

RAZÓN E INSTINTO EN PICASSO¹.

Natalia Bravo Ruiz

La dicotomía entre categorías estéticas –razón e instinto, sensualismo y espiritualismo, clasicismo y barroco (también romanticismo y surrealismo), naturaleza y abstracción, cultura y barbarie, tradición y modernidad,...– que podemos resumir, para entendernos, en la polaridad «clásico» y «anti-clásico» es, a menudo, tema de debate en el discurso crítico, filosófico o estético contemporáneo. Así, la concepción de dos principios contrarios ha sido expresada por Nietzsche, en lo apolíneo y lo dionisiaco; por Wölfflin, a partir del estilo lineal y el estilo pictórico; por d'Ors, en la dimensión sobretemporal de lo clásico y lo barroco; o bien, por Worringer, a través de los términos naturaleza y abstracción.

En este contexto no resulta extraña la querrela que se desencadenó en torno a Picasso hacia 1930, en las páginas de una importante revista de avanzada cultural en nuestro país, *La Gaceta Literaria*. Sus protagonistas, Eugenio d'Ors y Sebastià Gasch, dos críticos de considerable importancia para la literatura sobre el Arte Nuevo, ofrecían el ejemplo de Picasso como una disyuntiva en la que el peso de la razón, defendido por el primero, se oponía a la fuerza del instinto sostenida por el segundo. De este modo, frente a la propuesta orsiana de un «italianismo» y un «clasicismo inteligente» en Picasso, Gasch contestaba con un «racial», «intenso» y «bárbaro» pintor andaluz.

A propósito de esta exaltada disputa podemos recordar la proclama del gloriador, *Ya vuelven los italianos, madre, ya vuelven los italianos*, a la que Gasch respondía, no sin antes reconocerse frente a los «paladines de la inteligencia» como vehemente defensor de la «intuición» y del «instinto», con otra, no menos apasionada, que decía: *Porque detrás de los italianos..., ya vuelven los bárbaros, madre, ya vuelven los bárbaros...*²

Cuando Sebastià Gasch se refería a un Picasso intenso, bárbaro e intuitivo e ilustraba su postura, elegía obras tan determinadas dentro de la inmensa producción del artista como *Mujer con camisa en un sillón* [1]. A decir verdad, el crítico catalán no iba ni mucho menos descaminado pues, esta obra de 1913 pertenece a una etapa de madurez dentro del cubismo de Picasso, en el que, una vez expuestas las premisas fundamentales del movimiento, el pintor sentía ya la necesidad de desenvolverse de

¹ Este texto fue presentado a modo de conferencia en el Salón de Actos de la Fundación Pablo Ruiz Picasso de Málaga el 6 de Mayo de 1996.

² N. Bravo, *Bárbaros e italianos. Picasso en el pensamiento crítico de Sebastià Gasch y Eugenio d'Ors*. Memoria de Licenciatura, Universidad de Málaga, 1995, pp. 11-12.

una manera más libre –el color aparece de nuevo– y lírica. Pero es que además, *Mujer con camisa en un sillón*, con ese humor y erotismo impregnado de la barbarie instintiva de culturas ancestrales, anuncia esa «belleza convulsiva» tan querida por los surrealistas, quienes inmediatamente la presentaron en sus propias exposiciones. Como si esta obra iniciase una nueva época en pintura, Bretón no tardó en bautizarla «La mujer de pechos dorados».

Sebastià Gasch defendía el cubismo y la revolución formal de la pintura que éste había traído, incluida la aportación del collage. Al mismo tiempo se interesaba por obras de Picasso que los historiadores suelen relacionar con el surrealismo como, por ejemplo, la serie de *Bañistas* del período de Dinard de 1928; o bien, por otras que aún dentro de una praxis cubista inician la exploración picassiana por los caminos más ocultos de la realidad, como *Mujer sentada* de 1926-27, donde Picasso empieza a metamorfosear a la mujer en su vertiente erótico-sentimental más desenfrenada.

Frente a éste, Eugenio d'Ors, al difundir una peculiar defensa del clasicismo en Picasso, a pesar de que ésta fuera sobre todo soporte de su original doctrina de la Inteligencia figurativa –fruto, a su vez, de todo un complejo pensamiento estético– no dejaba por ello de alimentar una interpretación de su obra que repercutiría de forma negativa en los ambientes intelectuales de la época. Aunque el glosador aceptaba el cubismo, lo interpretaba como una etapa de transición –si bien provechosa– para llegar a un estadio más perfecto de la pintura que sería el clasicismo. La etapa de «Cuaresma» del cubismo, como fase de transición, quedaría entonces, superada por el momento clásico que correspondería, según calificativo orsiano, al de «Pascua de Resurrección». Al aceptar el clasicismo como única y exclusiva faceta de Picasso –con el agravante de pensarla como superadora del cubismo– y cerrar los ojos al nuevo espíritu que empezaba a invadir la pintura del artista malagueño a partir de 1925, desnudaba a su obra de todo matiz revolucionario o vanguardista.

Esta misma disparidad de opiniones que separaba en una dualidad irresoluble el sentido de la obra de Picasso, también se dejaba traslucir a su manera en los círculos intelectuales de la capital francesa y, por supuesto en el resto de Europa. Así, podríamos hablar, en primer lugar, de una minoría vanguardista compuesta por críticos, marchantes y artistas que defendían el cubismo en su transformación radical de la concepción del arte y que, después de la Primera Gran Guerra, esperaba un nuevo Picasso que se mantuviera en los mismos parámetros de originalidad y cambio. En este contexto, se puede señalar el caso de Breton y los jóvenes surrealistas que en los años veinte, comenzaban a reivindicar la figura de Picasso como cabeza indiscutible de toda tendencia revolucionaria, asociándola a su nuevo movimiento. Casi todos los que participaban de esta mentalidad, rechazaron la vuelta de Picasso al clasicismo iniciada a partir de la guerra –es el caso evidente de los dadaístas quienes atacaron este giro de su pintura sin piedad– o bien la olvidaron, sin darle la menor importancia, cuando su obra comenzó a relacionarse con el surrealismo.

En la otra alternativa, podríamos hablar de una gran mayoría de artistas e intelectuales que mantenían una actitud conservadora anclada en ese racionalismo de fondo que sustenta la tradición cultural francesa. El giro clasicista que Picasso desarrollaba en su pintura, especialmente, su vuelta a la obra del maestro francés Ingres que muchos de ellos asociaban con un pasado glorioso de tradición académica –habría que aclarar que una cosa es el ingrismo y otra la pintura del maestro de Montauban–, fue motivo suficiente para relacionarle con actitudes conservadoras y quitarle al cubismo todo aliento innovador.

Decir que Picasso desarrolló un «estilo clásico» entre 1917 y 1925, alternando en contraposición un lenguaje cubista, y relacionar su obra de 1925 a 1937 con las manifestaciones inherentes al surrealismo, en realidad, no hace más que simplificar las cosas. Incluso, algunos estudios sobre el artista siguen arrastrando, aunque sea de forma inconsciente, esa asociación de un «Picasso clásico» con una actitud ineludiblemente conservadora, frente a un «Picasso cubista o surrealista» que entraría de lleno en una ideología de vanguardia. A partir de ahora, mi intención será intentar tratar en su justo alcance el complejo sentido del clasicismo en Picasso mediante el análisis concreto de obras, para después contextualizar, apoyándonos también en unas declaraciones del artista hechas en dos momentos claves de su obra, el porqué de estos cambios acaecidos entre 1914 y 1935.

1917 es la fecha que se toma de referencia para el cambio que Picasso introdujo en su pintura cuando todavía seguía manteniendo una praxis cubista. Aunque la expresión «nuevo clasicismo» no sea quizás la más apropiada para definir el nuevo momento, al ser la más común, la más extendida, será la que utilizemos a lo largo de este discurso.

Viene al caso recordar –aunque hagamos un pequeño paréntesis– una interesante declaración que a principios de los veinte hacía el propio Picasso a Mario de Zayas: *Variación no significa evolución. Si un artista varía su forma de expresión sólo quiere decir que ha cambiado su modo de pensar y este cambio puede haber sido para mejorar o para empeorar.*³ Esta idea se refleja perfectamente en autorretratos picassianos de diferentes épocas, incluido uno de 1917 [2] en el que el artista constata con voluntad firme su nuevo giro «clasicista». Y es que resulta significativo que en momentos claves de su obra, esto es, cada vez que ha habido una «variación» importante en su pintura, Picasso haya sentido esta misma necesidad de reencontrarse con su yo de artista. Así, en 1896, *Autorretrato mal peinado* [3] de Barcelona, con una actitud realista, de acercamiento al natural, quería, sobre todo, demostrar la habilidad de ejecución y el nivel profesional de un chiquillo de apenas quince años en relación a los modos conservadores que el arte oficialista de nuestro

³ P. R. Picasso, *Poemas y declaraciones*, México, Darro y Genil, 1944, p. 29. (Cito por edición facsímil de 1990, Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga)

país requería. Asimismo ya se dejaban traslucir, por su expresión insolente, su flequillo revuelto y su forma de vestir, los primeros atisbos de independencia y de rebeldía del joven Picasso. En cambio, en plena época azul, el *Autorretrato* [4] parisino de 1901, descargaba precisamente con este color el «pathos» tan característico del decadentismo finisecular, no sólo en relación a un estado de ánimo que reflejaba la miseria de una sociedad marginal parisina, sino también como producto de las propias circunstancias personales del autor. Afecciones como la soledad, el ensimismamiento, la tristeza, el frío o la pobreza son evocadas no sólo por la representación de un Picasso con barbas y aspecto de mendigo que, envuelto por un amplio abrigo, asoma con rostro pálido y famélico, sino también por el recurso plástico de la figura única sobre un fondo neutro, armonizado todo ello con la monocromía fría y melancólica del azul. En otoño de 1906, las formas picassianas sufrían otra variación aún más extraordinaria tras el impacto visual que suponía para el artista el descubrimiento de las esculturas ibéricas de Osuna. Su *Autorretrato con paleta* [5] es la confirmación plena del nuevo cambio pictórico: en él vemos un Picasso que, sin dejar de mostrar cierto parecido fisonómico, sufre una auténtica metamorfosis en su rostro al asumir los rasgos arcaicos y primitivos de la plástica ibérica. Con el cabello muy corto y la vestimenta desenfadada –camisa amplia y sin cuello–, puño cerrado y paleta en mano, Picasso mantiene una actitud decidida y valiente –podríamos decir casi temeraria– por lo revolucionario de su nueva orientación. Llegamos, por fin, al *Autorretrato* [2] de Montrouge de 1917. Las nuevas circunstancias en la vida del artista –su nuevo amor con la bailarina rusa Olga Koklova, las relaciones de amistad con círculos aristocráticos, el éxito económico, el proyecto con Cocteau y Diaghilev para el decorado del ballet *Parade*, el viaje a Italia,...– parecen estar en perfecta consonancia con este nuevo autoencuentro. Ahora reconocemos a un Picasso «elegante», con flequillo bien peinado y con impecable cuello de camisa⁴, siendo la vinculación con el natural más estrecha que en los anteriores autorretratos. Al mismo tiempo, algunos historiadores han comparado esta obra con un autorretrato de Ingres de 1804, lo que supondría, sin ninguna contradicción con lo anterior, volver los ojos a la tradición. Asimismo Picasso no emplea esta vez el óleo sino que recurre al dibujo a lápiz. Esta última opción, así como las restantes, no son fruto de la casualidad sino el resultado de una nueva reflexión sobre la pintura: la recuperación de un modelo clásico o del pasado, la

⁴ Viene al caso recordar aquí las palabras que el galerista Kahnweiler utilizó cuando en 1961 rememoraba, en las entrevistas con Francis Crémieux, el nuevo aspecto físico de Picasso por aquellas fechas: *Cuando le conocí, tenía el pelo negrísimo y la mecha, efectivamente, que casi le tapaba un ojo. Tuvo también una época de gran elegancia, la época en que acababa de casarse con Olga, que era una de las bailarinas de los Ballets Rusos. En aquel momento, efectivamente, frecuentó el ambiente mundano y se vestía, no con elegancia personal, pero sí con una elegancia reconocida por todos, en los grandes sastres ingleses. Pero aquello no duró mucho.* Cito por D.H. Kahnweiler, *Mis galerías y mis pintores. Conversaciones con Francis Crémieux*, Madrid, Árdora, 1991, p. 115.

observación de la naturaleza y la elección del dibujo por la precisión y claridad que la línea conlleva son signos evidentes de un «clasicismo» en Picasso como nueva forma de expresión.

Más allá de las circunstancias personales del artista, este nuevo proceder se debe relacionar evidentemente con los diferentes lenguajes del «retorno al orden» que venían formulándose en el ambiente europeo de posguerra. No obstante, habrá que vincular con prudencia el «nuevo clasicismo» picassiano de los años veinte con esta tendencia más general, pues, a partir de una plástica figurativa, bien clasicista o verista, que, al contrario de lo que pudiera pensarse, ofrece muy diferentes posibilidades formales, si algunos artistas conectaron con una ideología de vanguardia, otros pudieron anclarse –y no es este el caso del pintor malagueño– en el más trasnochado de los conservadurismos. Asimismo, lo normal era desarrollar esta nueva orientación artística de forma exclusiva, pues muy pocos fueron los que como Picasso alternaron dos lenguajes, el cubista y el «clasicista», en apariencia radicalmente distintos⁵.

Lo primero que uno se plantea al observar con detenimiento las obras que Picasso pintó entre 1914 y 1924 es, precisamente, por qué recurre indistintamente a estos dos «modos de pintar» (*Hombre sentado* –versión cubista– y *Hombre sentado* –versión verista/clasicista–, ambas de 1914 [6]). En principio sabemos que para Picasso esta «vuelta al orden» sería una superación de aquel primer período clásico desarrollado en 1905-06⁶, al mismo tiempo, también conocemos que para el artista andaluz el hecho de combinar ambos estilos no supondría ninguna contradicción. No obstante, para entender en qué consistió realmente lo que se conoce como «nuevo clasicismo» de Picasso, lo mejor es recurrir al análisis de su obra.

En 1917, también en Montrouge, el artista malagueño pintaba el retrato de *Olga Koklova en un sillón*, [7]. En la misma línea que el autorretrato, aunque esta vez empleando el óleo, se inspiraba –según los estudiosos han querido señalar– en un modelo de Ingres (*Retrato de Mme. Rivière*) –la misma pose clásica, así como la mirada perdida, relacionan estas dos obras– y mantenía directa vinculación con el natural, al confeccionar el retrato de Olga a partir de una fotografía. De nuevo, pues acude Picasso a la presencia del parecido, sin obviar una cierta idealización de la figura, y retrotrae un modelo del pasado, el que le proporciona el maestro francés del siglo XIX.

⁵ Por supuesto, hubo otros pintores que como Picasso mantuvieron esta misma dualidad en el tiempo. Un claro ejemplo nos lo proporciona Juan Gris, aunque los resultados plásticos y los resortes conceptuales que movieron esta alternancia fuesen muy diferentes.

⁶ Kahnweiler es quien recoge esta idea de Picasso: *Por otra parte, he de decir que en la primavera de 1914 Picasso me había enseñado ya dos dibujos que no eran dibujos cubistas, sino clasicistas, dos dibujos de un hombre sentado. Me había dicho: "¿A que es mejor que lo de antes, eh?" Lo que prueba que esa idea había tenido que germinar en él en aquella época, pero sin duda no había llegado todavía hasta la pintura. Aclarando la expresión de Picasso continúa diciendo: es mejor que los dibujos clasicistas o, si quiere, naturalistas de antes. Es simplemente eso. Nunca abandonó el cubismo verdaderamente, sino que hizo las dos cosas conjuntamente. Cito por: D.H. Kahnweiler, op. cit., pp. 61-62.*

Sin embargo, el interés que el pintor andaluz siente por la obra de Ingres no es nuevo, surgiendo entre 1905 y 1906, durante su primer período clásico, y no volviendo a recuperarse hasta los inicios de la Primera Gran Guerra. Concretamente, 1914 es el año en el que irrumpe de nuevo –todavía de forma tímida– su vinculación con el pasado, coincidiendo con el encuentro con Derain en Avignon. Alentado, quizás, por las orientaciones estéticas de este pintor, quien intensifica el parecido de las figuras, simplificándolas y estilizándolas a partir de las lecciones de Cézanne y El Greco, como ocurre en el *Retrato de Iturrino* de 1914⁷, Picasso comienza a tratar los lenguajes de la tradición, pero eso sí, con la misma independencia plástica con la que había practicado el cubismo, al que, como sabemos, tampoco abandona. Es desde esta particular percepción del pasado cómo Picasso recupera a Ingres. A decir verdad, en estos momentos, del maestro francés le interesó su obsesión por el retrato a lápiz así como el juego de combinar la técnica del modelado –es decir, aquella que emplea el claroscuro para producir efectos naturalistas– con una plasmación más desmaterializada de las cosas mediante el uso del trazo puro. Ese efecto de dibujo inacabado con el que Ingres insistía persistentemente en sus retratos era del todo consciente y respondía a la necesidad de expresar, partiendo siempre de la percepción de la realidad empírica, valores puramente formales. Picasso comprende perfectamente el camino del maestro de Montauban y no duda en continuarlo en los retratos de *Max Jacob* o de *Ambroise Vollard* [8] de 1915, en los que, llegaba a tensar de un modo inquietante las relaciones entre el dibujo, como elemento autónomo, y la naturaleza empírica. Algunos historiadores insisten, yo supongo que para evitar relacionar el «neoclacisimo» de Picasso con matices conservaduristas, en que se ha sobreestimado la influencia de Ingres en estos dibujos. Así, A. Blunt dice literalmente, refiriéndose al pintor francés, que *es cierto sin duda que él fue el agente catalizador que Picasso necesitaba en esos momentos para llevarle de vuelta hacia el naturalismo, pero que los dibujos mismos son sólo superficialmente similares a los del maestro del siglo XIX. Y continúa exponiendo que en el «Vollard», por ejemplo, el tratamiento de la luz es enteramente arbitrario, desde un punto de vista naturalista, y en muchos sentidos estrechamente vinculado al sistema aplicado en los paisajes de Horta d'Ebre, pintados en 1909.*⁸ Efectivamente, es cierto que Picasso en este dibujo concreto parte de esa etapa inauguradora del cubismo a la que, por otra lado, no pudo llegar sin asimilar antes los logros de Cézanne, incluso se podría añadir, que no sólo la luz, sino también la forma –por ejemplo, algunos trazos que configuran la chaqueta son enteramente arbitrarios– y el espacio son tratados de un modo antiilusionístico.

⁷ Véase P. Daix, «Aviñón, último encuentro de Picasso y Derain» en el libro *Diario del cubismo*, Barcelona, Destino, 1991, pp. 130-131.

⁸ A. Blunt, «El período clásico de Picasso (1917-1925)» en V. Combalia Dexeus (ed.), *Estudios sobre Picasso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 150. (Originalmente publicado en *The Burlington Magazine*, vol. 110, Londres, abril de 1968, pp. 187-191).

El error está en pensar que para el pintor malagueño recuperar a Ingres signifique mimetizar una obra determinada del maestro francés, cuando, lo que en realidad Picasso hace es, bajo una mirada sincrética, observar, entender y reinterpretar el conjunto global de su obra. Desde esta perspectiva, el responder al sentido que para uno de los pioneros del cubismo tiene recuperar a Ingres, no parece difícil. Y es que el maestro del siglo XIX ya había iniciado, aunque bajo la mentalidad estética de su tiempo, el proceso de destrucción de las técnicas ilusionísticas desarrolladas entre los siglos XV y XVIII, planteando en pinturas tan importantes como *La Bañista de Valpinçon* o *El Baño Turco* –dos obras que interesaron especialmente a Picasso– un extraño tratamiento de la luz o una evidente desproporcionalidad en los cuerpos de las bañistas. Esta mentalidad revolucionaria de Ingres llegaría a su paroxismo en un dibujo de 1807 de su *Habitación en San Gaetano*, donde, como si quisiera reivindicar el carácter plano del papel, antepondría la forma pura al espacio ilusionista que quedaría así sometido a la bidimensionalidad de la obra. En definitiva, parafraseando a R. Rosenblum, quien comenta con gran acierto este dibujo, Ingres crearía *un sistema espacial intensamente personal, que conjuga las técnicas tradicionales con los nuevos objetivos de la pintura plana, pareciendo profetizar las líneas maestras del arte del siglo XX.*⁹

A decir verdad, en esta nueva época, Picasso no sólo se interesa por Ingres: muchas y muy diferentes son las fuentes que el artista andaluz recupera del pasado. Aunque no vamos a detenernos en este punto, pues en más de una ocasión ha sido señalado por la crítica, haremos cierta alusión al tema al analizar algunas de sus obras.

En el verano de 1918 Olga y Picasso, recién casados, pasan la luna de miel en Biarritz instalándose en la residencia de la chilena M^{me} Errazuriz. Coincidiendo con esta época de felicidad y dicha, en su dibujo *Bañistas* [9], recurre el artista a un tema clásico que recupera la visión de un mundo idílico, sosegado y placentero. Soluciona la composición colocando un abigarrado grupo de desnudos femeninos en un escenario marítimo; pero ni los modelos ni el espacio en el que estos quedan situados son contemporáneos. Ningún matiz anecdótico da pie a pensar en un verano de principios de siglo en la playas vascas de Biarritz. Estas bañistas entregadas a una vida de placer y serenidad, libres y puras en su desnudez idealizada que enfatiza la pureza lineal del dibujo, mantienen plena relación armoniosa con una naturaleza tan atemporal como ellas mismas.

Como decíamos, éste no es un tema nuevo sino que forma parte de una tradición cultural francesa relativamente reciente de la que participan desde Ingres con *La edad de oro* (1862) hasta Matisse con obras como *Lujo, calma y voluptuosidad*

⁹ R. Rosenblum, *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1986, p. 161.

(1904) o *La dicha de vivir* (1905-06)¹⁰. En el dibujo de Biarritz, en lo que a composición se refiere, Picasso parece sobre todo inspirarse en la obra *País agradable* (1882) [10] del pintor simbolista, adscrito a la tradición clásica, Puvis de Chavannes. Como en este último ejemplo, el pintor andaluz recurre a la ilusión de profundidad mediante varios planos escalonados: en primer lugar, un paisaje rocoso donde distribuir los atemporales modelos femeninos, a continuación, el plano del mar y, finalmente, el recurso convencional de una montaña lejana que produce la transición adecuada entre cielo y mar. No obstante, Picasso, al presentar en la parte inferior derecha un primer término de mujeres bañándose, complica aún más el espacio en el que se sitúan los desnudos. Éstos, además, se extienden sobre una superficie más amplia que ocupa las dos terceras partes del dibujo. También el número de figuras es en éste mucho mayor creándose, así, una cierta sensación de abigarramiento espacial, posiblemente tomado de Ingres, quien acentúa mucho más este efecto no sólo en *La Edad de Oro* sino también en su famosa pintura *El baño turco* (1862) [11]. Es precisamente esta última obra la que inspira directamente a Picasso posturas, gestos y actitudes de algunas de sus bañistas. Por poner un ejemplo, la figura que en el dibujo de Biarritz está sentada de espaldas sobre una roca y la que aparece a su derecha tumbada nos devuelven a la memoria a esas dos mujeres de *El baño turco* –también una de espaldas y la otra tumbada– que Ingres representó en primer término. En cambio, la bañista de pie, peinándose, parece remedar a uno de los modelos de *Lujo, calma y voluptuosidad* de Matisse, mientras que las dos jóvenes corriendo que parecen perseguirse una a la otra, poniendo la nota de movimiento y gracia a esta serena composición, traducen un motivo clásico tan habitual que Picasso pudo observarlo tanto en una obra de la Antigüedad como del Renacimiento, o tal vez en cualquier otro modelo visual del pasado. Lo importante aquí no es tanto buscar los referentes concretos utilizados por el artista, como hacer ver que, al confeccionar este dibujo, Picasso acudiría libremente al repertorio de formas y modelos iconográficos que desde la antigüedad hasta el momento más actual ha ido acumulando en su memoria visual.

Bajo el título *Bañistas* [12], Picasso también pintó en el verano de 1918 un óleo sobre tela que, aunque deriva directamente del dibujo comentado, presenta ya importantes variaciones. En primer lugar, reduce a tres el número de bañistas, eliminando en el óleo los rasgos más descriptivos que caracterizaban al dibujo. No en vano, ha hecho desaparecer a todas las figuras que mantenían relaciones entre sí: la pareja dentro del agua, las dos muchachas corriendo, la joven que de pie peina a la que está sentada, etc. Tampoco es casual que decida igualmente sustituir el

¹⁰ Véase J. Elderfield, «Lo Pastoral, lo Primitivo y lo Ideal» en *El Fauvismo*, Madrid, Alianza Forma, 1987, pp. 105-114. (Originalmente publicado como *The Wild Beats: Fauvism and its Affinities*, Nueva York, 1976).

formato apaisado del dibujo, más adecuado para las representaciones narrativas, por la nueva posición vertical que caracteriza al óleo. Al mismo tiempo restituye a la pintura el paisaje contemporáneo: algunos elementos como los trajes de baño de época, el faro, el tipo de arena blanquecina, incluso el color del mar, nos sirven para asociarlo aunque sea mínimamente con unas bañistas de principios de siglo en las playas vascas de Biarritz. Con ello, Picasso parece querer agarrarse a un tiempo histórico concreto, alejándose así de todo paisaje atemporal y eterno, aunque no prescinda en absoluto de mostrar la alegría y la felicidad de un mundo moderno y al mismo tiempo idealizado. En cuanto a las figuras femeninas, se sigue manteniendo dos de los modelos cuyas posturas hacían alusión a *El baño turco* de Ingres, pero mientras la bañista tumbada permanece –igual que antes– en el centro de la composición, la que está de espaldas y que en el dibujo de Biarritz dirigía su mirada hacia la bañista de pie y peinándose, ahora es desplazada al lateral derecho precisamente para evitar cualquier tipo de relación psicológica con las otras dos figuras. La tercera bañista que, para complementar el juego visual de posturas diferentes, ya no aparece ni tumbada ni sentada sino de pie, alude a un nuevo modelo ingresco, el de la joven que baila con los brazos levantados. Sin embargo, aparte de las actitudes corporales y la desproporcionalidad, a Picasso que, presenta ahora estas lánguidas y estilizadas bañistas, no le interesan las sensuales formas de los desnudos ingrescos. Lo que las hace más diferentes es el hecho de que en sus posturas no recurran a la lógica del parecido, mostrando como consecuencia un carácter fuertemente antiilusionista. Por ejemplo, la que está de pie ofrece su cuerpo, desde la cintura hasta los pies, de perfil; en cambio, su tronco se gira de frente; mientras que el cuello, demasiado largo, así como su rostro, devuelven al espectador el otro perfil de la figura. Picasso recurre al uso de varios puntos de vista de un mismo objeto como ya hiciese en los inicios del cubismo –*Bañista* de 1909 [13]–, pero si antes partía de Cézanne y del primitivismo africano ahora se inspira en modelos de la tradición clásica occidental como si quisiera restituir en ellos el valor autoreferencial de la pintura. Igualmente la bañista tumbada, aunque ofrece un único punto de vista frontal, presenta un carácter muy irreal pues la pierna y el brazo izquierdos, como si se tratara de los de una muñeca, parecen prescindir de las articulaciones. En lo que ha tamaño se refiere las figuras tampoco guardan las relaciones proporcionales adecuadas –no hay que olvidar que *El baño turco* de Ingres también llegaba a esta misma interpretación moderna del espacio– alterándose así ha roto con las leyes que rigen el ilusionismo del espacio tridimensional. Igualmente ayudan a tambalear una construcción empírica del parecido, la intensificación del color que acusan los trajes de baño, por un lado, y el modelado arbitrario de los cuerpos, por otro.

En la parte inferior del dibujo de Biarritz una línea ondulante que simula la orilla del mar creaba la ilusión de profundidad y guía la mirada del espectador en dirección diagonal hasta perderse en el margen derecho del lienzo. En el óleo en cambio, Picasso ha hecho desaparecer esta línea y para representar el espacio,

aunque distingue según la fórmula convencional un primer plano con figuras –es decir, una playa con bañistas– y un fondo –en este caso el mar y el cielo–, apenas recurre a la sensación de profundidad. Simplemente una línea horizontal divide matemáticamente la tela en dos y si para el mar y el cielo emplea colores planos contrastados, para la playa utiliza grises modulados con luces y sombras arbitrarias. Esto último acentúa el carácter ingravido de las rocas y sitúa a las figuras femeninas en un ambiente irreal en el que ellas mismas parecen flotar. Esta relativa planitud del espacio impide que la visión del espectador se diriga hacia algún punto de la línea del horizonte del cuadro, obligándole a concentrarse en el motivo central, esto es, las tres figuras. La representación antiilusionística de éstas, así como sus posturas retorcidas, hacen que el espectador relea las figuras de arriba abajo siguiendo el ritmo de los cuerpos que podemos resumir como una línea en arabesco. Picasso consigue así producir una tensión innegable entre el espacio bidimensional de la tela y el espacio tridimensional de la naturaleza que trae como consecuencia la acentuación de los valores pictóricos.

Por otra parte, Picasso retoma en este óleo su peculiar «manierismo», pero no ya aquél que, inspirado en El Greco, le sirvió para dotar de cierto efecto dramático a los marginados de la sociedad en su época azul¹¹. En realidad, cuando deforma a las bañistas alargándolas extremadamente y acentuando su angulosidad, lo hace con la misma frescura renovadora que le caracterizó en 1906, cuando se forjaba en su obra ese intenso período de grandes transformaciones, aunque, eso sí, ya sin la necesidad de recurrir al estilo concreto de El Greco. Prueba de que por estas fechas a Picasso le obsesionaba este manierismo estilístico son unos dibujos que hizo antes de trasladarse a Biarritz. Así, en *Crucifixión* [14] o *Pescador* [15], sin dejar de inspirarse en modelos del siglo XVI –el primer dibujo recuerda al *Retablo de Isenheim de Grünewald* y el segundo más bien al prototipo miguelangelesco de formas corpulentas–, acude a una deformación peculiar de las figuras al alterar los convencionalismos de la perspectiva con un recurso antiilusionístico que reduce las proporciones del cuerpo de abajo a arriba y presenta pies y manos con un tamaño mayor que la cabeza. Incluso, «Crucifixión», no oculta un cierto «pathos» de carácter expresionista –extensible también al rostro– producido, quizás, por remedar un modelo extremadamente patético, como es el retablo de Grunewald, o tal vez, por el simple hecho de representar un modelo iconográfico dramático como el de Cristo en la Cruz. El caso es que la bañista de pie ya no baila, ni se peina como en los modelos serenos y tranquilos antes comentados. Bien al contrario, su actitud, independientemente de los diferentes puntos de vista que reúne en su figura, nos resulta

¹¹ W. Rubin, «La génesis de Les demoiselles d'Avignon» en AA.VV., *Les demoiselles d'Avignon*, Barcelona, Polígrafa, 1988, p. 402.

muy extraña a la vista frente a las otras dos que le acompañan. Presenta los brazos alzados y se toca el pelo como desmelenándose, al mismo tiempo mira hacia arriba estirando su largo cuello mientras que su boca permanece entreabierta. Aunque no transmita ningún sentimiento de dolor pues su gesto es más bien lánguido, amane-rado, y su grito vacío –no olvidemos que se trata de una pintura que, en detrimento de cualquier referencia significativa, rezuma por todas partes valores autoreferenciales–, trasluce un ramalazo expresionista que no hace sino provocar una clara tensión entre lo clásico y lo anti-clásico, preconizando, incluso, un modelo iconográfico, el de la década de los treinta, al que Picasso dotará de un intenso dramatismo, especialmente, en sus estudios para el Guernica.

Este «manierismo lineal» de Picasso, se transmuta y se metamorfosea en otras obras alcanzando «formas de expresión» muy diferentes. Así, en *La siesta* [16], realizada en 1919, aunque remita de nuevo a Ingres, en cualquiera de sus desnudos, captando la misma actitud erótica y placentera en su figura femenina o, incluso, recupere el mismo tema de una pareja de campesinos durmiendo y sobre todo la intensidad expresiva obtenida por la línea en arabesco que contornea a las figuras de Van Gogh en *La siesta*, (1890), el resultado demuestra de nuevo la capacidad de Picasso de emprender un camino personal, donde la deformación y desproporcionalidad anatómica de las figuras así como el poderoso volumen que las acompaña anuncian esa etapa de solidez monumental, desarrollada hacia 1921-1922 y conocida como «época elefantina», que se inspira más directamente en las esculturas de la antigüedad clásica.

En la versión en tinta china de sus *Siete bailarinas* [17], realizada en Londres en el verano de 1919, Picasso, inspirándose de nuevo en una fotografía, esto es, sin perder su relación con la semejanza, traduce hasta la exacerbación la perspicacia revolucionaria ingresca: por un lado, la desproporcionalidad que muestran los cuerpos, por otro, el contraste entre el tratamiento claroscuro de los rostros y los vacíos ampulosos de los vestidos que, desmaterializados por la pureza de la línea, acentúan el carácter plano de la obra. En otra versión a lápiz de las *Siete bailarinas* [18], el resultado plástico es bien distinto: desaparece el modelado de los cuerpos y la línea se convierte en la auténtica protagonista de la composición. La vinculación con el parecido es cada vez menor y el formato apaisado se sustituye por uno más vertical, que hace a las figuras apretujarse en un espacio angosto. Utiliza, pues, Picasso un recurso efectista consecuente con el manierismo formal de tantas posibilidades que venía desarrollando en estos momentos. No obstante, aunque la capacidad deformadora de la línea sea cada vez más exagerada, el dibujo no pierde su orientación clasicista. En cambio, en su obra *Dos bailarinas* [19], las posturas jocosas y el cierto aire de bufonería que las caracteriza, siempre conseguido mediante el recurso plástico de la línea, le hace ir alejándose cada vez más de una inclinación clasicista –sólo el tema sigue siendo clásico– y orientarse hacia una deformación de carácter caricaturesco: su manierismo lineal hasta entonces más decorativo empieza a tener connotaciones expresionistas.

En el *Retrato de Igor Stravinsky* [20] de 1920, Picasso ha abandonado por completo el clasicismo –de éste sólo mantiene la precisión y claridad del dibujo– y en su lugar, combina los rasgos veristas del retratado con un expresionismo caricaturesco. Para ello, utiliza el mismo recurso antiilusionístico que, ya practicara en dibujos de 1918 como *Crucifixión*, de reducir las proporciones del cuerpo de abajo a arriba. De otro lado, Picasso alcanza en este retrato soluciones estéticas muy similares a las que por estas fechas estaban ofreciendo artistas alemanes tan avanzados como Otto Dix, entre otros. Es importante señalar que la peculiar recuperación del orden que estos artistas hacían, a caballo entre el expresionismo y el verismo precursor de la llamada «nueva objetividad», tiene lugar bajo una mentalidad muy alejada de los conservadurismos que alientan otros movimientos recuperadores de los modelos representativos, como es el caso de la tendencia italiana *Valori Plastici*. Si los pintores partícipes de la «nueva objetividad» volvían a los maestros alemanes del pasado como Cranach o Grünewald, lo hacían aportando una nueva visión de la realidad que respondía plenamente con las inquietudes de su momento histórico. Resulta curioso señalar que estos pintores alemanes no ocultaban, como uno de sus puntos de partida, el nuevo clasicismo del pintor malagueño. Con todo esto queremos demostrar que la actitud de Picasso estaba, sin lugar a dudas, muy alejada del conservadurismo que impregnaba a otros artistas.

Pero Picasso que, de forma continuada juega con las posibilidades de su lenguaje pictórico transformándolo libremente en lo que su capacidad creativa le dicta, hacia 1921-22, sin olvidar a Ingres, recupera la monumentalidad escultórica de la antigüedad clásica. Así, *Mujer desnuda sentada secándose el pie* [21], si adopta la pose clásica del Espinario, no se desvincula de la desproporcionalidad monumental de los cuerpos ingrescos. Este gusto por acentuar el carácter tridimensional de las figuras, recuperando en una nueva y personal versión los lenguajes del pasado, puede verse en muchas otras pinturas de estos años. Sirvan de ejemplo las dos versiones de *Tres mujeres en la fuente* [22], para las que Picasso parece haberse servido de los modelos femeninos proporcionados por Ingres en relación con su magna obra *La Apoteosis de Homero* [23] o *Pareja bailando* [24] en la que traspasa el mismo efecto monumental de sus desnudos atemporales a modelos contemporáneos y que comparamos –sin ánimos de establecer influencias concretas– sólo por su paralelismo plástico con el detalle de un *sátiro bebiendo* [25] procedente de la Villa de los Misterios de Pompeya.

Pero si la pesantez de estas figuras esculturales traducen un clasicismo sereno y tranquilo –*Cabeza de mujer* [26]–, Picasso no duda en destruirlo cuando pinta sus *Dos mujeres corriendo en la playa* [27]. A pesar de la poderosa plasticidad de estas dos figuras, en ciertos lugares de sus cuerpos, son casi planas. Esta contradicción se acentúa aún más, por la agilidad que transmiten al haber sido dotadas de movimiento. Es, a partir, de esa especie de arrebató instintivo, casi violento, que presentan

estas dos mujeres cómo Picasso elude cualquier tipo de orden y sosiego desestructurando los resortes principales del clasicismo, sin necesidad de salir de él. En definitiva, parafraseando a Francisco Calvo *a partir de la experiencia picassiana, el vaciamiento moderno del clasicismo no es sino el constante re-volver y revolverse frente y contra él*¹².

A diferencia de lo que ocurrió con otros artistas de la vanguardia, Picasso, quien ya se reconocía como hombre parco en palabras, nunca mostró interés por elaborar un corpus teórico que complementase a su pintura. Sin embargo, hubo una ocasión en la que el pionero del cubismo ofrecía, a partir de unas declaraciones hechas a Mario de Zayas en la década de los veinte, un documento de excepcional interés, para comprender esta etapa de su pintura que venimos comentando.

Picasso iniciaba sus reflexiones rechazando el concepto de investigación que, según él, se venía forjando en torno a la pintura moderna y la crítica, incluso, asociaba a su propia pintura:

*NO PUEDO comprender la importancia que se da a la palabra investigación en relación con la pintura moderna.[...]
Entre los varios pecados de que me acusan ninguno tan falso como el de que mi objetivo fundamental de trabajo sea el espíritu de investigación. [...]*¹³

Este «espíritu de investigación», según Picasso, llevaría al arte hacia una única salida: la de la abstracción. Para aquél los pintores que han elegido esta opción siguen el camino equivocado de oponer el naturalismo a la pintura moderna, o lo que es lo mismo, según la lógica interna de su discurso, dividir el arte en «formas concretas y abstractas». Con ello, el pintor malagueño no hace otra cosa que pronunciarse en relación con el problema de la mimesis artística a lo largo de la historia, planteándola como ficción, al considerar el divorcio entre naturaleza y arte:

Con frecuencia la preocupación de investigar ha hecho que se extraviara la pintura, y que el artista se perdiera en elucubraciones mentales. Quizá sea el defecto principal del arte moderno. El espíritu de investigación ha envenenado a los que no comprendieron bien todos los elementos positivos y decisivos del arte moderno y les hizo tratar de pintar lo invisible y, por consiguiente, lo que no se puede pintar.

*Hablan de naturalismo en oposición a la pintura moderna. Me gustaría saber si alguien ha visto jamás una obra de arte natural. La naturaleza y el arte, por ser cosas diferentes, nunca podrán ser lo mismo. Con el arte expresamos nuestro concepto de lo que no es naturaleza.
[...]*

¹² F. Calvo Serraller, «Revueltas modernas del clasicismo» en el catálogo *Picasso clásico*, Málaga, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Ayuntamiento de Málaga, 1992, p. 62.

¹³ P.R. Picasso, *Poemas y declaraciones*, op. cit., p. 27.

*Desde los primeros pintores, los primitivos, cuyas obras difieren de un modo evidente de la naturaleza, hasta artistas como David, Ingres y el mismo Bouguerau, que creían pintar la naturaleza tal y como es, el arte ha sido siempre arte y no naturaleza. Y desde el punto de vista del arte no hay formas concretas y abstractas: sólo hay formas que son mentiras más o menos convincentes. Es indiscutible que tales mentiras son necesarias para nuestra vida, pues a través de ellas formamos nuestro punto de vista estético de la vida.*¹⁴

Cuando Picasso decía que su trabajo como pintor había sido asociado a la investigación, sin lugar a dudas, estaba pensando en el cubismo:

*El cubismo no es diferente de las demás escuelas de pintura. Los mismos principios y los mismos elementos son comunes a todas ellas. No significa nada el hecho de que durante largo tiempo haya sido incomprendido el cubismo ni que hasta hoy haya quien no vea nada en él. Yo no leo inglés; un libro inglés es para mí un libro en blanco, pero esto no significa que el idioma inglés no exista, y ¿a quién puedo culpar sino a mí mismo por no comprender algo de lo que nada entiendo?»*¹⁵

Al afirmar que el cubismo no se distingue del arte del pasado, no es que Picasso quiera llevarle la razón a los críticos de mentalidad ultraconservadora quitándole todo atisbo de revolución al movimiento, como veremos más adelante. Lo que plantea muy diferentemente, al concebir el arte como un lenguaje de ficción, es la autonomía de la pintura a lo largo de la historia. Pues, al concebir el arte como signo, como idioma, consecuentemente le está atribuyendo un valor autorreferencial inherente a la libertad del artista, como pintor que es, independiente del momento histórico que le haya tocado vivir. Estas últimas reflexiones le llevan a Picasso a rechazar uno de los más controvertidos mitos de la vanguardia, nos referimos al concepto de evolución:

También oigo a menudo la palabra evolución. Con frecuencia me piden que explique la evolución de mi pintura. Para mí no hay en el arte ni pasado ni futuro. Si una obra de arte no puede vivir siempre en el presente no se la debe tomar en consideración. El arte de los griegos, el de los egipcios, el de los grandes pintores que vivieron en otros tiempos, no es arte del pasado, quizá esté hoy más vivo que en ninguna otra época. El arte no evoluciona por sí mismo; cambian las ideas y con ellas su forma de expresión. [...]

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 27-28.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 28.

Las diversas maneras que he utilizado en mi arte no se deben considerar como evolución o como escalones hacia un ideal desconocido de la pintura. [...] Cuando he encontrado algo que expresar lo he hecho sin pensar en el pasado o en el futuro. No creo haber utilizado elementos fundamentalmente distintos en mis diferentes modos de pintar. ¹⁶

Picasso, adelantándose en el tiempo, parece intuir con esta crítica del concepto de evolución la rigidez ideológica que caracteriza en algunos de sus puntos al arte de vanguardia: la idea de progreso, esa necesidad continua de subir escalones para llegar ¿a dónde? Su escepticismo parece lógico: llevaba años desarrollando una plástica de vanguardia como es el cubismo y la propia dinámica interna del fenómeno «cubismo» traía como consecuencia un proceso de agotamiento. Éste ya no podía resultarle tan innovador y emancipatorio como en su fase álgida de 1911-12 en plena efervescencia creadora. Como consecuencia para el artista andaluz el cubismo, a partir de 1914, formaba parte ya de la tradición. Sin ninguna contradicción, lo utilizaba como otro modelo más, junto con otros lenguajes del pasado en un repertorio incansable de formas. Y es que Picasso quiebra la ideología de la vanguardia por donde más duele, destruye el mito del progreso y de la necesidad incansable de futuro, ya no distingue entre éste y el pasado. La paradoja de la vanguardia estaba servida, pues, mucho antes de lo que los ideólogos posmodernos piensan.

El artista no comparte extremos: huye tanto de las posturas conservadoras, como de los fetichismos derivados de las ideologías de vanguardia. El desvincularse de estos mitos no quiere decir que se sufra el proceso contrario, que se retroceda a posicionamientos conservadores. Nada más lejos de la realidad; no hay nada que más moleste a Picasso que el hecho de que los críticos conservadores insistan en entender el cubismo como una etapa de transición ocultando, así, la capacidad emancipatoria que aquél trajo consigo.

Muchos piensan que el cubismo es un arte de transición, un experimento que traerá resultados posteriores, los que así lo creen no lo han comprendido. El cubismo no es semilla ni feto, sino un arte que trata fundamentalmente de las formas; y cuando se crea una forma, ésta adquiere vida propia. Una sustancia mineral con forma geométrica, no toma esa forma con fines transitorios sino que continuará siendo lo que es y conservará su propia forma. Si aplicáramos al arte las leyes de la evolución y el transformismo tendríamos que reconocer que todo arte es transitorio. El arte, por el contrario, no entra en estos absolutismos filosóficos. Si el cubismo es un arte de transición estoy convencido de que lo único que saldrá de él será otra forma de cubismo.

Para darle una interpretación más sencilla se ha relacionado al cubismo con las matemáticas, la trigonometría, el psicoanálisis, la música y otras tantas cosas.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 28.

Natalia Bravo Ruiz

Todo ello ha sido pura literatura, por no decir sandeces, que trajo malos resultados y oscureció con teorías la visión de las gentes.

*El cubismo se ha mantenido dentro de los límites y limitaciones de la pintura, sin que jamás pretendiera llegar más lejos.*¹⁷

Reconoce así Picasso las novedades que el cubismo aporta: el cambio de lenguaje acompañado de una nueva actitud mental y la capacidad de transformar la percepción que hasta entonces se tenía de los objetos y las formas.

En el cubismo se practica el dibujo, la composición y el color con el mismo espíritu y en la misma manera con que los comprenden y practican las demás escuelas. Puede que nuestros temas sean diferentes, pues hemos introducido en la pintura objetos y formas enteramente ignorados. Hemos abierto los ojos y la mente a lo que nos rodea.

*Damos a la forma y al color todo su significado individual, en tanto como podemos; tenemos en nuestros temas la alegría del descubrimiento, el gozo de lo inesperado; nuestro tema es, en sí mismo, una fuente de interés. Pero, ¿para qué decir lo que hacemos si para enterarse basta con querer verlo?*¹⁸

Cuando el pionero del cubismo recuperaba de nuevo los modelos representativos del pasado en sus diferentes tendencias clasicistas, veristas o expresionistas, lo que hacía era abrir los ojos y la mente de todos a los valores autoreferenciales que la pintura tradicional poseía en germen haciéndolos brotar de una manera extremada y esto, que duda cabe, sólo podía conseguirse tras la revolución cubista.

Sin embargo, ya en la fecha temprana de 1924, Picasso mostraba signos evidentes de un nuevo cambio en su pintura. Así, podemos constatarlo en obras como *Mandolina sobre una mesa* [28]. En ella es evidente que el tema, o mejor dicho, el referente al natural no había sido pensado premeditadamente. Partiendo de la expresividad matérica que le proporcionaba el binomio óleo-arena, manchaba con un tono más oscuro, aunque no uniforme, toda la superficie de la tela. Con esta técnica mixta creaba así un fondo plástico sobre el que dibujaba contornos sinuosos de color blanco que, en su recorrido azaroso e instintivo, terminaban haciendo referencia a objetos «reales» –una mesa, una mandolina– siendo el resultado plástico intensamente lírico, libre e imaginativo.

Hacia 1925 Picasso abandona el «nuevo clasicismo» en sus obras de gran formato. Es evidente que una vez aplicados los logros plásticos del cubismo a los

¹⁷ *Ibíd.*, p. 31.

¹⁸ *Ibíd.*, pp. 31-32.

modelos representativos tradicionales, provocando una nueva mirada del pasado, ya no tiene ningún interés para nuestro artista volver a ello. Es entonces, cuando a partir del lenguaje cubista, comienza su exploración por los caminos más ocultos de la realidad, el nuevo punto de inflexión lo marcaba, como tantas veces ha sido señalado *La Danza* [29]. Si bien su vinculación con el surrealismo desde la fecha señalada hasta 1937 ha sido sobradamente explicada por numerosos autores, me gustaría incidir en un punto mucho menos tratado. Apoyándonos en textos del propio artista, se intentará plantear el cambio de mentalidad que supuso para Picasso esta nueva transformación en su pintura.

En 1935, volvía a hacer el artista unas declaraciones, esta vez al director de *Cahier d'Art*, Christian Zervos. Lo primero que se vislumbra en el texto es un ataque directo por parte de Picasso a los jóvenes pintores que someten la obra al raciocinio y a la sistematización:

*Es mi desgracia –y probablemente mi placer– usar las cosas según el mandato de mis pasiones. ¡Qué triste suerte la del pintor que, enamorado de las rubias, no las puede meter en un cuadro porque no van bien con una cesta de fruta! ¡Qué triste suerte la de un pintor que odie las manzanas y tenga que pintarlas todo el tiempo porque van muy bien con el tapiz! Yo meto en mis cuadros todo lo que se me antoja. ¿Que no van unas cosas con otras? Peor para ellas; no tiene más remedio que aguantarse.*¹⁹

En contraposición, el pionero del cubismo argumentaba lo que para él era la pintura: la definía como un conjunto de destrucciones e incidía en la importancia de que el cuadro poseyese emoción y dramatismo. Cuando declara *usar las cosas según el mandato de sus pasiones* no hace otra cosa que apostar por un arte asistemático. ¿No parece ahora que Picasso se muestra mucho más subversivo? No en vano, continúa haciendo las siguientes aseveraciones que podríamos comparar con el aguafuerte *Modelo y escultura surrealista* [30], de 1933, pues, éste podría verse como una auténtica proyección visual de su discurso:

El entrenamiento académico por la belleza es una farsa. Nos han engañado, pero tan profundamente, que casi no podemos lograr ni un asomo de la verdad. Las bellezas del Partenón, de las venus, ninfas y narcisos son una serie de mentiras. El arte no consiste en aplicar un canon de belleza sino en lo que el instinto y el cerebro sean capaces de concebir más allá de cualquier canon. Cuando nos enamoramos de una mujer no empezamos a medir sus extremidades. Amamos con nuestros deseos, por más que al amor mismo han tratado de aplicarle un canon. En realidad el Partenón no es más que un corral con

¹⁹ *Ibíd.*, p. 33.

Natalia Bravo Ruiz

un techo encima; le añadieron columnas y esculturas porque dió la casualidad de que en Atenas había gente trabajando y que quería encontrar un mdo de expresión. En el artista lo importante no es lo que hace sino lo que es. Cézanne nunca me hubiera interesado lo más mínimo si hubiera vivido y pensado como Jacques Emile Blanche, ni aun cuando la manzana que pintó hubiera sido diez veces más bella. Lo que aviva nuestro interés es la inquietud de Cézanne. Y en esto radica la lección de Cézanne; el verdadero drama de Van Gogh son sus angustias, lo demás es una farsa.²⁰

Termina el artista cerrando sus declaraciones con estas inquietantes palabras:

Debería haber una dictadura absoluta... una dictadura de los pintores... una dictadura de un pintor... para acabar con todos los que nos han traicionado, para acabar con todos los tramposos y con las trampas, para acabar con los amaneramientos, para acabar con el encanto, para acabar con la historia y con muchas otras cosas. Pero el sentido común siempre se salva. ¡Hay que hacer sobre todo una revolución contra el sentido común! El verdadero dictador será siempre conquistado por la dictadura del sentido común... pero a lo mejor no!²¹

Y es que Picasso, que ha logrado superar la crisis del cubismo y se siente muy seguro con su nueva apuesta por la vanguardia, no tiene ahora escrúpulos en rechazar los museos, la historia o la imitación del estilo de los maestros, atacando, en defensa de lo irrefrenable, los resortes de la razón.

²⁰ *Ibíd*, pp. 38-39.

²¹ *Ibíd*, pp. 40-41.

Razón e instinto en Picasso



1. Picasso. *Mujer con camisa en un sillón*, París, 1932.



2. Picasso. *Autorretrato*, Montrouge, 1917



3. Picasso. *Autorretrato mal peinado*, Barcelona, 1896.



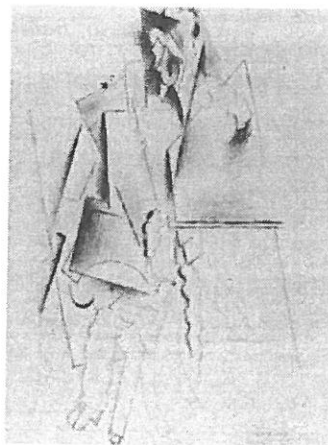
4. Picasso. *Autorretrato*, París, fines de 1901.



5. Picasso. *Autorretrato con paleta*, París, otoño de 1906.



6. Picasso. *Hombre sentado*, París, 1914 (versión clasicista).



6. Picasso. *Hombre sentado*, París, 1914 (versión cubista).

Natalia Bravo Ruiz



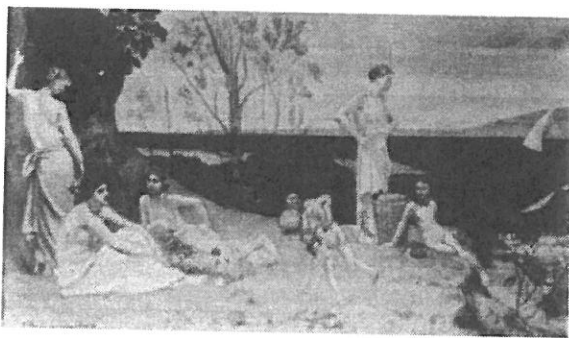
7. Picasso. *Olga Koklova en un sillón*, Montrouge, 1917.



8. Picasso. *Retrato de Ambroise Vollard*, París, 1915.



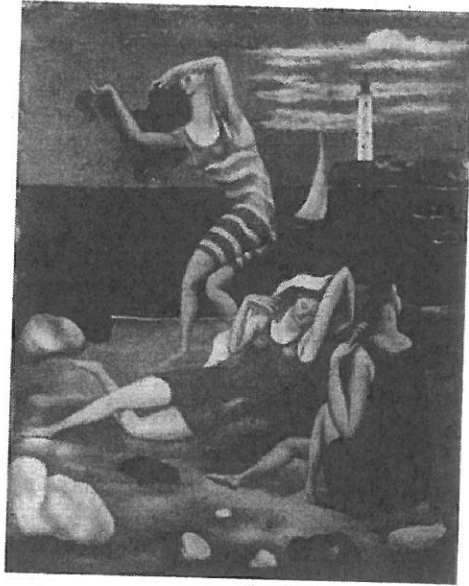
9. Picasso. *Bañistas*, Biarritz, 1918 (óleo).



10. Puvis de Chavannes, *País agradable*, 1882.



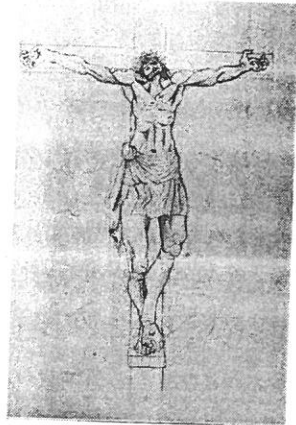
11. Ingres, *El baño turco*, 1862.



12. Picasso. *Bañistas*, Biarritz, 1918 (dibujo).



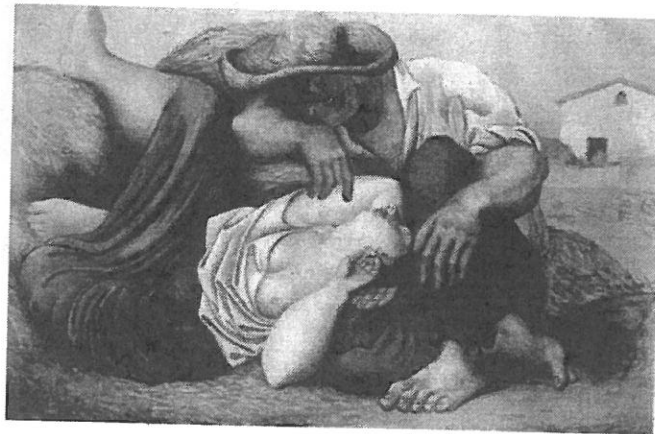
13. Picasso. *Bañista*, París, 1909.



14. Picasso. *Crucifixión*, París, 1918.



15. Picasso. *Pescador*, París, 1918.



16. Picasso. *La siesta*, París, 1919.

Natalia Bravo Ruiz



17. Picasso. *Siete bailarinas*, Londres, verano de 1919.



18. Picasso. *Siete bailarinas*, Londres, verano de 1919.



19. Picasso. *Dos bailarinas*, Londres, verano de 1919.



20. Picasso. *Retrato de Igor Stravinsky*, París, 1920.



21. Picasso. *Mujer desnuda sentada secándose el pie*, 1921.



22. Picasso. *Mujeres en la fuente*, Fontainebleau, París, 1921.



23. Ingres, *La apoteosis de Homero* (detalle).

Razón e instinto en Picasso



24. Picasso. *Pareja bailando*, París, 1921 ó 1922.



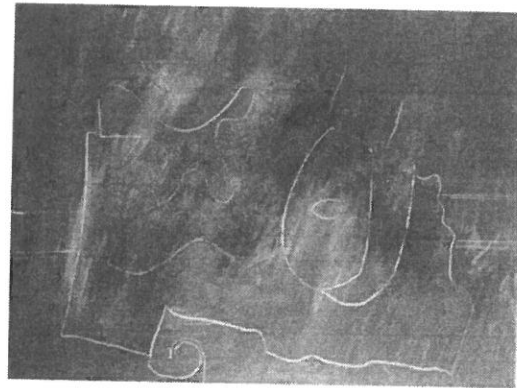
25. *Sátiro bebiendo* (fresco romano), Villa de los Ministerios de Pompeya.



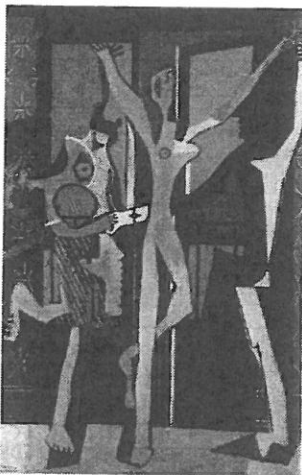
26. Picasso, *Cabeza de mujer*, 1921.



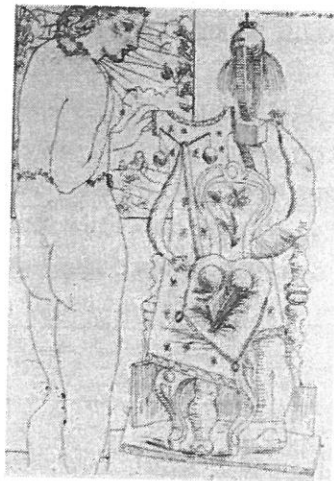
27. Picasso. *Dos mujeres corriendo en la playa*, Dinard, verano de 1922.



28. Picasso. *Mandolina sobre una mesa*, 1924.



29. Picasso. *La Danza*, Montecarlo, junio de 1925.



30. Picasso. *Modelo y escultura surrealista*, París, 1933.