LA COHERENCIA INTERNA EN LA EVOLUCION DE PICASSO

Picasso ha muerto y la grandeza y la variedad de su obra nos abruman hoy más todavía que cuando hace tan sólo escasas semanas seguía creando, realizaba proyectos o se replanteaba aquellos problemas plásticos que no estaba seguro de haber resuelto definitivamente en su obra anterior. Era una fuerza de la naturaleza, y su espíritu parecía más joven cuando había cumplido ya los noventa y un años que en los tiempos en que, en 1895, a los catorce de su edad, realizó, excluidos los trabajos escolares y los entrenamientos académicos para hacer mano, sus más antiguos lienzos con voluntad de renovación y de innovación.

Su movilidad extrema le hizo considerar cada conquista plástica como un nuevo peldaño para la siguiente. Fue por ello por lo que realizó a veces, en los mismos años, varias investigaciones aparentemente contradictorias y por lo que no pudo limitarse a una sola modalidad artística, ya que lo conseguido, pongamos por ejemplo, en el óleo sobre lienzo o en el encolado podía a veces ser traspuesto con una nueva eficacia a la escultura o al vestuario y al decorado teatral. De ahí que aunque muchos de los estudiosos de la obra de Picasso hayan llegado a diferenciar en él hasta ochenta *etapas* —lo que hace un promedio de una por cada año de actividad creadora—, les suela resultar difícil encerrarlas en unos límites bien definidos. Yo he insistido múltiples veces en que lo que hay en realidad en Picasso no son *etapas* sino *maneras*, y en que las unas desbordan continuamente los límites cronológicos de las otras. Es precisamente esta fluidez de su inspiración lo que hace que diversos investigadores le hayan asignado, sin que quepa asegurar que ninguno de ellos se halle equivocado, una cronología diferente incluso a las etapas más exhaustivamente estudiadas. Así, por ejemplo, para Schmeller el *cubismo sintético* nace en 1913 y perdura en Picasso hasta bastante después de 1924; en tanto para Raynal comienza ya en 1912 y desemboca en el *cubismo cristal* en 1916. Daré un segundo ejemplo, igual-

mente significativo: las fechas iniciales de la llamada *etapa Ingres* se escalonan para diversos autores entre 1915 y 1918; pero yo he llegado a tener la impresión —y no he sido el primero en afirmarlo— que el verdadero *período Ingres* fue el de los dibujos académicos de la adolescencia de Picasso y que si pudo haber una segunda *manera Ingres,* esta última se dio, con su más aplomado rigor, a partir de 1920 en los grandes desnudos de la etapa habitualmente llamada neoclásica o romanista y también, con familiaridad excesiva, la «de las mujeres gordas». Fue durante su realización cuando Picasso renunció a todo resto de programación cubista, ya que todo cuanto en el decenio de los años veinte —incluidas las dos versiones de *Los tres músicos*— se acogió bajo dicha rúbrica era, en realidad, una reelaboración inédita de los rigores constructivos del cubismo, puestos esta vez al servicio de una nueva organización del espacio y de una recuperación anticubista de la fragancia del color y de la sensualidad de la línea.

El problema se complica, no obstante —una prueba más de hasta qué punto resulta aventurado pretender encerrar en límites cronológicos la evolución de Picasso—, si tenemos en cuenta que la recuperación del color casi puro, aunque muy matizado, y la utilización de texturas arenosas eran ya frecuentes en 1913 y que el puntillismo —otra de las constantes que vienen y revienen en sus momentos más inesperados— se había metido de rondón en otros cuadros de aquellos mismos años y le prestaba un indefinible encanto a algunas manchas entreveradas, que establecían, debido a su delicadísima vibración, un emotivo contraste con las formas contiguas, cuyo color era más unido y menos fúlgido.

Tengo la impresión —y creo que lo hasta ahora apuntado tiende a confirmarlo— que la única manera de poder captar la realidad profunda que yace bajo la pintura de Picasso consiste en acercarse a ella de una manera tan asistemática como él la hizo evolucionar día a día. Picasso es, sin duda, el pintor más difícil de estudiar y de «relatar» con claridad en cualquier historia del arte. Resulta infinitamente más hacedero seguir los pasos medidísimos de la evolución de Velázquez o incluso los más quebrados de la de Goya que esa maraña inacabable en la que Picasso teje y desteje; parece quemar etapas y reencontrarlas de nuevo; atenerse durante un instante a un programa ultrarrígido y hacer saltar luego en un solo instante todas las reglas que él se había dado a sí mismo. Comprendo, por tanto, perfectamente que tanta variedad y tanta movilidad pueden llegar a aturdir no sólo a quienes contemplen con arrobo, pero sin tenerlas todas

consigo, su obra, sino también a los críticos que deseen exponerla de una manera que pueda parecerles coherente a sus lectores.

El estupor de los espectadores ante tanto encabalgamiento de maneras y etapas sería mucho menor si en vez de empeñarnos en captar la evolución de la pintura de Picasso desde el exterior, es decir, desde los propios cuadros considerados como jalones de una secuencia que se desea fácilmente legible, intentásemos verla desde el interior, o sea desde los motivos, no tan sólo pictóricos, sino de todo tipo, que indujeron al hombre Pablo Picasso a hacer en cada instante de su vida aquello que hizo y no ninguna otra cosa. Tal vez todo —incluso los cambios más bruscos y las coincidencias más contradictorias— resulte así coherente y formando parte de una unidad personal que escoge en cada instante los procedimientos más adecuados para expresarse, de acuerdo con su propia situación en cuanto pintor y en cuanto hombre, en el momento de realizar cada obra. Eso es lo que intentaremos esbozar en las próximas páginas, y tal vez así el aparente caos comience a convertirse en orden purísimo. Fue por ello por lo que insistimos en las páginas anteriores en las dificultades de sistematización que la obra, estudiada con independencia de su creador, nos presenta, y por ello también por lo que esperamos que el sistema surja, pero no como si fuese el residuo del paso a través de un cedazo clasificador, sino con la verdad que tiene la vida misma cuando se la vive con la conciencia de su radical necesidad, imposible de enmascarar, y se la asume —libertad única en medio del encadenamiento de las causas y de los efectos, que se convierten en nuevos condicionantes— en la totalidad de sus implicaciones.

Picasso fue —se ha repetido mil veces— un grande, un inmenso rebelde, pero también un hombre muy ponderado en la aceptación de su deber de cambiar —en la medida grande o pequeña de sus propias fuerzas y de su capacidad para colaborar o para enfrentarse con otros hombres— el mundo que le había sido dado y que podía mejorar, dotándolo de una mayor autenticidad en algunas de sus facetas. Por eso no agotó ninguna de sus maneras, ya que le bastaba con abrir el camino y sugerir una solución inicial, en espera de poder hallar otra igualmente válida muchos años más tarde. Es verdad también que sus maneras y sus etapas concordaron desde sus orígenes en los últimos años del siglo XIX hasta 1915, pero que desde esta última fecha hasta 1973 hay tan sólo maneras recurrentes e investigaciones múltiples, aunque complementarias, cuando se las enfoca desde el punto de vista del pintor y no desde el del espectador.

En el momento en que Picasso inició en 1895 sus estudios en Barcelona, en la benemérita Escuela de Bellas Artes de la Lonja, contaba tan sólo catorce años de edad. Aprobó el examen de ingreso, realizando el trabajo propuesto en un solo día, a pesar de que el plazo que se les concedía a los alumnos era de un mes. Siguió además realizando academias, similares a las que había pintado ya poco antes en La Coruña, y demostrando una maestría de dibujo que poco tenía ya entonces que envidiar a la de Ingres. Lo único que estos éxitos de adolescencia nos prueban es que Picasso tenía mano y que era un dibujante excepcional, pero que si quería dejar una huella profunda en la evolución de la pintura, tenía que esforzarse por descubrir su propio camino. El costumbrismo y la pintura con anécdota eran lo vigente entonces entre los pintores no revolucionarios, y sabido es cuán poco habitual es que un joven pintor se inicie como vanguardista. Por eso la primera obra que se atrevió a enviar a un certamen —a la Nacional de Bellas Artes— fue precisamente un cuadro costumbrista-edificante, en el que incluso el título —*Ciencia y Caridad*— era literario. Ese fue en el mismo año (1897) en el que, tras haber conocido a los contertulios de «Els 4 gats» y tras haberse entusiasmado con la pintura de Casas y de Nonell, cubrió por entero las paredes de aquella cervecería-cabaret con una ambiciosa serie de 21 retratos de cuerpo entero. Picasso, aunque todavía escasamente original, pero ya gran dibujante, era tenido en cuenta como pintor en su pequeño grupo y se le elogiaba en especial por la alegría y la fuerza de su color. Así lo hizo constar en ese año auroral de 1897 Rodríguez Codola cuando publicó en *La Vanguardia* el primer artículo dedicado al futuro maestro.

Picasso podía hacer ya sus primeras armas no académicas y comenzar a nutrirse de cuanto hallase a su alrededor para darle forma a su propio mundo. En 1896 Toulouse-Lautrec había hecho un viaje a España y lo había deslumbrado. A pesar de ello, los ecos lautrecianos llegaron al joven Picasso filtrados casi siempre a través del tamiz de la obra de Casas. La influencia de Nonell fue, en cambio, directa, pero con suficientes reelaboraciones de cuño personal, igual que había acaecido en el caso anterior.

Tan sólo un año después —en el 1898, de la agresión norteamericana y de los afanes de regeneración nacional— Picasso se desligó ya para siempre de todo posible condicionamiento académico y comenzó a ser única y exclusivamente Picasso. A la influencia costumbrista y literaria de Arcadio Mas, pintor mediocre, cuya huella era perceptible en *Primera Comunión* (1896) y en la antes citada *Ciencia*

y *Caridad* (1897), empezó a suceder entonces, en calidad de detonador, que obligó a Picasso a darse cuenta tempranamente de que la pintura era ante todo *una cosa mental*, la del Nonell áspero y trágico del último quinquenio del siglo.

Había en el Picasso juvenil un afán de finura y de distanciamiento que lo indujo a utilizar un cromatismo arbitrario a la manera *fauve*, anterior en siete años al nacimiento oficial del fauvismo y muy matizado en sus encabalgamientos, ricamente variados. Abundaban ya entonces las manchas amplias y las pinceladas largas. La factura era directa, aunque no exenta de una larga base de estudios preliminares. Esta característica no abandonó a Picasso hasta el instante de su muerte. Borró siempre mucho y realizó varias versiones sucesivas de una gran parte de sus obras. Lo habitual fue que destruyese luego casi siempre todas estas versiones, menos la última. A pesar de esta meticulosidad, pintaba con rapidez y sin amasar o erosionar los empastes, sino dejando que la emoción de los mismos fuese fruto del paso directo y al arrastre del pincel o de la espátula sobre la tela. Modificaba además en cada aplicación de pigmento la base previa de dibujo y hacía, en las obras de más empeño y mayores formatos, frecuentes estudios sobre la estructura de la composición, colocando papeles coloreados sobre la tela y analizando así en frío los ritmos y la manera como se contrapesarían los volúmenes y los colores en el futuro cuadro. De ahí que Picasso conquistase ya desde la más temprana juventud una unidad que parecía espontánea entre estructura y color, servidos ambos por una factura suelta y directa que era la más adecuada para las formas saltantes, habituales en la mayor parte de sus maneras. Tan sólo durante las épocas más programáticas del cubismo —la analítica y la hermética— hizo Picasso algunas modificaciones en su factura y eliminó no sólo la alegría cromática, sino también la perceptibilidad de la pincelada, para que el espectador pudiese concentrarse más eficazmente en la degustación de la estructura y del orden.

Entre tanto —en los dos últimos años del siglo— el Nonell de *Los cretinos de Bohí* aportó a Picasso preocupaciones pictórico-sociales anteriores, en un largo medio siglo, a la que luego fue denominada pintura social. Se trataba de una investigación lateral que confluyó con otra en la que la intensidad del color y la robustez de la composición las conseguía por medio de técnicas no demasiado rigurosas de tipo divisionista.

En aquel entonces se hallaba ya en condiciones de reducir a unidad todos sus tanteos anteriores y de centrarse durante varios años en

una manera estrictamente suya. Se despidió de todo su aprendizaje en su primera exposición individual, celebrada en Barcelona en 1900, en «Els 4 Gats»; fundó en Madrid —mirada hacia el futuro—la revista *Arte Joven* y comenzó, bajo el influjo de Nonell, a pintar en Barcelona una abundante serie de cuadros, cuya dominante era, en efecto, azul, aunque no programáticamente. La confluencia con Nonell nos sirve para medir hasta qué punto Picasso era ya diferente. El «Nonell azul» embebía la línea de su dibujo en la mancha de color y gustaba de las pinceladas sumergidas, paralelas y largas, en tanto Picasso subrayaba con unos trazos sólidamente acusados el orden de unas composiciones pesantes y angulosamente talladas. La ternura flotaba en el ambiente de estas obras, pero siempre de una manera contenida y distante, muy diferente de la contigüidad casi táctil de Nonell, pero relacionable tal vez —no en la forma ni en la factura, sino en espíritu— con la intemporalidad serenadora de la corriente mayor de la pintura extremooriental.

La época rosa —desde 1904— surgió de la azul sin solución de continuidad, y lo mismo sucedió —en 1906— con la negra respecto a la rosa. El proceso fue perfectamente coherente y sin saltos bruscos. El color se fue aclarando lentamente hasta quitarle empaque excesivo a las formas, y la línea de dibujo comenzó a hacerse saltarina y a no alcanzar o a ser desbordada por la mancha de color. La autonomía ponderadamente refinada de la mancha, el color y el trazo constituyó una tímida conquista —mucho menos programática que la de los *fauves*— durante la época rosa; pero había en ella un peligro de complacencia en las amabilidades enternecidas que no podía dejar de incitar a Picasso a realizar una violenta agresión contra la forma natural y a hacer de paso todavía más autónoma y plásticamente necesaria la forma representada en el lienzo.

Al mismo tiempo que estos condicionantes, debidos a su propia evolución interior, actuaron como acicate algunos factores externos, entre los que tuvieron un indudable valor desencadenante la pintura de Cézanne, el recuerdo de la escultura ibérica y del románico catalán y la escultura del Africa Negra, en especial la del Congo y la de Costa de Marfil, aunque en este último caso convenga destacar —cosa que no recuerdo se haya hecho hasta ahora— que fue tan sólo la de tipo expresionista y tallado profundo, pero no la de tersura intemporal y acabado casi helénico, habitual, en la propia Costa de Marfil, en las máscaras rituales Baulé. El arte africano del siglo XIX era tan contradictorio como el europeo, y la inquietud de Picasso seleccionó en cada uno aquello que le convenía, pero no lo que no era

susceptible de proporcionarle una nueva incitación en aquellos momentos cruciales de su camino. La admiración hacia Cézanne robustecía los recuerdos de Nonell y el afán de dotar de una contundencia escultórica a las figuras. Nonell y Cézanne eran ambos escultóricos a su manera; pero Picasso, una vez adentrado en una investigación, no podía ni quedarse a medio camino ni limitarse a reelaborar las huellas de sus suscitadores. Nonell esculpía con toques secos de pincel y con los quiebros de la muñeca al aplicar la pincelada, pero su palpabilidad era todavía orgánica y fruto de una concepción monumental-intuitiva de la forma y del espacio pictóricos. Cézanne actuaba, en cambio, con una consciente voluntad de geometría, pero sin descuidar ni la matización del color ni la sensación de la profundidad y de la fluidez del aire, que parecía escabullirse hacia una lejanía ideal por en medio del andamiaje geométrico, en equilibrio bilateral, de sus formas netamente delimitadas. Ambas concepciones escultóricas constituían una incitación para que Picasso procurase buscar también las formas madres de todos los objetos posibles; pero más que a intentar pintar los volúmenes geométricos que yacen en el interior de cada objeto natural —el prisma, el cono y la esfera, que guiaban la investigación de Cézanne— se sintió inclinado a desplegar los planos que delimitaban esos volúmenes y a permitirnos que los contemplásemos simultáneamente en el lienzo.

Las primeras premoniciones de la nueva manera, más deudoras de las esculturas ibéricas y negras que de Nonell o Cezanne, se dieron en 1905, en el momento culminante de la época rosa. Es muy significativo a este respecto el amplio lienzo *Las señoritas de la orilla del Sena*, conservado en el Museo de Basilea y terminado de pintar dos años antes que *Las señoritas de Aviñón*. La ocupación total del espacio, el apelotonamiento de los ritmos de las superficies, delimitadas por trazos muy marcados, rectilíneos y curvos; los encuentros angulosos, el color, *fauve* en los elementos accesorios y terroso en los rostros humanos, y la reducción de estos últimos a máscaras hoscamente talladas y con expresión de cabeza de caballo, dotaron de una extraña crueldad a esta composición, pero inauguraron al mismo tiempo una manera inédita de ordenar el espacio pictórico. A través de un camino relativamente sinuoso, subiendo calmadamente los diversos peldaños y descendiendo alguna que otra vez un par de escalones, esta investigación condujo a Picasso por sus pasos contados hasta el cubismo analítico y hasta el hermético.

El otro gran cuadro, *Las señoritas de la calle Aviñó* (o de Aviñón), pintado en 1906-7, dejaba que las figuras respirasen y tallaba de

manera más palpable —cabría decir que a hachazos— los rostros. Fue entonces, en este lienzo contradictorio y en las figuras desnudas coetáneas, cuando Picasso comenzó a renunciar momentámente al color contrastante y a darle primacía a unos ocres que se armonizaban bien con las supervivencias del rosa inmediatamente anterior y con los negros, los azulencos y los verdoso-evanescentes. Al período entonces iniciado y que cabe prolongar hasta 1910 se le llamó algunas veces *cezanniano* y otras *negro,* aunque lo que hubo en realidad fueron dos maneras complementarias.

En muchos de estos lienzos del trienio 1907-10 había a veces una tal condensación de movimiento aprisionado, que producía la sensación de que los ritmos de las *líneas-fuerzas* iban a estallar en el momento menos pensado. Picasso no sólo estaba inventando entonces el cubismo, sino también, aunque sin darle demasiado importancia a esta aportación paralela, lo que, a partir del «Manifiesto de los pintores futuristas», de 11 de abril de 1910, había de constituir uno de los más caros objetivos del futurismo italiano.

Los ecos directos de Cézanne eran más patentes entre 1907 y 1910 en los bodegones, de composición muy aplomada y táctil, y los de las máscaras negras en las figuras humanas. En ambas direcciones extremó día a día Picasso el análisis y la economía cromática. Eugenio d'Ors dijo en cierta ocasión que «tras el carnaval impresionista se había hecho necesaria la cuaresma cubista»; pero Picasso inició sus etapas ascéticas —cubismo analítico y cubismo hermético— sin haber sacrificado anteriormente el rigor de sus estructuras a ninguna orgía de disolución lujuriante de las formas en la titilación de la luz. Picasso no sólo no reaccionaba entonces contra Picasso, sino contra nadie posiblemente. La búsqueda de la estructura rigurosa era un paso necesario tras sus reelaboraciones anteriores. Fue por eso por lo que no lo dio en el vacío, sino como culminación de cuanto hasta entonces había realizado. En un primer momento (1910) las formas, que ya se habían amontonado el año anterior en montañas de poliedros en Horta de Ebro, comenzaron a disociar lentamente sus planos esenciales y a hacerlos avanzar sobre un entramado de polígonos igualmente gris y austero. El seno, la mandolina o el rostro eran todavía reconocibles, pero el análisis se proseguía implacablemente, hasta hacer tan alucinante la disociación de las perspectivas y tan ambiguo el empotramiento de las formas, que bastaron un par de años para que ya casi ninguno de los objetos representados fuese identificable de una manera inequívoca.

La culminación de esta lógica evolución del cubismo analítico se dio en los años 1910 y 1911. El nombre con el que habitualmente se la conoce —cubismo hermético— responde adecuadamente a las características de la misma. La abundancia de líneas rectas, la mayor parte de ellas horizontales y verticales, aunque sin desdeñar las oblicuas, imponía un orden abstracto-geométrico que constituyó el precedente más perceptible de las investigaciones neoplasticistas de Mondrian, iniciadas tan sólo siete años más tarde. En lienzos como *El músico del clarinete,* delicadísima sinfonía de grises ocrecinos, realizada precisamente entre 1911 y 1912, necesita el espectador, aun concediendo que el rostro del músico es fácilmente reconocible, una fuerte dosis de imaginación para identificar el clarinete y los demás elementos de la obra. Llegados aquí, había tan sólo dos caminos posibles: o continuar el proceso de abstracción e inventar —dentro de la evolución de la cultura occidental— una abstracción geométrica que nada debiese a las vigentes en otros ámbitos culturales, o considerar que el análisis fanático de las formas madres de todos los objetos posibles había alcanzado su límite último y que la única manera de salir de aquel hermoso callejón sin salida consistía en invertir el proceso y en reconstruir la realidad exterior de una manera sintética y fácilmente legible. No era la primera vez que se le presentaba a Picasso una disyuntiva tan marcada. Consideró interesante, por tanto, intentar averiguar por qué causa, en dos situaciones similares, eligió —no podía ser de otro modo— dos salidas aparentemente contradictorias.

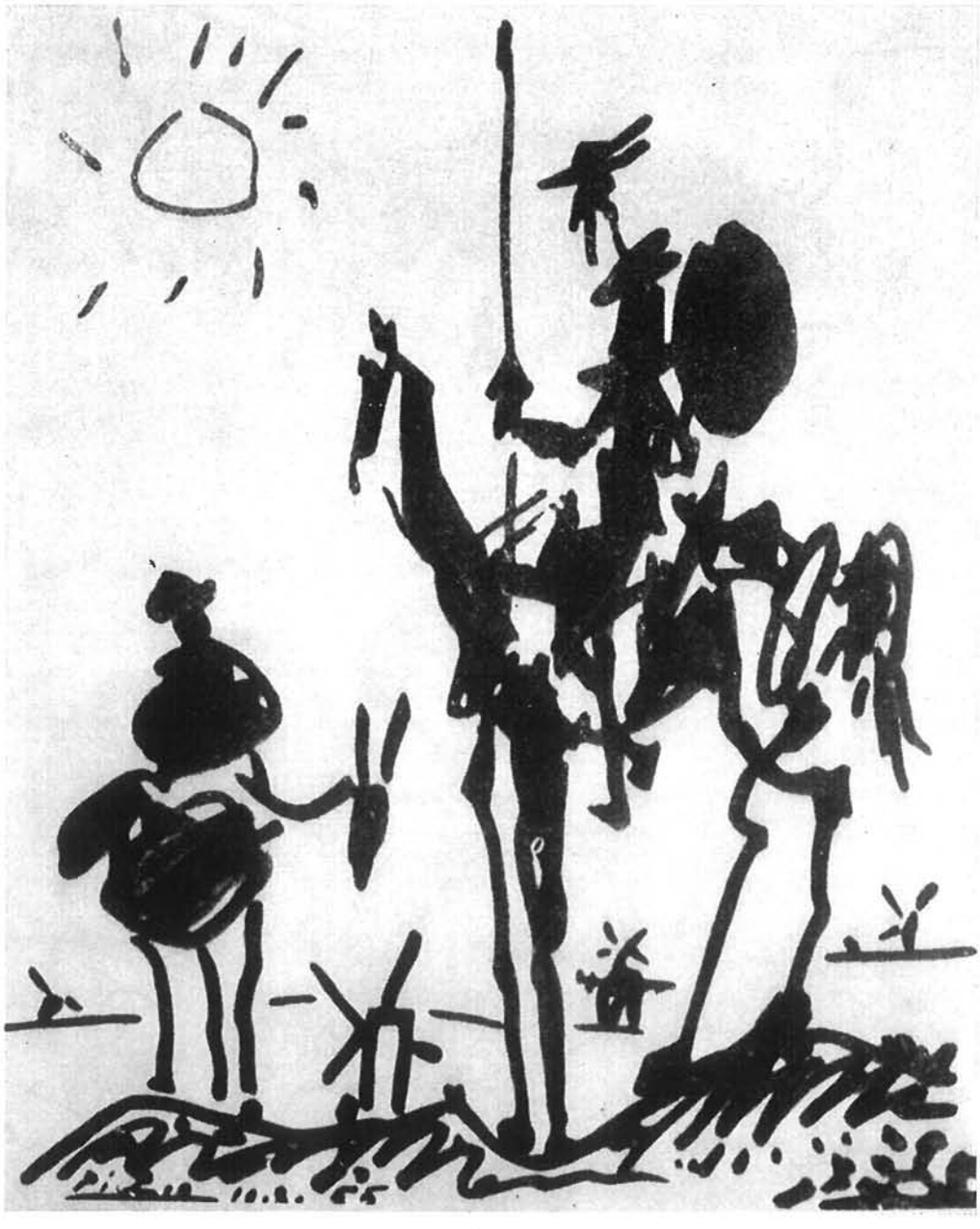
La primera acuciante necesidad de elección se le había presentado en el trienio 1905-7, cuando pintó los dos cuadros de las señoritas, las de las orillas del Sena y las de Aviñón. Si seguía intensificando el proceso de abstracción y de reducción de los volúmenes naturales a sus planos esenciales, desembocaría entonces —tal como, en efecto sucedió— en lo que luego sería llamado cubismo hermético. Si renunciaba al análisis ascético de las estructuras y se recreaba en la expresividad cruel, tétrica y despiadada de los rostros caballunos y de los cuerpos dinámicamente dislocados, se hallaría, en cambio, en camino de realizar la pintura expresionista más brutal y desgarradora de todos los tiempos. Picasso eligió entonces la contención y *cedió* la expresividad ibérica a pintores como Solana y a escritores como el Valle-Inclán de los esperpentos. Esta renuncia no fue, no obstante, definitiva, y Picasso realizó mucho más tarde una pintura-latigazo, no sombría, pero sí trágica, durante el decurso, de la manera implacable que entre 1935 y 1945 culminó en el *Guernica* y en el

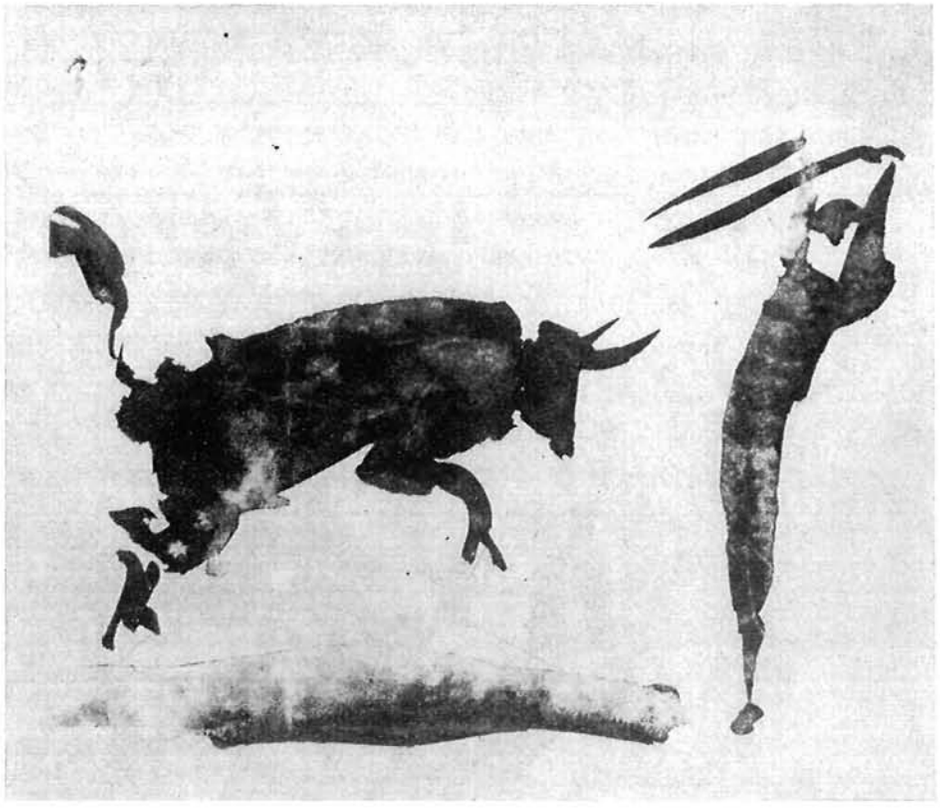
Homenaje a Julio González, más conocido este último lienzo por *Le crane de boeuf.*

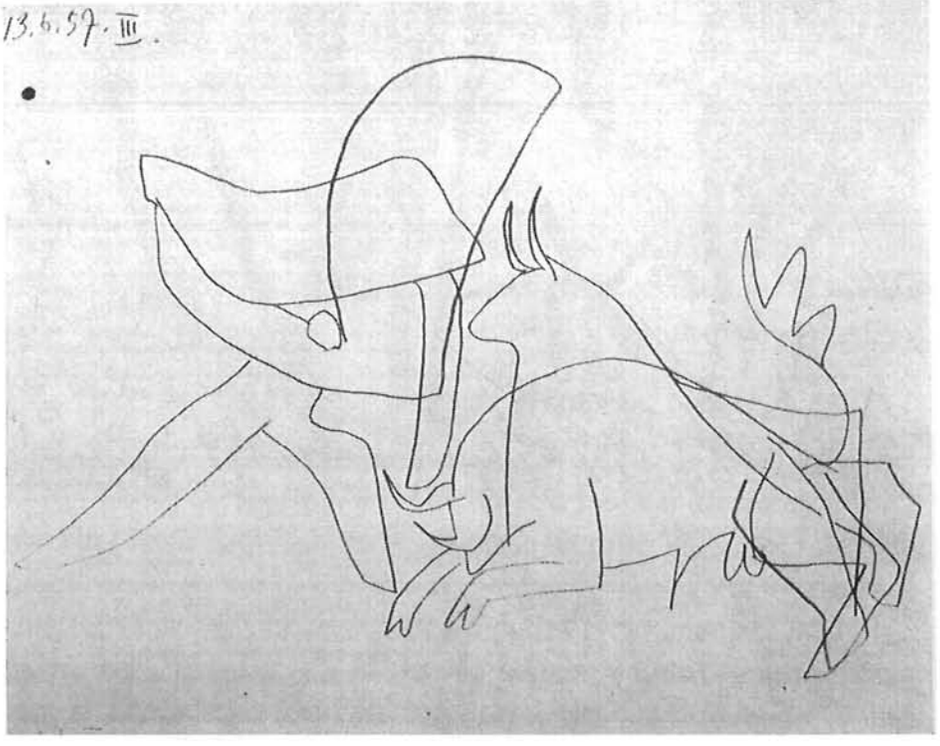
En 1913 Picasso tuvo que elegir de nuevo, pero esta vez, al contrario que en la anterior, no se decidió por el camino que conduciría hasta la más rigurosa abstracción, sino que prefirió la recuperación de una realidad natural suficientemente reconocible. Ello se explica si se tiene en cuenta que lo que perseguía Picasso a través de las diversas etapas del cubismo no era la negación de la naturaleza, sino la conquista de la estructura y de los valores tectónicos. De ahí que una vez que esta estructura con destellos de diamante se había impuesto con pleno rigor en el cubismo hermético, tuviese Picasso el espíritu libre para reconstruir sintéticamente la realidad exterior y para alternar esa reinvención con toda suerte de investigaciones paralelas. A partir de entonces Picasso trabajó siempre en varios frentes simultáneos, actitud lógica, dadas las premisas evolutivas que hemos expuesto de manera sucinta.

El puente entre los cubismos hermético y sintético se dio en los *encolados.* Pedazos de papel, que actuaban, igual que si se tratase de colores planos, en la tectónica de la obra, facilitaban la legibilidad de la misma. En algunas ocasiones Picasso llegaría —valga la expresión— no a pegar el encolado, sino a pintarlo con una tal minuciosidad, que haría que pudiese confundírselo con el modelo. Esta presencia de los objetos reales, separados en el lienzo de su contexto habitual, no pasó de ser un puente para Picasso, Braque y Juan Gris. Quienes se demoraron en ella y la convirtieron a veces no en camino, sino en estación de llegada, fueron los dadaístas durante la primera gran guerra y —mucho más tarde— algunos representantes de varias tendencias posabstractas, surgidas después de 1950.

Por muy *ilegibles* que fuesen las obras del período hermético, Picasso partía en su elaboración de algún objeto de la naturaleza y lo reducía, tras su análisis implacable, a un andamio de planos y líneas rectas. En el período siguiente —y de ahí que a esta manera le convenga a las mil maravillas la denominación de sintética— Picasso no consideró ya al objeto natural que servía de pretexto a la obra como un punto de partida, sino como una meta a alcanzar. El objetivo ahora confesado no consistía en deshacer el violín o al violinista, desperdigando sobre la tela sus planos y sus volúmenes, sino en reconstruirlo mediante un encadenamiento bidimensional de toda suerte de formas coloreadas y de líneas curvas, delicadamente ondulantes o rectas. Los intermedios ascéticos se habían terminado, y Picasso volvía a paladear la gloria del color y de la textura y a recrearse en






13.6.59.III.

4.10.59.

la sensualidad de los objetos de la naturaleza, perfectamente identificables a partir de entonces en todas sus obras. Por eso, a partir de su invención del cubismo sintético —que fue, en su sensualidad, delicadamente «rococó» hasta 1915—, no podía seguir Picasso una evolución en etapas, sino limitarse a alternar y a dosificar de una manera infinitamente cambiante sus diferentes maneras.

Para quienes quieran iniciar la *manera Ingres* en 1915, el espléndido retrato de Ambroise Vollard les cocede razón más que suficiente. Para quienes prefieran iniciarla en 1917, mejores razones todavía les deparará el retrato de su primera mujer, pintado en Barcelona en esta última fecha. Y para quienes tengan el acierto de reconocer que la investigación no podía limitarse a la pintura, sino que tenía que invadir el espacio físico y conquistar el movimiento real, les brindarán suficiente número de argumentos la escultopintura *Mandolina* y los decorados y el vestuario del ballet *Parade.*

Mandolina la construyó Picasso en 1914, en el año central del *mometo rococó* del cubismo sintético. Constituía una transposición a las tres dimensiones tangibles de los problemas de reinvención sintética del objeto que, con mayor abundancia de elementos curvilíneos, se estaba planteando en sus lienzos en aquellos mismos días.

En el ballet *Parade,* con música de Satie y coreografía de Diaghilev, no le bastó en 1917 a Picasso una tridimensionalidad palpable pero inmóvil, sino que la quiso viva y en movimiento. Cocteau, libretista de la obra, había creado unos personajes un tanto circenses: un chino prestidigitador, unos acróbatas entristecidos y varios hombres-decoración. Picasso propuso y consiguió que Cocteau y Diaghilev incluyesen en la obra otros dos personajes: los *managères* de París y de Nueva York, vestidos teóricamente de etiqueta nocturna, pero convertidos, en realidad, en dos esculturas cubistas en movimiento, que deambulaban por el escenario al mismo tiempo que algunos fragmentos del decorado y de los telones de fondo.

Esta extensión de unos problemas inicialmente pictóricos a otras modalidades artísticas fue desde entonces habitual en Picasso, y nos prueba hasta qué punto su deseo de ordenar a su medida unas formas y de organizar simultáneamente un espacio podía realizarse lo mismo en las dos que en las tres dimensiones.

En 1902 el cubismo sintético había terminado ya su ciclo evolutivo. Su huella sería perceptible, a partir de entonces, en gran parte de otros contextos expresionistas, acusatorios, humorísticos o irónicos. Eso acaeció incluso en ambas versiones de *Los tres músicos* (1921), en las que un humorismo no del todo disimulado y una mal velada ternura,

heredada de la época rosa, se hallaban en clara contradicción con la asepsia emotiva que había caracterizado a los momentos anteriores de la experiencia cubista. A partir de 1920, Picasso vivió, en efecto, en pleno sincretismo y se consideró en cualquier momento heredero de todas las singladuras anteriores de su propia obra, pero nunca de una tan sólo. Por eso ninguna de sus nuevas maneras perduró ni fue excluyente en ningún período, pero algunas de ellas se deslizaron en amplios meandros y reclamaron intermitentemente su atención durante decenios enteros. Así, entre 1920 y 1928, tras los grandes desnudos romanistas del intermedio clasicista, que constituyeron una búsqueda de la monumentalidad, pero también un nuevo encuentro transitorio del aplomo y del orden, alternó Picasso figuras enternecidas y grafismos alados, dignos de la época rosa; bodegones poscubistas y estrictamente plásticos, ritmos saltantes y *neofauves* y un nuevo afán de movimiento, que culminó en 1928 en el dinamismo explosivo, en la factura casi gestual y en el color arbitrario e intenso de la *época de Dinard.*

En 1929 las figuras, construidas como maniquíes ahuecados, recuperaron durante un instante el rigor programático y un principio de sobriedad cromática que tenían mucho de poscubistas; pero muy pronto retornaron la distorsión caligráfica de los rostros y la abundancia de las formas planas, rellenas de rico color.

El espíritu y la factura de Picasso comenzaron a encresparse violentamente en aquellos años durante los que convirtió en un delirio de color, movimiento y tensión algunos remolinos de picadores, comparsas y toros, empotrados en una maraña acongojadora. Era el paso hacia el más violento expresionismo, la posibilidad que había quedado aparentemente olvidada tras el aldabonazo de *Las señoritas de Aviñón.* Las obras más representativas de la nueva manera fueron realizadas entre 1935 y 1945. Sus jalones más significativos los constituyen el *Guernica,* de 1937; el *Gato y pájaro,* de 1939, y el *Homenaje a Julio González (Le crane de boeuf),* pintado de un tirón en 1942, pocas horas después de haber asistido Picasso en Arcueil al entierro del gran escultor.

En *Guernica* la ausencia de color hace más opresivo el drama de los monstruos y de las formas de recorte que galopan, sin posibilidad de sosiego, de extremo a extremo del lienzo. En *Cráneo de buey,* pintado con los colores de la Semana Santa española, la tragedia es más íntima y el efectismo de la anécdota central se diluye en la maestría de la sutil armonización de unas entonaciones insólitas, que sugieren una tristeza invencible. Entre ambas obras, la del gato luciferino que

devora al pájaro-guiñapo, constituye un revulsivo todavía más cruel que *Guernica* y más sugeridor de soledades desamparadas que el *Homenaje a Julio González.*

Durante aquel mismo decenio trágico pintó asimismo Picasso otros lienzos, en los que todo era ternura y delicada plasticidad y en los que un delicado juego de curvas y contracurvas, de colores melodiosos y de atardeceres soleados, nos abría a un inesperado remanso de serenidad y de quietud. Sirvan de ejemplo el paisaje mediterráneo, intemporal y acogedor, que realizó el 6 de agosto de 1937 (sin título); el retrato de su hija Maia, enternecido, azulenco y raspado de materia, y el delicado canario, fulgor indefenso *en soledad sonora,* pintado el 12 de febrero de 1939 (sin título). En 1946 pintó una *Pastoral.* Era un homenaje al amor y a la vida, y no la habrían desdeñado ni Ticiano ni Boticelli. Esta obra abrió un período intimista, cuyos precedentes más inmediatos se hallaban en la voluntad de aquietamiento, patente en la amplia colección de cuadros de formato mediano, relacionables con los tres últimamente recordados. Picasso disfrutaba de una nueva paz interior, y por eso su pintura era otra vez tan gozosa y confortadora como en sus más esperanzados momentos.

Las diversas maneras se seguían entreverando, y Picasso pintó en 1953 series tan puras y tan recapituladoras de toda su evolución como la de *Làs meninas* y la de *Los pichones,* y se las ofreció a la ciudad de Barcelona, en la que había tenido, por vez primera, conciencia de que era más digno exponerse a equivocarse que repetir con aburrida perfección lo que había ya sido expresado de manera muy, a menudo, paradigmática en las pinturas almacenadas en los museos.

Las experiencias anteriores continuaron deparando sus frutos sincréticos durante los veinte años siguientes y ratificaron con sus nuevos alardes imaginativos la coherencia de una evolución en la que cada momento y cada solución se hallaban condicionados por los hallazgos mediante los cuales había picasso resuelto día a día y manera tras manera sus problemas intransferibles. No creo que haya habido, por tanto, en la total historia de nuestra pintura ningún otro pintor que haya sido siempre más igual a él mismo y más diferente. Fue igual —siempre igual— en su aceptación de la necesidad de renunciar a lo ya realizado y de no detenerse jamás en los logros codificados, para mejor comunicarnos así en cada reelaboración una nueva visión de la realidad, a cuyo servicio consagraba su invención fanática de un nuevo repertorio de formas. Fue simultáneamente diferente —siempre diferente de sí mismo y de todos sus predecesores y coetáneos— porque cada enriquecimiento de su visión le imponía

una reestructuración personal del espacio pictórico y un replanteamiento inédito de sus viejos problemas. Descendió, para conseguirlo, hasta las más escondidas vetas de una herencia milenaria y no se limitó a las incitaciones de su propio ámbito cultural, sino que abolió todas las fronteras y convirtió en carne propia y armonizada todas las incitaciones y todas las contradicciones. Esta misma complejidad, fruto anticipado de la universalización del planeta, le sirvió para conformar un arte de conciliación sincretista, que fue el que, a lo largo de sus siete decenios de actividad creadora, respondía de la manera más eficaz a las crisis de crecimiento y de recapitulación que atraviesa nuestra cultura en el siglo XX. Picasso fue así en pintura el equivalente de Freud en psicología, de Einstein en física y de Spengler y Toynbee en filosofía de la Historia. Descubrió un orden nuevo, mucho menos absoluto que el que lo había precedido, lo hizo aflorar a sus lienzos y le dio una envoltura pictórica en íntima correlación con todas las demás concepciones fundamentales de nuestra época. Por eso —por su relatividad temporal— puede su pintura conmovernos tan profundamente, ya que es la que a todos nosotros nos ha traducido en forma y color la sensación acuciante de nuestro radical desprotegimiento y la que, a lo largo de setenta años de evolución, nos hizo ver con mayor acuidad nuestra no siempre confesada intuición de un espacio y de un mundo que nos desbordan y en medio de los cuales nos sentimos irremediablemente desprotegidos y solitarios.

CARLOS AREÁN

Marcenado, 33
MADRID-2