

Introducción

La obra de Picasso caló con rapidez en un público tan amplio que va desde el más conspicuo crítico al hombre de la calle que ha visto la paloma sin saber quién la dibujó. Su producción estimuló de inmediato a los escritores y sirvió de brújula en unos tiempos, sobre todo la primera mitad del siglo XX, en que se abrían multitud de sendas estéticas, algunas tortuosas, otras que desembocaron en callejones sin salida y alguna en pasadizos hacia la innovación y la peculiar belleza.

Estas páginas estudian la mirada que algunos poetas contemporáneos de lengua española lanzaron a la figura y arte de Picasso, en especial el chileno Neruda, aunque también se presta atención directa a españoles como Lorca, Alberti, Aleixandre y Guillén. Más someramente, incluso se menciona la red de relaciones que abarca a Juan Rejano, Carlos Rodríguez Spiteri, Larrea, Gerardo Diego, Gómez de la Serna, Lorenzo Varela... y a escritores más recientes como María Victoria Atencia¹.

Desde muy pronto se sintieron imantados por el quehacer de Picasso poetas de otras lenguas y latitudes, sobre todo franceses —con Paul Éluard a la cabeza—, debido a la larga estancia del pintor en París y a su posterior y definitivo enclave en ciudades del sur como Mougins, Antibes o Vallauris (Melzi d’Eril, 2005), pero no exclusivamente, porque también sirvió de referente, por ejemplo, a alemanes como los tres miembros de la familia Mann, *v. gr.*, los hermanos Heinrich y Thomas y el hijo de este, Klaus (Blanco Cambor, 2007).

Por otra parte, la teoría estética de la Vanguardia, que irradiaba en la etapa de formación de muchos de los escritores que muy pron-

1 Las evocaciones y los homenajes de los escritores a la figura de Picasso se extienden en el tiempo y son ofrecidos por multitud de escritores (VV. AA., 1966; VV. AA., 1981; Rosales, 1973).

to cantaron a Picasso, preconizaba con denuedo la existencia de un Arte Universal que subyacía a las distintas manifestaciones, ya fueran plásticas, ya literarias. Seres dedicados a las letras y pintores se consideraban, más que gremios aislados, miembros de un mismo sector, algo que contribuye a las relaciones interartísticas. Los escritores dedicaban sus páginas al elogio o a la crítica de los pintores, recreaban con palabras sus cuadros o solicitaban ilustraciones para los libros; a su vez, los artistas plásticos retrataban a vates, dramaturgos y narradores. Incluso miembros de ambos grupos se atrevían con frecuencia a intercambiar plumas y pinceles, movidos por el deseo de experimentar y de volcar las ansias expresivas.

Por eso, en un movimiento especular, si la palabra celebró a Picasso, él se nutrió de literatura. Quien carecía de reparos para estudiar y reinterpretar las piezas de otros artistas plásticos se sentía poco cohibido ante los libros, aunque portaran la solemnidad de clásicos. Recordemos como botón de muestra que en los estertores del período azul Picasso pintó *La Celestina* (1904) y que casi al final de sus días retomó el motivo y seleccionó 66 grabados de su famosa Suite 347 (Mougins-Francia 1968) para ilustrar el libro de *La Célestine* en 1971. Las calas cronológicas muestran que en 1931 publicó en Lausana grabados sobre *Las Metamorfosis* de Ovidio —claves para un creador fascinado por hibridaciones de seres— y en 1934 se sentía atraído por *Lisístrata* de Aristófanes. Famosos son asimismo los aguafuertes que acompañan *La obra maestra desconocida* de Balzac que publicó Ambroise Vollard en 1934².

Por otra parte, puesto que Picasso frecuentó a los escritores, compartiendo habitáculo a veces, tertulias, comidas, fraternidad y disputas, ha legado una amplia nómina de retratos, vivientes testigos de esas relaciones. En ellos solía escudriñar con singular agudeza el carácter de los personajes. Realizados con técnicas dispares y en soportes también variados, ahí están, por ejemplo, el retrato de

2 La relación de Picasso con la literatura ha sido objeto incluso de exposiciones. Por citar una relativamente reciente, recuérdese la celebrada en el Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español de Valladolid que llevaba por título *Picasso. El trazo y las letras* y cuyo comisario fue Rafael Inglada (Inglada, 2017).

juventud de Ramón Reventós (1899-1900), el famoso y objeto de jugosas anécdotas que hizo a la adinerada Gertrude Stein (1906), el de su compañero de penurias parisinas Max Jacob (1915) y el de su gran amigo e incipiente teórico del Cubismo, Guillaume Apollinaire (1916). Picasso copiaba de modelos al natural, pero asimismo de fotografías, el nuevo soporte que fue un firme bastón para la pintura y que contribuyó a que esta tomara nuevos rumbos, ya desvanecida la obsesión por la mimesis realista. Conminado por Juan Larrea, a partir de instantáneas de César Vallejo le retrata por triplicado nada más morir el peruano. En una entrevista publicada en el diario *El País* en 1977 le preguntan al bilbaíno: «¿Realizó Picasso el célebre retrato de César Vallejo a instancias de usted?». Contesta:

Así es. Picasso no conocía a Vallejo. Apenas se produjo la muerte de César, me reuní, una larga tarde, con el pintor y le leí un buen puñado de versos vallejianos. Picasso, profunda y visiblemente emocionado, exclamó: «A este sí que le hago el retrato». Y dicho y hecho. Tras una ojeada a unas cuantas fotografías que le mostré, dejó para la historia no uno, sino tres retratos de César Vallejo (Amón, 1977).

Como los acercamientos de Picasso a la literatura son caleidoscópicos, a veces hurta el nombre de obras literarias para designar sus producciones. Así sucede con el mural *La joie de vivre. Pastorale*, de la colección del Museo Picasso de Antibes, que remite a una obra de Émile Zola, aunque por las continuas espirales interartísticas el título también había recalado en Henri Matisse. Especialmente en un período de su vida, el pintor pretende dejar los trazos por las letras y compone poemas, una obra teatral y diversos escritos (Picasso, 1990; Bernadac, 1980).

Volviendo al asunto central de este libro, la recepción de la obra de Picasso por poetas de lengua española, cabe plantarse ciertas cuestiones de calado teórico: ¿compartir lengua materna establece vínculos especiales que no se quiebran incluso cuando los sistemas de expresión son diferentes? En el caso que nos ocupa, ¿la poesía de Neruda principalmente y la de otros poetas como Alberti, Guillén y Aleixandre se asientan sobre un sustrato común al queha-

cer del genio de Málaga? Es una idea bastante aceptada que el idioma configura la visión de mundo y sedimenta el fondo íntimo de una cultura. Conformar el pensamiento y, por ello, incluso si convive con otra cultura, permanece como mecanismo operativo. Habría que sopesar en qué medida en el caso de un pintor la lengua subyace también como herramienta para aprehender la realidad visual de una determinada manera. *Les mots et les choses*, decía Foucault. ¿Hasta qué punto el conocimiento del léxico de tonalidades de color cuyo nombre existe en español ayuda a que el pintor las busque en la paleta y las relacione con la realidad percibida? Y centrando el problema: ¿en qué grado existe una conexión, propiciada por compartir la lengua y la consiguiente cultura, entre Picasso, Neruda y los poetas contemporáneos que se acercaron a su desconcertante y siempre retadora obra?

Aunque Picasso pronto se trasladó a Francia, antes de la guerra civil española sus creaciones circulaban por las publicaciones periódicas de índole artística como la *Gaceta de Arte*, que eran su medio natural. El primero de los artículos extensos dedicados al joven pintor apareció en la revista barcelonesa *Pèl & Ploma* (junio 1901), redactado por Miquel Utrillo, uno de los *Quatre Gats* y fundador de la taberna de artistas del mismo nombre. Utrillo, un defensor del *Modernisme* inspirado en Montmartre, veía en el joven andaluz un «catalán adoptivo» y modernista por excelencia³.

Pero la impronta de Picasso se dejaba sentir también en publicaciones de índole literaria. Por ejemplo, *Ambos* incluyó dos dibujos suyos: *Retrato de Jean Cocteau sentado* y *Gallo*, que aparecieron en el número 2 de los cuatro fascículos que consiguieron editarse. Asimismo, un dibujo se engastó en *Litoral*, revista que corría a cargo de Manuel Altolaguirre y Emilio Prados y en cuyos primeros números

3 Utrillo señalaba: «En el centro artístico de la Modernidad, que se está condensando en Barcelona, han brotado ya algunos talentos de porvenir entre los jóvenes forasteros que las corrientes de la vida han traído hasta nosotros. Pablo R. Picasso, cuyas condiciones de pintor nadie negará, así queremos creerlo, habría hecho vibrar el estallido de una obra bien diferente si no se hubiera movido de aquella Málaga que el sol abrasa. Trasplantado a Barcelona, se encontró en un medio más propicio a sus facultades» (McCully, 2004).

se dio cita la plana mayor de la Generación del 27. *Litoral* contó con un dibujo y acuarela sobre papel titulado *Guitarra sobre una mesa*. La publicación malagueña resucitó en 1968 en España de la mano de José María Amado. Picasso colaboró en 1969 (número 6) y en 1971 (número 23-24) con dos dibujos dedicados.

A pesar de todo, desde fechas tempranas Picasso fue mirado con recelo en España por ciertos sectores conservadores, excepto en su parcela más figurativa y entroncada con los cánones tradicionales. Recuérdesse la oposición al Cubismo expuesta en una revista tan representativa como *La Gaceta Literaria*. En las propuestas de retorno al orden tras la ruptura de las primeras vanguardias, se entienden textos como «Crisis de Pablo Picasso» de Eugenio D'Ors (en Cabrera García, 2011: 51-64)⁴. Las posturas más intransigentes contienen descalificaciones. Por ejemplo, en 1939 Samuel Ros publica en el periódico *Arriba* el texto «Arte y política», del que entresacamos estas frases: «Fundamentalmente la pintura cubista significa –y este es su mérito principal– la destrucción y la negación de la misma pintura. [...] La pintura cubista es el máximo de los horrores que puedan contemplarse» (Ros en Cabrera García, 2011: 54). No obstante, con el transcurrir de los años y la progresiva fama de Picasso, se multiplicaron en España los ensayos específicos y las monografías. En la postguerra, ya exiliado en Francia, es recuperado en su país natal por su aureola de genio, algo que fue disipando las reticencias de la censura⁵.

4 Es conocida la encuesta de *La Gaceta Literaria* sobre la vigencia de la vanguardia, que concluye que ya en los años veinte está superada. Son momentos de descrédito de la experimentación y de defensa desde los sectores más conservadores de un arte figurativo y tradicional que comporta también novedad y modernidad (Cabrera García, 2011: 51-64).

5 En el artículo «Málaga, raíz y referencia», escribe José Moreno: «En España, la lejanía de Picasso, el artista que es reconocido a esfera planetaria como un genio del arte contemporáneo, incita a los círculos artísticos e intelectuales a emprender una labor de recuperación, análoga a la que venían realizando con otros grandes creadores que se encontraban fuera de su país. Se llega a la conclusión de que su tierra no puede estar más tiempo ajena a su maestría, de que su condición de artista español es más fuerte que cualquier otra circunstancia que propicie su alejamiento físico. En este caso bien se pueden diferenciar dos focos distintos

Enfocando el otro polo de los vínculos, es decir, las relaciones de los escritores con Picasso, es ilustrativo esbozar la vinculación del pintor con los poetas españoles y la inserción en un ambiente receptivo a las innovaciones artísticas. Empezando por Pablo Neruda a quien se dedicará una parte capital de este ensayo, en cuya formación son cruciales los años de estancia en España (desde 1934 a 1939), en los que entabló amistad con miembros de la Generación del 27. Incluso es relevante el período inmediatamente posterior a la Guerra Civil, en el que llevó a cabo importantes acciones en beneficio de los exiliados españoles y dio muestras públicas de su postura a favor del bando republicano, filiación que compartía con Picasso (Gálvez Barraza, 2003; Délano, 1970).

En principio el joven Neruda habitó en Barcelona, pero después se trasladó a Madrid convertido en cónsul chileno para sustituir a Gabriela Mistral. Allí conoció a los amigos de García Lorca y de Alberti y no tardó en confesar: «A los pocos días yo era uno más entre los poetas españoles» (Neruda, 1974: 126). El 6 de diciembre de 1934 pronunció una charla recital en la Universidad de Madrid, adonde leyó sus «Tres cantos materiales», que después se editarían como breve opúsculo. Actuaba como presentador García Lorca, con quien ya había coincidido en Buenos Aires al preparar la conferencia «al alimón» que fue organizada por el Pen Club. Entre el público de la sesión madrileña se apiñaban los principales miembros del Grupo Generacional y otros afines como Miguel Hernández, Muñoz Rojas, Leopoldo y Juan Panero, Luis Felipe Vivanco, etc. En la sección titulada «España en el corazón» que se integra en *Confieso que he vivido* (Neruda, 1974: 126), Neruda dio cuenta de los lazos anudados con estos intelectuales (López Martínez, 2009).

dentro de la piel de toro, con fines, en principio diferentes. El barcelonés, que tiene su epicentro en los críticos y artistas que pretenden retomar los lazos que antaño les unieron en sus tiempos de juventud con el artista malacitano, labor en la que tuvieron como puntal de excepción los artículos de la revista *Destino* (7); y el madrileño, al que se suman también autores de otros lares, que aboga por una asunción más universal de Picasso como artista español irrenunciable, de la talla de Velázquez o Goya, una senda que ya había trazado Jean Cassou en *Picasso*, al vincularlo de lleno a la tradición española» (Moreno, 2011).

Como adelantábamos, la producción picassiana fue pronto recibida por los escritores de lengua española y permaneció constante durante décadas. Llegó a los poetas citados que frecuentaron a Neruda y a otros adalides de los nuevos rumbos literarios. En esta línea, Ramón Gómez de la Serna (1931), imán para detectar las ondas magnéticas de la Vanguardia, redactó un texto titulado «Picassismo» que introdujo en el libro *Ismos*, publicado en Madrid en 1931 en la editorial Biblioteca Nueva, de fácil acceso a los intelectuales y creadores del momento.

En fechas cercanas (1932) Vicente Huidobro, el compatriota con el que Neruda tendría sus más y sus menos en una larga historia de rivalidades, pero cuya producción conocía al dedillo, dedicaba a Picasso un «Texto-homenaje». Bastantes años antes (1917) ya había percibido la fuerza del Cubismo en los pinceles del malagueño afinado como él en París y le había dedicado el caligrama «Paysage» de *Horizon carré* (Huidobro, 1917)⁶. Picasso y Huidobro fueron amigos desde finales de 1916. El chileno, recién llegado a la capital de Francia y del arte, pudo ver *Les demoiselles d'Avignon*, cuadro que, tras haber permanecido oculto desde 1907, fue expuesto por primera vez en la Galerie D'Antin. Asimismo, en 1937 Huidobro fue partícipe de la presentación al público del *Guernica*, obra que el Gobierno de la República había encargado para el pabellón español en la Exposición Universal de París (Castro Morales, 2008: 177-167). El radio de influencia de Huidobro llegó a los jóvenes poetas españoles (Gerardo Diego y Larrea especialmente), ávidos de novedades foráneas. Por otra parte, son evidentes las coincidencias entre el *modus operandi* pictórico del Cubismo y el poético del Creacionismo o de la vertiente española ultraísta.

Pasando de *les rapports de faits* a la metodología, el presente libro aborda los nexos entre la pintura y la poesía desde una

6 La vinculación de «Paysage» y la estética cubista es realizada por la crítica, pero a veces de forma un tanto contradictoria. Por ejemplo, Eduardo Llanos Melussa señala que el poema «parece escrito con arreglo tanto al credo creacionista como a la estética cubista», para señalar más adelante que es «más cinematográfico que pictórico» (Llanos Melussa, 2008: 37-45).

de las líneas de la Literatura comparada para la que el perímetro general del comparatismo incluye la relación entre cualquier realidad llamada literaria y otros elementos constitutivos de una cultura (Chevrel, 1989). La vinculación es antiquísima, pues desde sus orígenes el arte y la literatura juegan a enredar sus ramas o a separarlas por trechos. La peculiaridad del trabajo radica en cotejar la labor de un genio como Picasso y la de diversos escritores contemporáneos. Se ponen cara a cara textos y cuadros con el fin de llenar los huecos de lectura o de descubrir el sentido de los flujos que parten de las obras plásticas. En el fondo, late una apuesta por la hermenéutica, por abrir líneas de interpretación de la literatura a la luz de elementos del arte.

Como se señalaba al principio, en el siglo XX, y en especial en Occidente, se han prodigado los flujos interartísticos, pues desde sus primeras décadas la Vanguardia recuperó la idea romántica de la existencia de un arte único con diversas manifestaciones en la música, la pintura, la literatura... y completó la lista con el pujante cine e incluso con la incipiente fotografía, sierva por entonces de la realidad. La vertiginosa sucesión de movimientos y estéticas en el «siglo de las prisas» y la celeridad de los sistemas de comunicación, que agotaban presuntas novedades antes de que fraguasen con consistencia, abren un panorama variopinto y rico en interconexiones. En este período los autores no sentían miedo a saltar los linderos entre artes y la experimentación prestaba osadía (Corbacho Cortés, 1998; Pulido Tirado, 2001; Bou, 2001, Monegal, 1998).