derecha, *Mamá con cochecito*, escultura de bronce (203 x 145 x 61 cm) que data de 1950. Un viejo colador desfondado hace las veces de una de las ruedas, las asas de un cacharro roto forman los brazos y las piernas del niño y una maceta su cabeza con sombrero, mientras que un molde de pastelería se convierte en la cabeza de la madre y una placa de estufa en la falda que viste. (Museo Picasso, París).



Foto Reunion de Museos Nacionales © SPADEM 1980, París

El universo mítico de Picasso

por Alexandre Cirici Pellicer

EL mito mediterráneo del toro — divinidad de los frescos cretenses, de los bronces mallorquines, de la corrida andaluza — o de los *bous* (bueyes) catalanes o de las manadas de la Camarga provenzal, fue recogido por Picasso, que encontraba en la tauromaquia la simbología de un maniqueísmo elemental y vigoroso. La fuerza bruta es el toro. La inocencia es el caballo abierto a cornadas.

“Guernica”

En plena guerra civil española, horrorizado por la destrucción de la ciudad vasca de Guernica por la aviación nazi a las órdenes de Franco, Picasso tomó este tema como eje de su *Guernica* (p. 16-17). La concepción de

este gran friso se basaba en los temas tratados ya en la tauromaquia, en torno a la gran dicotomía entre la fuerza bruta y la inocencia. El dinamismo de la obra, como su temática, corresponde a la tradición clásica del tema del Rapto de las Sabinas, habitual ejercicio que permitía a pintores y escultores enfrentarse con las cuestiones de la violencia, de la victoria física de la fuerza bruta y de la moral y la estética de la inocencia.

La asociación de la brutalidad con animales de grandes dimensiones era tan tradicional como la encarnación de las víctimas, dotadas de las fuerzas positivas de la virtud y la belleza, en las figuras femeninas. El toro y el caballo personifican el gran drama de la violencia ; la humanización corre a cargo de

la mujer. La mujer que grita o la que lleva en brazos a su hijo muerto. La que actúa llamando a la acción y la que sufre su pasión.

Las resonancias principales del *Guernica*, la tauromaquia y el Rapto de las Sabinas, serán temas muchas veces tratados por Picasso en su obra pictórica y más aun en su abundante obra gráfica. Hay un espléndido precedente de la mitología del *Guernica* en la *Minotauromaquia*, aguafuerte de 1935 en el que un Minotauro gigantesco y sombrío—hombre-toro—acaba de abrir el vientre de un caballo, identificado, en tanto que víctima, con la feminidad : sus tripas son un bello cuerpo de mujer. En contraste con la brutalidad de la escena, que provoca la fuga de un hombre y la mirada lejana de ▶

“Templo de la Paz”. Interior de la capilla de Vallauris, en la costa mediterránea de Francia, donde Picasso pintó los dos grandes murales *La Guerra*, a la izquierda, y *La Paz*, a la derecha (470 x 1.020 cm cada uno), realizados en 1952.

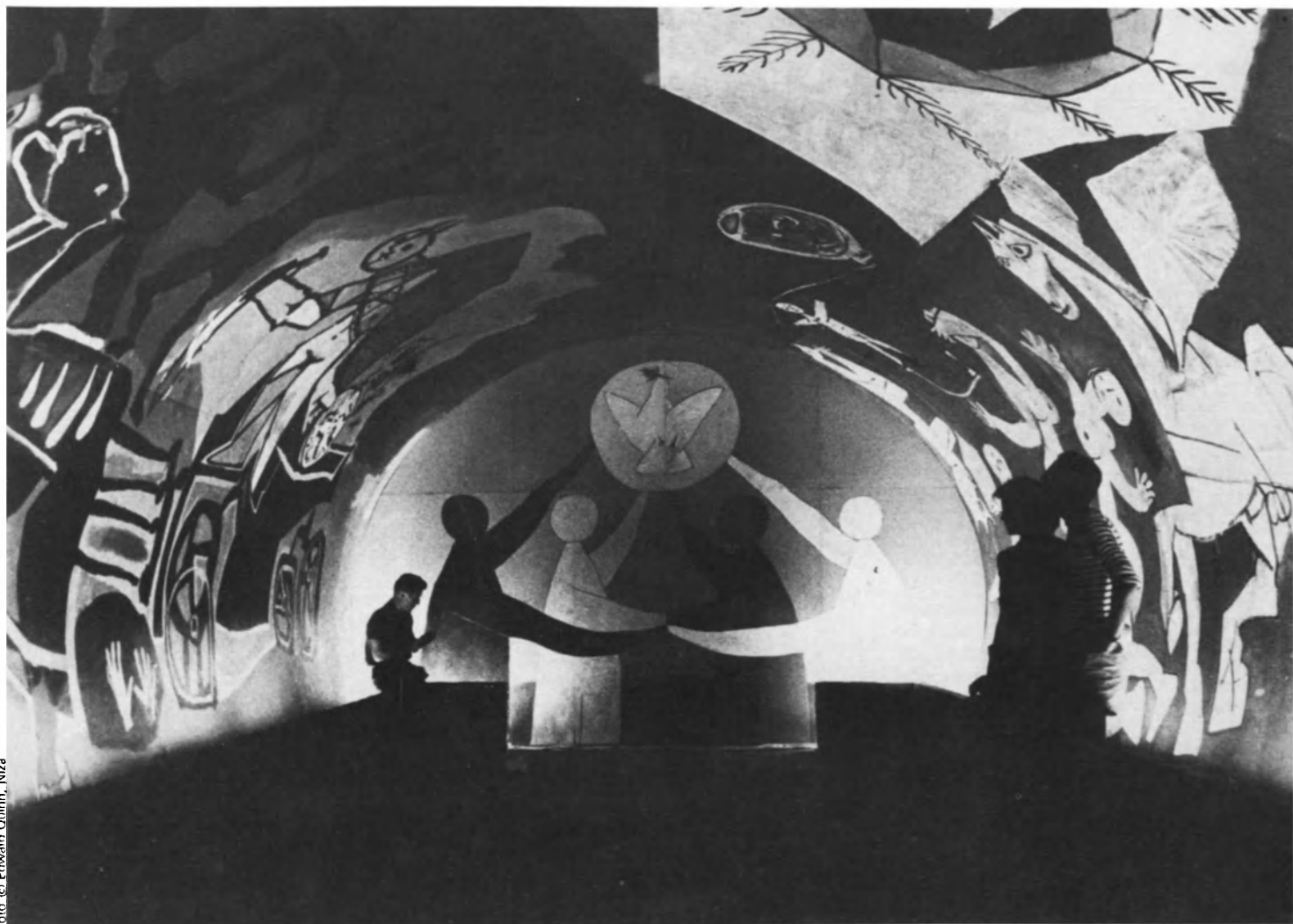




Foto Graudon © SPADEM 1980. París. Museo Picasso, Antibes

La alegría de vivir, llamada también *Pastoral*, óleo en fibrocemento (250 x 120 cm). Antibes, 1946.

las portadoras de palomas, símbolo de paz, una niña ingenua, con su vestidito y su sombrero de pompón, lleva un pacífico ramo de flores e ilumina la escena con su palmaria.

“La alegría de vivir”

Tras la guerra de España, tras la segunda guerra mundial, la paz volvía de nuevo, en 1945. En 1946 realizaba Picasso otra gran composición en forma de friso, a modo de contraposición al *Guernica*. Se trata de *La Joie de Vivre* (arriba) de Antibes. Sabido es que Picasso ofreció a esta ciudad francesa llenar todos los espacios del viejo palacio Grimaldi para convertirlo en museo de su obra. Era un homenaje a esta ciudad fundada por los griegos y a lo que ella representaba como símbolo del Mediterráneo.

La nueva pintura contrasta con el *Guernica*. Lo que en esta obra es la violencia lo es en *La Joie de Vivre* la paz. En vez de los negros y los grises dominan los más puros y tiernos azules. En vez del movimiento exagerado y encadenado, con riqueza de líneas oblicuas, la calma expresada por el contrapunto de las verticales con la horizontal del mar. Si hemos comparado el *Guernica* con un Rapto de las Sabinas, podemos comparar *La Joie de Vivre* con el *Nacimiento de Venus* de Botticelli. Un espléndido desnudo femenino centra la composición en ambas pinturas. El mismo mar de parte a parte forma su fondo. El mismo par de grupos lo flanquea.

Una y otra pintura de Picasso constituyen los dos polos de una visión de la realidad. En *Guernica* la repulsa del Mal, identificado con la fuerza bruta. En *La Joie de Vivre* el canto al Bien identificado con el placer sensual de los cuerpos bellos, la música, la danza y el clima placentero del Mediterráneo: de hecho, un canto a la libertad. La identificación entre el Mediterráneo y la libertad es constante en la obra de Picasso. Eugenio D'Ors pudo afirmar que la verdadera patria del artista era el Mediterráneo. El autor de estas líneas le oyó decir que andaluzes, catalanes y provenzales son una misma cosa: mediterráneos, añadiendo: “Madrid y París

no nos entenderán nunca”. Madrid y París personificaban evidentemente, en esta bipolaridad, el Poder, el Reglamento, la Ley, la fuerza coercitiva. Andalucía, Cataluña y Provenza, la marginalidad, la rebeldía, la trampa inclusive, si es necesaria, para escapar a las imposiciones y dar rienda suelta a la vida.

“La guerra” y “La paz”

Desgraciadamente, la guerra que había terminado en 1945 no fue la última guerra y, en consecuencia, la *Alegría de Vivir* no perduró sin nubes. Picasso reaccionó, en 1951 y en 1952, frente al hecho de la guerra de Corea.

Su *Masacre en Corea*, de 1951, constituye un nuevo friso monumental histórico. Esta vez partido en dos campos, pero no en dos campos equilibrados como los del *Cuadro de las Lanzas* de Velázquez, ni en dos campos desequilibrados como en *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya, sino dos campos simplemente distintos, radicalmente distintos, de una manera que quizás nadie había empleado desde el Giotto. La división maniquea es muy picassiana. A un lado formas orgánicas, al otro mecánicas. Formas suaves frente a otras duras y punzantes. Redondeces blandas frente a rigideces lineales. Realistas frente a monstruosas.

Esta dicotomía se expresa extensamente en las dos composiciones de la Capilla de Vallauris, *La Guerra* y *La Paz* (p. 41), de 1952, de tamaño considerable, con más de 10 metros de anchura, o sea mayores que el *Guernica*. *La Guerra* es monstruosa. Farragosa. Que las ruedas del gran carro sean cuadradas indica ya como van las cosas. Los caballos no son los caballos femeninos, quebradizos o blandos, de las tauromaquias. Tienen patas excesivamente pesadas. Los guerreros son siluetas ridículamente gesticulantes. El entorno es desolado.

¡Qué diferencia con *La Paz*! Obsérvese que en la personificación del Mal dominan las figuras viriles. Picasso identifica a menudo el varón con la violencia estúpida. En contrapunto, la visión de lo pacífico se concentra en la feminidad y la infancia, los dos

conceptos idealizados por el artista, incorrigiblemente fiel a su valoración de la inocencia y a su toma de partido por la víctima.

¡Qué bueno que haya también un caballo! El caballo, la víctima de la tauromaquia. Pero es un caballo redimido, un Pegaso con alas, que escapa a la suerte aciaga. Un sol de fuego, con forma de cometa de juego infantil, adornado de espigas, preside la escena en que también la luna parece una cometa. Hay pámpanos y racimos de uvas, hay el naranjo cargado de naranjas, pero hay sobre todo mujeres y niños. Mujeres que bailan, niños que corren o tocan la flauta. El niño que juega poniendo un arado a Pegaso. Las mujeres que cuidan de los niños, cocinan o escriben.

Las líneas y las manchas de *La Guerra* son sin gracia, duras, angulosas, pobres. Las de *La Paz* son delicadamente sofisticadas, hasta llegar al confín de los escorzos imposibles, tan caros a Picasso, punta de lanza de su gusto por el juego creador.

“Las Meninas”

A nuestro juicio, se puede cerrar el ciclo de las grandes mitologías de Picasso con el tema de *Las Meninas* (p. 44 y 45 en color). El pintor tomó este famosísimo tema de Velázquez al final de los años cincuenta, para constituir la serie entera de sus glosas en 1957.

Las Meninas son posiblemente el más demostrativo de sus conjuntos mitológicos. La comparación con el cuadro velazqueño (p. 44) nos hace fácil su lectura puesto que con un método comparativo, observando qué colores introduce, qué formas aumenta, qué formas disminuye, podemos ya formar un perfil muy exacto de su sistema de valores y de cuáles coloca como positivos y cuáles como negativos.

Una primera mirada nos permitirá observar rápidamente la tendencia del mito, cuando nos fijemos en los colores. Los colores celestes, el amarillo solar y el azul claro de la atmósfera sólo se encontrarán en los personajes inocentes. La Infantita que, a pesar de serlo, es lo suficientemente pequeña para no

participar en el mecanismo agresivo de su familia. La Maribárbola, que es inocente porque no tiene todas sus facultades mentales. El Pertusato, inocente bufón infantil. Los demás personajes o serán fúnebres fantasmas en negro o en gris, o se teñirán con los colores folklóricos de los demonios de la tradición ibérica: el rojo del fuego y el verde del veneno.

En algún cuadro sólo hay grisalla porque Picasso ha querido concentrarse en manifestarnos, sin intromisión del color, como en el *Guernica*, la potencia pura del grafismo y el valor de la luz y las tinieblas.

Si del análisis de esta deformación cromática, tan lejana de los tonos dorados del cuadro velazqueño, pasamos al examen de los grafismos, la lección será todavía más elocuente. Hecho destacadísimo es el gran aumento del tamaño de la figura del pintor, que aparece como un gigante, con la cabeza tocando el techo, y deja pequeños a los demás, con su enorme cruz de Santiago en el pecho. Está claro que se trata de una sátira cruel contra la vanidad de Velázquez, que se puso esta cruz como símbolo exclusivo de la pertenencia a una nobleza que en realidad no tenía. Otro elemento que nos choca de entrada son los enormes ganchos como de carnicería, para sostener terneras abiertas en canal, que vemos en el techo. En el cuadro velazqueño están. Pasan desapercibidos, en la penumbra, y seguramente son ganchos para colgar lámparas. Pero su gran aumento da a la estancia un carácter de sala de torturas.

Cabe señalar que en la atmósfera trágica en la que la escena del interior del Alcázar de Madrid se convierte en una imagen del carácter siniestro del Absolutismo, los aposentadores secundarios se convierten en una especie de féretros puestos de pie. Por otra parte, los personajes principales adoptan grafismos muy significativos que el pintor trasladará a través de las diferentes variaciones sobre el tema, de un modo cons-

tante. En efecto, el grafismo de la cara redonda se asimila con la bondad o con la inocencia. Es el grafismo solar, la imagen de la pelota de juego. De lo que no tiene aristas. De lo agradable. De lo femenino.

Tienen cara redonda la Infantita, con la Maribárbola y el Pertusato, los niños, inocentes, bobos o bufones. Los dos personajes de las damas nobles que acompañan a la Infanta, con gestos de adulación, de rastrera obsequiosidad interesada, están representados con rasgos angulosos, de vértices muy agudos. Las damas Velasco y Sarmiento aparecen así como antipáticas, radicalmente agresivas.

A lo largo de las numerosas derivaciones del tema, es constante el contraste entre los rostros redondos, como las luces amarillas y celestes, de los buenos con los rostros puntiagudos y los tonos rojos o verdes de los malos.

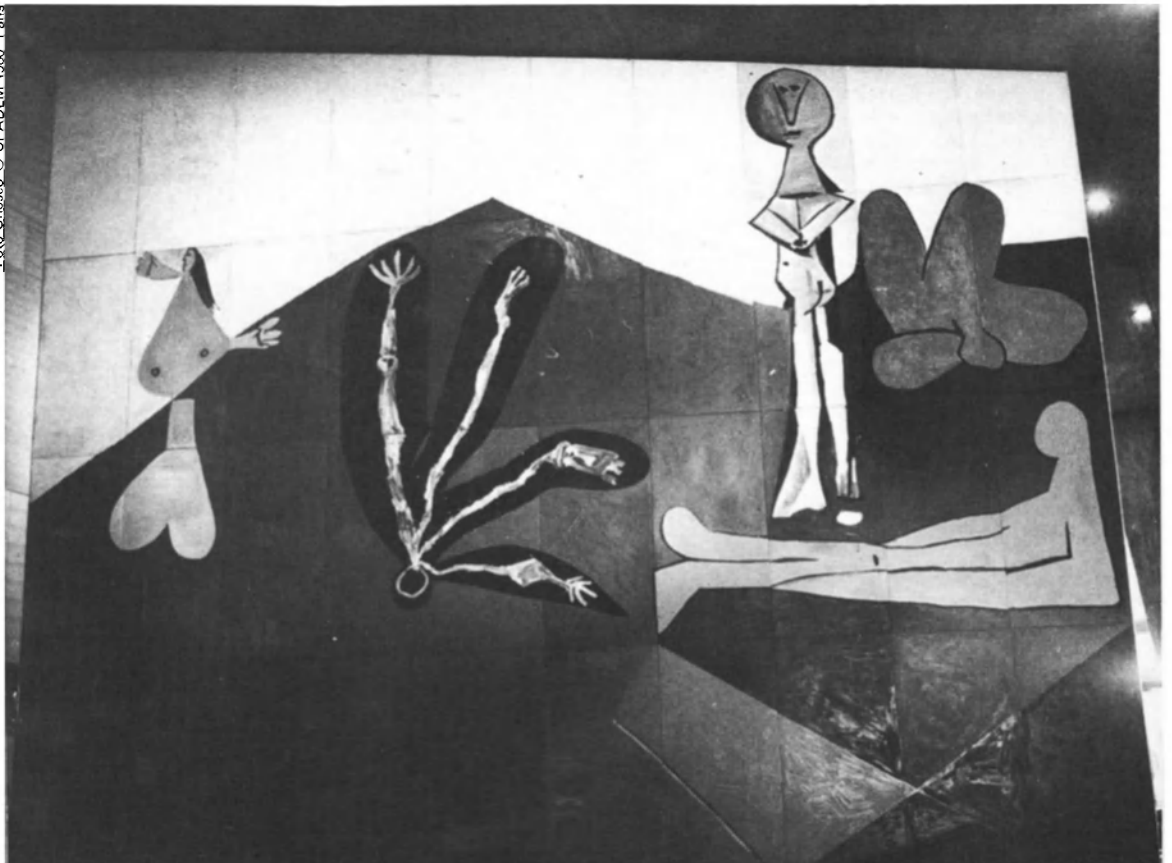
Hay una entre todas las pinturas de la serie de *Las Meninas* que es muy ilustrativa (p. 44, nº 3). Representa a Maribárbola y los dos personajes que la flanquean. Su composición con centro y flancos se parece al tema central de Velázquez. Sin embargo, es evidente que no lo es. Lo prueban el pie del personaje de la derecha, que es el de Pertusato, y el hecho de tener el perro debajo, cosa que nos permite identificar como personaje central a Maribárbola. Al hacerlo, nos damos cuenta de que la dama vecina, Isabel de Velasco, ha vuelto la cara hacia un lado distinto al del modelo velazqueño. Con ello, adopta hacia la niña tonta la misma actitud servil que adoptaba en este modelo hacia la Infanta. Es un juego de equivalencias que viene a expresar la idea igualitaria de Picasso, por la que la medida del valor es la bondad o la inocencia y que, por tanto, le hace igualar la Infanta a una niña tonta. Y también es un hecho que subraya la estupidez de la actitud cortesana, dispuesta a volverse hacia donde sea, si se trata de sacar partido de una posición reverencial.

La serie de *Las Meninas* presenta otro hecho interesante: la presencia en ella de una colección de cuadros con vistas de "La Californie", la casa de Picasso en Cannes (p. 45 en color). Los balcones abiertos de la vieja casa *modern style* nos dan visiones deslumbradoras del Mediterráneo. Mar y cielo azules flanqueados por cantidad de palomas, signo de paz cultivado explícitamente tantas veces por Picasso. Se comprende que el mar y el cielo del Mediterráneo, tan abiertos y luminosos, representan la libertad. Lo contrario exactamente de los interiores negro-grises o de los otros tonos diabólicos de las visiones del mundo absolutista. Ello nos lleva a comprender el sentido mitológico global de la serie de *Las Meninas*. El Absolutismo como estupidez, como encierro, como crueldad y servilismo, hasta los confines de la agresividad diabólica. La Libertad, por otro lado, como apertura, alegría, vitalidad espontánea, compañera de la Paz.

De nuevo aquí, como en las series del *Pintor y la modelo*, como en las tauromaquias, como en *La Guerra* y *La Paz* de Vallauris, aparece la visión dicotómica de la realidad, que sin duda constituye el sistema de articulación por el cual el eje semántico de la condición humana asciende al nivel de signo, afirmación de unos valores que son el mensaje constante de la pintura de Picasso. □

ALEXANDRE CIRICI PELLICER, historiador y crítico de arte español, nació en Barcelona en 1914. Es profesor de sociología del arte de la Universidad de su ciudad natal. Ha publicado unas 80 obras, entre ellas monografías sobre Gaudí, Miró y Tapies. Entre sus escritos sobre Picasso destaca su *Picasso antes de Picasso* (Barcelona, 1946). El señor Cirici es miembro activo de la Fundación Miró de Barcelona. Es asimismo miembro del Senado español y diputado a la Asamblea Europea de Estrasburgo. El texto inédito aquí publicado es el de su intervención en el Congreso de Santander sobre Picasso (véase la nota de la p. 18).

Foto Unesco. © SPADEM 1980. París



Picasso contribuyó con una inmensa pintura mural de 80 metros cuadrados (derecha) a la decoración de la Casa de la Unesco, en París, inaugurada en 1958. Esa pintura — que representa la caída de Icaro, como un pájaro, en el mar, mientras unos bañistas miran desde la playa — parece simbolizar la lucha de las fuerzas vivas del espíritu contra el mal.



Foto © Giraudon, Paris



Fotos Giraudon © SPADEM 1980, Paris, Museo Picasso, Barcelona

Variaciones sobre un tema de Velázquez

A mediados de agosto de 1957 Picasso inició un periodo de intenso trabajo durante el cual pintó más de cuarenta "variaciones" de *Las Meninas*, la obra maestra de Velázquez que tanto había admirado desde su adolescencia. Al igual que a su ilustre predecesor español, a Picasso le fascinaban las relaciones entre el arte y la realidad. *Las Meninas* — que es en cierto modo "una pintura sobre la pintura" — plantea un problema que intrigó siempre al artista malagueño: la relación que se establece entre el pintor, el modelo y el espectador.

En el cuadro de Velázquez (1) se ve al artista trabajando en un retrato del rey y la reina de España (Felipe IV y su esposa). El pintor, desde un lado del caballete, tiene la mirada fija en sus modelos cuya imagen aparece reflejada en un pequeño espejo que cuelga en la pared del fondo. En primer plano se halla la Infanta Margarita María y sus servidoras que se han introducido en el taller del artista. La Infanta aparece entre las dos Meninas, María Agustina Sarmiento, de rodillas, e

Isabel de Velasco. Junto a ésta se encuentran dos enanos: Maribárbola y, en el extremo derecho, Pertusato.

En sus variaciones, que se conservan en el Museo Picasso de Barcelona en virtud de donación del artista malagueño, éste transforma ingeniosamente el cuadro de Velázquez no sólo en cuanto al estilo sino también en el tratamiento de la luz, la ubicación de las figuras, sus actitudes e incluso la textura de sus vestidos (véase el artículo de las p. 41-43). En las ilustraciones de estas dos páginas se reproducen: 2) el gran cuadro con que Picasso comenzó su serie de *Las Meninas* el 17 de agosto de 1957; 4 y 5) dos variaciones de la Infanta que forman parte de una gran cantidad de pequeños cuadros que Picasso ejecutó durante el mes de septiembre del mismo año, en que centró su atención en figuras aisladas o en grupos de figuras (3). La reproducción en color de la página siguiente (arriba) es otra versión picassiana del cuadro entero de Velázquez.

El mundo de *Las Meninas* de Picasso está prefigurado ya en su *Taller de Cannes* (30

de marzo de 1956), reproducido también en la página de la derecha (abajo). Este cuadro pertenece a una serie a la que su autor solía llamar "paisajes interiores" y nos muestra su estudio de "La Californie", su casa de los alrededores de Cannes. Esta visión sombría de un taller "despojado de todo cuanto no es su arte y sus muebles", incluso con un lienzo todavía en blanco, es una de las muchas que pintó en los años cincuenta cuando, según ha señalado Robert Rosenblum, especialista en Picasso, "su obra comienza a expresar frecuentemente la condición hermética de una vida circunscrita por los hechos inmediatos de la vida doméstica en la Costa Azul francesa y por el recuerdo lejano de su propio arte y del de los viejos maestros". A un visitante que vio una versión posterior de este "paisaje interior" y observó cuán españolas eran sus armonías de ocre, negro, marrones y blancos, Picasso le respondió simplemente: "¡Velázquez!".



Fotos Museo Picasso, Barcelona © SPADEM 1980, Paris



Foto Reunión de Museos Nacionales © SPADEM 1980, Paris, Museo Picasso, Paris







Picasso durante el rodaje de la película de Henri Georges Clouzot *Le mystère Picasso* (1956).

Página en color

Estos dos óleos, *Naturaleza muerta con cabeza de toro* (130 x 97 cm) (colección Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) y *La alborada* (265 x 195 cm) (Museo de Arte Moderno, París), fueron pintados en 1942, durante un periodo de cuatro años "caracterizado por una unidad de lugar y de ambiente", cuando Picasso se encontraba prácticamente inmovilizado en el París ocupado por los nazis. Pese a la escasez de materiales de pintura originada por la guerra, la producción de Picasso siguió siendo prodigiosa. Muchos de sus cuadros de entonces expresan lo que el crítico británico de arte John Berger ha descrito como "la experiencia de la derrota y de la ocupación y una terrible visión de un mal que no era en modo alguno metafísico sino que estaba allí, en las calles, con sus botas y su svástica". En la *Naturaleza muerta* hay además el eco de un dolor personal; en efecto, la obra está fechada el 5 de abril, una semana después de que Picasso se enterara de la muerte de su viejo amigo el escultor español Julio González. De *La alborada*, impregnada también de la siniestra lóbreguez de la guerra, escribe Berger: "El tema... puede parecer trivial: una mujer en una cama y otra mujer en una silla, con una mandolina que no toca. Y, sin embargo, en la relación entre esas dos mujeres así como en el mobiliario y en la habitación que las encierra, sin una ventana ni una puerta, está expresado el sentimiento de claustrofobia propio del toque de queda y de una ciudad privada de libertad." El geometrismo trágico del lienzo dice todo sobre el horror de la época que el artista vivía junto a otros millones de seres.

Rostros de nuestro siglo

por Dominique Bozo

NUNCA habremos terminado con Picasso, con ese universo que es Picasso; y es que nunca hemos podido encasillar su arte dentro de una definición precisa que tranquilice o que convenza. Tanto si los interrogantes vienen del "público en general" como de los más finos conocedores o de los historiadores, cuando nos enfrentamos con ese torrente que ha atravesado el siglo arrastrando con él su propio caudal —crecido con todo cuanto pudo arrancar e integrar en su propio curso, tanto del arte universal del pasado como del que se estaba creando en el momento—, la respuesta parece siempre insuficiente y sólo aproximativa. Lo mismo puede decirse de todo el arte moderno, pero con Picasso la exigencia es mayor, justo cuando el conocimiento de su obra mejora, cuando innumerables estudios la van revelando poco a poco y cuando el público se familiariza cada vez más con este arte que le fascina pero que percibe como un acto de violencia, como una agresión bárbara tanto más incomprensible cuanto que de cuando en cuando se modera y se calma.

La verdadera cuestión sería entonces saber por qué esa reticencia ante el arte moderno se centra en el mito de Picasso; por qué ese mito se llama Picasso, víctima propiciatoria del arte moderno; por qué no concierne la pregunta también a Braque, a Matisse, a Mondrian, a los pintores abstractos (por no citar sino a ellos), en cuya obra la gente encuentra igualmente motivo para interrogarse o pretexto para indignarse. Y la respuesta no se justifica solamente por la longevidad excepcional de un artista cuya obra comienza a fines del siglo XIX y termina prácticamente a fines del XX. Tampoco se debe al cuestionamiento permanente de esa obra, ni a sus revoluciones sucesivas y radicales, ni a sus contradicciones aparentes, ni a los vaivenes de una creación que se sitúa siempre entre la tradición y la revolución. La respuesta no se encuentra tampoco en el hecho de que Picasso sea el único artista de nuestro siglo que ha introducido por igual en su obra la historia y la autobiografía y que en tan gran medida ha incorporado en su pintura la herencia del arte universal con el que jamás dejó de dialogar. ¿No hay una razón



Foto colección Antony Penrose © SPADEM 1980, París

Mujer llorando, óleo (60 x 49 cm), octubre de 1937, colección Antony Penrose, Inglaterra. Es la época de *Guernica*, de la guerra civil española que desgarró el alma del pintor. De ahí este y otros cuadros de "mujeres llorando", explosivos y atormentados, en que se expresan, más allá de la tragedia española, los gritos de la humanidad desgarrada por las atrocidades de la guerra.

► más profunda, una explicación que vaya más allá de la demasiado fácil de la "fijación" en un mito que el propio pintor decidió asumir? ¿No se debe el "rechazo" más bien a la visión exclusiva y a la idea simplista de la relación iconoclasta del pintor con el modelo al que su obra no ha dejado de interrogar, es decir la figura humana, particularmente en los años treinta y cuarenta, precisamente aquellos en que su arte alcanza la mayor difusión?

Para la mayoría de la gente Picasso sigue siendo el gran destructor de la figura humana. Mientras los abstractos se contentaron con negarla, el pintor malagueño la emprendió directamente contra ella en cuanto tal y no sólo contra la imagen del ideal clásico establecido por el Renacimiento. Quienes rechazan a Picasso lo hacen seguramente no porque deformara la naturaleza, los objetos e incluso al hombre, sino más bien y sobre todo porque se atrevió a "desfigurar" y mutilar el rostro femenino. En la mirada del es-

pectador que examina uno de los retratos pintados por Picasso en los años treinta ¿no subsiste inconscientemente, como punto de referencia, el recuerdo de las vírgenes idealizadas de Rafael o de Bellini?

Para los detractores de Picasso, como para quienes veneran sus obras de juventud — las de un Rafael precoz capaz de pintar los saltimbanquis de las épocas azul y rosa — o para los admiradores de los retratos realistas de su mujer Olga y de su hijo Paulo, resulta más incomprensible que el mal provenga de tan gran talento. En cuanto a las obras cubistas, aunque a menudo sigan siendo herméticas y de difícil acceso, incomodan menos: en ellas el tabú de la figura humana cuenta poco, ya que en el rompecabezas analítico del aplanamiento de los signos la identificación y el reconocimiento son más inciertos. Aunque haya muy a menudo una desaparición o, digamos, un desvanecimiento del modelo en una construcción casi abstracta y, por añadidura, tratada con los to-

nos de un camafeo, jamás hay desfiguración en el sentido estricto del término.

Después de 1917 y hasta 1926 lo esencial de la obra de Picasso es de un realismo clásico a más no poder y, por ello mismo, tranquilizador, aun cuando el artista se divierta poniendo frente a frente sus grandes figuras clásicas (*Tres mujeres en la fuente*, p. 26 en color) y sus maniqués cubistas (*Los tres músicos*, p. 26). Esos hombres geométricos, articulados, mecánicos, están representados como en un decorado de teatro, lo que les confiere un aire metafísico, incluso intemporal, más cerca del sueño o del espacio mental, hasta el punto de que en ellos nada parece agredirnos. Pero frente a las primeras bañistas de esos mismos años veinte — esas Venus gigantescas salidas precisamente de Ingres, deportistas en movimiento, de formas musculosas y enérgicas, propulsadas y deformadas por el esfuerzo, a las que se ve correr en la playa, ebrias de aire puro — vuelven a instalarse en el espectador la incomodidad y la incertidumbre. Diríase que hay algo como un exceso de libertad en esas bacantes, amables o aterradoras. Pero ¿no es más bien el realismo de su "situación" lo que las hace monstruosas, precisamente el hecho de que se muevan en nuestro mundo cotidiano?

Es sólo a mediados de los años treinta cuando vuelve a establecerse en la obra de Picasso el diálogo entre el terror y la ternura, para lo cual el artista recurre al color violento y al arabesco. A las imágenes de esa época suele ir unida la reputación de un Picasso deformador, violento y agresivo más bien que salvaje, en el sentido en que lo era su arte en *Las señoritas de Aviñón* (p. 8 en color). Aunque en las obras de los años treinta las deformaciones pertenecen a la tradición cubista — es decir que resultan en parte de un "desmontaje" intelectual del modelo en la búsqueda de una expresión sintética, psicológica y formal tanto de lo que en él es visible como de lo que no lo es, de lo que se sabe como de lo que se intuye —, lo que perturba aquí esencialmente es el realismo violento que subsiste tras esa deformación, incluso la reconstrucción de un retrato identificable, aprehendido y ampliado en una nueva unidad. Es lo que el escritor francés Michel Leiris definía tan lúcidamente ya en 1930: para Picasso "se trata mucho menos de rehacer la realidad con el solo objeto de rehacerla que con el propósito, incomparablemente más importante, de expresar todas las posibilidades, todas las ramificaciones imaginables, a fin de ceñir aquella más estrechamente, de palparla verdaderamente".

Para expresar ese "máximo de posibilidades" el artista debe ser, naturalmente, libre en su expresión. Es lo que Picasso dice a Tériade: "Cuántas veces en el momento de poner un azul me daba cuenta de que no lo tenía. Tomaba entonces el rojo y lo ponía en lugar del azul. Vanidad de las cosas del espíritu". Del mismo modo, su "Yo no busco, encuentro" resume mejor que cualquier disertación o análisis de erudito la total, la insólita libertad de este hombre en sus búsquedas. Porque no hay obra de arte sin transformación o manipulación.

Frente a los retratos de Marie-Thérèse y de Dora Maar nos sorprende el hecho de que sus figuras se hayan instalado en el universo cotidiano de las reproducciones de cuadros con la misma presencia, familiar para nosotros, de los iconos bizantinos, los retratos clásicos, las Venus de Cranach, las

regentas de Franz Hals o las figuras de Velázquez.

Esos retratos tienen para nosotros una existencia poderosa, como imágenes autónomas y expresivas de nuestro siglo. Toda la cultura occidental (tanto el arabesco de Ingres como el libre colorido de Van Gogh) está contenida en ellos. En el de Dora Maar de la p. 28 en color (arriba a la izquierda) se imponen la ternura, la elegancia y la majestad. La mirada del modelo domina tanto de frente como de perfil: la vemos, en efecto, desde ambos puntos de vista simultáneamente, lo que contribuye a la singularidad de su expresión a la vez hierática y móvil. En el color de sus ojos —uno rojo, otro verde— se manifiesta una libertad total de invención. La elegancia de la actitud del modelo nos recuerda los grandes retratos de la pintura universal. Se combina aquí de este modo un sólido clasicismo con la modernidad más nueva. Llegado a este punto de libertad y de invención, el arte borra las contingencias del tiempo.

La misma libertad de línea, idéntico juego de los colores en el retrato de Marie-Thérèse que se reproduce en la portada. He aquí otra empresa de belleza absoluta, cuya fidelidad al modelo no puede sospechar quien no haya comparado el cuadro con la fotografía. Pero, al mismo tiempo, la libertad de invención es total: labios y uñas amarillos, cabellos verdes, un ojo de color rosa y otro azul. Se nos viene a las mentes Van Gogh, pero sobre todo Ingres, siempre Ingres: *La Comtesse d'Haussonville* o *Madame Moitessier*. Y si Ingres utiliza el espejo para presentar el perfil oculto del modelo, Picasso recurre a la síntesis gráfica: aquí la mirada de frente aparece apenas desplazada en una cabeza de tres cuartos. La misma deformación de los dedos que en Ingres, idéntico juego de las manos cuyos dedos de uñas amarillas se abren como un manojo de flores. Sería menester mucho tiempo y mucho espacio para poder comparar estos dos retratos con las grandes obras maestras del arte clásico occidental desde el Renacimiento. Veríamos así que en ellos quedan asimiladas todas las constantes plásticas del arte clásico utilizadas en transformaciones sucesivas que desembocan en nuevas empresas de carácter formal pero que al mismo tiempo representan una reflexión renovada sobre la realidad para extraer de ella una verdad psicológica en la que se mezclan humor, tristeza y alegría de vivir.

Pero, hemos de preguntarnos, ¿por qué entonces esas "mujeres llorando", esas figuras históricas de 1937, tan terriblemente mutiladas, deformadas y crispadas de dolor, arañándose el rostro o apretando con rabia un pañuelo (p. 48)? La respuesta es: porque Picasso veía en torno a sí mujeres que lloraban. Esas figuras surgen justamente del drama de la guerra. Picasso quería, debía expresar el drama, sobre todo, de la guerra civil española pero también, en visión premonitoria, el horror de la guerra más general que se anunciaba. No estamos pues aquí sólo frente a la figura llorosa de la tragedia española, y esos rostros de mujeres, aunque sean identificables, exceden con mucho de la representación individual o particular de los modelos. Son como un grito de la humanidad desgarrada y martirizada. Así, en la evolución que conduce de una a otra de esas figuras, del retrato de Dora Maar llorando, de 1937, a su rostro desfigurado de 1939 (p. 28 en color, arriba a la derecha), desdoblado como en un juego de espejos (una parte parece separarse para contemplar la

Foto Colección Stephen Hahn, Nueva York © SPADEM 1980, París



Retrato de mujer (Dora Maar), óleo (92 x 73 cm), París, 9 de octubre de 1942.

otra, llena de dolor), roído y descarnado hasta un punto que en él transparence la imagen de la muerte, en esa evolución, decimos, hay un paso de la expresión individual a los signos universales del dolor y de la muerte. Picasso afirmaba que no había pintado la guerra pero que ésta se hallaba con seguridad presente en su obra. Así se comprende mejor por qué esa forma metafórica de presentación encuentra su expresión más penetrante precisamente en el rostro del ser amado. Para el artista que vive en y con la realidad, que representa en su obra su universo cotidiano, toda posible amenaza recae sobre ese ser amado, sobre la persona con quien el pintor vive todos los días. Es decir, sobre todo, el modelo. Ese ser con quien dialoga más que con nadie, al que interroga sin cesar. Naturalmente, en la obra de Picasso existen otros ejemplos de esta vivencia psicológica. Digamos simplemente que es normal que un pintor clásico que en su pintura asume tanto su vida propia como

la de la humanidad contemporánea busque en el rostro humano la expresión del horror, como la buscará también en las naturalezas muertas de la guerra, sublimes "mementos" plásticos hechos a base de un cráneo de toro (p. 46 en color), de un mendrugo de pan, de una vela, de un jarro, que son otras tantas expresiones premonitorias e indiscutibles del drama que se anuncia o que está ya en acto.

No obstante, la pintura de Picasso, que es la de un humanista, compensa toda expresión con su contrario. Quiero decir que el pintor español tiene fe en el hombre. Al pesimismo de la preguerra sucede, en los momentos más sombríos del conflicto bélico, una reflexión positiva sobre el hombre. Ya en 1942 Picasso siente la urgencia de volver a las grandes figuras naturalistas. Nace así *El hombre del cordero* (p. 38) donde con mayor vigor y más completamente se expresa el humanismo del siglo XX. Igual que en los retratos de Dora Maar de la misma época, en

particular en el retrato severo y majestuoso en que el rostro íntimo, atento y sombrío se destaca sobre un fondo en parte negro y en parte azul que tan claramente evoca el paso de la noche a la luz (p. 49).

Así, recorriendo la obra de Picasso descubrimos una serie de jalones, una serie de obras que nos presentan otras tantas alternativas, proyecciones hacia el futuro, búsquedas radicales, reflexiones e interiorizaciones. Hasta el final de su vida, igual que Ticiano, Picasso anciano se mantendrá activo como pintor y como creador, sin renunciar nunca al análisis y al cuestionamiento de su propio rostro. Así lo vemos en sus autorretratos dibujados. Poco a poco el rostro se metamorfosea para convertirse progresivamente en el de la muerte. En ese autorretrato verosímil que es el *Viejo sentado con sombrero* (véase la portada poste-

rior) podemos ver como en escorzo los temas esenciales de la pintura de Picasso. Este anciano sentado en un sillón, como un viejo maniquí destartado que desapareciera bajo la pintura, es a la vez una vuelta del *Arlequín pensativo* de 1909 y el recuerdo de Renoir inválido tal como Picasso mismo lo había retratado en 1919 (véase en esta página), pero también una señal dirigida a Matisse al que Picasso recuerda con el motivo de la blusa rumana del famoso cuadro matisiano. Y es también Van Gogh con su sombrero de paja. En resumen, la tragedia del pintor y de la pintura expresada no con los medios del estilo académico y tranquilo de un viejo maestro sino con la energía y la libertad de un joven pintor que asume la experiencia de sus coetáneos, dejando así a la pintura tan viva como la halló en sus comienzos. □

DOMINIQUE BOZO, francés, ha sido conservador del Museo Nacional de Arte Moderno de París y lo es actualmente del Museo Picasso que se inaugurará en 1983. En él se expondrán al público una cantidad importante de obras del gran pintor español (pinturas, esculturas, collages, cerámicas, bocetos, etc.), "dación" al Estado de sus herederos en pago de los derechos de herencia. El Museo incluirá también una parte de la colección personal de Picasso (obras de Cézanne, Matisse, Renoir, Derain, el Aduanero Rousseau...), donación de los herederos. La colección se instalará en una mansión histórica parisense del siglo XVII: el Hôtel Aubert de Fontenay, llamado también Hôtel Salé.

Retrato de Renoir, dibujo a lápiz y carboncillo (61,2x49,1 cm), 1919. Al final de su vida pinta Picasso un *Viejo sentado con sombrero* (véase la portada posterior) que, siendo un autorretrato más o menos imaginario, es también un recuerdo manifiesto de Auguste Renoir, el Renoir de la vejez con sus manos paralizadas a las que se hacía atar los pinceles. Picasso lo había ya retratado en este dibujo de 52 años antes, hecho a partir de una fotografía el año mismo de la muerte del gran pintor francés.



Foto Giraudon © SPADEM 1980, París

INDICE DE "EL CORREO DE LA UNESCO" DE 1980

Enero

LA PINTURA MAGICA DE LOS ABORIGENES AUSTRALIANOS (K. Kupka). Los juegos, expresión de la sociedad. ¿Qué es el juego? Palladio : la sencillez clásica de un poeta de la arquitectura (R. Cevese). Al Polo Norte con esquís (D. I. Spharo). Valcamónica : 8.000 años de historia grabada en las rocas (E. Anati). Tesoros del arte mundial : Retrato de marfil (Siria).

Febrero-marzo

VICTORIA EN NUBIA : EGIPTO (S.A. Mohamed), SUDAN (N.E. Mohamed Sherif). La historia de los hombres... (A.M. M'Bow). Monumentos salvados del Nilo. Nubia redescubierta (T. Save-Soderbergh). Vicisitudes de una historia (W.Y. Adams). Veinte años de expediciones arqueológicas. Filae, la isla sagrada (I.E.S. Edwards) La leyenda de Isis y Osiris (F. Dumas). El mensaje mágico de Abú Simbel (T. al-Hakim). Las fortalezas sumergidas de Nubia (R.A. Fernea). Tesoros del arte mundial : Caballo nubio (Sudán)

Abril

ISLAS Y MONTAÑAS EN PELIGRO (F. di Castri y G. Glaser). El hombre pertenece a la Tierra : un vasto programa de la Unesco para la biosfera. El Bauhaus : una estética del tiempo presente. Wassili Kandinski : hacia una gramática de las formas. Paul Klee o la línea en movimiento. Un arte para un mundo mejor (C. Schnaidt). Lo bello y lo útil. Equilibrio y transparencia en la arquitectura. La computadora, una nueva frontera para la música (P. Boulez). Una escuela igual para hombres y mujeres (F.E. Saunders). Tesoros del arte mundial : San Sergio, bordado (URSS).

Mayo

EL HOMBRE Y LA TIERRA : UNA ESTRATEGIA PARA SOBREVIVIR. Del mamut al hombre (M. Batisse). Los sistemas vitales de la Tierra en peligro. Preservar la variedad genética. La vuelta a la tierra natal. La guerra entre el pez minúsculo y la presa gigante. La huella del hombre (F. di Castri). Principios rectores de la educación ambiental. Nuestra responsabilidad en la evolución (O. Frankel). Prohibido vivir del capital. Un millón de especies amenazadas de extinción. El patrimonio común universal. Una estrategia mundial para la conservación. Tesoros del arte mundial : Búho de bronce (China).

Junio

ALFABETIZACION : UNA ENSEÑANZA PARA LA LIBERTAD. 800 millones de adultos privados de un derecho elemental. La campaña nacional de alfabetización de Nicaragua (Llamamiento del Director General de la Unesco). El pueblo nicaraguense, maestro de sí mismo (J. Cortázar). Cómo combaten nueve países el analfabetismo. Un saber sin escritura. Como un arado tirado por una vaca (Y. Selemani). El difícil paso de la lengua hablada a la escrita (J.W. Ryan). Hacia la palabra escrita. Cartas a una joven nación (P. Freire). Treinta años de cooperación ejemplar (H.H. Feridun). El hábito de leer. Tesoros del arte mundial : Nuestra Señora de Kruzlova (Polonia).

Julio

LA MUJER INVISIBLE (R. Stavenhagen). Los indicadores y la participación femenina en

el desarrollo (E.S. Solomon). Cuando la mujer es cabeza de familia (F. Ginwala y S. Mashiane). Las mujeres tienen la palabra. El "machismo" en los medios de comunicación (M. Gallagher). La situación de la mujer en la Unión Soviética (A. Birman). La mujer, un hombre parcial (M. Westkott). África : el complejo proceso de la desigualdad (S. Tadesse). Asia : un mosaico de situaciones (L. Dube). América Latina : ¿emancipación o doble sumisión? (L. Arizpe). Tesoros del arte mundial : Cabeza coronada (Chipre).

Agosto

EL PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL DE LA HUMANIDAD. Una convención internacional (G. Bolla). Raíces comunes del hombre (M. Batisse). Lista del Patrimonio mundial : primeras inscripciones. Las mil y una maravillas del mundo (G. Fradier).

Septiembre

DESARMAR LAS MENTES PARA EDIFICAR LA PAZ. La educación, el desarme y los derechos humanos (J. Torney y L. Cambrell). La opinión mundial, un arma contra las armas (L. Waldheim-Natural). Los gastos militares y la justicia social (J. Díaz). El hambre y los cañones (M. Huq). Vivir sin ejército : la experiencia ejemplar de Costa Rica (J. Rodríguez Bolaños). Los diez principios de la educación relativa al desarme. El derecho internacional y el derecho a armarse (D. Roling). La conversión del guerrero (H. Brabyn). La paz se aprende en las aulas (E. Sokolova e I. Yvanian). El fondo soviético para la paz (B. Polevoi). La educación sobre el desarme en las universidades. La comprensión internacional en la escuela (P. Morren). Tesoros del arte mundial : Pan y Hermes en uno (Francia).

Octubre

AVICENA, GENIO UNIVERSAL (M.S. Asimov). Vida de un filósofo errante (Avicena). El "Canon de la Medicina" (H.M. Said). Cuando el Dr. Avicena daba consejos prácticos (A. Arua). "Al-Shifa" o el universo en un libro (I.B. Madkur). Un pensamiento innovador (R. Davari). Cómo Ibn Sina se convirtió en Avicena (S. Gómez Nogales). Un precursor de la ciencia moderna (A.S. Sadikov). El secreto de las estrellas (A.S. Unver). Tesoros del arte mundial : Una mujer en un plato (URSS).

Noviembre

YUGOSLAVIA (M. Prelog) : I. Fronteras y encrucijadas de pueblos y culturas, II. El arte y las ciudades, III. Del aislamiento provincial a la federación de repúblicas. El olvido ejéctico de los niños que trabajan. La escuela y el trabajo. Una cosmogonía siberiana grabada en piedra (V. Larichev). Las reglas del juego (J. Piaget). Tesoros del arte mundial : San Benito, patrono de Europa (Italia).

Diciembre

PICASSO. El periodo azul y el periodo rosa (V. Suslov). "Las señoritas de Aviñón" (S. Amón). Biografía (R.M. Subirana). Deformaciones y distorsiones (J. Golding). El cubismo (G.C. Argan). Sentido y simbolismo de "Guernica" (J. Palau i Fabre). Lo demoníaco y lo divino (R. Penrose). Picasso escultor (J. Gállego). El sentido de la vida y de la muerte (D. Bozo). Mitólogos postcubistas de Picasso (A. Cirić Pellicer). Opinión de un africano (K.S. Beseat).

Para renovar su suscripción y pedir otras publicaciones de la Unesco

Pueden pedirse las publicaciones de la Unesco en las librerías o directamente al agente general de la Organización. Los nombres de los agentes que no figuren en esta lista se comunicarán al que los pida por escrito. Los pagos pueden efectuarse en la moneda de cada país.

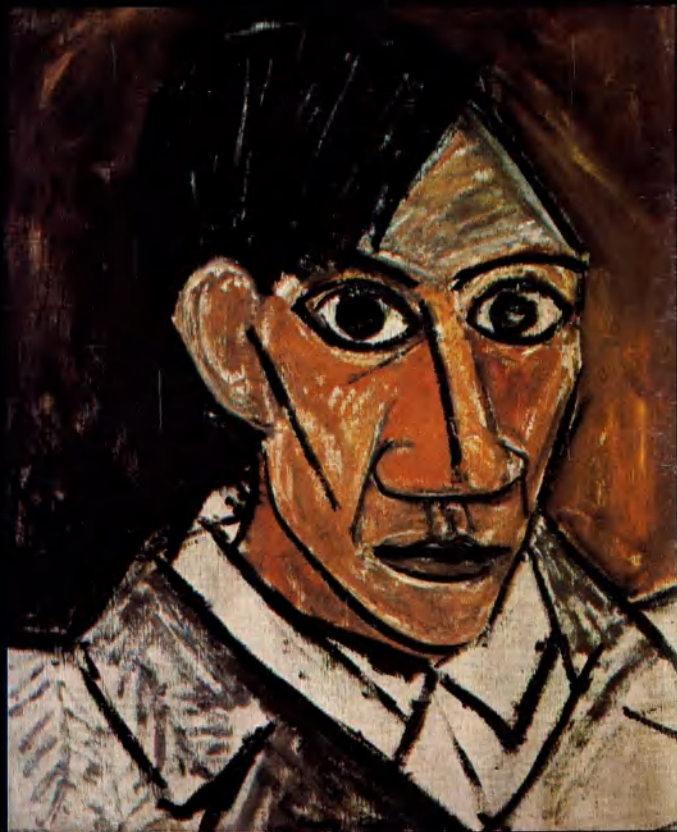
ARGENTINA. EDILYR S.R.L., Tucumán 1699 (P.B."A") 1050 Buenos Aires.

Correo Argentino CENTRAL (B)	TARIFA REDUCIDA CONCESION No. 274
	FRANQUEO PAGADO CONCESION N° 4074

REP. FED. DE ALEMANIA. Todas las publicaciones : S. Karger GmbH, Karger Buchhandlung, Angerhofstr. 9, Postfach 2, 8034 Germering / München. Para "UNESCO KURIER" (edición alemana) únicamente : Deutscher Unesco-Vertrieb, Basaltstrasse 57, D-5300 Bonn 3. — **BOLIVIA.** Los Amigos del Libro, casilla postal 4415, La Paz ; Avenida de las Heroínas 3712, casilla postal 450, Cochabamba. — **BRASIL.** Fundação Getúlio Vargas, Editora-Divisão de Vendas, caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, Rio de Janeiro, R.J. (CEP. 20000). Livros e Revistas Técnicos Ltda., Av. Brigadeiro Faria Lima, 1709 - 6° andar, Sao Paulo, y sucursales : Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, Recife. — **COLOMBIA.** Editorial Losada, calle 18 A, No. 7-37, apartado aéreo 5829, Bogotá, y sucursales ; Edificio La Ceiba, oficina 804, calle 52, N° 47-28, Medellín. — **COSTA RICA.** Librería Trejós S.A., apartado 1313, San José. —

CUBA. Ediciones Cubanas, O'Reilly No. 407, La Habana. — **CHILE.** Bibliocentro Ltda., Constitución N° 7, Casilla 13731, Santiago (21). **REPUBLICA DOMINICANA.** Librería Blasco, Avenida Bolívar, No. 402, esq. Hermanos Deligne, Santo Domingo. — **ECUADOR.** Revistas solamente : RAYD de Publicaciones, Av. Colombia 248 (Ed. Jaramillo Arteaga), oficina 205, apartado 2610, Quito; libros solamente : Librería Pomaire, Amazonas 863, Quito; todas las publicaciones : Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, casilla de correos 3542, Guayaquil. — **EL SALVADOR.** Librería Cultural Salvadoreña, S.A., Calle Delgado No. 117, apartado postal 2296, San Salvador. — **ESPAÑA.** MUNDI-PRENSA LIBROS S.A., Castelló 37, Madrid 1 ; Ediciones LIBER, Apartado 17, Magdalena 8, Ondárroa (Vizcaya) ; DONAIRE, Ronda de Outeiro 20, apartado de correos 341, La Coruña ; Librería AL-ANDALUS, Roldana 1 y 3, Sevilla 4 ; Librería CASTELLS, Ronda Universidad 13, Barcelona 7 ; para "El Correo de la Unesco" solamente : Editorial FENICIA, Cantelejos, 7 "Ríofrío", Puerta de Hierro, Madrid 35. — **ESTADOS UNIDOS DE AMERICA.** Unipub, 345, Park Avenue South, Nueva York, N.Y. 10010. Para "El Correo de la Unesco" : Santillana Publishing Company Inc., 575 Lexington Avenue, Nueva York, N.Y. 10022. — **FILIPINAS.** The Modern Book Co., 926 Rizal Avenue, P.O. Box 632, Manila, D-404. — **FRANCIA.** Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris (CCP Paris 12.598-48). — **GUATEMALA.** Comisión Guatemalteca de Cooperación

con la Unesco, 3ª Avenida 13-30, Zona 1, apartado postal 244, Guatemala. — **HONDURAS.** Librería Navarro, 2ª Avenida N° 201, Comayagüela, Tegucigalpa. — **JAMAICA.** Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366, 101 Water Lane, Kingston. — **MARRUECOS.** Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed V, Rabat ; "El Correo de la Unesco" para el personal docente : Comisión Marroquí para la Unesco, 19, rue Oqba, B.P. 420, Rabat (C.C.P. 324-45). — **MEXICO.** SABSA, Insurgentes Sur, No. 1032-401, México 12, D.F. Librería El Correo de la Unesco, Actipán 66, Colonia del Valle, México 12, D.F. — **MOZAMBIQUE.** Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1° andar, Maputo. — **PANAMA.** Agencia Internacional de Publicaciones S.A., apartado 2052, Panamá 1. — **PARAGUAY.** Agencia de Diarios y Revistas, Sra. Nelly de García Astillero, Pte. Franco 580, Asunción. — **PERU.** Editorial Losada Peruana, Jirón Contumaza 1050, apartado 472, Lima. — **POR-TUGAL.** Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70, Lisboa. — **PUERTO RICO.** Librería Alma Mater, Cabrera 867, Río Piedras, Puerto Rico 00925. — **REINO UNIDO.** H.M. Stationery Office, P.O. Box 569, Londres S.E. 1. — **URUGUAY.** Editorial Losada Uruguay, S.A., Maldonado 1092, Montevideo. — **VENEZUELA.** Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, apartado 60337, Caracas ; La Muralla Distribuciones, S.A., 4a. Avenida entre 3a. y 4a. transversal, "Quinta Irenalis" Los Palos Grandes, Caracas 106.



Autorretrato en tres tiempos

A lo largo de su prolongada vida, Picasso hizo numerosas representaciones pictóricas de sí mismo : desde los dibujos de la adolescencia hasta los lienzos de la ancianidad, los autorretratos se cuentan por decenas. En cada momento de su vida y de su obra, una imagen distinta de sí mismo. He aquí (de izquierda a derecha y de arriba abajo) tres muestras importantes, a las que puede añadirse la de la página 2 : Autorretrato de 1901, el artista a los 20 años, en los comienzos de su período azul ; aquí es visible la influencia de los grandes pintores que le precedieron y que Picasso admiraba : Toulouse-Lautrec, Van Gogh, etc ; Autorretrato de la primavera de 1907, época en que el pintor de 25 años ejecutaba sus Señoritas de la calle de Aviñón : la similitud pictórica y física con éstas es patente ; Viejo sentado con sombrero, óleo terminado en noviembre de 1971, cuando el artista había cumplido ya 90 años : diríase que Picasso, al final de su larga y prodigiosa vida, se ve a sí mismo por persona interpuesta como un pintor manco.