



1881

1971

PICASSO

CUANDO nació mi padre, Picasso ya era un pintor que estaba en posesión de todos los signos distintivos de una segura madurez profesional. Cuando yo nací, Picasso ya era el primer pintor del mundo. Cuando nació mi hijo, Picasso ya era el pintor más grande de la Historia. Esa última afirmación es mía. Y como me hago responsable de ella, estoy dispuesto a justificarla.

El argumento fundamental de este artículo es precisamente ese: los noventa años del más grande de los artistas vivientes, que es, además, el artista más grande de todos los tiempos. Escribo esas últimas palabras y pasan por mi mente, como en un tropel, Fidias, el Tiziano, Rembrandt, Velázquez, Miguel Ángel, Goya... Los veo pasar y, por un momento, lento como el peso de una sacrilega afirmación. Pero los veo pasar y no advierto en sus rostros el estigma de ningún rencor... más bien querría adivinar en ellos algo como un guiño de asentimiento. Pero no basta: yo quisiera explicarme, explicarles... Si yo hablara con Fidias —con nuestro Fidias; no el de los académicos, sino el nues-

tro—, él me diría: «Pero, claro, has dicho bien; él supo entender mejor que nadie lo que yo quise decir: él entendió el ideal de la perfección, de los pechos doblados y de los pies desnudos. Pero él entendió que el ideal no acababa en lo que llamamos perfección, sino que conducía al ideal mismo, a la dominación de todo por una idea hecha forma... Lo que pasa es que a él no le bastó eso y se lanzó después a la busca de una realidad dramática que desbordaba a toda idea de la forma...». Si yo hablara con Rembrandt, él me diría: «Has dicho bien. El entendió mejor que nadie lo que yo quise decir con el contraste entre la luz y la sombra. Pero para él las cosas llegaron mucho más allá que a un simple contraste: llegaron a la contradicción y, más allá de ella, al drama». Si hablara con Velázquez, me diría: «¿Qué puedo yo decirte? Mi lección suprema quedó plasmada en "Las Meninas". Los otros aceptaron a «Las Meninas» para copiarlas; él tomó a «Las Meninas» —sí, las tomó: las conquistó— para transformarlas. Yo quise dejar estampada en «Las Meninas» la teoría cósmica del es-

pacio en mi tiempo. Los otros no supieron ver en ellas más que la gracia de la Infantita o la pequeña travesura del paje con el perro. El llegó y vio el problema. Pero lo suyo no era copiar sino transformar. Por eso le dio la vuelta a mi concepción espacial, para transformarla en su alegación expresiva. Por eso él es el único que ha logrado entender la gracia de la infantilla o la travesura del niño Pertusato. Sí; él ha entendido el hecho conceptual de «Las Meninas» y lo ha transformado en un hecho expresivo.

Pero basta. La imaginación no da para más. Y tampoco sería justo que diese más. He inventado un diálogo con Fidias, con Rembrandt y con Velázquez a propósito de Picasso, pero eso es mentira. Ni Fidias, ni Rembrandt, ni Velázquez entenderían a Picasso, y ni siquiera Fidias entendería a Rembrandt. ¿Por qué? Porque cada hombre es más hijo de su tiempo que de sus padres. Lo que yo he hecho es inventar a unos hombres redivivos que tuvieran consciencia de todo el tiempo que les sucedió, como si desde el Valle de Josafat ellos siguieran sien-

do espectadores de este mundo.

Pero ya que eso no es, ni puede ser, así, veamos las cosas desde el otro ángulo, desde el opuesto. ¿Quién puede ver hoy —ver en profundidad— a Velázquez, a Rembrandt y a Fidias? Pueden verlo solamente los que tienen un ojo habituado y adaptado a la visión de Picasso. Y aquí me atrevo a establecer la segunda de mis afirmaciones provocativas y comprometedoras: Hoy no se puede entender el arte del pasado si previamente no se entiende el arte del presente; no se puede ver a Velázquez, si previamente no se sabe ver a Picasso. Los que pretenden acercarse a Velázquez pasando por encima del complejo conceptual que Picasso ha desencadenado, no lograrán ver —en «Las Meninas», por ejemplo— nada más que los bigotes del pintor, o la gentileza de la camarera o las travesuras del niño-paje que trata de despertar a un perro dormido. Por una razón muy simple: porque es el complejo conceptual que la pintura de Picasso y de su tiempo ha provocado, la que nos ha puesto en la pista del verdadero primer actor de esa obra, que no es ninguno de los perso-

najes de carne y hueso que la pueblan, sino el espacio que a todos domina. Ese sentido tiene la afirmación —algunas veces sostenida por mí— de que el presente modifica el pasado. Hasta Picasso, «Las Meninas» eran un retrato, un prodigioso retrato. Desde Picasso, «Las Meninas» son una teoría... y una demostración, además, del retrato que ya era.

Pido perdón. He necesitado poner en un compromiso a toda la historia del arte para hablar de un solo hombre. ¡Es que son noventa años! Pero no es sólo eso: es que esos noventa años de vida —más de tres cuartos de siglo de pintor— apelan a toda la historia del arte para comprenderlos o incluso para rechazarlos; es que esos tres cuartos de siglo de pintor confirman a toda la historia del arte... La confirman y la discuten; la continúan y, al mismo tiempo, la cortan para empezarla de otra manera... Pido perdón, sí, por el tono más bien épico que van tomando mis palabras. Pero es que son noventa años de vida: de la vida más fructuosa del siglo XX.

El siglo de Picasso se tomó dieciocho años y pico del siglo anterior para que el pintor que iba a representarlo llegase a él con el pleno dominio de su madurez magistral. Desde el primer día del siglo XX, Picasso ya es el primer artista del mundo. Esto no podían saberlo los hombres de

aquel tiempo, y mucho menos podían adivinarlo los que convivían con él aquella Barcelona donde se estaba desarrollando un extraño mesianismo de la modernidad. Eso —que Picasso era ya el día 1 de enero de 1901 el primer artista del mundo— lo sabemos hoy. Hoy, en el último cuarto de ese siglo, es cuando podemos lanzar una mirada retrospectiva a toda la historia y determinar que aquel mozo barcelonés que dibujaba febrilmente por los cafés y que quemaba etapas de sucesivas posiciones pictóricas, estaba ya señalado por el destino como el príncipe del arte contemporáneo.

De todas maneras, aun presionado por ese dato irrefutable, el de los noventa años de la vida más fecunda del siglo XX, aun condicionado emocionalmente por esa circunstancia que anula a las demás circunstancias, convendría señalar aquí, como estableciendo un diagnóstico, la significación final de toda esa obra en su conjunto. Pasen por alto los detalles de su historia de pintor, que ya son épocas como si fueran épocas de la Historia. Pasen por alto las épocas azul y rosa de sus años barceloneses. Pase por alto la época que llaman «ibérica» de sus primeros años de París. Y hasta, parece mentira, que pase por alto también sus dos épocas cubistas —la «sintética» y la «analítica», como las calificó Apollinaire—; pasaremos tam-

bién por alto su redescubrimiento de Fidias con ojos del siglo XX, para, desbordado ya el tiempo de la armonía, entrar en la época de su segundo estado dramático, con el expresionismo de los primeros años veinte, y luego su momento onírico, y luego su retorno a la expresividad, y luego... Pase por alto toda su transformación, que no estaba reñida con su permanencia. Pero la pregunta que ahora importa aquí —porque, que no se nos olvide, estamos haciendo un resumen en vista de sus noventa años—, la pregunta que necesariamente tenemos que hacernos hoy es esta: Y en definitiva, ¿cuál es la última palabra que nos puede dejar conjuntamente toda la obra de Picasso, vista al cabo de sus noventa años?

Esta: La contradicción. Sí, la vivencia de la contradicción; el mantenimiento de la contradicción como un estado permanente: la afirmación y la negación; la libertad y la tiranía; la creación y la destrucción. Por eso, fundamentalmente por eso —mucho más que porque naciera en Málaga hace ahora noventa años—, Picasso es un español.

Picasso ha necesitado destruir a todos los presupuestos de la historia del arte para reelaborarlos inmediatamente: para que podamos ver a la historia del arte con una nueva óptica. Picasso ha necesitado negar su pro-

pia obra para afirmarse en la obra inmediatamente posterior. Más aún, en el cubismo, por ejemplo, Picasso pudo prescribir el sometimiento, casi tiránico, a una teoría geométrica y espacial, para afirmar con ello la libertad de una forma que estaba encadenada a la representación. Destruir para crear, negar para afirmar, tiranizar para liberar: esa es la lección permanente de su obra... y de su vida.

¿Esa solamente? No. Esa obra, y hasta esa vida, contienen muchas lecciones, de las cuales tendrán que seguir nutriéndose muchas generaciones de artistas. Otra lección es, por ejemplo, la de la presencia de la vida en cada una de las formas que el arte querría fosilizar y desvitalizar. En toda su obra se advierte una como subversión de la vida contra la cárcel de la forma. De ahí que se vea tan claro en esa obra toda posible circunstancia vital, todo lo que condecora o estigmatiza a la vida de ese hombre. Pero por sobre todos los estigmas, se advierte en esa obra su estigma de varón. Esa obra, ya lo he dicho en más de una ocasión, está llena de hembras: hembras amadas, hembras veneradas, hembras poseídas... Y por eso mismo es una obra llena de amor, llena de rabia, llena de odio, llena de ternura, llena de tragedia... Pablo Ruiz Picasso nació en Málaga el día 25 de octubre de 1881. ■



«Siente que ya no puede permitirse el lujo de distraerse en su trabajo, porque sabe que no le queda tanto tiempo.»

SU VIDA EN VALLAURIS

DOUGLAS DAVIS

SENTADO frente a su televisor en color, quita el sonido a veces y se pone a hacer apuntes...

Claro que ahora usa gafas para trabajar y para leer, está lleno de arrugas y si se entera muchas veces de lo que le dicen es gracias a esa habilidad que tiene para leer en los labios de las personas. Pero en sus penetrantes ojos oscuros, las pupilas de obsidiana resplandecen como siempre. A sus noventa años, Pablo Picasso sigue pintando en los manteles, modelando formas insólitas con miga de pan. Hace poco fue a visitarle su ahijada a la propiedad que tiene el pintor en la cima de una colina y que ofrece una maravillosa panorámica sobre el Mediterráneo; el viejo Pablo sentó a la niña sobre sus rodillas y empezó a acariciar, a modelar su carne como si fuese arcilla.

El mes pasado, a medida que se aproximaba la fecha de su aniversario, arrechaban las llamadas telefónicas (a pesar de que su número no figura en la guía). El propio Picasso contestaba a veces con su gruñido característico: «No estoy». Ya

no va como antes a Cannes para cenar pollo al curry. Pero este último verano Picasso se puso a trabajar una tarde en un inmenso lienzo blanco; estuvo pintando toda la noche mientras fuera reinaba una tempestad. Y, al día siguiente por la tarde, un amigo que fue a visitarle, pudo ver el lienzo acabado.

Un compañero agotador

¿Cómo vive hoy este gran pintor, tan orgulloso, tan celoso de su intimidad? Todos sus amigos se muestran de acuerdo en afirmar que concede menos visitas que antes. Pero uno de sus íntimos confiesa: «Es agotador estar con él. Quiere ser informado de todo, hasta de la vida privada de uno. El encuentro con Picasso constituye una magnífica aunque agotadora experiencia».

La vida privada de Picasso comienza con el día y rara vez acaba antes de media noche. A veces, el pintor trabaja en presencia de sus

invitados. Otras veces, desaparece. Los visitantes más habituales son Joan Miró, el gran torero Dominguín, el pintor Edouard Pignon, el crítico de arte Douglas Cooper y el cineasta Lucien Clergue (cuyo film «Picasso: guerra, paz y amor» va a estrenarse próximamente en Francia). Algunos íntimos de antaño ya no son bien acogidos en casa del artista. Cuando, por ejemplo, le llamó por teléfono cierto embajador soviético, Picasso ordenó que dijeran que no estaba. En cierta ocasión dijo también Picasso que si el Papa visitase Francia, tendría que irle a ver a su casa y no a la inversa.

Todo lo guarda

Una buena parte de las reacciones arbitrarias del pintor podría achacarse a lo que sus amigos llaman su «tormenta interior». Entre las diversas causas de esta «tormenta» cabría citar los homenajes que se le han rendido con ocasión de su aniversario, la reciente batalla jurídica que ha tenido que librar contra su hijo y el rencor que le inspira su antigua compañera, Françoise Gilot, que es, de entre todas las mujeres de Picasso, de la que más se habla.

La extensión del urbanismo le obligó a abandonar su famosa villa de Cannes, «La Californie», y, actualmente, unas grandes señales color naranja indican una puerta próxima por la que se entra a su lugar de retiro habitual, que el pintor compró en 1960 por 180.000 francos. La casa está rodeada de alambradas, y hay un teléfono interior que comunica con la puerta de hierro, única vía de acceso al santuario. El chalet, pobremente amueblado, invadido por viña virgen, no alberga solamente obras de Picasso, amontonadas sin orden ni concierto, sino que contiene otros tesoros igualmente notables: lienzos originales de Matisse y de Rousseau, entre otros, comprados por el joven Picasso o intercambiados por obras



«Hay que tener mucho cuidado para no pisar los cuadros y no es fácil encontrar una silla».

SU VIDA EN VALLAURIS

originales suyas. «Hay que tener mucho cuidado para no pisar los cuadros —me dice un amigo— y, créeme, no es fácil encontrar una silla».

En la planta baja de esta casa de treinta y cinco habitaciones están los despachos y los talleres: algunos de ellos cerrados bajo llave y a los que sólo Picasso tiene acceso. Una cocina «tipo campesino» a la antigua, donde lo único moderno es un refrigerador eléctrico. Allí suelen comer juntos el pintor y Jacqueline, su mujer, en presencia de uno de sus criados. En el primer piso se encuentran el taller principal de Picasso y los dormitorios. Hay en el dormitorio del pintor un televisor en color en el que Picasso ve a menudo viejas películas o reporta-

jes deportivos; muchas veces quita el sonido y hace apuntes rápidos de las formas que observa. En otra habitación vemos un gran cofre donde está toda la ropa de Picasso distribuida entre cuatro montones —uno por cada estación del año—. El pintor paga muchas veces a su sastre, Michele Sapone, con dibujos o litografías, y a veces se ha oído decir a Picasso que tal pantalón le cuesta «tres millones». Sapone comenta a propósito de los originales modelos que ejecuta para el maestro: «Hasta en el campo de la indumentaria, Picasso es un investigador».

La casa está atestada de regalos y «souvenirs»: a Picasso no le gusta tirar nada. Hace unos años, Picasso recibió con ocasión de su

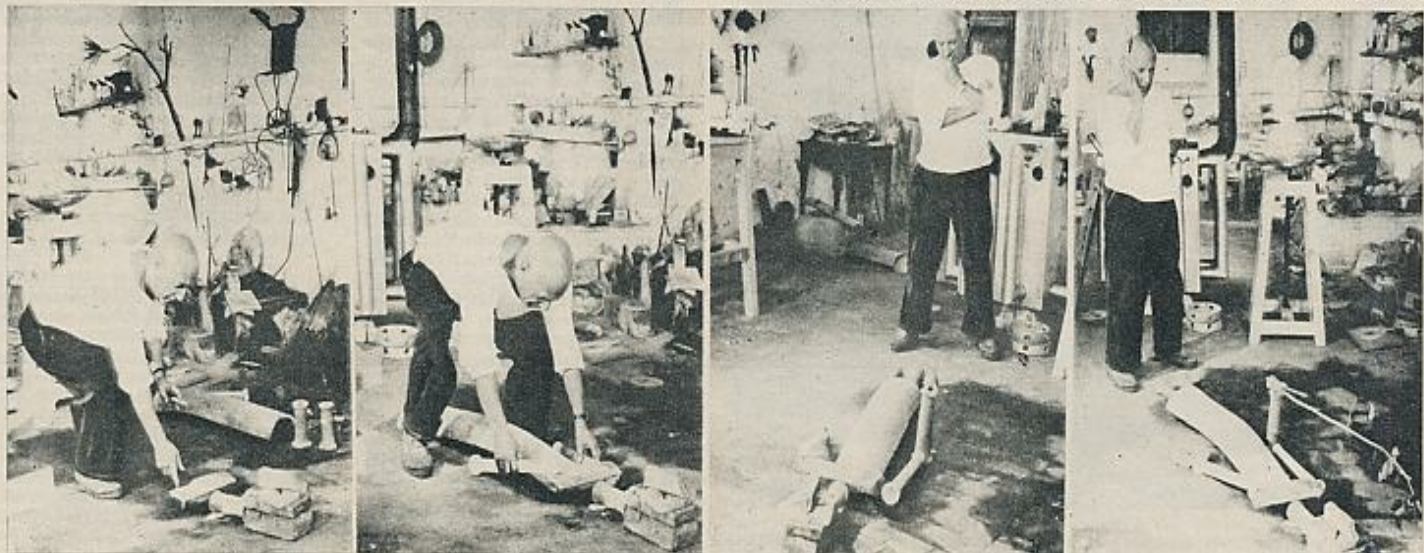
cumpleaños un mobiliario completo para una habitación; pues bien, los muebles deben tener ya telarañas, porque el pintor no los ha tocado. «Vivo de la caridad pública», le confió en cierta ocasión a uno de sus amigos. En realidad, a Picasso se le conoce por su generosidad. Siempre está ayudando a sus compañeros, a los viejos refugiados españoles y a la gente del mundo de los toros. Cuando el Museo de Arles le pidió unos dibujos para exponerlos al público, el artista envió cincuenta y siete, como regalo.

Aunque Picasso sale cada vez menos, su Lincoln Continental blanco se llega a veces hasta el aeropuerto para recibir o despedir a algún amigo. (Picasso tiene una auténtica pasión por los automóviles americanos, de los que dice: «Casi quepo de pie en su interior».)

Su mujer, Jacqueline, no le deja solo un momento, ni siquiera cuando está trabajando. Ella hace las veces de agente. Y cuando Jacqueline enferma, Picasso ya no sabe qué hacer.

A sus noventa años, el artista más prolífico del siglo piensa seguir trabajando lo más posible. Uno de sus amigos observa: «Picasso siente que ya no puede permitirse el lujo de distraerse de su trabajo, porque sabe que no le queda tanto tiempo». Para el hombre que bautizó como «mi centenario» su ochenta cumpleaños, la muerte es una compañera desconocida pero siempre presente. El consejo que dio a Dominguín resume perfectamente su actitud. El torero se preguntaba si, a sus cuarenta y seis años, debía volver a los ruedos, Picasso le contestó: «Luis Miguel, puede ocurrir que te mate un toro. Pero, ¿no es eso lo mejor que podría pasarte? ¿Qué otra cosa mejor podría yo desear, por ejemplo, que caerme muerto mientras pinto? Cuando un hombre sabe hacer algo, si deja de hacerlo, deja de ser hombre. Por eso, Luis Miguel, tú debes volver al ruedo y morir de la mejor de las muertes». ■ D. D.

La vida privada de Picasso comienza con el día y rara vez acaba antes de media noche. A veces, el pintor trabaja en presencia de sus invitados. Otras veces, desaparece.





PICASSO

EL ESCRITOR

«Y el ojo inquisidor de este pintor, tan poeta como pintor».

RAFAEL ALBERTI

CON evidente afán de desbaratar cualquier intento estadístico, se ha dicho a menudo que, por su disparatada copiosidad, la obra plástica de Picasso no tendría cabida entre los muros del Museo del Prado. En contrapartida, su obra literaria podría alojarse holgadamente en un volumen de doscientas páginas. Sin embargo, esta visible desproporción numérica no debería hacernos olvidar que Picasso es «tan poeta como pintor». El factor cuantitativo, que de forma tan categórica delimita cierta imagen pública y convencional de Picasso, ha de ser rechazado a la hora de enjuiciar su producción literaria. No nos hallamos, por supuesto, ante uno de esos plumíferos ocasionales forzados al que-

cimiento del artista y una ilimitada confianza en sus posibilidades operativas. Todo es posible en Picasso: dibujar, pintar, esculpir, moldear, decir Misa o levantar el mundo con las manos. O también, cómo no, escribir.

La exigua obra literaria de Picasso está constituida por diversos poemas, dos piezas de teatro —«Le Désir attrapé par la queue» y «Les quatre petites filles»— y un libro extraño, inclassificable: «El entierro del conde de Orgaz». El preludio literario de Picasso se produce en 1935: los números 5 y 6 de la revista «Cahiers d'Art» publican, prologados por André Breton, varios poemas surrealistas. Esta es una época durante la cual Picasso despliega una enorme actividad: acaba de realizar un largo viaje por España y ha pintado una extensa serie de temas taurinos y la amplia colección de aguafuertes acareados conocida como Suite Vollard. Su esposa, Olga

CON SABARTES EN PARIS



Retrato de Jaime Sabartés.

A fines de otoño de 1901 hago mi primer viaje a París. Hace cinco o seis meses que Picasso se ha ido y sólo dos o tres días que se ha ido Soto. Proyecté el viaje cuando Picasso aún estaba en Barcelona porque, a fuerza de dar pasos con él mientras hacía sus preparativos, me fui acostumbrando a pensar que debía seguirle. No había otro motivo. Eso de ir a París era como una enfermedad que estaba haciendo estragos entre nosotros; yo la cogí, sin duda, por contagio.

Picasso está con Mateo en la estación del Quai d'Orsay. Lo primero que pienso al verle allí es que ha tenido que levantarse temprano. Se me acerca en seguida y dice: —¡Hola!... Ahora ya estás aquí. ¿Qué vas hacer aquí?... —¡Yo qué sé!... Ya veremos. Puede creerse que la emoción de la llegada me impide hablar. Lo que sé es que la sorpresa de verle me hace pensar en el esfuerzo que ha tenido que hacer para estar en la estación a eso de las diez, y lo único que se me ocurre es preguntarle: —¿Por qué te levantaste temprano?... —Para venir a recibirte. Tal vez esperaba yo que me dijera cualquier cosa de esas que se dicen por decir y me quedo cortado oyendo lo único que responde a la verdad, clara y pelada: «Para venir a recibirte»...

De la estación vamos en seguida a Montmartre, ha apalabrado un cuarto para mí en un hotelito de la rue Breda, ahora rue Monnier. Está a dos pasos de su taller. Soto ha pasado con Picasso los dos o tres días que lleva en París y se dispone a quedarse en el mismo hotel que yo. Por eso han tenido la precaución de buscar un cuarto con dos camas... Bueno. Me queda un recuerdo tan vago del hotelito aquel y de aquel cuarto que casi lo he perdido.

Cuando salimos de allí vamos a un restaurante y almorzamos las tres. Luego subimos al taller del boulevard Clichy. Picasso está empezando a pintar a la manera «azul»... Lo que me muestra son cuadros de tonalidades violentas, de colores abigarrados, que el primer golpe de vista me producen el efecto de colorines de baraja: una serie de telas pintadas en cuatro o cinco meses. Me refiero al período a que pertenece el retrato de Coqui que puede verse en el Museo du Jeu de Paume (Museo del Arte Moderno Extranjero).

Esta primera visita al taller cla-

va la «punilla» a mi aturullamiento. No he llegado aún a recomponerme de la confusión que saco del viaje y apenas me consta que he llegado a París porque el tren me ha depositado en la estación terminal. Nunca había visto aún el sol a través de la niebla, como lo estuve viendo por la ventanilla del tren. La opacidad de la atmósfera puso una barrera a mi curiosidad, impidiéndome contemplar el paisaje, apreciar la proximidad de la ciudad y notar su presencia, cuando ésta ha detenido el tren que me llevaba. Luego no tuve más remedio que dejarme conducir porque no podía valerme de mí mismo y confiaba en los conocimientos de mi compañero. Además, el deseo de ver era excesivo en mí, y pronto me di cuenta de que si, por quererlo ver todo de una vez, no alcanzaba a ver nada, era mejor abandonarme a la buena voluntad y experiencia del amigo.

Las ideas no se suceden aún en mi mente de un modo normal, y ahora, sin más ni más, me encuentro delante del nuevo aspecto de la obra de Picasso, con el espíritu ausente, es decir, sin estar preparado para resistir a la emoción y ésta es muy brusca.

Lo que ha hecho Picasso últimamente está demasiado lejos de mi comprensión: a la cadena de mi expectación le faltan eslabones. ¡Está tan lejos de esto lo que hizo en Madrid y en Barcelona antes de volver aquí!... Picasso ya sabe que me ha de sorprender, y Soto me mira. Si mi entusiasmo anterior sigue el curso de la lógica, la vista de esto ha de producirme el efecto de encontrarme al borde de un abismo y darme vértigo. Unos meses de distancia han abierto una brecha en el terreno que piso, porque Picasso ha ido haciendo su camino y yo ahora me encuentro, de buenas a primeras, al cabo de un período evolutivo, sin haber pasado por él.

Picasso va dando vuelta a las telas amontonadas contra las paredes para que las contemple. No sé si me sorprende más el nuevo aspecto de su obra o la actitud que creo adivinar en mis dos compañeros: Soto conoce todo esto desde hace dos o tres días y ahora hace causa común con Picasso para ver si me espanto.

—¿Qué dices?... —Ya me iré acostumbrando... (De «Picasso», Jaime Sabartés. Afrodisio Aguado, Madrid.)

* Actualmente en la Sala Picasso del Museo de Arte Moderno, Quai, de New York.



«Le Désir attrapé par la queue» es la obra más significativa de Picasso. Fue escrita en Royan entre el 14 y el 17 de enero de 1941. En la fotografía, una escena de la obra cuando fue representada en España dentro del ciclo de teatro latino.

hacer de emborronar unas cuartillas en gracia a su prestigio extraliterario. Aunque no hubiese pintado un cuadro en toda su vida, Picasso habría sido escritor. Escritor, pero no «homme de lettres» en sentido estricto del vocablo. Incluso el término «escritor» adolece, en este caso, de incolora vaguedad. Si quisiéramos aproximarnos a una definición más correcta, tendríamos que convenir con Rafael Alberti en que Picasso es «movimiento perpetuo, poeta enredador, enredadora»; o reconocer, como Paul Eluard, que posee «secrets qui unissent leurs temps a ces palais absents qui font monter la terre». La archiconocida frase que pronunció o escribió la madre de Pablo Picasso al enterarse de que su hijo se había dedicado a escribir poemas —«Si un día de éstos me dijese que celebrabas Misa, también lo creería»— revela, y no por lo que tiene de «fe biológica», un certero cono-

Chochlova, ha iniciado un proceso de divorcio; él se ha refugiado en otra mujer, Teresa Walter, de cuya unión nacerá ese mismo año su hija Maya. Pero el endiablado ritmo vital a que se halla sometido no le impide dedicar algún tiempo a la poesía. Estos primeros poemas son imágenes optimistas, formas que se recrean en sí mismas, metáforas inauditas —estrellas recortadas con tijeras de rosas, minotauros ornados de jazmines, cuchillos que saltan de alegría—; reflejos, en suma, de un «premeditado» automatismo psíquico, hijo tan sólo a medias «del frenesí y de la sombra». Cuando años más tarde, en 1948, los «Cahiers d'Art» publiquen una segunda y última entrega de poemas, Picasso habrá perdido esa gozosa complacencia en la simple construcción de luminosas anáforas imposibles. Entre ambas entregas poéticas media un irreparable abismo histórico. Los nuevos

EL ESCRITOR



Alf. Alberti, autor del prólogo, constata alborozado ese retorno: «Así es en español, en agitada, revibrada lengua española esta sangre enredada de Picasso. Maravilla de verla fluir,

poemas, estructurados en forma de bloques ininterrumpidos, nos hablan de «cuerpos hechos de barro y de luz», de la «orquesta sinfónica de carnes despedazadas», del «candil oscureciendo el borde roído del plato», del «olor tan violento del tono violeta oscuro»: unos cuerpos, unos despojos, unas livideces, unos hedores que bien pudieran llamarse, por ejemplo, «Guernica».

Hay quien opina que «Le Désir attrapé par la queue» es la obra más significativa de Picasso. Ello no tendría nada de extraño, pues Picasso posee —y así lo afirmaba Strawinsky— un «asombroso sentido teatral». «Le Désir...» fue escrita en Royan, a comienzos del año 1941 (exactamente entre el 14 y el 17 de enero). Tres años más tarde, en junio de 1944, por iniciativa

del etnógrafo y ex surrealista Michel Leiris, se estrenó «a puerta cerrada» en el estudio del propio Picasso. Albert Camus se encargó de la dirección escénica. Los personajes de esta admirable tragicomedia rabelesiana fueron interpretados por intelectuales amigos del autor: Raymond Queneau (El Cebollón), Jean Aubier (Los Cortinados), Jean-Paul Sartre (El Chato), Dora Maar (La Angustia Flaca), Jacques-Laurent Bost (El Silencio), Simone de Beauvoir (La Prima)... Entre el público se hallaban Valentine Hugo, Georges Braque, Pierre Reverdy... Corrían ya los últimos días de la ocupación alemana; y, sin duda alguna, los asistentes a aquella memorable velada identificaron su propia situación vital con las frases que El Patudo (Interpretado por Michel Leiris)

pronunciaba al final de la farsa en medio de unos caóticos compases de rumba: «Envolvamos las sábanas usadas en el polvo de arroz de los ángeles y revolquemos los colchones en las zarzas. Encendamos todos los focos. Lancamos con todas nuestras fuerzas los vuelos de las palomas contra las balas y cerremos con doble vuelta de llave las casas demolidas por las bombas...».

No obstante, el elevadísimo interés que ofrecen la poesía y el teatro de Picasso, su máximo logro literario se centra, a mi entender, en ese prodigioso y alucinante «El entierro del conde de Orgaz», libro al que no me atrevería a calificar de poema, ni de relato, ni de diario apócrifo. Por lo pronto, supone un regreso lingüístico de Pablo Picasso al idioma de su infan-

NERUDA: «LLEGADA A PUERTO PICASSO»



DESEMBARQUE en Picasso a las seis de los días de otoño, recién el cielo anunciaba su desarrollo rosa, miré alrededor, Picasso se extendía y encendía como el fuego del amanecer. Lejos atrás quedaban las cordilleras azules, y entre ellas levantándose en el valle el Arlequín de [ceniza.

He aquí: yo venía de Antofagasta y de Mara- [calbo, yo venía de Tucumán y de la tercera Patagonia, aquella de dientes [helados roídos por el trueno, aquella de bandera sumergida en la [nieve perpetua.

Y yo entonces desembarqué, y vi grandes mu- [jeres de color de manzana en las orillas de Picasso, ojos desmedidos, [brazos que reconoci: tal vez la Amazonia, tal vez era la Forma.

Y al oeste eran titiriteros desvalidos rodando [hacia el amarillo, y músicos con todos los cuadros de la música, [y aún más, allá la geografía se pobló de una desgarradora emigración de de pétalos y llamas, [mujeres, de aristas,

y en medio de Picasso entre las dos llanuras y [el árbol de vidrio, vi una Guernica en que permaneció la sangre [como un gran río, cuya corriente se convirtió en la copa del caballo y la lámpara:

ardiente sangre sube a los hocicos, húmeda luz que acusa para siempre.

Así pues, en las tierras de Picasso, de Sur a [Oeste, toda la vida y las vidas hacían su morada y el mar y el mundo allí fueron acumulando su cereal y su salpicadura.

Encontré allí un arañado fragmento de la tiza, la cáscara del cobre, y la herradura muerta que desde sus heridas hacia la eternidad de los metales crece, y vi la tierra entrar como el pan en los hornos y la vi aparecer con un hijo sagrado.

También el gallo negro de encefálica espuma encontré, con un ramo de alambre y arrabales, el gato azul con su abanico de uñas, el tigre adelantado sobre los esqueletos.

Yo fui reconociendo las marcas que temblaron en la desembocadura del agua en que nació. Primero fue esta piedra con espinas, en donde sobresalló, ilusoria, la rama desgarrada, y la madera en cuya rota genealogía nacen las bruscas aves de mi fuego natal.

Pero el toro asomó desde los corredores en el centro terrestre, yo vi su voz, llegaba escarbando las tierras de Picasso, se cubría la efigie con los mantos de la tinta violeta, y vi venir el cuello de su oscura catástrofe y todos los bordados de su baba invencible.

Picasso de Altamira, Toro del Orinoco, torre de aguas por el amor endurecidas, tierra de minerales manos que convirtieron como el arado, en parto la inocencia del musgo.

Aquí está el toro de cuya cola arrastran la sal y la aspereza, y en su ruedo tiembla el collar de España con un sonido seco, como un saco de huesos que la luna derrama.

Oh circo en que la seda sigue ardiendo como un olvido de amapolas en la arena y ya no hay sino día, tiempo, tierra, destino para enfrentarse, toro del aire desbocado. Esta corrida tiene todo el morado luto, la bandera del vino que rompió las vasijas: y aún más: es la planta de polvo del arriero

y las acumuladas vestiduras que guardan el distante silencio de la carnicería. Sube España por estas escaleras, arrugas de oro y de hambre, y el rostro cerrado de la [cólera y aún más, examinad su abanico: no hay pár- [pados. Hay una negra luz que nos mira sin ojos.

Padre de la Paloma, que con ella desplegada en la luz llegaste al día, recién fundada en su papel de rosa, recién limpia de sangre y de rocío, a la clara reunión de las banderas.

Paz o paloma, apostura radiante!

Círculo, reunión de lo terrestre!

Espiga pura entre las flechas rojas! Súbita dirección de la esperanza! Contigo estamos en el fondo revuelto de la arcilla, y hoy en el duradero metal de la esperanza. «Es Picasso»

dice la pescadora, atando plata, y el nuevo otoño araña el estandarte del pastor: el cordero que recibe una hoja del cielo en Vallauris, y oye pasar los gremios a su colmena, cerca del mar y su corona de cedro simultáneo.

Fuerte es nuestra medida cuando arrojamus —amando al simple hombre— tu brasa en la balanza, en la bandera.

No estaba en los designios del escorpión tu [rostro.

Quiso morder a veces y encontró tu cristal desmedido, tu lámpara bajo la tierra, ¿y entonces? entonces por la orilla de la tierra crecemos, hacia la otra orilla de la tierra crecemos.

Quien no escuche estos pasos oye tus pasos. Oye desde la infinidad del tiempo este camino. Ancha es la tierra. No está tu mano sola. Ancha es la luz. Enciéndela sobre nosotros.

(De «Las uvas y el viento». Pablo Neruda. Nacimiento. Santiago de Chile.)



después de tantos años cercada de otra lengua...». Y, en efecto, si algo sorprende al lector no avisado es precisamente esa inafectada y espontánea fluidez del lenguaje. Se puede abrir el libro al azar: «Tenía cara más bien de peras y pajarillas que de lirios...». «Van desnudando a las mujeres y deshaciendo en confetis a los frailes agarrados a las cuerdas de chorizos serranos soplando en la gaita del campo de trigo ya segado...». «Castiza de pelo en pecho y brújula de afeitar cuentas y refranes por esos higos chumbos del cielo...». «Con los cacharros rotos hacer la sopa de clavetes y rosas en el gazpacho tiritando sus llamaradas teniendo cuenta de todo y haciendo cadena de cada huevo puesto...». En cada una de las páginas de «El entierro del conde de

Orgaz» late el resuello de la palabra sabida, dominada, transformada en sonido o en color. El escritor Picasso no necesita buscar un estilo que le convenga, porque el estilo lo crea él a cada instante. Algo así le sucede al pintor Picasso. Creo que Rafael Alberti ha calado hasta el meollo de la cuestión:

«Es el idioma en vértigo.
Es la pintura en vértigo.
Metamorfosis siempre de todos los
[colores].»

Poeta-enredadera. Pintor-enredadera. Movimiento perpetuo. «Nunca un idioma fulgía con tantos ojos». Hay motivos más que sobrados para sospechar que el pintor y el escritor son tal para cual. ■ S. R. S.



Aunque Picasso sale cada vez menos, su Lincoln Continental blanco va a veces al aeropuerto para recoger a algún amigo. Su mujer, Jacqueline, no le deja solo un momento; ella hace las veces de agente y cuando enferma, el pintor no sabe qué hacer.

ENCUENTRO CON ALBERTI

A Pablo Picasso le conocí en París, la noche menos pensada, en el patio de butacas del teatro Atelier, de Charles Dullin. Se representaba, bajo el nombre de Rosalinde, en versión del gran poeta Jules Supervielle, la obra de Shakespeare, tradicionalmente traducida con el título de *Como il vous plaira*.

Hacia mucho que deseaba conocer a aquel extraordinario malagueño, a aquel sonado "andaluz universal", a quien la mala ley de los envidiosos españoles consideraba francés, puro producto parisino, sin raíces ni entrañas en su tierra nativa, y nada español el inútil e insoportable "chauvinisme" acaparador galo. Pero mi deseo lo había confiado al azar, a la coincidencia, influido sin duda por lo que "todo el mundo", vano y presumido, se cuidaba de decirme, para desanimarme, en tertulias cafeteras del Dôme o de La Rotonde.

—Picasso es muy simpático, pero jamás recibe a nadie...

—¡Hombre, eso de simpático!... Pregúntaselo a los pintores...

—Tiene miedo a enseñarles lo que está pintando...

—En eso, hace bien...

—Tal vez sea más amable con los escritores...

—Es un interesado...

—Intenta verlo, aunque va a ser muy difícil...

Y aquella noche de mágicas selvas shakespearianas, lastimándome aún en los oídos todas esas resentidas y turbias apreciaciones sobre el pintor, dejando en un entreacto el palco de Supervielle donde me hallaba, me lancé al patio de butacas, no sin cierto pánico a una helada acogida o, lo más grave, a un fracaso en mi ilusión de visitarte.

—¿Picasso?

Tengo que recordar que se levantó, receloso, un poco automáticamente, clavándome, al tirarme la mano, unos redondos ojos grises, insistentes y planos, duros como dos botones insufribles. Repuesto al punto de esta primera arrancada, que ya había visto yo por dehesas y ruedos en los toros de lidia españoles, le dije mi nombre, hablándole, entrecortado, de amigos comunes y de mis pretensiones de verle en su estudio.

—Pase por mi casa: veintitrés, rue de la Boétie. Pero avíseme antes por teléfono. Mañana mismo, si puede.

Y volvió a tirarme la mano, sintiendo en mi clavada nuevamente la violencia dura de aquellos dos botones grises.

Al otro día, a las tres en punto de la tarde, me abrió el propio Picasso la puerta de su piso. Igual que en el teatro, volví a sentir la presencia de un toro, mezclado esta vez —minotauro—

con algo de ganadero, de un Fernando Villalón quizá menos bronco, más fino, debido sin duda a la grisura luminica de los ojos y a la famosa onda, encanecida ya, que le partía, en oblicuo, la frente. Sobre su cabeza, en la pared del recibimiento, nacareaba una amplia matrona desnuda de Renoir, volcada contra un fresco paisaje de verdoros acuosos.

Primero me pasó a una sala oscura, de la que surgió, al abrir los balcones, toda la luz lujosa de una sentada cuadrilla de toreros, llameantes de sedas de colores, desde el naranja más enfurecido hasta el verde más iracundo. Eso parecían, eso eran en realidad el sofá y las butacas de aquella sala de Picasso.

Luego, me hizo subir a su "atelier". Cualquiera pensaría que el taller de un pintor del prestigio, del genio y fortuna suyos sería algo, si no rico, por lo menos de dimensiones hermosas, lleno de todos esos cachivaches y pedazos de cosas que sólo los pintores son capaces de coleccionar. El taller de Picasso, simple buhardilla abarrotada, con un tablero inundado de libros, cartas abiertas y sin abrir, dibujos, lápices, etcétera, media poco más de tres metros por cuatro, no sobrando al pintor ni el suficiente espacio para trabajar cómodo. En el centro, extendido, grande, como una ventana de par en par abierta a un precipicio, la obra en ejecución: uno de esos monstruos que metiéndose por el mango de los pinceles se le pasan vivos y poéticamente disparatados al lienzo.

Picasso, con una condescendencia natural, espontánea, que era un duro mentís a las críticas cafeteras del Dôme, desbarajó los amontonados cuadros, mostrándomelos uno a uno, produciéndose entonces en aquella minúscula buhardilla un verdadero desbarajuste de líneas y colores, un relanpaguear de pura plástica sonora, de puro genio delirante, en continua arrancada vertiginosa.

Arrancada, sí, arrancada de fuerte toro español, lozano y suelto por dehesas quemadas de poesía, por arenas de sangre o congeladas geometrías celestes; arrancada de toro haciendo añicos el orden de las cosas, arremetiendo, furioso, contra lo naturalmente creado, para ofrecerlo compuesto de otro modo, en reinventada, única e imposible vida nueva. Y me lo imaginé haciendo de aquel alimento sobrenatural que el picassiano poeta cordobés don Luis de Góngora ofrece a la divinidad astada de sus Soledades: estrellas (...).

(De «Imagen primera de...» Rafael Alberti, Ed. Losada, 1941).