

# Pablo Picasso, revolucionario de la pintura

(cambió el arte de nuestro siglo)

FERNANDO ALEGRÍA\*

¿De cuántos hombres puede decirse que cambiaron el mundo en que vivieron? Digo, cambiarlo esencialmente. Muy pocos: algunos religiosos iluminados, uno que otro estadista, filósofo o cientista. ¿Artistas? Sí, también. Uno de ellos ha sido Pablo Picasso. No cabe duda. Este hombre pequeño y musculoso que, al parecer, prefería vivir en pantalones cortos, sin camisa y con sandalias, cambió no sólo el arte de su época, sino el ambiente en que nos movemos. Estas palabras de su biógrafo Roland Penrose no encierran, en verdad, ninguna exageración:

“... el arte de este siglo tomó la forma de las pinturas cubistas de Picasso y Braque... la escultura, la arquitectura, las artes decorativas, el ballet, los diseños teatrales y, en menor grado, la literatura, fueron todos modificados profunda o superficialmente por la concepción cubista...”

Podría añadirse que los muebles de nuestras casas y de los edificios públicos, las joyas y los adornos de la moda, la publicidad que vemos en revistas, periódicos y televisión, hasta ciertas técnicas de la guerra moderna

\*FERNANDO ALEGRÍA. Novelista chileno. Autor de numerosos libros. Profesor de literatura en universidades de EE.UU.

Con autorización de Editorial Andrés Bello publicamos esta semblanza de Picasso escrita por Fernando Alegría y que se incluye en su obra *Creadores en el mundo hispánico*, con el sello de dicha editorial. Ha sido puesta en circulación al mismo tiempo que este número de *ATENEA*.

-el *camouflage*- llevan el signo de los descubrimientos de Picasso y los cubistas.

Recordemos a este respecto una anécdota que contó Gertrude Stein. Decía la escritora norteamericana que, a comienzos de la Primera Guerra Mundial, iba caminando con su amigo Picasso a lo largo del boulevard Raspail en París, cuando pasó un destacamento de la artillería francesa con sus cañones pintados en forma de zigzag para disimular su apariencia. “Nosotros descubrimos eso”, dijo Picasso. Y más tarde le comentó a Jean Cocteau: “Si quisieran hacer invisible a un ejército desde la distancia, bastaría con vestir a los soldados de arlequines”.

Quebrar formas, reorganizar la realidad que erróneamente consideramos estática, he ahí el resultado de aprender a *ver* el proceso de la creación según los experimentos cubistas.

Naturalmente, un hombre como éste en un siglo como el nuestro, no sólo tuvo la fama de un Leonardo da Vinci en el Renacimiento, sino también el poder que una sociedad de consumo ofrece al forjador de capitales. Cómo usó este poder Picasso es uno de los enigmas de su personalidad compleja y contradictoria. En la última etapa de su vida se decía que él era un magnate capitalista armado de una gran bandera roja. Quienes lo describían así no lo entendían ni lo conocían bien, porque Picasso era un hombre muy consciente de sus actitudes sorprendidas y desconcertantes. Más aún, se deleitaba molestando a las gentes, irritándolas con su humor anticonvencional, a veces insultante, para ganárselas en seguida con demostraciones de generosidad y hasta de ternura.

Retraído y sociable, hosco y cordial, al mismo tiempo, gracioso y serio, cariñoso y cruel, Picasso escondía ciertos rasgos de su personalidad como si temiera que le considerasen un tipo primitivo, un español vecindado en Francia, privado de sofisticación. Prefería asustar a los demás, conquistarlos por la fuerza brutal de su genio. Con las mujeres siempre trató de ser victimario, jamás víctima y, sin embargo, acabó su vida equivocándose, penando, lleno de nostalgia por personas y cosas que no supo o no pudo guardar.

Pequeño ídolo cocido bajo los soles del Mediterráneo mirando con sus grandes ojos negros y brillantes como aceitunas, un rastro de sonrisa en los labios, desdeñosa o sorprendida, Picasso vivió siempre como un gitano. Iba de casa en casa, de taller en taller, amontonando un fantástico bazar de cosas tanto valiosas como inservibles, guardando su tesoro en un descuido aparente pues conocía al dedillo todos los secretos que escondían desvanes y rincones. Juntaba máscaras, cuadros, esculturas, joyas, cerámicas, tapices,

y, también, sillas, mesas viejas, canastos, sombreros, ollas y botellas, momentos absurdos que acumulaban polvo en sus múltiples mudanzas y en medio de los cuales iban sus perros, gatos y palomas.

Las fotos íntimas lo muestran rodeado de gentes en casas de grandes patios soleados, o en las playas del sur de Francia o en las plazas de toros, un poco apartado, observando con regocijada ironía. Es el rostro de quien va a decir algo muy ingenioso y se calla. Prefiere no hablar, sino dibujar sus comentarios en forma de caricaturas o excéntricos esbozos.

Otras fotos lo muestran trabajando, abstraído, frente a una tela como si en esa actitud hubiera pasado años y pasará, aún, el resto de la vida, solo y poderoso, la mirada fija en el cuadro vacío. Este, quizá, fue el verdadero Picasso: el trabajador incansable que pinta mañana, tarde y noche, que dibuja en papeles, en servilletas, en el suelo, mientras los compañeros comen, beben, ríen o disputan. Picasso es un hombre obsesionado que persigue una idea con pasión, le da forma, la descarta, la relaciona con otras, asombrado ante los misterios que la realidad enseña a la persona que sabe ver.

Alguna vez Picasso dijo:

“Las gentes que poseen un cuadro mío no siempre saben lo que tienen, en cada uno de esos cuadros está mi propia sangre”.

Es y no es una frase truculenta. En la actitud creadora Picasso descubría el goce de vivir, establecía una relación esencial con los objetos y la materia de que están hechos. Pero no es la suya una facilidad “fácil”, sino angustiada. El movimiento de su mano es certero y parece natural aunque lleva la carga de un costoso y complejo aprendizaje. Observando a unos niños que dibujaban con tiza en el suelo, dijo Picasso:

“Cuando niño yo dibujaba como Rafael, después me pasé toda una vida aprendiendo a dibujar como estos niños”.

Fue precoz. En Málaga, donde nació el 25 de octubre de 1881, y en Barcelona deslumbraba a los mayores con su virtuosismo académico. Su padre, don José Ruiz, el primero y tal vez el único maestro de pintura que tuvo, plantó en su arte las semillas del realismo, pero no de un realismo pedestre y mecánico, sino, por el contrario, imaginativo y aún excéntrico. Don José ponía a su hijo frente a una ventana y le pedía que dibujara los pájaros que se paraban en las ramas de los árboles. Después recortaba estos dibujos con unas tijeras y los pegaba en la tela que iba a pintar. Así aprendió Picasso a mezclar pinturas y objetos, es decir, los rudimentos de lo que fue más tarde el arte del *collage*.

Padre e hijo dibujaban palomas como símbolos de ternura y de paz. Pintaban toros y caballos en el ambiente de la fiesta brava que para el niño se transformó en memoria de color y movimiento, de crueldad y gracia, éxtasis tanto como horror. Picasso recordaría esas corridas más tarde con una especie de agridulce nostalgia, sin comprender claramente los sentimientos que despertaban en él.

En realidad, los símbolos de la corrida de toros no fueron nunca del todo claros en la obra de Picasso: el caballo a veces es víctima y, otras veces, animal sensual y arrebatado; el toro representa la fuerza bestial desatada, ciega, pero se transforma también en animal mitológico.

A los 16 años Picasso pintó un óleo de grandes dimensiones titulado *Ciencia y caridad*, que resume las enseñanzas de su padre. Se trata de una mujer enferma que yace en cama; el médico, sentado, le toma el pulso y, al otro lado de la cama, una monja observa la escena meciendo a un niño en sus brazos. El realismo parece académico. Pero el joven Picasso trata el patetismo de la escena con estricta precisión en el dibujo. Dos cosas llaman la atención: no hay en el cuadro sentimentalismo alguno y, tanto en las figuras como en los colores, hay cierta estilización que establece una perspectiva entre el ojo que observa y los personajes. El artista no se identifica con ellos: los examina como formas de un contexto social que no es el suyo.

Cuando Picasso corta las amarras familiares y se va a tentar suerte en París, sabe que difícilmente regresará. Después que Franco subió al poder, Picasso se aleja de España como quien responde a un secreto mandado. Se lleva sus luces y sus arcillas, los valles azules y los blancos muros de cal, hombres y mujeres que parecen existir en un limbo cargado de símbolos. Recordará siempre las soledades ardientes, las rugosas planicies, las arboledas oscuras y las brillantes frutas. Su pintura y sus dibujos mostrarán este nexo misterioso, como si España fuera la tela misma sobre la cual suceden sus cuadros como *happenings*.

Tiene 19 años cuando parte y se instala en Montmartre. El coleccionista Vollard dice haberlo recibido por recomendación de un mecenas de apellido Mañach. Venía el joven Picasso vestido con cuidada elegancia y traía más de cien cuadros. Era la época de los maestros impresionistas: Cézanne, Degas, Renoir, Gauguin. A la galería de Vollard llegaban también escritores de toda Europa y América. Allí Picasso conoció a Apollinaire, quien, con el tiempo, se iba a transformar en el más entusiasta defensor del cubismo. Vollard presentó una exposición de Picasso que no tuvo éxito. Sin embargo, un

crítico de prestigio, Félicien Fagus, escribió un artículo en que se refiere a la curiosa precocidad de Picasso llena de peligrosas contradicciones. Sus palabras, más que un elogio, son una seria advertencia.

“Picasso es un pintor, absoluta y hermosamente: su poder de adivinar la substancia de las cosas bastaría para probarlo. Es evidente que su apasionado ímpetu no le ha permitido la calma necesaria para forjarse un estilo personal; su personalidad existe en su pasión, esta impetuosa y juvenil espontaneidad (dicen que no cumple 20 años aún y pinta tres cuadros al día). En esta impetuosidad se esconde el peligro que lo puede arrastrar a un fácil virtuosismo”.

Contra este “fácil virtuosismo” Picasso libró una lucha a muerte; a cada concepción suya le puso una carga explosiva para armarla y desarmarla en su realidad propia. Combatió contra el engaño de la realidad aparente, esa realidad que admitimos por costumbre y por pereza, que se nos da “hecha” sin que, en verdad, la veamos.

Max Jacob, el poeta francés, se incorporó a la vociferante banda de gitanos que presidía Picasso y en su pobre cuarto de hotel les leía sus poemas asfixiado en la atmósfera apestosa a tabaco y vino. Compadecido de la extrema pobreza de Picasso lo invitó a vivir con él y a compartir la única cama: Jacob la ocupaba de noche, mientras Picasso pintaba, y luego era el turno del pintor, cuando su amigo se iba a trabajar. Comían poco y mal. A pesar de todo, en uno de sus viajes a España, Picasso le escribió una carta a Max Jacob en que decía:

“Pienso en el cuarto de Boulevard Voltaire, en las tortillas, el pan y las patatas fritas y en todos esos días de pobreza y siento nostalgia”.

A Picasso no le gustaba que entrara gente a su estudio a las horas de trabajo. Los que se atrevían enmudecían ante la concentración y la fuerza de Picasso. Las líneas iban apareciendo, cuenta un amigo suyo, con entera seguridad y exactitud, como si Picasso marcara las formas de objetos que ya estaban sobre la tela. Tan intenso es su pensamiento y tan profundo su silencio que los demás, cerca o lejos de él, comprenden y callan.

Picasso ve un mundo en movimiento y trabaja a base de visiones cambiantes. Las figuras de su famoso Período Azul no son sino las pobres mujeres, de mala y buena vida, los vagabundos de cabeza gacha, los niños escuálidos que veía a diario en Barcelona, así como sus saltimbanquis, bailarinas, pierrots y arlequines son los mismos de los circos pobres que frecuentaba en París. No veía a las figuras en abstracto, las situaba en la luz

de su ciudad, en horas en que el sol descendía sobre techos, terrazas y chimeneas, y daba a esos instantes la precisión, densidad y el volumen de un arte arquitectónico.

Como todos sus compatriotas, Picasso era ave nocturna. Mientras vivió en Barcelona se levantaba tarde, atravesaba la ciudad a pie y comenzaba a pintar alrededor de las once de la mañana; se interrumpía para almorzar con sus amigos en el *café 4 Gats*. Luego, volvía al estudio, donde se aislaba totalmente para trabajar hasta la noche. Regresaba a pie a su casa deteniéndose a lo largo del camino en los cafés familiares. Después de la cena salía a caminar otra vez, solo, observando a los paseantes y, tarde ya, buscaba a los amigos y se sentaba a conversar. Llegaba a casa nervioso, muy despierto, y se ponía a dibujar o leer hasta la madrugada.

Entre 1900 y 1904 Picasso cruzó los Pirineos ocho veces. Se movía impaciente, inquieto, entre París, Barcelona, Madrid y Málaga. Posiblemente sabía lo que buscaba, pero sabía igualmente que su pintura no le abría el camino. Esta búsqueda se resuelve en una forma de sobrio y apacible romanticismo que dio origen al Período Azul. Los críticos observan cómo en los cuadros y dibujos de esos años se repite el tema de los ciegos y, a modo de leit motiv, la importancia de las manos. La falta de visión, parece decir, no nos cierra, en verdad, la percepción del mundo en su esencial realidad. En una conversación con Penrose dice Picasso que hay una gran diferencia entre “ver” un objeto y “conocerlo”. Es necesario, agrega, ver con el ojo de la imaginación en las profundidades de la muerte para “sentir” la realidad, comprenderla y amarla.

Picasso ve en ininterrumpido movimiento esa realidad que sus contemporáneos retrataban estática. Movimiento, para él, es simultaneidad de planos y de acciones; cuerpos y cosas en activa correlación dinámica. Arma para desarmar y desarma para armar. Así ve a los seres humanos: en la monstruosa belleza del ser en camino a su destrucción.

Esto nos hace pensar en las mujeres de Picasso y en cómo las vio a través de pinturas, dibujos y esculturas.

La primera se llamaba Fernande Olivier; cuando Picasso la conoció era una muchacha de 17 años, de ojos verdes y pelo rojo, robusta, exuberante. Picasso -23 años- la quería a la española: despótica e irracionalmente. La mantenía prisionera. Como no le permitía salir a la calle sola, él debía hacer las compras. Fernande era una buena cocinera y, obrando milagros, alimentaba a Picasso y su pandilla con dos francos al día. Vivían en un edificio

destartalado, en promiscuidad con pintores, escritores, actores, lavanderas, costureras, congelándose en invierno y sofocándose en los veranos de París. Lo importante en ese ambiente, según Picasso, era la vitalidad de los vecinos. ¿Vitalidad? Querrá decir la pasión, la intimidad sin falsas delicadezas, un vasto hogar de pueblo.

“Para quien no lo conocía -dice Fernande hablando de Picasso-, carecía de toda aparente seducción; sin embargo, su extraña, insistente mirada, demandaba atención. Socialmente, era difícil definirlo; pero algo que irradiaba de él, ese fuego interior que uno sentía en él, generaba una especie de magnetismo que no pude resistir. Era un hombre pequeño, muy oscuro, fornido, inquieto e inquietante, con ojos profundos, penetrantes, extraños, fijos en una. Gestos torpes, con manos de mujer; pobremente vestido, descuidado. Un mechón grueso de pelo negro, brillante, caía sobre su frente inteligente y obstinada. Vestido como bohemio y también como obrero, el pelo largo le caía sobre el cuello gastado de su chaqueta”.

En los días de invierno Pablo y Fernande pasaban el día metidos en la cama. A veces, el perro que tenían, llamado Frika, llegaba con una tira de longanizas que se había robado en el mercado.

De esta pobreza empezó a salir Picasso gracias a la visión de unos pocos coleccionistas. Bien conocido es el papel que jugó Gertrude Stein en los años en que la Generación Perdida de escritores norteamericanos se congregó a vivir en París. Hemingway ha narrado con un realismo un tanto duro las relaciones de Gertrude Stein con escritores como Scott Fitzgerald y otros en los años de la Primera Guerra Mundial. Leo Stein, hermano de Gertrude, empezó a comprar cuadros con ojo experto: primero un Cézanne, después un Van Gogh y varios cuadros de otros pintores impresionistas. Por el primer cuadro de Picasso que compró pagó ciento cincuenta francos; luego, visitó al pintor en su estudio y compró cuadros por valor de ochocientos francos.

Picasso y Fernande sintieron que, por fin, la rueda de la fortuna empezaba a detenerse frente a la puerta de su buhardilla. No es extraño, pues, que el estilo de Picasso también reflejara esta época de abundancia y contento. Los críticos hablan de un Período Rosa: el melancólico tono azul va desapareciendo y sus cuadros de artistas de circo y bailarinas se iluminan suavemente con un resplandor rosado. El tono es de una tranquila felicidad, realización en medio de una vida considerada como representación o juego, entre seres sencillos aunque raros. Su amor por la bella Fernande alumbra con luz poética todo lo que pinta Picasso en esos días.

Picasso tiene 25 años, los coleccionistas buscan sus cuadros, se establece, se afirma. Pero en la primavera de 1907 esta rosada complacencia estalla. Se encierra en su taller con una tela de ocho pies cuadrados y en pocos días pinta un óleo llamado *Les Femmes d'Alger* que revoluciona el ambiente artístico de París. Es la consagración del cubismo, no como una escuela -que no inventa Picasso, si se considera la obra de Braque-, sino como la expresión de una profunda angustia que el artista siente ante un mundo que cambia rápida y trágicamente. Es importante hacer hincapié en esto. Quien sienta la tentación de descartar al cubismo de Picasso como una moda irreverente y anárquica, se equivoca. Picasso presintió la enormidad de las catástrofes que llevarían a la sociedad burguesa a una crisis decisiva entre guerras y revoluciones. Sintió venir la violencia del fascismo, la destrucción despiadada de tradiciones culturales, la persecución racial, las masacres, la explosión nuclear. Su arte rompió las medidas y el orden del equilibrio clásico. Los rostros que nos miran desde sus telas cubistas parecen salir de un cataclismo en que perdieron toda simetría y quedaron agitando para siempre. Son caras que nos miran de frente y de perfil a la vez. Se desarman los cuerpos y se sueltan las cosas. Todo se mueve en múltiples planos al mismo tiempo. Sin embargo, detrás de este caos existe una medida que es y no es de nuestro mundo. Vivimos en un caos que llamamos orden, parecen decirnos estas narices, ojos, orejas, bocas y senos que nacen de flores, cortinas, sillas, botellas, sandías y guitarras.

Las naturalezas muertas, en manos de Picasso, conviértense en naturalezas hilarantemente vivas.

Hablando de un retrato que Picasso hizo del *marchand* Kahnweiler, Penrose dice lo siguiente, que bien puede tomarse como una definición del arte cubista:

“...trata a su modelo como una estructura tridimensional que existe en forma de elementos sueltos situados en el espacio en un panel transparente, visto desde varios ángulos y unido, no obstante, en un todo comprensible”.

Los amigos y los críticos retrocedieron asombrados ante *Les Femmes d'Alger*. Cézanne opinó que el cuadro era una vulgar burla contra el arte moderno y que se hacía necesario “poner a Picasso en su lugar”.

En medio de los ataques, Picasso revela una cualidad que fue característica suya: permanece impassible, no indiferente, interesado pero inmutable. Así flotaba por encima de las controversias.

Tan profundamente se entregaba a su trabajo que todo lo demás tenía

para él una significación secundaria. Picasso concebía lo obra de arte como un diálogo entre él solo y la realidad. No se planteaba el problema de la comunicación masiva. Solamente la guerra civil española lo conmueve e indigna hasta el punto de obligarlo a buscar la opinión pública. La Segunda Guerra Mundial lo preocupa, pero no lo compromete; en cuanto a la guerra de 1914, al ver partir a sus amigos al frente dijo “la guerra es un asunto de militares, nada tiene que ver conmigo”.

Por encima de compromisos políticos y sentimientos humanitarios, Picasso observa la decadencia de un sistema social y responde con signos complejos que oponen su propia violencia a la explosión del *establishment* dominante. Deja un testimonio para el futuro.

Picasso va pasando sin detenerse a evaluar los triunfos ni a sufrir por las derrotas.

En los años veinte Picasso descubre una nueva forma de expresión: el arte del diseño teatral. En colaboración con Stravinsky, el coreógrafo Massine, el productor Serge Diaghilev y el poeta Jean Cocteau, crea sorprendentes diseños de escenarios y trajes para ballet. El triunfo del ballet *El sombrero de tres picos*, con música de De Falla (1918), y de *Pulcinella* con música de Giovanni Pergolesi en un arreglo de Stravinsky (1920), convierten a Picasso en algo que debió desconcertarlo pero que, de acuerdo a su característica actitud de despegó social, acepta con naturalidad. Lloviéndole las invitaciones de la nobleza francesa y británica y de la aristocracia del dinero, Picasso se convierte en una figura prominente de los salones europeos.

Atrás en su vida ha quedado Fernande Olivier: una visión diluida en sus cuadros. Ahora, enriqueciéndose y famoso, se enamora de una bailarina del Ballet Ruso, Olga Koklova; la trae a París y se casa con ella. Se pasean por los lugares de moda con apariencia de exótica elegancia. Picasso va al *Savoy* de Londres en impecable tenida de etiqueta, luciendo bajo la chaqueta del smoking una faja de torero...

Los amigos de la antigua bohemia se horrorizan.

De su matrimonio con Olga nace un hijo, Paulo. Picasso responde a la vida hogareña dibujando y pintando al niño entre juguetes, muebles y jardines. Se dijera que expresa una nostalgia de cierta infancia que nunca tuvo. Esto no puede durar.

Picasso pinta una obra llamada *Tres bailarinas* que sorprende por sus violentas distorsiones y una especie de agitación monstruosa. Los jóvenes surrealistas adoptan a Picasso como un precursor. El se deja admirar, los

acompaña desde lejos. Siente que se aproximan horas de crisis y que, esta vez, no podrá ya marginarse. El fascismo avanza por Europa. Se acerca la Segunda Guerra Mundial. La primera batalla -horriblemente injusta-, se da en España.

El horror, la furia, la impotencia y la amargura de la derrota provocan en Picasso una conmoción interior que se expresa en obras de brutal distorsión y grotesca sátira. Esta época de angustia y de protesta culmina en su cuadro *Guernica* (1937).

La Alemania de Hitler apoyó la insurrección del general Francisco Franco desde el comienzo. El 29 de abril de 1937 la aviación alemana bombardeó el pueblo de Guernica, la antigua capital vasca, en un día de feria. Los alemanes ametrallaron hombres, mujeres y niños. Del pueblo no quedó sino un montón de escombros. Picasso respondió sin vacilar y, a modo de explicación de su cuadro, dijo en una declaración pública:

“En el cuadro que estoy pintando y que se llama *Guernica*, y en todas mis obras de arte recientes, expreso claramente el aborrecimiento que me causa la casta militar que ha hundido a España en un océano de dolor y muerte... En Salamanca Millán Astray grita: ¡Muerte a la inteligencia! en Granada asesinan a García Lorca...”

Picasso comenzó su obra dibujando los elementos que darían una proyección simbólica a los hechos de Guernica. Estos elementos son: el caballo, el toro, la mujer que se asoma por una ventana con el brazo estirado y una lámpara en la mano, el guerrero muerto, la casa, el niño, el pájaro, el sol, la mesa. El contenido del cuadro puede describirse así:

1. La brutal destrucción que causa la guerra: la angustia de las mujeres, el guerrero muerto en el suelo, el doloroso gesto del caballo herido.

2. El desafío y la esperanza: en un primer diseño Picasso pintó un puño cerrado en el medio del cuadro; este puño desapareció, pero conservó el brazo de la mujer y la lámpara que alumbra el sitio y el significado de la tragedia.

3. El toro mira buscando al enemigo (los aviones) que permanece invisible.

4. Vemos lo que este enemigo ha hecho: el niño muerto, la casa en llamas, los cuerpos mutilados, horror, desesperación.

5. El enemigo, mientras más desconocido, más siniestro se hace: representa la destrucción instantánea de la guerra moderna.

6. Una mano con una espada: signo de resistencia.

7. El sol se convierte en una especie de ojo sin pupila, un foco insignificante.

8. El pajarillo aletea sobre la misa mirando al cielo: signo de la impotencia inocente, del injusto sacrificio. La mesa aparece como un signo doméstico, universal.

El cuadro posee una clara indicación de movimiento que se desarrolla - desde el punto de vista del espectador-, desde la derecha a la izquierda, como sugiriendo el paso de la destrucción. La forma rectangular de la imagen elimina el cielo y, por tanto, los aviones son invisibles.

*Guernica* se convirtió en símbolo de la lucha de los pueblos contra el salvajismo de la guerra y de la tiranía fascista.

Durante la ocupación nazi de París (1940-44) Picasso, que vivía prisionero en su taller, recibió la visita de unos oficiales alemanes. Uno de ellos, observando una fotografía de *Guernica*, preguntó: “¿Usted hizo esto?”. A lo cual Picasso respondió: “No, usted”.

Entre 1930 y 1939 hubo cincuenta exposiciones de Picasso en países de Europa y en los Estados Unidos. La bibliografía de su obra crece día a día. Pasados los cuarenta años de edad, Picasso ya es un hombre célebre y rico. En 1944, sorpresivamente, ingresa al Partido Comunista. Su explicación fue, para muchos, desconcertante:

“...tengo el gusto de decir que nunca he considerado la pintura simplemente como un arte que entretiene, una distracción... Estos años de terrible opresión me han probado que debo luchar no solamente por mi arte, sino también por todo mi ser”.

En verdad, puede afirmarse que las circunstancias políticas no tocan directamente ni su arte ni su conducta personal.

La pintura cubista fue mirada con desconfianza por los defensores del realismo social. No eran las concepciones experimentales de Picasso las que iban a producir un impacto político, sino su fama y su condición de creador incorruptible. Por otra parte, Picasso libraba una dura lucha interior buscando las formas que mejor sirvieran de expresión a su enfrentamiento con una realidad que se derrumbaba ante él y que, en su ruina, confundía también valores y principios personales.

Picasso ha venido rodeándose de modelos que parecen surgir directamente de esta realidad conflictiva. Ataca a sus personajes con furor, con

erotismo, o con una extraña forma de resentimiento. Las mujeres se le salen de las mesas, de las sillas, del suelo o de las paredes, de las flores o de los árboles, son parte íntima de las cosas, se encarnan en el movimiento invisible de la materia. Picasso las trata con violencia. Frente a ellas es siempre el voluntarioso Minotauro.

Las formas elefantiásicas de las mujeres empezaron a aparecer durante el embarazo de Olga: masas desproporcionadas pero armoniosas que parecen flotar en amplias curvas. Son gigantescos desnudos de expresiones plácidas.

Picasso ve en las mujeres la “modelo”, primero, es decir, un objeto; luego, la amante, otro objeto, pero ahora, exclusivamente suyo. Todos sus retratos de ellas muestran distancia y, a la vez, posesión detallada: son distintas en cada ocasión, son ojos, o perfil, o boca, o senos o piernas y pies. Rara vez constituyen una persona a quien se reconozca en un acto de amor. O las deshace o las posee, o las observa en actitud de sátiro. A una de ellas, Françoise Gilot, la convierte en flor. Es el “concepto” que de ella tiene, no su conocimiento de ella como un ser humano.

El hombre va envejeciendo. Famoso, opulento, admirado y odiado, a nadie se entrega verdaderamente, ofende y halaga, quiere y desprecia, se aísla, pero también ayuda generosamente a la causa de la paz y defiende como puede a los trabajadores. Su lealtad a España, la España democrática y popular, es inquebrantable.

¿Es difícil entender a un hombre así? No, no es difícil, a menos que tratemos de convertirnos en jueces y pretendamos consagrarlo o condenarlo. Picasso fue un individuo atractivamente contradictorio y saludablemente arbitrario y anárquico. Fue ordenado también, pero dentro de un concepto de orden que sólo convencía a sus íntimos amigos. ¿Injusto? Por supuesto, como toda persona que se afirma en sus principios sabiendo que no llegarán nunca a regir para todos. Vivió su vida como un artista, se entregó a su trabajo en cuerpo y alma. Esta es la verdadera clave para comprender su personalidad.

Acercándose a los setenta años de edad, el artista-artesano que fue Picasso encontró su patria en la aldea de Vallauris donde trabajó codo a codo con los ceramistas populares e intimó con carpinteros, barberos, panaderos, pescadores y campesinos. Allí se mantiene fuerte, ingenioso, hábil: una blanca pelusa le cubre apenas la redonda cabeza, los ojos brillan más negros que nunca, las arrugas se han hecho profundas en su cara, las manos siguen delicadamente vigorosas, su coordinación es perfecta. Todavía parece un

pequeño Minotauro de barro, quemado por el sol, secretamente erótico. Su labor consiste en darle vida a las cosas insignificantes, en transformar a los objetos para hacerlos existir en una nueva función. Picasso recrea los mitos y los símbolos por medio de la sencillez, la claridad y el conocimiento que pone en las cosas.

Los últimos años los pasa trabajando intensamente. Pinta un curioso tema: *El pintor y su modelo*, que pudiera definirse como “el amor en la creación”. El viejo pintor aparece en toda su miserable decadencia física, mientras que la belleza de ella es radiante ante la mirada turbia de él. Su serie de dibujos *La comedia humana* es una variación sobre el mismo tema. En uno de los dibujos de la serie llamada *Máscaras* el joven arlequín se saca la máscara que lo disfrazaba de viejo pintor... es como afirmar su vigor interior en lucha contra el tiempo.

Su amigo, el poeta Paul Eluard, ha dicho esta frase que puede aplicarse particularmente a las últimas obras de Picasso:

“Cada vez más, Picasso pinta como Dios o como el Diablo”.

Desde 1960 en adelante Picasso está dando una épica batalla contra la muerte. ¿*Mock epic*? La da profanando, en cierto modo, a los viejos maestros, recreando excéntricamente sus obras (Delacroix, Manet, Velázquez). Aparece furiosamente fecundo, revolviendo los recuerdos de su niñez, juventud y madurez, violando, lujurioso, patético, la belleza triunfal de la mujer joven.

Rechaza el desafío de la posteridad. No pintará síntesis maestras; en vez de eso se consagra al caos: condena y glorifica, al mismo tiempo, la ruina física.

Se muere en vida, se convierte en testigo objetivo de su descomposición, tanto como del eterno florecer de lo existente. Su violencia se dispara hacia adentro y comienza ya a explotar en minúsculos pero agudos y desesperados ataques contra la muerte.

Falleció en París el 8 de abril de 1973. Lo enterraron en su castillo de Vauvernagues.