

Los ojos de Picasso

«... un petit homme aux cheveux noirs, au visage illuminé d'un évident génie, avec une meche qui lui retombe dans les yeux³ et qui semble monté sur un roulement à billes: du vif argent.»

ARAGÓN

Este breve retrato que Aragón, amigo y crítico de Picasso, a quien, bajo el seudónimo de «Bleu», convirtió en personaje de su primera novela, traza del pintor desde la perspectiva de veinte años después *, es casi un retrato robot. No habrá nadie que, habiendo conocido a Picasso, no recuerde su reducida talla, su movilidad y el genio que ilumina un rostro basado, esencialmente, en dos elementos: el mechón y los ojos. Andando el tiempo, Picasso —aunque semidiós, sujeto a los desdenes del humano destino— perderá el mechón. Pero los ojos, negros, vivos, penetrantes y ávidos, va a conservarlos hasta el fin de sus días y serán la firme presunción de ese genio evidente, que ni sus adversarios le niegan.

Si bien lo pensamos, esos caracteres que Aragón señala como típicos de Picasso son los propios de muchos andaluces: pequenez, movilidad, pelo despeinado y ojos vivos. Más exactamente, los que definen a un niño andaluz, lo que Picasso, en ciertos aspectos y como artista verdadero, jamás dejó de ser. Debía de haber en Málaga, hacia 1890, muchos niños semejantes a Pa-blito, «más vivos que el hambre», como solía decirse cuando el hambre era lo normal en la clase obrera y hasta en la clase media. Habría que ver las cuentas que doña María Picasso de Ruiz (la «señora María», como la llamarían sus vecinas de la plaza de Riego) tendría que resolver para alimentar a su marido y tres hijos con el exiguo sueldo de profesor de la Escuela de Artes y Oficios. Y aún más para vestirlos «decentemente», «como es debido» en

¹ *Antiet ou le panorama* (1921) es la primera novela. La cita-retrato es de Aragón, *Amellen*, París, 1944, pág. 251 de la edición Gallimard. Del mismo autor, sobre Picasso, véase *La peinture au défi*, París, 1930.

una familia de señores. Porque, no hay que olvidarlo, los Ruiz eran pobres, pero hidalgos: un tío de Pablo, que por cierto lo cristianó, colocándolo bajo la inmediata protección de Santa María de los Remedios, y de los santos José, Diego (o Santiago), Francisco de Paula, Grispiniano y Juan Nepomuceno, sin olvidar, claro está, a San Pablo, era canónigo de la catedral; otro, delegado de la Sanidad del Puerto. Cuando se funda el Museo de Bellas Artes, las autoridades piensan inmediatamente para conservador en don José, profesor de dibujo. Son, pues, gente de algún lustre, que viven en una buena casa de la plaza de Riego (antes de la Merced) y no en la Triniá o en la Victoria. Pero, *noblesse oblige*, nada sobrados de peculio. Hay quien ha acusado de ahorrador al glorioso y millonario Picasso, como si no hubiera aprendido, desde que nació, a podar rigurosamente lo superfluo, a contentarse con poco; pero también a ser fiel a sí mismo, a guardar las apariencias (que más adelante evolucionarían caprichosamente) y a dedicarse con honradez a su oficio: lo esencial de una vida, el puntillo profesional de la (no «plena», no «exclusiva», resbalosos adjetivos burocráticos) absoluta y total dedicación.

Este oscuro heroísmo no es monopolio, claro está, ni de la sufrida clase media española del siglo xix ni de los artesanos: es condición *sine qua non* del verdadero artista, que debe sacrificarlo todo al ejercicio de su vocación. El tratadista aragonés Jusepe Martínez ya pone en guardia al joven con aspiraciones artísticas: no es ése el mejor camino de ganar dinero y sus estrecheces son tan rigurosas que hasta habrá de abstenerse de tomar estado antes de tiempo (de hecho, los mejores aprendices solían casarse con la hija del maestro: Velázquez con la de Pacheco, Mazo con la de Velázquez, etc.). Pese a las medallas, monografías y chalés actuales, que pueden deslumhrar a los incautos, esa regla de monástica fidelidad al oficio es de rigor aún en nuestros días, en que ha aparecido (a causa, en buena parte, del propio Picasso) la figura del «divo» artista plástico, cuyo menor rasguño vale un imperio: si es auténtico, hasta ése vive sólo por y para su arte. Por eso las biografías de pintores suelen ser tan aburridas, pese a no pararse mucho en barras burguesas. Las más peliculescas (pongamos Van Gogh, Lautrec, Gauguin...) pierden sus variopintos pasotismos en cuanto recorremos el interminable catálogo de obras que en un par de años han sido capaces de crear. Picasso ha sido, durante setenta y cinco, el trabajador que va «al tajo» mañana y tarde, todos los días, sin excluir los domingos. Y no por ganar dinero, al menos a partir de cierta reputación profesional, que en su caso no tardó en llegar, sino por la pura necesidad de trabajar.

Eso es lo que no acabaría de entender Marie-Thérèse Walter, la más radiante musa de Picasso y, según Roland Penrose², la menos inteligente, capaz de preguntarle a la hora del almuerzo: «¿Qué has estado haciendo por la mañana, Pablo? Apostaría a que has estado otra vez pintando...» Otra amante

² Roland Penrose, *Picasso, His Life and Work*, Londres, 1958. Del mismo autor, cfr. *Por-trait of Picasso* (Londres y Nueva York, 1956-57), *Picasso a l'oeuvre* (París, 1965), *The Sculpture of Picasso* (Nueva York, 1967), etc.

de Picasso, y ésta muy lista, Francoise Gilot, nos hace asistir en su libro³ a la perpetua actividad de los ojos de quien iba buscando, hasta por la chatarra, objetos-temas que aprehender. Si alguna vez dijo «yo no busco, encuentro», era como respuesta a las búsquedas estériles de los cubistas profesionales, a un arte de laboratorio con el que nunca estuvo de acuerdo, él, que no publicó jamás tratados ni aforismos sobre el arte, tentación de la que, en Francia, muy pocos se libran: pero ¿qué duda cabe de que sus insaciables pupilas iban cribando, escarbando, trillando todo aquello que se ponía a su alcance, en cualquier momento de su vivir? Era, como dijo su amigo Jean Cocteau, «el rey de los traperos»: niño malagueño siempre, «más listo que el hambre».

Si insisto en el carácter andaluz de Pablo no es para ponerme a tono con las monodias regionalistas: es porque considero que ese nacimiento, en Málaga, en 1881, en una familia digna, pobre y andaluza por los cuatro costados, imprime carácter en su obra, estilo y temas. No querría merecer las críticas que la tinerfeña *Gaceta del Arte*⁴ dedicaba al escritor Manuel Abril por haber éste insistido en el andalucismo de Picasso, «sagaz y travieso, vivaz y de inquieto magín e inventiva»⁵. Pero, como escribí en otro lugar, creo que los primeros diez años, que Pablo pasó casi enteramente en Málaga, son el período en que se fraguan las futuras personalidades. «Las más hondas nociones de ética y de economía, de moral y de religión, se adquieren en esos dos lustros primeros, cuando el niño es como una cuartilla blanca, donde todo se escribe con claridad. A pesar de su altísima posición, que lo hacía víctima de envidias y figuraciones, el célebre Picasso jamás ha desmentido esa educación casera»⁶. Todavía no se ha emprendido un catálogo *raisonné* de la obra de Picasso (el de Christian Zervos es, básicamente, cronológico)⁷. Cuando se realice, nos podremos percatar de la enorme cantidad de temas relacionados con la niñez andaluza que hay en su obra; su proporción aumenta en los últimos años: gitanos, toreros, manólas..., personajes que cabe, evidentemente, hallar en otras regiones, pero que se acentúan en Andalucía. En cambio, y pese a la exhaustiva bibliografía sobre la época barcelonesa de Picasso, no se encuentra

³ Fránjense Gilot y C. Lake, *Vivre avec Picasso*, París, 1964.

⁴ *Gaceta del Arte*, número extraordinario (37) dedicado a Picasso. Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1936.

⁵ Manuel Abril, *De la naturaleza al espíritu*, Madrid, 1935. Este libro mereció el Premio Nacional de Literatura de 1934, año en el cual Manuel Abril publicó en la revista *Blanco y Negro* un artículo («El viaje a España de Pablo Picasso») en el que censuraba amargamente la envidia que Picasso suscitaba entre sus compatriotas. Pese a las críticas de la citada revista tinerfeña, Manuel Abril ha sido, en ese tiempo, uno de los contados publicistas que se ocuparon elogiosamente del artista, de quien, por cierto, se desentendía la mayor parte de la generación del 98. (Véase, sobre este tema, Antonio Bonet, «Picasso y España», págs. 137 y sigs. de *Picasso, 1881-1981*, Madrid, 1981).

⁶ Julián Gallego, «Picasso, paso a paso», serie de diez artículos publicados por *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, entre el 17 de mayo y el 2 de agosto de 1973. Cfr. el primero, «Los primeros diez años, 1881-1891».

⁷ Christian Zervos, *Picasso: Oeuvres, Cahiers d'Art*, París. Comenzada la publicación en 1932 (catálogo de las obras entre 1895 y 1906), siguió en 1942 (obras de 1906 a 1912), etc. No concluida.

en su repertorio una abundancia comparable de temas folklóricos catalanes: casi me atrevería a decir que son escasos y, al menos en la edad madura, más motivados por una petición o compromiso amistoso (como los esgrafiados del Colegio de Arquitectos de Barcelona) que por su propia apetencia. Es evidente que en la época barcelonesa de Picasso, menos larga de lo que parece (de 1895 a 1904, con numerosas interrupciones en Madrid, Málaga y, sobre todo, París, donde termina por instalarse definitivamente ese último año), tampoco se hilaba tan delgado como ahora en esos distingos regionales; en el grupo modernista que Picasso frecuenta desde 1899, el flamenquismo está de moda, Nonell pinta gitanas sin descanso y Ramón Casas lleva esa afición al cartel en sus tres estupendos bocetos con una andaluza con mantón de manila, que contribuyeron a la reputación justificada de un anís fabricado en Badalona. Dos músicos catalanes de la época se hacen los más hondos cantores de lo andaluz y de lo manólo: Albéniz y Granados, mientras demuestran menor atracción hacia lo vernáculo catalán.

Entre la Málaga de la infancia y la Barcelona de las mocedades, Picasso vive con su familia cuatro años en La Coruña. Tampoco está muy estudiada esa oscura adolescencia (1891-95)³, en una emigración motivada por lo económico: don José Ruiz Blasco pasa a ser catedrático del Instituto de segunda enseñanza. Es lógico que, además de asistir a ese instituto, Pablo se ponga a pintar, más o menos por su cuenta, bajo la vigilancia paternal. Entre lo andaluz y lo catalán, echamos en falta ese eslabón esencial, sobre todo al tener en cuenta que Picasso era capaz de pintar, poco antes de dejar Galicia, una *Chica descalza*, de grave plasticidad y pies enormes, que el autor conservó hasta la muerte y que nos asombra *a posteriori*, como una premonición (fácil contradicción, que los historiadores no solemos eludir) de lo que Picasso va a hacer un cuarto de siglo más tarde. ¿Qué es lo que Picasso ha captado de esa verde armonía melancólica del paisaje gallego? Aparentemente, poco o nada. Apenas aparece en su época modernista algún paisaje remotamente gallego (aunque lo mismo pudiera ser vasco o castellano), mujerucas y hombrecillos de boina delante de una iglesia. Pero creo que es hora de apuntar que a Picasso el paisaje nunca le ha interesado mucho. Salvo los cubistas de Horta de Ebro, con las casas, la fábrica y el depósito del agua, pintados en el verano de 1909, apenas hay en su catálogo paisajes de primera magnitud,

³ R. Penrose, *op. cit.* Sus noticias de la estancia de Picasso en Galicia se basan en los recuerdos que el protagonista le transmitió oralmente. Al parecer, Picasso, todavía adolescente, hacía una revista mensual que titulaba *-Blanco y Azul* y entregó medio centenar de dibujos a un periódico de La Coruña, que no publicó ninguno. Incluso, según dijo a Penrose, realizó allí su primera exposición, cuando tenía catorce años. Ni Tenreiro, que fue condiscípulo de Picasso en el Instituto da Guarda, ni cualquier otro escritor gallego de la época han recogido datos de la estancia en La Coruña de la familia Picasso. Esta falta de interés llega al punto de que Cas-telao (en *Diario 1921*, Vigo, 1957) considera a Picasso un «pintor catalán... que no sabía dibujar» (cfr. A. Bonet, *op. cit.*). La pobreza de datos gallegos contrasta con la abundancia de estudios sobre la estancia de Picasso en Barcelona, en buena parte debidos al entusiasmo de Josep Palau i Fabre.

comparables a sus cuadros de figuras; por encantadores que sean sus paisajes de Dinard o de Vallauris, no pueden compararse con el poderío plástico y expresivo de sus figuras o sus bodegones. Y esos mismos maravillosos paisajes de Horta de San Juan, realizados cuando Braque ha dado motivo al adjetivo «cubista» por los suyos de L'Estaque con casitas cuadradas al modo cezariano, no retendrán mucho tiempo la afición de Picasso, que a su regreso a París se dedicará a buscar en lo que ha sido el motivo fundamental de su carrera: el cuerpo humano. Todo lo más, animales domésticos u objetos caseros: lo que podemos poseer. El catálogo de la obra de Picasso será, una vez clasificada, un cántico incesante a la posesión. Incluso en esos paisajes, lo que domina no es el monte o el bosque, sino la casa, la chimenea, el depósito creados por el hombre, inmediatos, táctiles.

Mi amigo Ignacio Rubio piensa que la ausencia relativa de paisajes en la pintura contemporánea puede responder a una pérdida del sentido cósmico-religioso de la vida: si la pintura paisajística trata de conectar con el cosmos a través del paisaje, la pintura actual desacralizaría el paisaje tratando de llegar a una trascendencia a través del ser en sí mismo. Muchas más cosas dice que pudieran meditar a este respecto. Aunque sin olvidar que en nuestro país la pintura de paisaje ha sido excepcional, hasta que en la segunda mitad del siglo XIX llegó un belga a crear escuela: Carlos de Haes. Hasta ese momento, contadísimos (casi tanto como los desnudos) son los paisajes en la pintura española; y no sólo en la pintura, ya que el paisaje literario no es menos tardío en España que el pintado. Esta insensibilidad, harto perceptible hasta en el trazado urbanístico en la España contemporánea, ¿será debida a cierta incapacidad para lo abstracto metafísico? ¿A una desconfianza hacia lo aparentemente desordenado de la naturaleza? Un rey jardinero (no lo olvidemos) como Felipe II, es capaz de abrumar la austera sierra madrileña, ya de por sí tan poco dada a vaguedades, con la inexorable geometría del Escorial, versión colosal de los futuros paisajes cubistas picassianos. Una vez más, domina un afán de aprehensión, al que no fue acaso ajena la paródica empresa que vino a aplastar unos montes vecinos a mediados de nuestro siglo.

El español desconfía de lo que no puede palpar: no es nuestro culto religioso nada amigo de iconos de personajes misteriosos en universos desconocidos. El devoto prefiere una escultura a un cuadro, y si es vestida, mejor; y si vive en un camarín, como una señora conocida en su estrado, mejor aún; y si acepta (aunque sea de prestado, que ya es el colmo del aceptar) nuestros joyeles, que es como ponerle la marca de casa, miel sobre hojuelas. En la política, sobre las ideas dominan obviamente los personajes. Cuando Velázquez o Collantes, Gano o Goya, pintan un paisaje, ya se sabe que se justifica por las figuras que lo transforman en decorado de lo humano. Del paisaje, lo que a Picasso interesa son los edificios, lo que puede comprar con ese instinto de invertir sobre seguro que le hace ser el dueño de los caserones de Boisgeloup, de Mougins, de Vauvenargues, ante cuya escalera lo manda enterrar su mujer, muy picassiana ella, abriendo el suelo a puros barrenos: paisaje totalmente asimilado al sujeto. Mirar y coger, con las dos manos; lo demás, no cuenta.

Ello nos acerca a la consideración, que solemos olvidar, de lo que Picasso *no* pintó: hay ausencias más reveladoras que las presencias mismas. Se me ha ocurrido trazar un cuadro comparativo de técnicas y temas picassianos y de otros dieciséis pintores contemporáneos suyos, en cuatro grupos reveladores de los gustos e ideas de su tiempo: cuatro modernistas, con influjos franceses, Rusiñol (1861), Casas (1866), Nonell (1873) e Iturrino (1864), y a su vez tan decisivamente influyentes en los primeros contactos de Picasso con París; otros cuatro, relacionados con la tradición romana y académica, Benedito (1875), Sotomayor (1875), Sorolla (1863) y Pinazo (1879); cuatro más que, pese a sus contactos europeos, parecen buscar las raíces de un hispanismo exacerbado, Romero de Torres (1880), Solana (1886), Zuloaga (1870) y Vázquez Díaz (1882), con un aspecto literario que los hará predilectos de los escritores del 98 y siguientes; en fin, cuatro franceses, amigos y parejos de Picasso: Matisse (1869), Derain (1880), Braque (1882) y Léger (1881), en los que se dan paralelismos con la obra de quien, por mucho que nos pese, estuvo en París en 1900, 1901, 1902, hasta establecerse definitivamente en 1904 (en lo que se aparta de sus modelos catalanes y de, en general, todos los españoles que fueron y vinieron a Francia sin cortar amarras), con viajes a España que se van espaciando, en especial a partir de la muerte de don José Blasco en Barcelona en 1913, y que se interrumpen definitivamente con la guerra civil: con quien eligió, pues, entrar en la Escuela de París como el Greco entró en la de Toledo, sin renegar de sus orígenes.

Si examinamos la obra de esos artistas según los tradicionales géneros de pintura, veremos que sólo la mitad de los españoles cultiva el paisaje con cierta dedicación: Rusiñol, Iturrino, Sorolla, Pinazo, Zuloaga, Vázquez Díaz, aunque sólo el primero acabe por ser lo que llamamos «un paisajista»; en cambio, Matisse, Derain y Braque han pintado abundantes paisajes, y si no los acompaño con Léger es porque los de éste son demasiado mecánicos y humanos. Apenas la mitad de los españoles se ha dedicado al bodegón (tema, por cierto, tan abundante en nuestra historia), aunque siempre de modo secundario, mientras Picasso y los cuatro franceses han sido muy adeptos del género y han realizado en él, transformándolo, obras muy importantes.

Todos coinciden en la pintura de figuras, aunque escasamente aficionados a la pintura sacra, con las paradójicas excepciones del agnóstico Matisse (capilla del Rosario en Vence) y el marxista Léger (fachada de la iglesia de Nuestra Señora de Assy), con sendas obras maestras; Sorolla, Pinazo, Romero, etc., han podido, circunstancialmente, tratar un tema cristiano sin mayor trascendencia. Picasso, autor en su juventud de algunas «maternidades» que sería correcto calificar de «Virgen con el Niño» (en especial la de 1901, con manto azul, silla y canasto de labor, que responde a una iconografía andaluza tradicional), es uno de los contados artistas españoles «de vanguardia» que ha tratado, porque sí, el tema de la crucifixión, en 1930, con nuevos dibujos, muy agresivos, en 1932: en realidad, ese tema, como el de las tauromaquias más encarnizadas, o el del cuadro llamado *El salvamento* (y que yo llamaría «El entierro», 1932, Col. Beyeler, Basilea), va a concluir en la violencia ma-

gistralmente equilibrada del *Guernica* de 1937. Ha señalado William Rubín⁹ que la escena está concebida no desde la perspectiva de un espectador, sino desde la agonía del propio Cristo. Pero ese camino hacia lo sagrado no ha tenido continuación por parte del sobrino del canónigo de «la Manquita», autor en su época barcelonesa de cuadros de un catolicismo convencional, como *Ciencia y Caridad*, *Primera comunión* o *El monaguillo*, pero tan paradójico en sus posiciones que era *capaz*, en 1941, de ser el padrino del bautizo, en la iglesia de Saint-Louis en l'île, de París, de una hija ilegítima, Maya (a la que se impuso el muy español nombre de María de la Concepción), que aparece, en la partida de bautismo, como de padre desconocido...¹⁰ En 1918 Picasso había contraído un matrimonio religioso, jamás contestado, con Olga Khoklova, que le dio, en 1921, su único hijo legítimo, Paulo (o Paul o Pablo). De igual manera que, por ingratitud, envidia y falta de consideración, España ha perdido casi enteramente la herencia de Picasso, por falta de algún jesuita aventurero y oportuno, el catolicismo perdió un hijo, cuya vida, con dos matrimonios legales y varias queridas «formales», pudiera ser la de cualquier caballero a la antigua española... Pero volvamos al cotejo.

Casi todos los pintores examinados fueron buenos retratistas (las excepciones más abiertas son Braque y Léger) y muchos de ellos hicieron del retrato su principal modo de vida, en especial entre los españoles. Es notable el interés que Picasso ha demostrado en sus diversas épocas por el retrato, de modo que algunos de los suyos son jalones que las caracterizan o separan: por ejemplo, el de Gertrude Stein de 1906; el de Ambroise Vollard de 1910; los de su esposa Olga y su hijo Paulo por los años veinte; los de Dora Maar hacia 1936-37; los de Maya, inmediatamente posteriores; el de Nush Eluard, 1941; los de Frangoise Gilot y sus hijos reconocidos, Claude y Paloma, hacia los cincuenta; y los de Sylvette David y Jacqueline Roque (luego segunda esposa del pintor, en 1958), de un lustro después. En general, los retratos de Picasso se caracterizan, a diferencia de los de retratistas «profesionales», por estar pintados porque al autor *le dio la real gana* y no por encargo del retratado. Es lógico, pues, que sean anticonvencionales (incluso en su indiscreción) y que de ellos fluya un nuevo género, intermedio entre el retrato y la figura libre: por ejemplo, muchas de las maravillosamente plácidas, casi vegetales, mujeres adormecidas de los años treinta se inspiran en la rubia y tranquila sensualidad de Marie-Thérèse Walter, que acaso por ser (según Penrose) menos inteligente que las demás mujeres que conoció Picasso (seguramente menos agresiva, por no imponerle el genio artístico de su amante), fue su musa principal durante los veinte años en que se trataron, sin convivir. La colección particular de su hija Maya (recientemente expuesta en varias capitales europeas) revela claramente cómo de su expresión de casi bovina

⁹ Citado por Philippe Thiebault, «Picasso. Oeuvres réelles en paiement des droits de succésion», París, 1979 (mam. 83 del *Petit Journal des Grandes Expositions*).

¹⁰ Según fotocopia de documento-extracto de esa partida de bautismo, expuesta en «Picasso intime. Collection Maya Ruiz-Picasso» (Museo de l'Athénée, Ginebra, 1981).

inocencia han surgido esos magníficos perfiles, de grandes narices que prolongan la línea de la frente, obras señeras no sólo de la pintura, sino de la escultura y del grabado de nuestro tiempo.

Picasso necesita partir de una realidad concreta: sus ojos, esos ojos que echó un día encima a la muchacha de diecisiete años que salía del «Metro», y a la que cogió, sin ceremonias, del brazo («Yo me resistí durante seis meses, pero nadie resiste a Picasso», diría ella, ingenuamente)¹, se lanzan a pescar, entre lo que ven, lo que les interesa, sea lo que sea, o de quien sea. A veces, en un museo, al ver un lekythos ático, un cuadro de Cranach, una escultura ibérica o una máscara negra, reconocemos a Picasso: en realidad, Picasso se apropió de esas obras ajenas en cuanto las miró y las hizo suyas, tanto que ya casi no pasan de precedentes. Ha sido *capaz* también, con toda insolencia o sinceridad, de tomar como punto de partida para sus composiciones obras ajenas, de Poussin, de Velázquez, de Courbet, de Manet, del Greco, de los Lenain, de Delacroix, etc., inaugurando un nuevo género de pintura, el cuadro que interpreta otro cuadro, con el afán posesivo —y destructivo— del niño que tras conseguir el caballo de cartón se apresura a destriparlo para ver lo que tiene dentro y, hasta cierto punto, como castigo por existir sin su permiso.

No es raro que, cuando no tiene a mano un ser vivo que devorar, trate de devorarse sin contemplaciones, o mejor dicho, contemplándose en el espejo: «Espejito, espejito del muro, ¿quién es el pintor más importante del mundo?» Su autorretrato, en estado puro o como raíz de un cuadro o de un grabado, le sirve para analizarse como artista y como hombre, para interrogarse otra vez sobre su ineluctable destino de pintor. El es casi siempre el pintor que contempla a la modelo, hasta en forma de simio. Pero también le llega la hora del desengaño, en algunos cuadros de los expuestos en su última muestra, en el palacio de los Papas de Avignon, suerte de pellejos curtidos y descarnados, que hubieran conservado, más allá de la muerte, la honda interrogación de la mirada¹². En esta actividad autorretratista, solamente Pinazo se le iguala en apasionada interrogación.

En las composiciones con varias figuras, Picasso muestra la misma incapacidad —o falta de interés— que sus coetáneos franceses para la narración. Picasso, pasados los veinte años, no nos «cuenta» jamás una historia. No po-

¹ Citado por R. Penrose.

² Véase catálogo de la exposición «Picasso, 1970-1972» (Palais des Papes, Avignon, 1973), en particular los números 82, 97, 103, 107, 108, 109 y 114, cuya severidad contrasta con la alegría y desenfado de numerosos temas vecinos, que cabría calificar de «goyescos», aunque alguna vez (núm. 34, *Cabeza con redecilla y montera*) también éstos aparecen contagiados de la angustia interrogante de los primeros. Pero este estilo introspectivo ya había aparecido esporádicamente en algunas obras expuestas en París en 1968 y 1972. Véase, por ejemplo, la estremecedora *Cabeza de hombre* (tinta china y gouache, 8 de agosto de 1967), núm. 57 del catálogo *Picasso, Dessins, 1966-67* (París, Gal. Louise Leiris, febrero-marzo 1968) o el alucinante núm. 102 (lápi ces de colores, 30 de junio de 1972) de *Picasso, 172 dessins en noir et en couleurs* (*Ibid.*, diciembre 1972-enero 1973).

demos «contar el argumento» de sus cuadros (ni siquiera del *Guernica*, oscura alegoría sobre cuyos detalles los exegetas no se ponen de acuerdo), mientras podemos hacerlo con Zuloaga, Solana, Romero, Vázquez Díaz..., todos los españoles, y en particular los «romanos». El cuadro, en Picasso, no *representa*, como un teatro: *es*.

Dentro de estas composiciones profanas, parece anacrónico preguntar si ha hecho cuadros de historia. Entre los españoles que examinamos, los han pintado los cuatro relacionados con Roma: Benedito, Sotomayor, Sorolla, Pi-nazo. No les muestran afición los del grupo franco español. En cambio, Zuloaga se ha dejado tentar alguna vez (*Juan Sebastián Elcano*, por ejemplo) y Vázquez Díaz dedica al género su obra de mayor empeño: los murales del Monasterio de la Rábida sobre el descubrimiento de América. Entre los franceses, sólo en Derain pudiera hallarse alguna parodia de pintura historicista. ¿Y Picasso? Ahí está, como de costumbre, y no sólo en la variación o parodia de David o de Poussin, sino en obras creativas y serias, como el *Guernica* (1937), *La fosa común* (1945) o *Las matanzas de Corea* (1951). Una vez más, no renuncia a un género, sino que lo cambia y renueva, aunque sea con las respectivas ayudas de Rubens, Tintoretto y Goya, reduciéndolo a lo puramente plástico y personal.

Lo mismo sucede con las mitologías, más o menos alegóricas, desvaídas en simbolismo y modernismo, petrificadas en el *noucentisme* catalán. Picasso las resucita con todo su vigor, tanto en sus estampas como en sus pinturas. Tras sus esearceos (arte negro, surrealismo, expresionismo agresivo...) vuelve una y otra vez a descubrir el Mediterráneo. Con su facultad, de pobre sin complejos, de quedarse con todo, de *elegir todo*, los momentos de mayor ruptura con lo anterior (la *Mujer en un sillón* de 1913, *La danza* de 1924, la *Bañista sentada* que, en 1930, prefigura en pintura las búsquedas escultóricas de Moore...) van seguidos de regresos al clasicismo que desconciertan a quienes creen que la «vanguardia» es como una posición militar, que no se abandona sin desdoro. Muy influido por el humanismo literario francés, Picasso multiplica felizmente las dríadas, faunos, flautistas y danzarinas de los antiguos cortejos. No destruye el Moscóforo, sino que le da otro sentido (1944). Sus alegorías de *La Guerra* y *La Paz* en la capilla de Vallauris (1952), su *Pastoral* (1946) del castillo Grimaldi, en Antibes, cuentan entre lo más lozano del género. Es una posición más bien francesa, que en España se sigue con recelo o con vulgaridad: los «juegos» clasicistas de Pinazo, gran pintor, no pasan de juegos de casino, como sus ninfas y ledas que acaban de quitarse el corsé. Sólo los galos (Matisse, sobre todo) pueden seguir a Picasso en esa abandonada gracia olímpica: pero de lejos. Carecen de la facultad de hacer familiares, caseros, a los dioses, de quitarles todo asomo de pedantería, ese «pelo de la dehesa» del Parnaso, tan duro de perder,

Se ha aludido al simbolismo, al modernismo, las dos caras de la medalla del novecientos, en la juventud de estos pintores reseñados. Es curioso que los cuatro franceses se hayan mantenido alejados de esos movimientos. Mo-

modernistas entusiastas fueron Casas y Rusiñol, pero también Sotomayor y So-rolla; y no entenderemos del todo a Zuloaga, Romero de Torres e incluso Vázquez Díaz sin sus aspectos modernistas. También son simbolistas, sobre todo, Rusiñol, Benedito, Sotomayor, Romero (siempre hay que recordar aquellas *Aries* del Círculo de la Amistad, de Córdoba, tan modernistas y tan simbolistas). .. Picasso tiene toda una época modernista, iniciada en la Barcelona finisecular y en el París novecentista, influida por Casas, por Helleu, por Steinlen, por Forain, por Lautrec: la de su *Moulin de la Galette* o de la *Señora verde* del Museo de Madrid. Y luego, una época de tardo simbolismo melancólico, la llamada «Azul» (1901-4), con mendigos espiritados, madres pensativas, guitarristas ciegos, con una complacencia algo morbosa en el dolor sin esperanzas, y cuya culminación puede ser el cuadro *La Vida*, pintado en Barcelona en 1903. Pero su misma prosperidad, la decidida instalación en París, en el Montmartre de los bohemios, al año siguiente, la teñirá en el fondo y en el tono de un delicado y optimista «Rosa», cuyo simbolismo toma el aire melódico de *La alegría que pasa* o de *Las golondrinas*: titiriteros de teatro, delicados y sensibles, dentro de un vestuario de *Commedia dell'Arte* (ligero respirar hacia el pasado) que brillará en los *ballets* rusos de Sergio de Dia-ghilev.

Esas arlequinadas que van a llenar, para bien o para mal, el arte del siglo xx y aquellos guitarristas con largos remos de insecto no están lejos de un género que en España va haciendo furor, suplantando las historias pasadas con testimonios presentes: el costumbrismo, en sus dos aspectos, de denuncia o de espectáculo zarzuelero, a veces (como en *Trata de blancas* de Sorolla o en *Cuerda de presos* de López Mezquita) indisolublemente unidos. En el concurso para las becas de Roma, que la Academia de San Fernando convoca en la bisagra de los dos siglos, se impone un tema social: *La familia del anarquista el día de la ejecución*, que desarrollan brillantemente Sotomayor, Chicharro y Benedito. Ramón Casas en *La huelga* y *Garrote vil* o Sorolla en *Y luego dicen que el pescado es caro*, trabajan en ese diapasón, del que *Ciencia y caridad* no deja de ser un eco amortiguado. Pero los bajos fondos que el joven artista descubre en el Barrio Chino o en Montmartre no se lanzan a una tentativa reformista. No deja de ser curioso que Picasso, aun cuando en 1944 ingrese en el Partido Comunista Francés, siempre haya considerado que su arte no se debe hacer eco de contingencias menores que *Guernica* o que *Corea*. Esa posición indestructible fue la piedra de discordia cuando, a la muerte de Stalin, *Les Lettres Françaises*, semanario literario del partido, publicó un retrato del difunto dictador en el que Picasso no se ajustaba, en absoluto, a las reglas. Por vez primera, los intelectuales del semanario se insurgieron contra la condena de los soviéticos; a partir de ese momento, comenzó la ruina del realismo socialista francés y de su principal pintor, Fougeron. Picasso parecía creer que antes que ser fiel a los principios de un carnet, el pintor ha de ser fiel a sí mismo. Pero sus ideas impregnan su obra (por ejemplo, en el aludido *Hombre del carnero*, Vallauris, 1944) y dan motivo a innumerables palomas (entre ellas, su propia hija, nacida en 1949) que serán el

emblema de la paz que vuela por el mundo desde los congresos de Varsovia o Berlín: pero no la modifican estilísticamente¹³.

En el otro costumbrismo, el folklórico, en el que otros pintores son celosos especialistas (Romero de Torres, de Andalucía; Sotomayor, de Galicia; Sorolla, en especial, de Valencia, como Pinazo; Zuloaga, de Castilla y Vasconia; etc.) y al que los franceses se muestran (al menos en los cuatro ejemplos elegidos) menos sensibles, Picasso da escasas muestras de interés en su juventud, salvo en contados temas de *Costumbres aragonesas* de sus primeros viajes a Horta de San Juan. Ya hemos indicado, desde el principio, que, en cambio, en la madurez vuelve con insistencia a un tema casi de españolada: la tauromaquia, que unas veces lleva hacia lo mitológico (el Minotauro) y otras a lo pintoresco, con sus anexos de toreros y manólas, celestinas y calés. El flamenguismo, evidente en la obra de Casas, Nonell e Iturrino, muy escaso en los «romanos», pero abundante en los «ibéricos» (Romero de Torres, Zuloaga, Solana, Vázquez Díaz), y que, tras las críticas literarias del 98, acabará triunfante en el 27, se llega a propagar hasta a los franceses: Derain y Matisse pintan mujeres con mantón de manila, acaso por influencia de Picasso, que en sus momentos de mayor mundanidad, tras su boda con Olga, apareció en un baile aristocrático parisense vestido de torero. Pero es éste un tema al que sólo podemos aludir, dada su extensión.

Antes de entrar a rozar, muy ligeramente, otro tema mayor (el mayor) de la obra picassiana, lo erótico, creo que se ha de señalar lo diferente de su postura con la mayor parte de sus contemporáneos en cuanto al ejercicio de su arte se refiere. Cuentan de Renoir que, acusándole airadamente su profesor de que parecía ir a la clase de pintura a divertirse, respondió: «Es que si no me divertiera, no vendría.» Lo mismo pudiera decir Picasso ante los críticos, como, por ejemplo, G. C. Argan¹⁴, que parecen reprocharle el no trabajar con seriedad. La frase «Yo no busco, encuentro», resulta a este eminente profesor piamontés «la más famosa, pero, moralmente, la más peligrosa de sus salidas»; él quisiera un Picasso más «calvinista», capaz de «tomar su decisión política... en el preciso momento en que decide dedicarse a una actividad que solamente en el marco de una sociedad sin clases puede alcanzar el fin último de su valor». Kandinsky, Klée, Mondrian son, para G. C. Argan, buenos «calvinistas»... Pero ya hemos visto que Picasso sólo puede trabajar después de ver: los ojos son, incluso en sus obras más aparentemente cercanas a lo abstracto, sus guías para descubrir y robar lo que le interesa. Una vez descubierto, se pone a jugar con ello como un gato «católico» puede jugar

¹³ En unas declaraciones a Peter Whistey (*San Francisco Chronicle*, J> de septiembre de 1944), Picasso manifiesta que no ha pintado temas de la guerra mundial «porque no soy de esa clase de pintores que van, como fotógrafos, buscando el tema. Pero no cabe duda de que la guerra existe en los cuadros que entonces he pintado. Acaso, más adelante, un historiador demuestre que mi pintura cambió por influjo de la guerra. Yo mismo no lo sé». Esas palabras aclaran su posición de pintor políticamente *engagé*, pero estéticamente libre.

¹⁴ Giulio Carlo Argan, prefacio a la edición en italiano del *Picasso* de R. Penrose, Turín, 1969.

con un ratón, con una mezcla de cariño y crueldad; un título genial de Vicente Aleixandre resume esta posición del artista: *La destrucción o el amor*. Lo que hoy está de moda llamar *lúdico* es fundamental en la actividad picassiana, niño eterno de ojos penetrantes, dispuesto a no tomarse ni un minuto de descanso, mientras no se aburra. Esta actitud de juego creador es menos común de lo que parece: en especial, en Francia, aburrirse parece condición del artista, ya que el genio no es más que una larga paciencia; ésta no es la virtud principal de Picasso. De los franceses citados, sólo Matisse parece divertirse creando: los otros tres soportan «virilmente» la maldición de Adán. Pero tampoco entre los españoles es corriente ese no tomarse demasiado en serio, justamente porque es muy serio lo que se está haciendo: y acaso sólo en Ru-siñol, Iturrino, Sorolla y Solana hallaríamos un placer de pintar, sin preocupaciones, comparable al de Picasso.

Este placer impone el tema. De aquí la abundancia de Eros en la temática picassiana. Y la ausencia casi total de Tanates: Picasso, animal vivo, tiene horror a la muerte. El último libro de Hélène Parmelin¹⁵ da pruebas de ello. En lo erótico, la mujer, casi exclusiva víctima y verdugo del machismo ibérico: más víctima que verdugo, en el caso de Pablo, que hemos visto cómo la gastaba cuando decidió que Marie-Thérèse había de ser suya. Verdad es que ésta era una víctima dispuesta al sacrificio. Otras le hicieron sufrir, en especial al marcharse. En general, Picasso contempla a la mujer como los romanos a las Sabinas: como un carnoso instrumento musical, que, aunque se queja algo cuando cargamos con él, no tarda en producir melodías. Conforme la vida va pasando, Picasso parece concentrar su garantía en el acto sexual: sus desnudos de vejez son como gigantescas caricaturas de Rubens, diosas humanas, descocadas y anatómicas, junto a las que estamos, por un instante, al abrigo de la desaparición.

Este tema adquiere tanta fuerza en la obra de Picasso, que sólo en las flamencas de Iturrino y de Romero de Torres podemos percibir una carga obsesiva semejante. Las descaradas manólas de Zuloaga, las torpes menegildas de Solana, las elegantes odaliscas de Matisse son, más que otra cosa, motivos de cuadro. Pero en la candida sensualidad de este buen salvaje también tiene cabida la admiración por el cuerpo masculino: sus flautistas tienen un ligero contagio de la pasión homosexual que Diaghilev puso en el *ballet*, sin que ello afecte a la hombría de ese gran pintor, que, al ser universal, no podía carecer de una oculta faceta femenina. Pero ¡qué lejana la eurythmia de esos *kouroi* de la lánguida ambigüedad de los simbolistas!

Vemos, una vez más, que ante la obra de Picasso preguntamos por el autor. No es una obra que se desgaje fácilmente de quien la engendró. En Picasso hay una ansiedad expresionista: no se limita a ver y a vencer, a hincar ojos y dedos en la presa, sabe que no trabaja para él solo y que es el espectador quien concluye la obra. Por eso, no contento con haber apresado el

¹⁵ Hélène Parmelin, *Voy age en Picasso*, París, 1981. Ha dicho Philippe Soupault que «la muerte ha sido la gran obsesión de Picasso».

tema, le quiere captar también. Picasso es la expresión de un Yo tan colosal que sería odioso sin su inmarcesible candidez infantil. Casi todos los pintores que hemos parangonado a Picasso defienden su propio yo: los que menos, los «franco-catalanes» y los «hispano-romanos», que parecen creer en algo mejor que ellos. Pero ninguno tiene la aplastante presencia de Picasso: que no cuenta nada que no sea él mismo.

Cabría preguntar, para seguir la encuesta, qué es lo que domina en la pintura de Picasso, si el dolor o la alegría: no cabe duda de que Nonell, Solana, Romero, Zuloaga, son pintores dramáticos, mientras Iturrino, Matisse, Léger, Sotomayor tiran a alegres. En Picasso hasta el drama tiene ribetes de comedia (pensemos en *La Guerra*, en *Las matanzas de Corea*, en *La caída de I caro*, etc.). Acaso sea el *Guernica* la excepción, realmente trágica, aunque, creo yo, abierta a la esperanza, con esa figura juvenil que ilumina el horror con la luz de la verdad. Es un tremendo vitalista, acaso por su ya indicado desamor a la metafísica abstracta. Nada en su obra es deprimente; todo parece contagiado, hasta esas mujeres que lloran destrozando el pañuelo con los dientes, de una irresistible embriaguez de existir. Una vez pasada la moda melancólica del período «Azul», Picasso es incapaz de complacerse en la tristeza: todo es en él inmediatamente tónico. Y los sentimientos que expresa, que no son muchos, no dejan sabor amargo: la madre abraza a su niño, la amante contempla al amante dormido, el pintor considera a la modelo... Lo demás no es sentimiento, sino acción. ¡Qué breve es el sentimiento del aficionado ante la cogida! Otro torero sale; el herido, ya casi olvidado, oye, desde la enfermería, los vítores y aplausos de sus recientes admiradores. ¡Aire, aire, que la vida pasa!

Para acabar de siluetear, en estas pocas páginas, la figura de Picasso, recordemos las técnicas que emplea: casi diría, todas, si no faltara el fresco. Es, fundamentalmente, pintor al óleo, pero que no desdeña los plásticos, el temple, el pastel, el *collage*, el dibujo al lápiz, a tinta, a la aguada, la acuarela... Es maestro en todas las técnicas de la estampación: aguafuerte, aguatinta, litografía, linóleo, xilografía, buril, punta-seca... Ha hecho escultura modelando, tallando, fundiendo, soldando... Y cerámica. Y decorados y figurines de teatro, nostálgicos (*Le tricorne*, *Cuadro flamenco...*) o insolentes (*Mercure*, *Parade...*). Ha sido un asiduo ilustrador de libros ajenos. También ha escrito, pero como por juego, dentro de una técnica surrealista (*El deseo atrapado por la cola*, *El entierro del Conde de Orgaz...*), pero jamás se ha permitido, como antes indicaba y es frecuente en París, editar sus pensamientos, sus principios o sus ideas. «Nadie pregunta a los pájaros el sentido de su canto», vino a decir una vez: «¿Por qué todos han de querer saber el significado del arte?» Ha hecho todo lo que los demás eran capaces de hacer y algo más. Ha entrado a saco en las culturas, en los libros y en los museos. Mirando, siempre mirando. Y atrapando...

Picasso es, digámoslo de una vez, un sensual (un mirón) más que un cerebral. Para él la pintura no es, como para Leonardo, Poussin o... Velázquez, *cosa mentale*, sino algo físico; que se hace no sólo con la mente, sino con

todo el cuerpo y en particular con los sentidos. En eso es como Goya, con quien ofrece más semejanzas que con cualquier otro artista (alguien que lo trató me dijo que incluso estaba un tanto celoso del aragonés): amigo de intelectuales, pero con una permanente resistencia a convertirse en siervo del intelecto. Se han podido dar miles de explicaciones, nunca satisfactorias, sobre el misterio de su creatividad y el hecho, innegable, de que nos atañe inmediatamente a todos. «Como casi todos los españoles, he vivido a Goya», dijo Ortega; de igual modo, más aún, cabría decir que todos los hombres (no sólo ya los españoles) de mediana cultura en nuestro siglo hemos vivido a Picasso como un fenómeno propio: de ahí que cada cual haya tratado de explicar, a su modo, esta obsesión de no poderse librar de Picasso, de ver con Picasso, y que la mayoría de estas explicaciones caigan en intelectualismos que harían sonreír al pintor.

Siendo cabeza de un grupo, el cubista, cuya vocación parece abstracta (Braque que dijo a J. Lassaigue que «nuestra voluntad de abstracción domina el tema»¹⁶), la servidumbre y la grandeza de Picasso consisten en no poderse apartar jamás de lo figurativo. Al revés, es capaz de humanizar lo abstracto (se ve en no pocas composiciones de los últimos veinte), hasta prestarle un calor casi humano, una asombrosa vis cómica (por ejemplo, *El taller*, 1927-28; *Proyecto para un monumento*, 1929...) que hace aparecer como un chiste la fusión del rombo con el trapecio o la irregularidad del triángulo. De inmediato, nos sorprende con una inesperada referencia a algo visto, y no sólo por él: algo muy concreto en la memoria visual del espectador. Para él, esa cuaresma que, según Eugenio d'Ors, era el cubismo, tras la abigarrada libertad de los fauves¹⁷, se convierte rápidamente en piñata, aún más loca que el carnaval.

Los surrealistas lo proclamaron uno de los suyos. En su penetrante estudio sobre el tema¹⁸, Calvo Serraller recoge unas manifestaciones autoritarias de André Bretón, pontífice máximo de la escuela: «¿Cuál es el milagro para que este hombre... se halle en posesión de lo que faltaba para dar cuerpo a aquello que hasta él sólo pertenecía al dominio de la más alta fantasía?... Se necesita haber tomado conciencia de un modo tan radical de la tradición de las cosas sensibles para osar romper drásticamente con ellas y, con más razón, con lo que su aspecto tiene de fácil, que no se puede dejar de reconocer la responsabilidad inmensa que le corresponde a Picasso... Si el surrealismo intenta asignarse una línea moral de conducta, no tiene sino que pasar por donde Picasso lo ha hecho y todavía lo hará...» Y también: «Lo que para nosotros le ha llevado a destacar por encima de las categorías de pintores llamados cubistas, que apenas nos interesaban, es el lirismo que, desde muy temprano, le ha inducido a tomarse grandes libertades con las normas estrictas

¹⁴ Jacques Lassaigue, «Entretien avec Braque, 1961» (publicado en el catálogo de la exposición «Les Cubistes», Burdeos-París, mayo-noviembre de 1973, págs. XVI-XVIII).

¹⁷ Eugenio d'Ors, *Cézanne*, Madrid, Caro-Raggio (sin fecha), págs. 121-122.

¹⁸ Francisco Salvo Serraller, «Picasso y el Surrealismo», en *Picasso, 1881-1981*, Madrid, 1981, págs. 63-64.

que él mismo y sus compañeros de entonces se habían impuesto...» Pero, como diría el amigo de Picasso Paul Eluard, «este hombre poseía la clave frágil del problema de la realidad. Para él se trataba de ver, de liberar la visión, de alcanzar la videncia. Y lo consiguió»¹⁹. Ver; siempre partiendo de *ver*.

París le enseña a mirar: miles de ocasiones de ver, que jamás le hubieran dado Málaga, La Coruña o Barcelona. Le da la facultad de poder mirar libremente hacia todos los productos de la vida y de la cultura. Lo convierte en el eje de lo cosmopolita, en el centro de un mundo dispuesto a admitirlo todo, salvo el adocenamiento; y lo salva para siempre de provincianismos y de capi-llitas ibéricas, alzando a lo universal sus recuerdos infantiles o sus emociones de hombre. Hombre libre, en su vida como en su obra, que sólo por eso puede llegar a un alcance metafísico que jamás buscó. Español cósmico, andaluz universal, popular en Japón, la India, Madagascar o Groenlandia como nadie lo fue jamás, y menos un artista. Por una increíble paradoja, este ahorrador de lo suyo enriquece el patrimonio de la humanidad entera; este hombre casero, no aficionado a viajes ni aventuras, como no sean las de su oficio, alcanza las costas más remotas, las ínsulas extrañas, las ciudades exóticas. No es un héroe, porque es, sencillamente, un hombre, con todas sus flaquezas; pero también con sus mejores alientos. Alguien que sabe decir, a tiempo, cuando hace falta, NO. Sólo por decir no en lugar de sí, Beckett y Moro se vieron arrastrados a la santidad.

Picasso no trata de ser moderno, porque lo es sin necesidad de procurarlo. Por esa naturalidad, que le hace un clásico de la vanguardia, cuyos inventos más audaces se encaminan, inmediatamente, al museo, no tiene que lanzar imprecaciones rompiendo con la cultura anterior, como era ya manía de los seudogenios de su tiempo, porque no tiene por qué. Sin complejos de inferioridad, se sabe a la altura de los mejores del pasado y capaz de utilizarlos *ad majorem picassi gloriam* sin el menor escrúpulo. Dominador, como hemos visto, de todas las técnicas, que trata como un domador, sin miramientos (por ejemplo, al rascar la tinta de los dibujos para lograr un blanco puro; o al fijarlo todo, en algunos grabados últimos, del agua de azúcar que escupe la tinta...), no le interesan sino como experiencias o como posibilidades. Planteado el problema y hallada la solución, la ejecución primorosa de la obra pierde su interés: lindamos aquí, curiosamente, paradójicamente, el neoplatonismo, que pone en la idea el centro de la obra de arte, y el actual conceptismo, que desdeña realizarla y no da al espectador más que sus coordenadas, para que la termine él, si quiere. Picasso, sin embargo, se lanza impetuoso a la acción de pintar, y hasta en muchos casos esa acción parece ser, más que la

¹⁹ Paul Eluard, «Je parle de ce qui est bien», en el libro *Donner a voir* (París, Gallimard, 1939). Eluard, gran poeta surrealista y crítico comunista —causa del ingreso de Picasso en el PCF en 1944, tras la liberación de París—, ha dedicado al pintor varias obras, como «A Pablo Picasso», del libro *Les yeux fertiles* (1936), *A Pablo Picasso* (1944) y *Picasso. Dessins* (1952). Su interés por la guerra de España se revela en «En Espagne», «Espagne» y «Vencer juntos», del libro *Poèmes politiques*, con prefacio de Aragón (París, Gallimard, 1948).

idea previa, el núcleo de donde el cuadro nace; una vez más, nos ofrece dos eslabones paradójicos, con el pasado —el romanticismo— y el (antes de 1950) futuro —la *action painting*—. Sensible como nadie al hecho de que las artes del espacio, en especial la pintura, se apartan del tiempo para quedarse encerradas en una especie de limbo, ajeno a la vida, él quiere hacerlas vivir con sus propios latidos: y en su edad madura nos da la obra fraccionada en estados, en pasos, en episodios que no quedan tapados por las pinceladas posteriores, sino que siguen existiendo, con la exacta indicación de su momento: cuadros múltiples, que se despliegan en el tiempo, el tiempo en que se vive y que la terminación de la obra —la muerte— definitivamente concluye.

«El trataba de ver, de liberar la visión, de alcanzar la videncia», dice Eluard. Ver, mirar, captar, cribar, coger, asimilar, digerir, transformar: tal fue la vida de Picasso. Dijo, admirablemente, Friedrich Hebbel²⁰ que «nos convertimos en aquello que miramos». Picasso, Proteo infatigable, se ha metamorfoseado cuantas veces se lo ordenaron sus ojos en respuesta a una pregunta. Porque cada mirada es, evidentemente, una interrogación; y, como añadiría mi maestro don Juan Moneva, «toda pregunta, agresión». ¡Agresivo Picasso!

Picasso mira. Mirar es preguntar. Preguntar es agredir.

—¿Por qué existes tú, cosa o persona, fuera de mí? —parece inquirir con su mirada—. Y ¿por qué eres tú y no Yo?

La congoja del amante, que sufre con la otredad del ser amado hasta en el momento de su posesión, Picasso la siente instintivamente ante la Creación entera. «Eres mío —dice a todo lo que ve— porque, al mirarte, me convierto en ti, te hago Yo. Eres mío porque Yo quiero. Vivirás mi vida o, si no, morirás mi muerte. Tú no puedes vivir si Yo no vivo. Te reduciré a mi Yo, que no puedo ignorar efímero; o acaso pueda perdurar en ti. Quiero creer que no he de morir, en la eternidad del instante de tu posesión.»

Picasso, recogiendo incansable todas sus visiones, dándoles una posibilidad de perdurar tras él, quería, ¡desesperado Prometeo!, eternizarlas y, de paso, ser eterno. Y, dentro de lo que cabe en este bajo mundo, lo ha conseguido (*al menos de momento*, dirá el escéptico). Sus obras se despiertan, intactas, cada día. Sus ojos muertos miran desde sus obras vivas. Los ojos de Picasso.

²⁰ Friedrich Hebbel, *Judith* (1839). La indicada frase se encuentra en la pág. 101 de la traducción española por R. Baeza y K. Rosenberg (Madrid, 1918).

J. G.*

* Profesor de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid.