

Portrait of the Author

TESIS DOCTORAL

***Picasso: autor, protagonista
y objeto dramático***

Autora: Clara Romero Godoy

Directora: Dra. Carmen González Román

Programa de Doctorado Estudios Avanzados en Humanidades

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 2020

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Clara Romero Godoy

 <http://orcid.org/0000-0003-1656-1286>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

D^a Carmen González Román, profesora titular del Departamento de Historia del arte de la Universidad de Málaga, y directora de la tesis doctoral realizada por D^a **Clara Romero Godoy**, titulada:

Picasso: autor, protagonista y objeto dramático

Hace constar que la tesis doctoral, además de reunir todos los requisitos exigidos por la normativa vigente, ha sido realizada con un rigor metodológico loable y constituye una aportación absolutamente novedosa en el ámbito de la investigación en Historia del arte que traspasa, incluso, las fronteras de este ámbito disciplinar. Por consiguiente, autorizo su presentación y posterior defensa pública.

Fdo.: Carmen González Román

Málaga 27 de enero de 2020

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña CLARA ROMERO GODOY

Estudiante del programa de doctorado ESTUDIOS AVANZADOS EN HUMANIDADES. ESPECIALIDAD EN HISTORIA DEL ARTE de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: PICASSO: AUTOR, PROTAGONISTA Y OBJETO DRAMÁTICO

Realizada bajo la tutorización de DRA. CARMEN GONZÁLEZ ROMÁN y dirección de DRA. CARMEN GONZÁLEZ ROMÁN (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 14 de ENERO de 2020.



Fdo.: CLARA ROMERO GODOY

A mis padres, por darme una habitación propia.

AGRADECIMIENTOS

No podría comenzar la presentación de este trabajo de investigación sin tener unas palabras de agradecimiento a cuantas personas, y han sido muchas, han contribuido de una manera u otra a que logre realizar esta tarea, que para mí ha sido apasionante.

A los artistas, autores y trabajadores de centros de documentación, museos, archivos y bibliotecas que de forma tan generosa han puesto a disposición de mi labor investigadora cuanto material disponían. Especialmente debo mencionar a Jerónimo López Mozo, cuya talla profesional no ensombra su calidad humana, siempre dispuesto a brindarme toda la documentación fotográfica que requería; a Antínoo Gázquez, que me facilitó el material necesario para profundizar en su creación; a Carlos Ferrer y Salvador Bonet, que me aportaron información y documentación alojada en la Fundación Picasso y que desconocía; a Margarida Cortadella, del Museo Picasso de Barcelona, y a Juana María Suárez, del Museo Picasso de Málaga, por facilitarme enormemente la consulta bibliográfica.

A mi familia, mis padres, mi hermano y mis amigos, ellos me han ayudado a mantener la tensión adecuada, con sus silencios han respetado tantas horas de trabajo, con sus ánimos me han infundido fuerza en los momentos de abatimiento. Por las palabras de cariño, las miradas de satisfacción y los consejos tan oportunos y sabios. A Miguel Ángel, por llegar en el momento preciso para convertirse en el último y definitivo empujón que necesitaba.

Por último y más importante, a la Doctora Carmen González Román. Sin ella sencillamente no hubiera sido posible presentar este trabajo. En todo este tiempo de investigación, de viajes, de lecturas en congresos, siempre ha estado acompañando, corrigiendo, alumbrando. Ella ha sido la inspiradora y la que ha asegurado que el objetivo sea certero. Sus correcciones, siempre oportunas y delicadas, sus ánimos y su gran bagaje intelectual han hecho que aquello que en un primer momento me pudiese parecer una obra titánica, se haya traducido en lo que presento. Sinceramente gracias.

Este trabajo que tienen en sus manos me llena de agradecimiento, a todos los mencionados y a la vida, al arte, a la creatividad y a esta tierra que ha dado, sigue dando y dará tantas personas de luz. Gracias.

RESUMEN

Este trabajo de investigación presenta dos objetivos fundamentales. Por un lado, analizar la obra dramática de Pablo Ruiz Picasso, apenas conocida y estudiada, pero de innegable valor histórico-artístico; por otro, investigar y analizar aquellas obras de teatro y de danza que toman la figura del artista malagueño y su producción plástica para la creación de espectáculos escénicos. Para lo cual abordamos la figura de Picasso desde tres perspectivas distintas. En primer lugar, como autor dramático, centrándonos en los textos que de su pluma nacieron para representar todo un cosmos picassiano a través de la escritura y que tiene su correlación en las artes plásticas. Nos detendremos en estos textos y los pondremos en relación con las principales corrientes teatrales, además de analizar las puestas en escena que otros autores llevaron a cabo.

En segundo lugar, estudiamos a Picasso como protagonista de obras de teatro contemporáneo en español, en las cuales los autores y directores de escena centran sus creaciones en la vida y la obra del artista, o en aquellos intelectuales que vivieron junto a él. De esta forma la biografía teatral y la historización dramática serán los recursos empleados para estudiar y representar la figura de Picasso en escena o en el texto teatral.

Por último, abordamos al artista como objeto dramático, es decir, sus obras plásticas se convierten en protagonistas de los espectáculos de danza. Esto se lleva a cabo a través de la escenografía o mediante la interpretación de determinadas corrientes artísticas creando con ello nuevos lenguajes en los escenarios.

Asimismo, y tras lo expuesto, pretendemos demostrar cómo los límites compartimentados de la Historia del Arte se difuminan dando como resultado una comunicación entre las distintas formas de expresión para generar creaciones y estudios interdisciplinares nuevos. Tomar como punto de partida las artes escénicas significa otorgarle la importancia y el protagonismo que merece una forma de expresión tan útil y enriquecedora para el creador y el espectador.

Palabras clave: Picasso, artes escénicas, texto dramático, representación, escenografía.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN Y CUESTIONES METODOLÓGICAS	10
1.1. Introducción	10
1.2. Objetivos de la investigación y metodología	12
1.3. Estado de la cuestión	15
CAPÍTULO 2: PICASSO, AUTOR DRAMÁTICO	19
2.1. La escritura como sanación: <i>El Deseo atrapado por la cola</i> , 1941	23
2.1.1. Picasso y el teatro de vanguardia	25
2.1.2. <i>El deseo atrapado por la cola</i> y sus contemporáneos	30
2.1.3. El texto	34
2.1.4. Los personajes	38
2.1.5. Apuntes escenográficos y otros aspectos técnicos	42
2.1.6. El estreno y sucesivas puestas en escena	52
2.2. Un universo infantil en <i>Las cuatro niñas</i> , 1948	64
2.2.1. Hacia una teorización del color en <i>Las cuatro niñas</i>	75
2.2.2. El bestiario picassiano. Paralelismos con su obra plástica	81
2.2.3. <i>Las cuatro niñas</i> en escena	87
CAPÍTULO 3: PICASSO A ESCENA EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑOL	92
3.1. Escenificando <i>Guernica</i>	93
3.1.1. Un estudio de caso: la puesta en escena de Jerónimo López Mozo. <i>Guernica</i> , 1969	112

3.2. Una biografía escenificada	125
3.2.1. <i>Picasso adora la Maar</i> , 2001. Alfonso Plou	127
3.2.2. <i>Un Picasso</i> , 2007. Metrópolis Teatro	141
3.2.3. <i>Picasso, reino milenario</i> , 1986. Martín Elizondo	146
3.2.4. <i>La Bateau Lavoir de Picasso</i> , 2009. The ik	151
3.3. Historización dramática o "el dramaturgo, pintor de la historia"	157
CAPÍTULO 4: PICASSO EN MOVIMIENTO	166
4.1. La poética cubista del movimiento	169
4.2. Tipos iconográficos picassianos en la danza contemporánea	201
4.2.1. <i>Picasso andaluz o la Muerte del Minotauro</i> , 1992. Salvador Távora y la Cuadra de Sevilla	202
4.2.2. <i>Picasso: Paisajes</i> , 2001. Compañía Andaluza de Danza	212
4.2.3. <i>Pendientes de Picasso</i> , 2013. R.E.A. Danza	216
4.2.4. <i>Las mujeres y Picasso</i> , 2014. EnFemenino	224
4.2.5. <i>Mi sentir en Pablo. En recuerdo a Enrique Morente</i> , 2016. David Martín	227
4.2.6. <i>37 Guernica 17</i> , 2017. Fernando Hurtado	231
4.2.7. <i>Quiebro</i> , 2014. Víctor Ullate	235
5. CONCLUSIONES	238
6. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES	242
6.1. Bibliografía específica	242
6.2. Bibliografía general	247
6.3. Prensa	249
6.4. Fuentes electrónicas	251

6.5. Fuentes audiovisuales	252
7. ÍNDICE DE FIGURAS	253

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN Y CUESTIONES METODOLÓGICAS

1.1. Introducción

Pasaré a la historia, si paso, definido así: Pablo Ruiz Picasso, poeta y autor dramático español. Se conservan de él algunas pinturas.¹

Estas palabras de Picasso revelan, no solo su espíritu provocador y trasgresor, sino también la importancia que concedió a una forma de expresión que cultivó en momentos cruciales de su devenir artístico. Podríamos invertir sus palabras para dar veracidad a su testimonio y ser fieles a la Historia del Arte. Así, como si de una suerte de quiasmo se tratase, diríamos que pasó a la historia como un genial pintor, conservándose de él algunos poemas (más de trescientos) y dos obras de teatro.

Emprendimos nuestra investigación para dar respuesta a varias preguntas: por qué el artista concedió tal importancia a su escritura, por qué escribió y, en última instancia, por qué no se ha profundizado lo suficiente en ella. Si bien es cierto que no fue prolifera su producción dramática, consideramos imprescindible su estudio y puesta en valor.

Así, abordamos nuestro trabajo con la intención de acercarnos al universo teatral de Picasso y nos encontramos con una relación mucho más profunda de la que esperábamos. Sabemos que Picasso frecuenta el mundo de las artes escénicas para su entretenimiento e inspiración plástica. Será sobre todo en su época rosa cuando comience a plasmar el mundo de las gentes del circo, comprobando así su acercamiento a ellas y las reflexiones que les suscitaban, sin dejar de pensarlas ni representarlas en sus posteriores creaciones. Mostrará el reverso de los espectáculos, la cara más amarga de sus protagonistas que lucen alegres y coloridos ropajes en contraposición a sus actitudes tristes, melancólicas y reflexivas; pero sin sobrepasar esa línea que separa lo sublime de lo ridículo. Asimismo, tras su estancia en Italia para trabajar en los Ballets Rusos de Sergi Diaghilev en 1917, su interés por el teatro y la danza aumenta desarrollando obras en las que experimenta las posibilidades plásticas de nuevos movimientos artísticos, como el cubismo, con personajes de la *commedia dell'arte*, siendo el arlequín el protagonista más representado

¹ GÓMEZ GARCÍA, M. (1998). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal, p. 654.

(*Arlequín*, 1915, Museo de Arte Moderno de Nueva York; *Tres músicos*, 1921, Museo de Arte de Filadelfia). Debemos decir que este personaje está muy presente en la iconografía picassiana, sin embargo, no es protagonista de sus obras dramáticas. Sí debemos, en cambio, tenerlo en cuenta a la hora de considerar el calado del mismo en su universo personal y artístico.

Por su parte, el teatro en su obra pictórica tendrá una presencia subliminal o implícita, si atendemos a autores como Juan Antonio Ramírez que atribuye a determinados cuadros de Picasso un sentido escenográfico en su génesis. Desde este punto de vista se ha analizado *Guernica*, en el que nos detendremos en su momento, al considerarse la escenografía presente en el mural como nexo de unión entre la obra picassiana y este mundo teatral en el que nos sumergimos a partir de ahora. Algo perceptible en otras obras tempranas como *Campesinos dormidos* (1919, Museo de Arte Moderno de Nueva York) y que Juan J. Luna describe como “la gestualidad y el escenario serenos y plenos de encanto, a mitad de camino entre una ambientación mediterránea y una escena teatral”.²

Con estos ejemplos comprobamos la presencia e importancia del teatro en la obra plástica del artista. Sin embargo, Picasso creó también universos teatrales fuera de la pintura y mediante el ejercicio de la escritura se posicionó en una nueva expresión artística que estaba siendo renovada precisamente durante esos mismos años. Este medio de expresión fue gestado a la par que otras obras plásticas y la permeabilidad entre una forma y otra queda latente cuando nos detenemos a analizarlas.

Al centrarnos en el análisis de su escritura teatral tomamos al artista como autor dramático, pero ¿podríamos otorgarle otras funciones dentro de la creación teatral? Al comenzar a investigar la puesta en escena de sus textos nos encontramos con un terreno inexplorado académicamente: el reflejo del universo picassiano en escena, cómo se aborda y las dificultades que puede entrañar. Ya no solo la representación en escena de lo que escribió sino de lo que pintó y lo que vivió. Ante esta situación decidimos acometer la tarea de investigar cómo se ha llevado a los escenarios la figura y la obra de Picasso resultado de lo cual surgió ante nosotros la posibilidad de conocer al artista desde un nuevo enfoque, este es, el dramático.

² LUNA, J.J. (2006). *El museo ideal de Picasso. La colección que nunca existió*. Barcelona: Lumwerg Editores, p. 118.

1.2. Objetivos de la investigación y metodología

Nuestro objeto de estudio es analizar la figura de Picasso en relación directa con las artes escénicas y para ello lo abordamos desde tres puntos de vista distintos: como autor, como protagonista y como objeto dramático. Para el primero, nos alejamos del análisis de su producción plástica, que ya ha sido profundamente estudiada, pero sin dejar de ser referencia para lo que aquí tratamos. La obra de Picasso y los estudios que sobre ella se han llevado a cabo son, no obstante, el punto de partida sobre el que se construye esta tesis a la hora de abordar otra faceta del artista.

La interrelación que los textos teatrales picassianos poseen con la pintura puede tomarse desde dos directrices adyacentes: nos da muestra de la gran importancia de sus aportaciones al mundo teatral, pero también ostentan una declaración plástica personal sobre su propia obra.

Consideramos fundamental analizar detalladamente la creación dramática de Picasso, tal y como se ha venido haciendo con sus producciones plástica, escultórica y cerámica. Por ello, estudiar sus textos, las posibles influencias de sus contemporáneos y lo que supuso en su producción artística en general constituye una parte fundamental de nuestras investigaciones y posteriores resultados.

El *Deseo atrapado por la cola* (1941) y *Las Cuatro Niñitas* (1948) son los títulos de estos textos dramáticos picassianos³ en los que podemos encontrar un estilo vanguardista que autores como Samuel Beckett, Arthur Adamov o Eugène Ionesco estaban desarrollando precisamente en esos años. Por lo tanto, deben estudiarse atendiendo al momento histórico en que fueron escritos considerando de gran importancia lo que pudo significar la aportación de Picasso al terreno teatral.

Además, creemos necesario subrayar las conexiones que establece entre su escritura y su pintura, recurriendo a símiles entre un medio de expresión y otro, siempre teniendo en cuenta las posibilidades y limitaciones de cada formato creativo.

La total ausencia de tratados teóricos salidos de la pluma del propio Picasso suma valor a estos dos textos puesto que, y sobre todo en el segundo, se aprecia una suerte de

³ Existen otros dos textos, *El entierro del Conde Orgaz* y *La corrida de luto*, que, como más abajo aclaramos, no hemos tratado en nuestra Tesis. El primero porque, a pesar de que algunos autores lo califiquen como dramático, tras un análisis de él no lo consideramos como tal por su carácter narrativo; el segundo porque se encuentra inédito y ha sido imposible su hallazgo.

sinestesia mediante la cual se atisban las consideraciones del artista sobre el uso del color en sus creaciones plásticas. Por el estado casi desconocido de estos textos picassianos y la falta de estudios especializados, consideramos necesaria esta revisión y puesta en valor.

Asimismo, hemos de considerar la figura de Picasso tomada como protagonista de los textos dramáticos de autores contemporáneos. Nos centramos ahora en analizar cómo el teatro ha tratado y reinterpretado la producción y personalidad de Picasso. Los estereotipos que caben imaginarse en el ideario popular han sido perpetuados en algunas ocasiones por producciones que repiten los estándares planteados históricamente. No obstante, la originalidad de las piezas que presentamos y las reinterpretaciones personales de cada dramaturgo y creador de escena ponen de relieve la influencia que Picasso sigue ejerciendo hoy en día en un medio de expresión por el que sintió predilección.

Por último, con el tratamiento de Picasso como objeto dramático, nos referimos al estudio de aquellas creaciones escénicas que, para la divulgación de los personajes y movimientos artísticos que Picasso llevó a cabo, parten de obras pictóricas y escultóricas concretas e identificables. Así, nuestra tarea será examinar cómo se ha llevado a cabo esa asimilación de la obra del artista, de qué manera se reinterpreta y se crea una pieza en la que el público detecte y reconozca visualmente a sus protagonistas. Esto se resume en lo que hemos llamado la poética picassiana presente en las artes escénicas. Concebir este medio de expresión como un ámbito apropiado para ello supone concederle unas posibilidades comunicativas propias y distintas a las tradicionalmente utilizadas.

Ya sea mediante un método biográfico o desde una perspectiva ficcional, la vida de Picasso se revisa y se traslada a los escenarios para su comunicación, reforzando en algunos casos determinados estereotipos. Asimismo, su estilo artístico es estudiado por creadores para trasladarlo a la danza, siendo testimoniado por contemporáneos suyos, lo que supuso una trasgresión en forma y contenido, cuyo sentido pretendemos aquí desentrañar y resaltar.

Cronológicamente partimos de la primera reinterpretación artística de la obra de Picasso trasladada a los escenarios y que fue llevada a cabo por el bailar Vicente Escudero, en 1924. Lo que Escudero planteó y pretendía consistía en traducir al baile la poética cubista que Picasso estaba desarrollando en la bidimensionalidad. Por tanto, consideramos que se trata de la primera traducción artística, de un medio de expresión a otro, de la obra del artista malagueño. De esta forma rastreamos todas las representaciones teatrales y de

danza en el terreno nacional que se han dado hasta la fecha (año 2019), a excepción de dos casos que por considerarlos de gran importancia para con los textos de Picasso hemos considerado oportuno traerlos a colación y presentarlos. Con ello conseguimos una doble finalidad: damos muestra de la pluralidad de formas, medios, técnicas y lenguajes que nutren nuestro panorama escénico nacional, y corroboramos la influencia que Picasso ha ejercido en el ámbito de las artes escénicas.

La interdisciplinariedad impregnará nuestra labor puesto que el principal objetivo de ella es acercar dos formas de expresión artística mediante un mismo hilo conductor: Pablo Ruiz Picasso. Artes plásticas y artes escénicas convergerán en nuestra investigación por lo que pretendemos desentrañar cuán útil resulta la una para la otra, las sinergias que pueden producirse y, sobre todo, de qué forma se lleva a cabo.

Los obstáculos que, a priori, podemos hallar los encontramos en dos aspectos diferentes:

- La temporalidad del hecho escénico, es decir, debido a su carácter efímero, muchas representaciones ostentarán como último vestigio de su existencia el texto del autor o las indicaciones para la puesta en escena. Esto es algo que se puede vislumbrar en la dificultad de acceder a materiales gráficos, visuales y documentales, ya sea por su inexistencia o por la escasez de contenidos.
- La constante creación escénica acerca de la vida y la obra de Picasso, y de todos los personajes que le rodearon, podría suponer un obstáculo en tanto en cuanto nuestra investigación no podría considerarse concluida a menos que lo acotemos cronológicamente. Consideramos que, una vez finalizada, podrá ser modificada con añadidos conforme las creaciones escénicas sigan ahondando en el universo picassiano llevado a la escena. Por ello, este trabajo es abierto y extensivo.

Sin embargo, estos obstáculos podrán ser solventados gracias a que la mayor parte de los espectáculos, obras de teatro o compañías que se convierten en protagonistas de nuestro trabajo, se desarrollan en la contemporaneidad. Así, recurrir directamente a sus creadores y protagonistas, ya sean directores de escena, autores dramáticos, actores o equipo técnico, se convierte en una factible tarea y fuente principal de la investigación.

Por último, debemos señalar que asumimos el riesgo que supone centrarnos en un artista universalmente conocido y, sobre todo –y más importante– estudiado desde múltiples

puntos de vista y ámbitos académicos. No obstante, consideramos fundamental el conocimiento de su producción dramática apenas tenida en cuenta y su relación e influencia en la escena española, así como la puesta en valor de la labor que se sigue llevando a cabo para mostrar al público la poética picassiana por medio de las artes escénicas.

1.3. Estado de la cuestión

La relación que Picasso mantuvo durante gran parte de su vida con el teatro nos llevó a considerar el estudio de la escritura picassiana partiendo de la casi inexistencia de trabajos especializados en esta temática. Como es sabido por todos, el estudio de la producción picassiana es objeto de numerosos trabajos y constituye una extensa bibliografía. De hecho, si nos detenemos únicamente en el ballet y el teatro vislumbramos una prolífera producción de estudios y análisis centrados en su mayoría en lo que el artista llevara a cabo para los Ballets Rusos de Sergi Diaghilev y la participación en la famosa obra de Jean Cocteau.

Hasta el momento, la relación establecida entre Picasso y la danza se ha investigado a partir de dos enfoques o puntos de vista distintos: el primero, directamente relacionado con los escenarios, atiende a lo que creara y diseñara el artista malagueño para los ballets en los que colaboró, llegando a realizar labores de figurinismo y de escenografía. Como también es sabido, el segundo enfoque analizado en la misma medida por autores modernos y contemporáneos se encuentra en las obras pictóricas que llevó a cabo Picasso en las que el protagonismo lo adquiriría íntegramente esta forma de expresión artística: la danza.

La primera línea de investigación, es decir, los figurines o escenografías diseñados por Picasso, ha sido tratada fundamentalmente por autores como Douglas Cooper, Douglas Duncan o Tharrats,⁴ ofreciendo un profundo análisis de estas creaciones y pudiendo tomar sus trabajos y visiones personales como punto de partida para nuestra posterior aportación.

⁴ THARRATS, J.J. (1950). *Artistas españoles en el ballet*. Barcelona: Editorial Argos.

La segunda relación a la que hemos aludido, la presencia de la danza en la pintura picassiana, se aborda de manera exhaustiva en otros trabajos y Tesis Doctorales en las que este universo dancístico en la producción picassiana se convierte en protagonista de diversos estudios ayudándonos a adentrarnos en el discernimiento de la consideración personal y artística que Picasso poseía sobre el ballet.⁵ El conocimiento de las aportaciones realizadas desde ambos puntos de vista es ineludible y ha estado presente en toda nuestra labor investigadora pues la tomamos como referencia para analizar y valorar las aportaciones que otros creadores llevan a escena.

Las artes escénicas son un medio de expresión cuya presencia en los estudios e investigaciones de Historia del Arte es aún hoy exigua. Por ello, es preciso mencionar a investigadoras como Idoia Murga, especialista en artes escénicas que ha contribuido, y sigue haciéndolo, al conocimiento de este medio de expresión. Trabajos como *Escenografía en la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*,⁶ al que nos referiremos más adelante, o *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*⁷ suponen una importantísima aportación al conocimiento de autores casi desconocidos o valorados poniendo de relieve la necesidad de estudios como estos y resaltando la labor de sus autores.

Si nos centramos en los textos dramáticos de Picasso, no existe un estudio exhaustivo ya sea desde el punto de vista lingüístico, literario o artístico, que abarque las obras dramáticas de Picasso o la naturaleza plástica de sus manuscritos. Sí se ha tratado someramente en trabajos de investigación como es el caso del realizado por Shawna Yvonne Lynch en 2012 para la Universidad de Misuri a propósito de la relación entre Picasso y el Teatro. Titulado *Picasso: Theatre Artist*, analiza la relación del artista con el teatro, desde sus trabajos como escenógrafo hasta los textos que aquí analizamos, plasmando algunas reflexiones sobre su propio análisis.⁸

Por su parte, la profesora Jèssica Jacques, entre sus líneas de trabajo, analiza los textos teóricos, poéticos y teatrales de Picasso. Estos últimos, y principalmente *El Deseo*

⁵ VARGAS JIMÉNEZ, D. (2014). *Picasso: iconografías del baile*. Málaga: Centro de Estudios de la Diputación de Málaga.

⁶ MURGA CASTRO, I. (2009), *Escenografía en la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: CSIC.

⁷ MURGA CASTRO, I. (2012). *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid: CSIC.

⁸ LYNCH, S.Y. (2012). *Picasso: theatre artist*. (Tesis Doctoral) Universidad de Missouri, EEUU.

atrapado por la cola, desde una perspectiva particular: la iconografía culinaria presente en él.⁹

No debemos olvidar la edición de Douglas Cooper titulada *Picasso Teatro*¹⁰ en la que trata la faceta picassiana como escenógrafo y figurinista, además de autor dramático, pero sin detenerse demasiado en lo que aquí tratamos puesto que dedica escasas páginas al artista como dramaturgo.

En 2009 el Círculo de Bellas Artes de Madrid llevó a cabo una exposición titulada *Picasso. El Deseo atrapado por la cola*.¹¹ Fue organizada por la Fundación Bancaja y comisariada por Juan Manuel Bonet, Carlos Pérez y Françoise Lévêque. Se expusieron fotografías, figurines y dibujos preparatorios de la obra teatral, así como manuscritos y ediciones de la misma. Cobró protagonismo la fotografía que Brassai tomó cuando se llevó a cabo la lectura dramatizada, en la que más abajo nos detendremos. Además, se mostraron fragmentos de películas de Jacques Laurent Bost, y se expuso documentación gráfica y obra literaria relacionada con los espectadores que asistieron a la lectura. De tal forma que pudo apreciarse un recorrido por los textos y tratados teóricos de personalidades tan importantes como Simone de Beauvoir, Jacques Lacan, María Casares, Jean Cocteau o Jean Paul Sartre, es decir, de la intelectualidad más acuciante del momento. Como se puede apreciar, la primera obra teatral de Picasso cobró protagonismo y se convirtió en hilo conductor para tratar toda una generación de intelectuales y artistas que compartieron momento histórico y producción. Sin embargo, el texto dramático no se analiza en profundidad como obra *per sé*, sino como una aportación al universo artístico de la década de los 40 del siglo pasado.

Por último, las obras de teatro y de danza que aquí se presentan y analizan no han sido estudiadas en profundidad por investigaciones relacionadas con la Historia del Arte, a excepción de los estudios especializados vertidos sobre las figuras de Vicente Escudero e Israel Galván. El resto de compañías contemporáneas se encuentran en proceso de

⁹ JAQUES PI, J. (2015). “Repenser Picasso. *Le Désir Attrapé par la queue* et le Iconographies Culinaires de l’Absurde et de la Stupeur”, en DORSCH, F. y RATIU, D.-E. (ed.), *Proceedings of the European Society for Aesthetics*. Vol. 7, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 297-316.

De la misma autora (2018). “Qué se cuece en *el Deseo atrapado por la cola* o la dramaturgia gastropoiética en tiempos de guerra” en *Picasso en la cocina* [Cat. Exposición] Museo Picasso de Barcelona, pp. 202-215.

¹⁰ COOPER, D. (1968). *Picasso Teatro*. Barcelona: Gustavo Gili.

¹¹ Recuperado de <https://www.circulobellasartes.com/exposiciones/picasso-deseo-atrapado-cola/>. [Consultado el 31 de marzo de 2017].

producción a día de hoy por lo que su investigación o análisis se restringe a lo registrado en prensa y expresado por las propias producciones.

Como escenario idóneo para la presentación y el conocimiento de las nuevas líneas de investigación que se desarrollan actualmente, los Congresos y Seminarios especializados en artes escénicas y cultura visual son una oportunidad ineludible para participar y tomar conciencia del actual estado de la cuestión. Todavía escasos en número, en los últimos años se han celebrado en España alguno de ellos y sus ediciones siguen teniendo lugar anualmente, resultado de su buena acogida.

CAPÍTULO 2: PICASSO, AUTOR DRAMÁTICO

La faceta literaria de Picasso, y más aún su producción dramática, ha quedado relegada a un segundo plano durante mucho tiempo. Fue a partir de 1989, mediante la publicación de sus poemas por la editorial francesa Gallimard, cuando se puso el foco de atención en este aspecto de su producción creativa.

La escritura del artista es ingentemente mayor en la vertiente poética que teatral, escribió más de 350 poemas entre 1935 y 1954. Aún así, no está suficientemente estudiada pues no se le ha dado la misma importancia que a su creación plástica.

Algunos autores han afirmado que la relevancia de sus textos viene determinada por quién las realiza y cuándo, sin detenerse en un análisis estilístico de las obras, por lo que ahora pretendemos poner en valor unas creaciones que, independientemente de su autor, poseen una importancia notable por el momento en que se escriben, su forma y su contenido. De esta manera, abordamos la faceta dramática del autor malagueño y por qué su circunstancia personal y social le llevó a ello. No solo es importante qué hizo sino cómo lo hizo y qué ambientes culturales frecuentaba en aquellos años, la década de los 40.

La vinculación de Picasso con el ambiente cultural de París desde su instalación definitiva en la capital francesa es evidente y sobradamente conocida. El artista supo rodearse de la intelectualidad más progresista; escritores, pero sobre todo amigos, que no dudaron en llevar a cabo notables colaboraciones.

Según algunos investigadores como Lorenzo Pareja o Aldo Pellegrini, los cuales trataremos más adelante, su escritura dramática está relacionada con el surrealismo, por la manera de hilvanar las acciones que transcurren, pero también podríamos establecer conexiones con determinadas corrientes que se suceden en la primera mitad del siglo pasado como el dadaísmo o el teatro del absurdo. Si, en palabras de André Breton, Picasso rompe por primera vez con la *convención representativa* vigente en la pintura, quizá debamos plantearnos atribuirle ese rompimiento de lo convencional de nuevo a su escritura, aunque no tuviera la misma repercusión que en el terreno de las artes plásticas. Su experiencia como escritor dramático fue breve pero significativa ya que, como veremos, intenta trasladar las concepciones plásticas al papel mediante el uso de la palabra. Aunque no fuera el precursor de los movimientos dramáticos que se

desarrollaron a principio del siglo XX, podemos señalar su contribución a una escuela joven y en crecimiento experimental.

Pero la escritura de Picasso no está exenta de polémica pues, además de los dos textos dramáticos reconocidos como tales por sus características intrínsecamente teatrales, llevó a cabo otros dos: *El entierro del Conde de Orgaz* y *La corrida de Luto*.

Al primero alude Androula Michaël cuando expresa:

"[Picasso] escribió tres obras de teatro, dos en francés, una en español; y más de 350 poemas. España forma parte de su imaginario, y la escritura, entre otras cosas, es la forma de revivir ese pasado, pero en el presente".¹²

Las tres obras de teatro a las que se refiere la autora son las ya mencionadas, *Le Désir attrapé par la queue* (1941) y *Les quatre petite filles* (1948), y *El entierro del Conde de Orgaz* (1957-1959).¹³ Esta última fue publicada por Gustavo Gili en 1969, en una tirada de 263 ejemplares, y acompañada por doce aguafuertes que el artista realizó entre los años 1966 y 1967, además de un grabado a buril que realizó en 1939. En ella combina la creación literaria y plástica para plasmar un cosmos personal que rezuma vida y nostalgia por sus días de niñez. La obra está caracterizada por un estilo surrealista y la escasez de signos de puntuación. Resulta difícil adscribirla a un determinado género literario pues, aunque Michaël aludiera a ella como obra teatral, otros autores e investigadores la definen como obra poética. Entre las particularidades de este texto está la inserción de fechas gracias a las cuales se conoce el día en que inició la escritura del mismo, 12 de enero de 1957, y su finalización, el 20 de agosto de 1959.

Debemos destacar además la ausencia de personajes, aunque atisbamos cierta interrelación de tres voces distintas que el autor diferencia por los números 0, 1 y 2. Estas intervenciones o inclusiones numéricas tan solo aparecen señaladas al principio del texto, siendo algo excepcional y por ello no podemos atribuirle un cariz teatral. Dividido en tres partes, solo nombra dos de ellas, la segunda y la tercera, pero esta última no será denominada *parte* sino *trozo*.

¹²ANDROULA, M. *Picasso, ambición poética también con la palabra*. [Audio de podcast, 6 de enero de 2017] Recuperado de <http://es.rfi.fr/cultura/20170106-picasso-ambicion-poetica-tambien-con-la-palabra>. [Consultado el 5 de noviembre de 2017].

¹³ PICASSO, P. (1971). *El Entierro del Conde de Orgaz*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Asimismo, detectamos una clara ausencia de acotaciones, algo que será característico en sus dos obras teatrales como luego veremos, así como de apuntes escenográficos. Por todo ello consideramos que *El entierro del Conde de Orgaz* es un texto narrativo y no teatral, sobrepasando en extensión y tratamiento a sus textos poéticos.

Lorenzo Pareja y Patricia Venti, en la presentación de la edición en castellano de *El Deseo Atrapado por la cola*,¹⁴ además de aportar sucintamente características particulares del género de la obra que presentan, suman una obra más a las tres referidas, un texto inédito escrito en Francia en los años 40: *La corrida de luto*. A este manuscrito no hemos podido acceder por no encontrar su ubicación. Sin embargo, Roberto Otero recoge alusiones a esta pieza en su libro *Lejos de España* testimoniando en noviembre de 1968 que:

[Picasso] Me cuenta que tiene otra pieza de teatro sin publicar, *La Corrida de Luto*, escrita “mucho antes que *El entierro del Conde* [sic.] y que *Las Cuatro Niñitas*” (...) [Picasso afirma] Son más de cuarenta páginas, según me ha dicho Miguel,¹⁵ quien la está pasando en limpio. Lo divertido es que he conseguido escribir tantas páginas sobre la corrida de luto, pero aún no he logrado sacar al ruedo ni el primer toro... ¿Qué me dices?... ¡Cuarenta páginas y todavía no he podido empezar la corrida!¹⁶

Esta conversación resulta fundamental para corroborar la existencia de dicha obra teatral y la importancia que presenta al haber ocupado tantas páginas y tiempo a Picasso que, años después de su comienzo, aún la recuerda y posiblemente piense en continuarla. De nuevo el artista aborda la temática taurina tan presente en su obra plástica y, sobre todo, gráfica. Muy probablemente, la edición de dicha obra teatral no se haya realizado aún debido a que su ubicación es desconocida.

Finalmente, debemos detenernos en la recopilación exhaustiva que llevaron a cabo Marie-Laure Bernadac y Christine Piot de los textos de Picasso y que fueron publicados en *Picasso. Écrits*. Michel Leiris, en el prólogo de ella, nos ilumina sobre esta controversia acerca del total de obras de teatro picassianas testimoniando que:

¹⁴ PICASSO, P. (2012). *El Deseo atrapado por la cola*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor. (Edición que utilizamos en cada una de las citas incluidas en este capítulo).

¹⁵ Mariano Miguel Montañés, secretario de Picasso en 1968 después de una ausencia de 20 años.

¹⁶ OTERO, R. (1974). *Lejos de España. Encuentros y conversaciones con Picasso*. Barcelona: Dopesa, p. 181.

Cet ouvrage rassemble les écrits de Picasso répertoriés à ce jour: plus de trois cent quarante textes poétiques et deux pièces de théâtre, écrits entre le 18 avril 1935 et le 20 août 1959 (premier et dernier textes connus).¹⁷

Es decir, tras la revisión y recopilación de los textos picassianos, se confirma la consideración teatral de las dos obras que aquí consideramos y analizamos como tales.

En sus textos dramáticos se detectan varias particularidades en común. La primera y más característica es que Picasso prescinde de los signos de puntuación convencionales, insertando en su lugar guiones, flechas, etc. Pero, además, compone las obras no solo para el deleite intelectual sino también visual, a través de la inserción de varios colores de lápiz en sus manuscritos y de bocetos escenográficos. Así lo expresa el artista: "Las artes se reducen a una sola: se puede escribir una pintura con palabras, del mismo modo que es posible pintar sensaciones con un poema".¹⁸

Antonio Jiménez Millán, en la conferencia pronunciada en la Universidad de Bérgamo en octubre de 2010,¹⁹ establecía la correspondencia entre la pintura y la poesía de Picasso al señalar: "los detalles domésticos están muy presentes en la literatura picassiana, empezando por los alimentos, las bebidas y los utensilios de cocina, y terminando por los juegos de azar". Además, los textos poseen otra característica en común que también fue establecida por el mismo autor:

Tanto en los cuadros como en los poemas picassianos se advierte la constante presencia de metáforas sexuales y la descripción de escenas eróticas. Se trata de una actitud de voyeur, ya reflejada en el primer texto literario de Picasso (18 de abril de 1935).²⁰

Por último, debemos puntualizar que hemos trabajado con la primera edición en castellano de ambos textos, habiendo consultado además los facsímiles sites en la

¹⁷ "Este libro reúne los escritos de Picasso enumerados hasta la fecha: más de trescientos cuarenta textos poéticos y dos obras de teatro, escritos entre el 18 de abril de 1935 y el 20 de agosto de 1959 (primer y último texto conocido)" (La traducción de esta cita y las que a lo largo de la tesis se insertan y proceden de idiomas distinto al español, ha sido realizada por la autora.). LEIRIS, M. (1989), Prólogo en BERNADAC, M.-L. y PIOT, C. (coords.), *Picasso. Écrits*. París: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux.

¹⁸ PICASSO, P. (2008). *Poemas en Prosa*. Barcelona: Plataforma Editorial, p. 19.

¹⁹ JIMÉNEZ MILLÁN, A. (2014), "Los poemas de Pablo Picasso" en SCOTTO, F. y SIRTORI, M. (eds.), *Poeti pittori e pittori poeti. Poesia e arte tra Otto e Novecento*. Milano: Cisalpino, pp. 41-65.

²⁰ JIMÉNEZ MILLÁN, A. (2009). "Picasso ilustrador" en *Picasso. Libros ilustrados*. Colección de la Fundación Pablo Ruiz Picasso (1988-2008), Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso, pp. 17-34.

biblioteca del Museo Picasso de Barcelona y en el Museo Picasso de París. Hemos trabajado también con la edición inglesa de cada uno de ellos; cuya traducción realizó Roland Penrose y editó Calder and Boyars en 1970, considerando de suma importancia las ideas que plasma Penrose en el prefacio de ambos textos. Asimismo, hemos manejado la edición francesa de Gallimard cuando encontrábamos un significado dudoso o una palabra fuera de contexto.

Además, ha sido de gran valía el proyecto llevado a cabo por el Doctor Enrique Mallén,²¹ así como la ayuda prestada por el personal bibliotecario de instituciones como el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, la Fundación Picasso de Málaga, el Museo Picasso de Barcelona, el Museo Picasso de Málaga o el Centro de Documentación Teatral.

2.1. La escritura como sanación: *El Deseo atrapado por la cola*,²² 1941

Escrita en Royan entre el 14 y el 17 de enero de 1941, en un ambiente inestable política y socialmente. La situación sufrida por la sociedad francesa en aquellos años, así como la represión de la que eran objeto todos los ciudadanos, con mayor ahínco en los artistas de la vanguardia, generó un panorama social asfixiante. Desde mayo de 1940 a diciembre de 1944 Francia estuvo ocupada por las fuerzas del Eje de la Segunda Guerra Mundial. Durante la ocupación alemana los artistas que allí vivían no cesaron en sus trabajos y aquella inestabilidad sociopolítica influyó decisivamente en sus producciones.

Tal fue el caso de Picasso, cuyas necesidades personales a las que debía hacer frente a diario tales como la escasez de alimentos, la falta de materiales para trabajar, la vigilancia a la que se vieron sometidos determinados grupos de artistas, etc., ejercieron en su interior una gran influencia a la hora de acometer sus trabajos artísticos. Por ello, al hablar de sus obras dramáticas, se hace necesario aludir a la situación social de aquel momento. Bajo estas circunstancias, se vio enfrascado en la escritura de esta obra dramática durante tres días acompañado de sus amigos en un apartamento tras el toque de queda. Brassáï

²¹ MALLÉN, E. (1997-2018), ed. *Online Picasso Project*. Sam Houston State University. Recuperado de <https://picasso.shsu.edu/>. [Consultado el 19 de agosto de 2019].

²² Título original: *Le désir attrapé par la queue*. Tinta sobre papel, Museo Picasso de París.

coincide con Raymond Queneau en que el texto refleja, mediante la *escritura automática*,²³ toda la angustia de aquellos días.

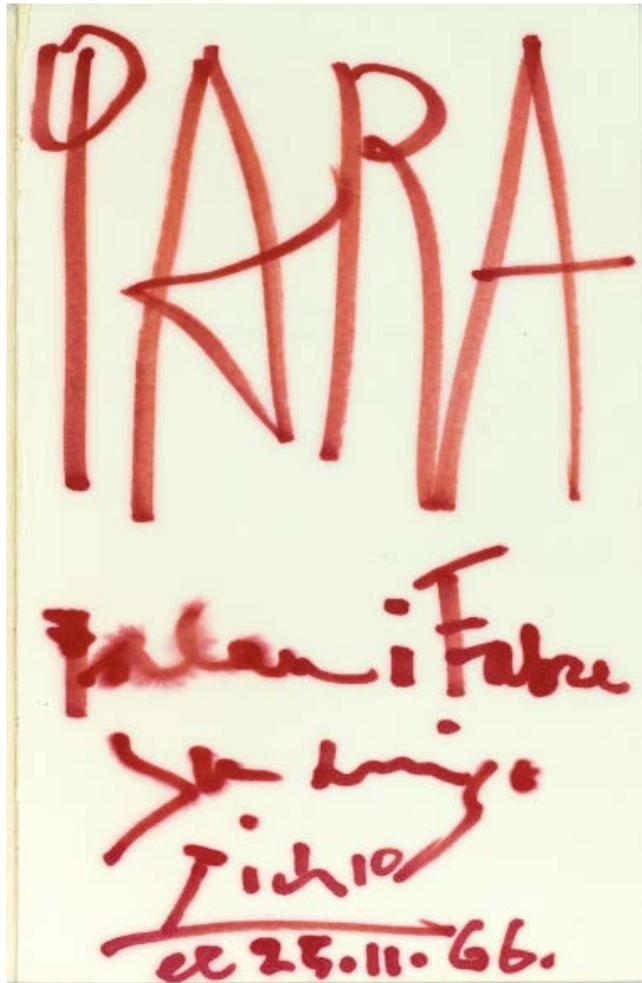
En esta obra se percibe un amor profundo al placer de vivir dentro de una burguesía en decadencia por la guerra. Las ansias de existir alejados de todo condicionamiento e imposición que la situación les obliga a sufrir se reflejan a través del comportamiento de los distintos personajes. Las necesidades físicas que experimentan y padecen el grupo de amigos son verbalizadas en esta obra, como si con ello hubiese una liberación y se alcanzara a cumplirlas. John Richardson la describe como "una farsa sobre las preocupaciones con el hambre, el frío y el sexo durante la guerra".²⁴

La primera vez que se hace alusión a la obra prima de Picasso, refiriéndonos a la primera obra teatral del autor, es a través de la pluma de Brassai. El fotógrafo húngaro, en su libro *Conversaciones con Picasso*, relata no la escritura sino la representación de dicha obra que tuvo lugar en junio de 1944.

Fue publicada por primera vez en 1945 por la editorial Gallimard, que imprimió 180 exclusivos ejemplares cuyo autor firmó y dedicó personalmente a los destinatarios de ellas (fig.1).

²³ BRASSAI (2002), *Conversaciones con Picasso*. Madrid: Turner Publicaciones, p. 185

²⁴ RICHARDSON, J. (1995), *Picasso. Una biografía. 1881-1906. Vol. I*. Madrid: Alianza Editorial, p. 366.



1. PICASSO, Pablo, *Dédicace (Le Désir attrapé par la queue)*. Dedicataria a Palau i Fabre, 1966. Pàgina de guarda, 18,5 x 11,6 cm. Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

2.1.1. Picasso y el teatro de vanguardia

Si tuviéramos que situar esta obra en un género concreto podríamos clasificarla como comedia surrealista que prefigura el teatro del absurdo. Sin embargo, y como bien sabemos, las creaciones de Picasso distan mucho del encasillamiento y las generalizaciones. Sus especificidades van más allá de la simple adhesión a una corriente u otra, ya nos refiramos a la pintura, la escultura, el collage o la dramaturgia.

En palabras de Douglas Cooper, se trata de "una farsa bastante amarga".²⁵ Otros autores la califican de "comedia barroca", de juego poético e incluso de sainete surrealista. Juan

²⁵ COOPER, D. (1968), op. cit., p. 79.

Antonio Ramírez le atribuye un tono esperpéntico y estrafalario, y la compara con las dos planchas de *Sueño y mentira de Franco*.²⁶

Una sucesión de diálogos da vueltas sobre tres temas principales: el hambre, el frío y el amor. Temas que se reflejan explícitamente, sin quedar encubiertos por una trama narratológica, es decir, sin la división clásica de introducción, nudo y desenlace. Las necesidades humanas son expuestas sin pudor y de manera clara por medio de personajes que exhiben abiertamente sus impulsos carnales y personales. En definitiva, se hacen evidentes los sueños, nocturnos y diurnos, del hombre abrumado y humillado ante las urgentes necesidades del día a día. La palabra es la auténtica protagonista del texto y ella es, precisamente, la que nos lleva a las hipótesis que ahora exponemos.

Al clasificar esta obra, muchos autores la han llevado al terreno surrealista. Rodolfo Alonso, en el prólogo de la primera edición en castellano titulado "La consagración del Deseo",²⁷ la adscribe al movimiento por su espíritu y letra. A su vez, Aldo Pellegrini²⁸ en su *Antología de la poesía surrealista*²⁹ sitúa al artista malagueño junto a los poetas de este movimiento, atendiendo a las creaciones poéticas de Picasso, por lo que la relación de sus obras teatrales con ellas resultaría evidente.

Las primeras creaciones literarias de nuestro protagonista datan de 1935 en adelante, cuando la necesidad de creación se hizo palpable debido a la imposibilidad material de pintar. Con 54 años, Picasso se adentra en un nuevo medio de expresión, la poesía, desembocando más adelante en la escritura teatral. Sus primeros textos van en la línea de los procedimientos empleados por la escritura automática propia del surrealismo. Aunque el artista no se considere miembro del grupo liderado por André Breton, sí colabora con sucesivas creaciones para revistas surrealistas como *La Révolution Surréaliste* o *Minotaure*, e incluso para ediciones de libros como *Clair de terre*, de Breton (1923); *Petite anthologie poétique du surréalisme*, de Georges Hugnet (1934); o *De derrière les fagots*, Benjamín Péret (1934).

Qué duda cabe de las analogías existentes entre el genio y dicho movimiento, apreciable además en las amistades de ese momento y en las creaciones plásticas que llevó a cabo.

²⁶ RAMÍREZ, J.A. (1994). *Picasso*. Madrid: Alianza Cien, pp. 52-53.

²⁷ PICASSO, P. (2012), op. cit., p. 9.

²⁸ Rosario, 1903-1973. Poeta, ensayista y crítico de arte argentino. Miembro fundador del primer grupo surrealista de Sudamérica en Argentina.

²⁹ PELLEGRINI, A. (2006). *Antología de la poesía surrealista*, Argentina: Argonauta.

Sin embargo, podríamos afirmar que posiblemente estemos en los albores de un movimiento que se definió completamente con autores independientes aunados por la denominación de "lo absurdo", siendo *El Deseo atrapado por la cola* un prelude del estilo de posguerra que surge de la mano de autores como Samuel Beckett o Eugène Ionesco. Los personajes degradados del primero, o caricaturizados del segundo, hiperbolizan al hombre de nuestro tiempo, tal como vemos en la obra teatral de Picasso, exponiendo a sus personajes al límite de la exageración.

Ionesco despliega las características propias del teatro del absurdo en su obra *La cantante calva*.³⁰ En ella no hay una lógica interna, incluso hacia el final de la obra no existe una conversación coherente entre los personajes. En Ionesco, como en Picasso, todo transcurre en una misma habitación donde los personajes mantienen conversaciones de distinta índole e incluso contradiciéndose entre sí. Ambas obras se contraponen, pues, a la concepción clásica de planteamiento, nudo y desenlace, al carecer a primera vista de una progresión narrativa. Y decimos a primera vista ya que, el autor del absurdo, suele ir introduciendo signos que muestran una degradación haciendo poco probable mantener las estructuras reiterativas que suplantarían la progresión aristotélica.

Las técnicas empleadas por el teatro del absurdo son deudoras de la plástica surrealista, del mimo, del cine, etc., algo que ya advirtió Martin Esslin.³¹ Por lo que la adscripción de esta obra picassiana al teatro del absurdo tiene que ver con conjeturas realizadas por otros autores especialistas en dicho género teatral.

Arthur Adamov en su obra *La Parodia*³²(1947) presenta a los personajes sin nombre propio y, en lugar de ello, los diferencia en función del papel que desempeñan en la obra: la Madre, la Hermana, el Mutilado, el Empleado, etc. Una característica en común con la obra picassiana. De esta forma se produce el *distanciamiento* proclamado por Brecht y que Adorno identifica en el teatro del absurdo, consistente en que los espectadores no consigan identificarse con ninguno de los personajes, y esto es precisamente lo que ocurre al leer *El Deseo atrapado por la cola*. Los protagonistas presentan unas características

³⁰ Representada por primera vez en el *Théâtre des Noctambules* el 11 de mayo de 1950, por la compañía Nicolas Bataille.

³¹ Budapest, 1918-2002. M. Esslin acuñó el término *Theatre of the Absurd* (Teatro del absurdo) en 1961 cuando publica *The Theater of the Absurd*. Nueva York: Anchor Books, Doubleday and Company, Inc. La edición en castellano aparecería 5 años después por la editorial Seix Barral.

³² ADAMOV, A. (1953). *Théâtre d'Arthur Adamov, Vol. I*. París: Gallimard.

psíquicas que se difuminan y entremezclan a lo largo de la obra, actuando y verbalizando de tal forma que resulta difícil reconocerse en alguno de ellos.

Sin embargo, las obras del teatro del absurdo mencionadas son posteriores a *El Deseo atrapado por la cola*, un hecho que refuerza la afirmación con la que comenzamos este apartado: la obra picassiana prefigura el teatro del absurdo. No obstante, no tenemos noticia de la lectura del texto picassiano por parte de estos teóricos de las artes escénicas por lo que, en lugar de influencias, tendríamos que hablar de coincidencias entre *El Deseo atrapado por la cola* y el teatro del absurdo. Esto podría ser debido a un motivo reaccionario contra el teatro tradicional que se estaba desarrollando en Francia a mediados del siglo XX.

Pero también podemos adjudicarle a *El Deseo atrapado por la cola* tintes dadaístas, sobre todo, si lo ponemos en relación con *El corazón a gas* de Tristán Tzara, escrito en 1921. Más adelante aludiremos a la preocupación de Picasso por la comprensión de las situaciones escénicas mediante la inserción de acotaciones y es en este punto donde detectamos similitudes con Tzara, autor con el que estrechó lazos personales y profesionales. En la obra mencionada, Tzara inserta breves acotaciones explicativas, a pesar de que el diálogo de los personajes sea desconcertante. Ello nos permite seguir el argumento de la obra y situar a los personajes en determinados momentos en que se hace necesario para la comprensión del texto. En ambas creaciones dramáticas percibimos la preocupación por el lector/espectador pues a los singulares diálogos le preceden aclaraciones y acotaciones que ponen en situación al receptor de la obra.

En 1933 ya se dio la primera colaboración entre Tzara y Picasso, mediante la ilustración de *L'Antitète* y, posteriormente, *De memoire d'homme*, publicado entre 1946 y 1949, además de dos poemarios: *À haute flamme* (1955) y *La rosa et le chien* (1958). Por lo que no es extraño que el genio malagueño se viera influenciado o atraído por la escritura característica de Tzara y aplicara ciertos elementos en su obra.

Cabe mirar además hacia otro teatro de vanguardia que se erige en reformador e innovador de la escena teatral. Este es el teatro futurista sintético, nacido en 1915, que pretende exaltar el teatro de variedades, muy frecuentado por artistas de vanguardia, entre ellos Picasso. El teatro futurista se define como:

Absolutamente opuesto al teatro reaccionario (...), [además de] brevísimo. [Consiste en] comprimir en pocos minutos, en pocas palabras, y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos, símbolos.

Es decir, el llamado teatro sintético futurista se caracteriza por presentar tramas no más extensas de 10 minutos y cuyas acciones se desarrollan velozmente.

Según José A. Sánchez, los puntos en común con esta obra de Picasso los detectamos en aspectos como “la descomposición irónica de todos los prototipos gastados de lo Bello, lo Grande, de lo Solemne, de lo Religioso, de lo Feroz, de lo Seductor y de lo Espantoso, y también la elaboración abstracta de nuevos prototipos que sucederán a estos”.³³

Atendiendo a lo que Marinetti escribió en 1913 sobre el teatro de variedades, podemos detectar puntos en común con esta obra teatral de Picasso, características que adoptan los futuristas para sus creaciones escénicas. La síntesis de todas ellas será la congregación de lo que el ser humano ha suavizado para "distraerse del dolor material y moral". Picasso lo utiliza en un momento en que se hace necesaria toda clase de distracción intelectual en la medida en que los recursos materiales lo permitan. Pero, además, las pretensiones de los futuristas eran desprender al teatro de variedades de toda lógica y atribuirle un sentido del absurdo, aunque alejado de las concepciones que propusieron cuatro décadas después los teóricos de dicho movimiento.

En las conclusiones del manifiesto escrito por Marinetti en 1915 sobre este teatro encontramos un punto extrapolable a las pretensiones de Picasso en su texto y es la voluntad de involucrar al espectador en la escena, para que experimente más allá del sentido visual la trama que acontece. Al final del cuarto acto Picasso inserta la siguiente acotación:

Gran silencio por espacio de algunos minutos, durante los cuales, en el foso del apuntador, sobre un fuego fuerte y en una sartén grande, se verá, se oirá y se olerá freír papas en aceite hirviente el humo de la fritura irá llenando más y más la sala hasta el sofocamiento completo.³⁴

En las conclusiones citadas de Marinetti apunta lo siguiente: "(...) eliminar el preconcepto del proscenio tendiendo redes de sensaciones entre el escenario y el público; la acción

³³ SÁNCHEZ, J. A. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal, p. 115.

³⁴ PICASSO, P. (2012), op. cit., p. 48.

escénica invadirá platea y espectadores".³⁵ Y es la acción de freír y de sofocamiento la que Picasso quiere trasladar al público, para que participe, no solo recibiendo visual y auditivamente las acciones de los personajes, sino también experimentando personalmente sensaciones.

Hacia el final de la obra se experimenta además un estado de vacío existencial, con la acotación que introduce y que cierra el último acto:

Todos quedan paralizados como estatuas sobre el escenario –por la ventana del fondo de la sala, que se abre de un golpe, se introduce una esfera de oro del tamaño de un hombre, que ilumina la habitación y ciega a los personajes–³⁶ cada uno saca un pañuelo del bolsillo y se venda los ojos –extendiendo el brazo derecho se señalan unos a otros con el dedo, y gritan al unísono y varias veces:

Tú Tú Tú

Sobre la enorme bola de oro aparecen las letras de la palabra "Nadie".³⁷

De todo ello se deduce la peculiaridad del trabajo de Picasso y la dificultad que presenta su análisis ya que, como hemos visto, podemos establecer paralelismos con más de una corriente sin que ello implique la adhesión determinante a una específica.

2.1.2. *El deseo atrapado por la cola* y sus contemporáneos

El hecho de que Picasso trabajara y se relacionara con la intelectualidad del siglo XX es motivo suficiente para pensarlo como un artista que bebía continuamente de todo lo que acontecía a su alrededor. Tal como afirma John Richardson en *Picasso. Una biografía*:

(...) Gracias a las veladas de la *Closerie des Lilas*, Picasso conoció a artistas y escritores de todo el mundo, entre ellos a los italianos Soffici, Marinetti y Severini

³⁵ SÁNCHEZ, J. A. (1999), op. cit., p. 125.

³⁶ Efecto luminoso que recuerda al que llevó a la práctica Francis Picabia en la puesta en escena de su ballet *Relâche*, en 1924. En esta ocasión la escenografía fueron múltiples focos que se accionaban y deslumbraban a los asistentes.

³⁷ PICASSO, P. (2012), op. cit. p., 62.

(...). El escritor de *Vers et Prose* que mayor influencia ejerció sobre Picasso fue Alfred Jarry (...).³⁸

Y en este punto debemos detenernos ya que es importante conocer la relación entre el autor de *Ubú Rey* y Picasso, si la hubo y cómo le pudo influir. Alfred Jarry (Laval, 1873-París, 1907) fue un dramaturgo, novelista y poeta francés cuya creación, *Ubú Rey* (1896), le ha valido erigirse como el antecesor directo del teatro del absurdo. Su extravagante personalidad y creatividad le hizo rodearse de jóvenes seguidores entre los que destacaban Apollinaire, Max Jacob o André Salmon. Jarry era solo ocho años mayor que Picasso; los amigos que tenían en común, la admiración que sentían el uno por el otro y la influencia que ejerció el escritor en Picasso ha hecho que muchos biógrafos los describieran como grandes amigos. Sin embargo, nunca llegaron a conocerse personalmente y Richardson expone los motivos y testimonios que lo corroboran. Uno de ellos es el de Hélène Parmelin que: “Se hace eco de una conversación con Picasso a mediados de los años cincuenta: ‘se lamentaba de no haber conocido a Jarry; un día fue a su casa con Apollinaire, pero Jarry no estaba, `et puis c’est fin’: Jarry murió””.³⁹

Los últimos años de Alfred Jarry llenos de exceso y su temprana muerte frustraron un acercamiento personal entre los dos artistas. Sin embargo, sus creaciones han estado unidas por un elemento común: erigirse como la ruptura de los cánones tradicionales, ya sea en la pintura, en la escritura o en el teatro. Jarry fundó su ciencia paródica denominada *patafísica*, según la cual los órdenes tradicionales de belleza, decoro y buen gusto quedaban exentos de significado. Entre los dos autores existe lo que Richardson define como "vínculo metafórico entre estos dos pequeños superhombres que se atrevieron a revolucionar nuestra percepción de la realidad";⁴⁰ un vínculo que se personifica en un objeto concreto y real: el revólver que Picasso heredó de Jarry. De esta forma la influencia intelectual que Jarry ejerció sobre el artista y su imaginario se materializó a través del arma. Una influencia que parte indiscutiblemente de *Ubú Rey* (fig.2), obra que Picasso conservaba celosamente en distintas ediciones y manuscritos.⁴¹ La labor artística que Jarry llevó a cabo en la obra no solo correspondía al texto sino también a los grabados

³⁸ RICHARDSON, J. (1995), op. cit., p. 360.

³⁹ *Ibidem*, p. 362.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 363.

⁴¹ BRASSAÏ, (2002), op. cit., p. 187.

que lo acompañaban, y que son precisamente la inspiración de Picasso para diversos dibujos y, en concreto, su grabado *Sueño y mentira de Franco*⁴² (1937).

Pero la influencia de Jarry vuelve a aparecer en las creaciones picassianas unos años después, esta vez a través de la escritura. Las imágenes jarriescas que destilan elementos absurdos, escatológicos y grotescos están presentes en *El Deseo atrapado por la cola*. Y las creaciones de Jarry se pudieron contemplar, además, el día de la primera representación de la obra en casa de los Leiris. Cuando Picasso invitó al nutrido grupo de actores y algunos asistentes a su casa, según cuenta Brassai:

Saca de su armario secreto un amarillento manuscrito de Alfred Jarry, del ciclo de Ubú rey. (...) El manuscrito de Jarry que nos enseña es *Ubu cocu* o *Ubu enchainé*. Picasso nos recita varios pasajes truculentos; los sabe de memoria. “Habría que recitar esto”, le dice a Albert Camus, muy interesado en la cuestión.⁴³



2 JARRY, Alfred, *Retrato del padre Ubú*, 1896.

Archivo Español de Arte, nº LXXVIII.

⁴² El trabajo de Inocente Soto Calzado nos detalla la cercanía entre estos autores a través de la figura gráfica del personaje teatral Ubú rey. SOTO CALZADO, I. (2005), “Ubú Picasso” en *Archivo Español de Arte*, nº LXXVIII, pp. 353-368. Recuperado de <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/169/169>. [Consultado el 15 de enero de 2018].

⁴³ BRASSAI, (2002), op. cit., p. 187.

La presencia de Jarry en la obra de Picasso se hace palpable en muchas de sus creaciones. Según Richardson:

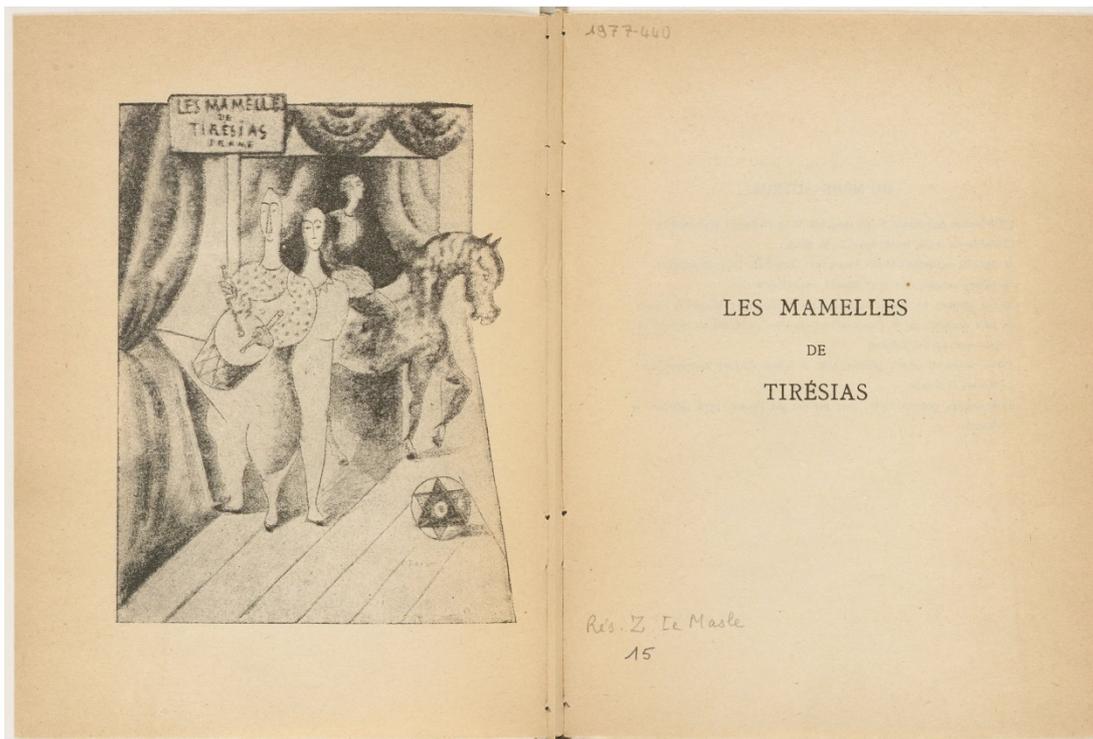
Cuando Jarry murió, fue como si Picasso se apoderara de su alma mientras abandonaba su cuerpo. La ferocidad sexual de Jarry, su culto al ridículo y al absurdo, sus poderes camaleónicos de mimetismo y parodia de estilos, su explotación de lo primitivo y de lo que actualmente llamamos pop, su divertido mestizaje de blasfemia y dogma cristiano, son solo algunas de las armas que Picasso tomó del arsenal de Jarry.⁴⁴

Por todo ello, pensar en estos dos creadores y concebir la obra de teatro de Picasso como una aglomeración de influencias es necesario y evidente.

Como atestigua Brassai, Picasso era un gran lector en la intimidad de su estudio. Tenía varios libros de cabecera de diversa índole, como es el caso de *El Gran Hombre solo*, de René Benjamin. En una conversación entre el artista y Jacques Prévert, que Brassai recoge en su libro, compara a Benjamin con Jarry llamándole la atención el humor que destila el texto. Sabía pasajes de memoria.

El Deseo atrapado por la cola está también en la línea de *Les Mamelles de Tiresias* (fig.3), de Apollinaire. Esta obra es, como lo calificó su propio autor, un drama surrealista puesto que su intención era alejarse de la imitación de la realidad, produciéndose por tanto un distanciamiento o reacción contra el teatro realista. Fue escrita en su mayor parte en 1903, pero tanto el prólogo como la última escena del segundo acto fueron escritos, y por tanto concluida la obra, en 1916; su estreno tuvo lugar en 1917. Apollinaire en su texto también presenta juegos de palabras para darle sentido a la rima, siendo esta la protagonista en muchas ocasiones y no la palabra *per se*, cosa que se pierde en su traducción al castellano, como ocurre con la obra de Picasso. Además, otra similitud entre ambos textos es que carecen de puntuación y solo incluye las mayúsculas a principio de cada verso. Los personajes se atienen a lo que hemos visto ya en las obras del teatro del absurdo, son llamados según la función que desempeñan en la obra y por la que se define su papel.

⁴⁴ RICHARDSON, (1995), op. cit., p. 361.



3. APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Mamelles de Tirésias*, 1918. Edición ilustrada por Serge Férat, artista que llevó a cabo el diseño de decorados y figurinismo. Biblioteca Nacional Francesa.

2.1.3. El texto

Estructurada en seis actos, es una obra pensada y escrita en francés, y, por ello, no concebida para su traducción. Sin embargo, Roland Penrose, en el prólogo de la edición inglesa,⁴⁵ apunta que, tanto en el lenguaje, como en las imágenes y su trasfondo, una fuerte presencia de su tierra natal.

El texto presenta juegos de palabras que desvelan el ingenio de su autor. Picasso escoge cuidadosamente las palabras cuya pronunciación en francés puede llevar al equívoco en su significado, y es precisamente esto lo que busca. Ocurre, por ejemplo, en el sexto acto con la palabra *farce* en la intervención de la Angustia Flaca. Esta palabra puede traducirse como "farsa", pero también como "relleno", en cuyo caso sería *farcié* produciéndose en su sonoridad una confusión de significados. Ambos, sin embargo, casan a la perfección en el contexto de la intervención del personaje: "(...) trincha el pavo y sírvete una porción decente de relleno [o farsa] (...)". En la traducción del ejemplar que manejamos⁴⁶ aparece

⁴⁵ PICASSO, P. (1970). *Desire caught by the tail*. Londres: Calder and Boyars, pp. 5-14.

⁴⁶ PICASSO, P., (2012), op. cit., p. 59.

como "relleno" con la nota del traductor correspondiente a esta aclaración. La elección en este caso podría venir motivada por el deseo de dotar a la escena de veracidad, pero qué es la propia obra de teatro sino una farsa.

Picasso tenía una opinión muy formada acerca de las traducciones, consideraba que el paso de una lengua a otra implicaba un cambio de forma y contenido, y concedía así una gran importancia a la sonoridad de las palabras. A propósito de las traducciones, Picasso reflejó su opinión sobre ellas en el primer poema escrito en francés y fechado el 28 de octubre de 1935:

Si pienso en una lengua y escribo "el perro persigue a una liebre por el bosque" y quiero traducirlo a otra lengua tendré que decir "la mesa de madera blanca hunde sus patas en la arena y muere casi del susto al reconocerse tan [idiota](sic)".⁴⁷

Y siguiendo con las traducciones y la lengua empleada para la escritura de este manuscrito, en un momento del texto, concretamente en la escena segunda del acto tercero (fig.4), Picasso quiere utilizar una conjunción copulativa, pero en lugar de hacerlo en francés ("et") siguiendo el idioma en que redacta el manuscrito lo hace en español ("y"): "(...) le tuer lui enlever la peau le couvrir entièrement de plumes lui apprendre à chanter y à réparer les montres (...)".⁴⁸

Podríamos pensar que se debe a un acto inconsciente en el que sale a relucir su lengua materna. No siendo así en otros escritos, donde la combinación de los dos idiomas es frecuente y premeditada.

Por ello, los procedimientos de creación textual no responden a la escritura automática propia del surrealismo ya que cada frase, cada palabra, está pensada. Sí lo hace de manera espontánea, reflexionando posteriormente, acción alejada del automatismo ya que debemos recordar que este consiste en transmitir ideas y palabras sin pasarlas por el tamiz de la razón y sin conectarlas entre sí; para así hacer aflorar el subconsciente. Como afirma Androula Michaël en el prefacio de *Poemas en Prosa*, "[Picasso] era consciente de lo que

⁴⁷ PICASSO, P., (2008), op. cit., p. 25.

⁴⁸ "(...) matarlo quitarle la piel vestirlo totalmente de plumas, enseñarle a cantar y a arreglar relojes (...)". PICASSO, P., (2012), op. cit., p. 43

estaba en juego –la escritura en acto, en marcha, haciéndose– y, por consiguiente, manejaba el lenguaje con una gran libertad”.⁴⁹

Atendiendo a las palabras de Penrose, Picasso explora las profundidades desconocidas de la conciencia por lo que su trabajo como escritor es consciente y reflexivo. Además, el editor inglés explica la concepción artística de Picasso, aquí atribuible a su trabajo dramático, con esta cita de Rimbaud:

El poeta se hace viajero por un largo, inmenso y razonado desgarró de todos los sentidos. Todas las formas de amor, ofrendas y locuras; se busca a sí mismo, agota en sí mismo todos los venenos para guardar sólo la quintaesencia.⁵⁰

En cuanto a la ortografía del texto, como ya dijimos antes, Picasso compone este prescindiendo de signos de puntuación. Su lectura se hace difícil por ello, sumándole además una caligrafía emborronada y casi ilegible; característica propia de un borrador (fig.4).

Contemplar este manuscrito significa situarnos ante una composición gráfica en la que se trasluce la naturaleza plástica de su autor. Cuando inserta bocetos, los intercala con el propio texto otorgando a la hoja un ritmo visual. Pero en la mayoría de ellas abundan las tachaduras por lo que no debemos olvidar los impulsos espontáneos de su escritura. Sin embargo, es aquí donde se aprecia mejor la carencia de automatismo que algunos autores le han adjudicado: Picasso reflexiona sobre el texto, lo sopesa y corrige, todo ello no cabe trasladarlo a la escritura automática propia de los surrealistas.

⁴⁹ PICASSO, P., (2008), op. cit., p. 18.

⁵⁰ PICASSO, P, (1970), op. cit., p. 13.

El contexto histórico y geográfico de la obra no aparece mencionado en ningún momento del texto. Poco importa en el desarrollo de la misma ya que no influyen acontecimientos externos a ella en el desenvolvimiento de las acciones de los personajes. Sin embargo, en un momento dado (tercer acto, escena segunda) el Mango Redondo dice "(...) pero al pasar por el puente de los suspiros vi luz en tu casa (...)",⁵¹ una nota sin duda anecdótica pues simplemente se menciona este lugar, pero que nos sitúa geográficamente en Venecia, llevando nuestra imaginación a dicha ciudad. El hotel en el que se desarrolla la trama se ubica, por tanto, junto a este puente.

Por otro lado, en ningún momento de la obra se hace alusión a fechas o dataciones. Sin embargo, esta se desarrolla en el mismo año en que Picasso la escribe: 1941, y ello se sabe por la intervención de *El Patón* en la que alude a una obra del autor: "Las señoritas de Avignon llevan treinta y tres largos años produciendo una renta".⁵²

2.1.4. Los personajes

Los personajes protagonistas de la obra personifican estados de ánimo, pasiones humanas; es decir, son figuras alegóricas y de naturaleza simbólica que actúan movidos por un instinto animal. Diez personajes son los que intervienen en la obra, y todos ellos muestran en su conjunto la cotidianeidad más absoluta, pero marcada por la realidad social de la II Guerra Mundial.

En la siguiente tabla (cuadro 1) pasamos a detallar cada personaje y su denominación en la versión original, en la primera edición francesa y las sucesivas ediciones en castellano, además del actor que encarna a cada uno de ellos en la primera lectura dramatizada de la obra.

⁵¹ PICASSO, P. (2012), op., cit., p. 42.

⁵² *Ibidem*, p. 56.

Versión original y primera edición en francés (Gallimard, 1945)	Edición en castellano (Proteo, 1970)	Segunda edición en castellano (Ediciones de la Flor, 2012)	Actores
Le gros pié	El patón	El patón	Michel Leiris
L'oignon	El cebollón	El puerro	Raymond Queneau
La tarte	La torta	La tarta	Z. de Campan
Sa cousine	La prima	La prima	Simon de Beauvoir
Le bout rond	El chato	El mango redondo	Sartre
Les deux toutous	Los dos perritos	Los dos perritos	Louise Leiris
Le silence	El silencio	El silencio	Laurent Bost
L'angoisse grasse	La angustia gorda	La angustia gorda	Georges Hugnet
L'angoisse maigre	La angustia flaca	La angustia flaca	Dora Maar
Les rideaux	Los cortinados	Los cortinados	Jean Aubier

Cuadro 1. Personajes de la obra y nómina de actores.

Consideramos a *El Patón* el personaje que articula todo el texto y está presente de manera constante. A él corresponden las declamaciones más extensas y con tintes lúcidos que nos devuelve a la realidad. Podríamos incluso identificarlo con el propio Picasso; sin embargo, en la representación que se hace del texto no es él quien lo interpreta sino Michel Leiris. Deducimos esto por la relación que establece el personaje con el resto de compañeros, además de determinadas acciones por las que podemos identificarlo con el propio autor. Es el caso de una de sus intervenciones, en concreto la que tiene lugar en el quinto acto: no hay nada que comer y, sin embargo, esta carencia se suple con lecturas y escrituras, como le sucede al propio Picasso, y a sus compañeros, en esos duros años de ocupación. La intervención en la que apreciamos esto es la siguiente:

(...) Te traigo la merienda –no hay té – no hay agua de la canilla – no hay azúcar – no hay taza ni plato – no hay cuchara, tampoco vaso, ni pan, ni mermelada pero tengo bajo el brazo una bella sorpresa: ¡mi novela! Gigantesco salchichón del que

voy a cortar algunas gruesas rodajas y las voy a meter en tu cabeza si me lo permites y si quieres escucharme atentamente durante algunos largos años de noche negra que podríamos gastar alegremente entre esta mañana y el mediodía (...).⁵³

Un poco más abajo, en el mismo acto, *La Prima* se refiere a *El Patón* del siguiente modo "estás desnuda delante de un señor un poeta un escritor"⁵⁴ y el lugar en el que se desenvuelven las acciones es descrito por el mismo personaje como "estudio artístico de El Patón".⁵⁵

El Silencio es un personaje necesario a lo largo del texto dramático. Hace acto de presencia en determinadas situaciones, como en las intervenciones de varios personajes, momento que podríamos interpretar como un cierto caos en escena. Pero también intercede para dialogar con los demás personajes. Esta figura o imagen poética que crea en torno al silencio es constante en el teatro de Picasso.

Los Cortinados, personajes a los que se les adjudica personalidad pero que forman parte de la propia escenografía. Son fundamentales a lo largo de la obra ya que su intervención denota el estado anímico de los demás o el clima que se pretende recrear en escena con intervenciones como la que sigue:

(agitándose) [sic] qué tormenta qué noche una verdadera noche tierna una noche para el amor una noche chinesca una noche pestilente en porcelana china, noche de truenos en mi vientre incongruente (riendo y tirando pedos).⁵⁶

Esta intervención se lleva a cabo en la escena segunda del primer acto, siendo los únicos personajes de la escena que dan paso al acto siguiente. Así, como cabe esperar, a ellos se recurre para los cambios de escena y la ambientación, además de ocultar a los demás personajes cuando se requiere como ocurre en la tercera escena del tercer acto: "Los Cortinados, abriendo sus pliegues ante esta desastrosa escena, ocultan su enojo detrás de la tela extendida".⁵⁷ Ocultan con desagrado una escena en la que *La Tarta*, *La Prima*, y *Las Dos Angustias* se precipitan sobre *El Patón* y le cortan el pelo.

⁵³ PICASSO, P., (2012), op. cit., p. 52.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 34.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 45.

El tratamiento de estos dos personajes, contemplados como uno solo, y presentados como actores-escenografía no es usual en el teatro. Picasso recurre a ellos con originalidad huyendo del tradicional tratamiento de los cambios de decorado, ambientación e incluso efectos especiales. Aquí la tramoya queda al descubierto pues la encarnan dos actores mediante sus movimientos, sus voces y sus acciones.

Hacen aparición, además de estos diez personajes, las sombras de cinco monos comiendo zanahorias que nada tiene que ver con la escena que les precede. También Brassai, en el ya mencionado *Conversaciones con Picasso*, añade un animal más a la escena cuando describe la lectura que se hizo del texto de la siguiente manera: "Luego, un cocodrilo que devora a un agente de policía";⁵⁸ ninguno de los dos personajes aparece en el texto de Picasso.

Pero, además, un personaje no mencionado está presente a lo largo de toda la obra. Es una figura central que aparece constantemente y es mencionado únicamente en el título: *el Deseo*. Ese anhelo con vehemencia del que se hace gala en la obra impregna el placer, las ganas de vivir, de comer, de amar, un Deseo que no se resigna al hambre, ni a la decadencia, porque se escabulle entre las necesidades fisiológicas y físicas. Tanto Rodolfo Alonso como Patricia Venti y Lorenzo Pareja lo sitúan como el verdadero protagonista de la obra. Un protagonista a la altura de Godot en la obra de Beckett⁵⁹ que, como el Deseo, está presente en el título de la obra, es el protagonista de toda la trama, pero en ningún momento es encarnado por actores o interviene en escena.

Un último personaje, también ausente físicamente, es Pablo Picasso. Personaje principal "en carne y letra, en sangre y sueño" como lo define Rodolfo Alonso.⁶⁰ La lucha interior entre la necesidad y las ganas de vivir salen a la luz por medio de, en este caso, la pluma de Picasso; y se nos presenta una sociedad maltratada por las condiciones de vida durante la gran guerra, la misma sociedad que plasmara en el célebre *Guernica*.

La escena tiene lugar en una casa donde discurren todas las acciones de los personajes: comen, duermen, se bañan, aman, odian, bailan..., siempre ajenos a la cruel realidad bélica, pues su única salvación es precisamente el aislamiento, la incomunicación con el exterior. Y mientras tanto, desarrollan un entramado de relaciones, físicas o intelectuales

⁵⁸ BRASSAI, (2002), op. cit., p. 185.

⁵⁹ BECKETT, S. (1952), *En attendant Godot*. París: Les Édition de Minuit.

⁶⁰ PICASSO, P., (2012), op. cit., p. 14.

entre todos los allí presentes. En este punto precisamente se establece una correlación con la realidad en la que vive Picasso, pues se hace necesario un aislamiento en su piso ubicado por esos años en la Rue des Grands-Agustins.⁶¹ Una reclusión autoimpuesta que le lleva a escribir la obra de teatro que aquí nos ocupa y que llevó a cabo rodeado de amigos.

Cabe destacar la ausencia de caracterización de los personajes. Ninguna alusión al carácter o la personalidad de los protagonistas se percibe a lo largo del texto. La primera alusión a la apariencia de uno de ellos es en el segundo acto, escena dos "(...) y los bañistas, vestidos al uso de la época (...)".⁶² Más adelante, en el quinto acto se introduce una acotación para describir el segundo y último comentario en torno al vestuario, de manera escueta. *La Tarta* entra en escena de la siguiente forma: "sale del baño totalmente vestida, peinada y con un sombrero último modelo".⁶³ A través de estas dos anotaciones podemos comprobar y corroborar que el desenvolvimiento de la trama corresponde a la misma época en la que es escrita, aludiendo en estas dos ocasiones a un vestuario que es contemporáneo a Picasso y al que no le da importancia en ningún momento. Lo substancial en cuanto a la estética de la obra lo atribuye a la escenografía.

2.1.5. Apuntes escenográficos y otros aspectos técnicos

La obra transcurre en tres escenarios distintos: "el estudio artístico de *El Patón*", "la cloaca-dormitorio-cocina-baño de la casa de *Las Angustias*", y el Sordi's Hotel.

Los bocetos que crea para esta primera obra de teatro distan mucho de los que realizara para los Ballets Rusos. Ahora nos encontramos con un escenario más sobrio en línea con el lenguaje de toda la obra teatral, además de escueto pues solo aparecen cuatro alusiones gráficas a la escenografía. Sin embargo, el poder de las imágenes en el texto es enormemente reseñable pues apunta a unas influencias inevitables de la estética cinematográfica y dramática, como la salida buñueliana de la bañera que apunta Borja Bagunyá a propósito de la lectura dramatizada que se llevó a cabo en el Museo Picasso

⁶¹ Curiosamente el mismo edificio en el que Honoré Balzac sitúa el comienzo de su creación *La obra maestra desconocida*, obra que presenta al protagonista Frenhofer y con el que se siente identificado Picasso. Brassáí lo señala en *Conversaciones con Picasso*, op. cit., p. 67.

⁶² PICASSO, P., (2012), op. cit., p. 38.

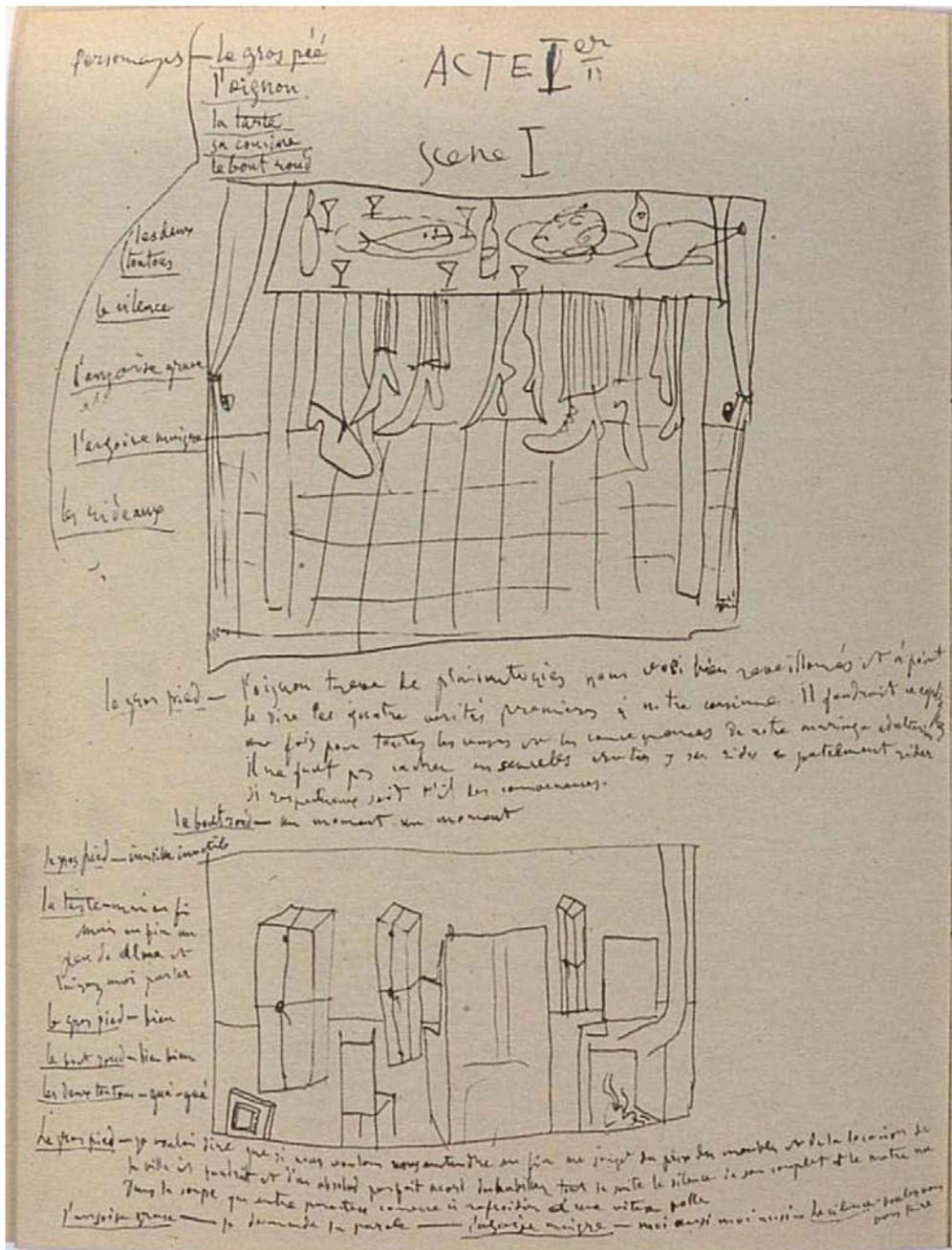
⁶³ *Ibidem*, p. 56.

de Barcelona en 2014.⁶⁴ En todo momento las alusiones al ambiente y la estética de las escenas son constantes, reflejando las intenciones del propio autor al querer llevar a cabo una obra teatral alejada de la realidad pero con carácter representativo.

El primer esbozo corresponde al acto I y escena I, en el que aparece una mesa repleta de víveres (carne, pescado, vino, pan...), platos y copas, bajo la cual se aprecian piernas humanas pertenecientes a los comensales (fig.5, superior). Todo ello queda enmarcado por dos cortinas recogidas a ambos lados a modo de telón. Es significativa esta escena ya que podría hacer alusión estéticamente a la obra escrita por Marinetti y titulada *Le Basi*⁶⁵ (fig.6), adscrita al teatro sintético futurista y del que hablamos en un epígrafe anterior. Su relación con la escenografía que ahora tratamos está en las figuras humanas o los actores, cuyos cuerpos se ocultan completamente excepto sus pies, y sus figuras se presentan mediante metonimia. La obra futurista consiste en un primer plano de las extremidades inferiores de los actores y el movimiento de estas, destacando así, de manera cinematográfica, lo que le interesa al autor. Dicha escena no está exenta de diálogo, aunque es escaso. Marinetti presenta sentimientos, acciones e incluso ideologías mediante el caminar y el movimiento de las piernas.

⁶⁴ Sesión que tuvo lugar el 23 de enero de 2014 a propósito del Club de Lectura que se desarrolla en el Museo Picasso de Barcelona. En dicho acto se contó con la presencia del filólogo y periodista Emili Manzano quien subrayó la importancia de "la historia del texto - su sentido como acto, más que como objeto verbal - [es] más interesante que la mera lectura de la palabra escrita, no solo porque pone en evidencia la psicología omnívora de Picasso (...) sino por su recuperación a finales de los años sesenta de mano de Jean-Jacques Lebel, donde se convirtió en un escandaloso hito contracultural". El Club de Lectura tiene el objetivo de profundizar en temas picassianos desde distintas perspectivas. Recuperado de <http://www.blogmuseupicassobcn.org/2014/01/el-deseo-atrapado-por-la-cola-de-picasso-en-el-club-de-lectura/?lang=es>. [Consultado el 21 de septiembre de 2016].

⁶⁵ También citada en otras fuentes como *Piedi*.



4. PICASSO, Pablo, *El Deseo atrapado por la cola*. Acto I, escena I, 1941. Tinta sobre papel, 31 x 24 cm. Museo Picasso, París.



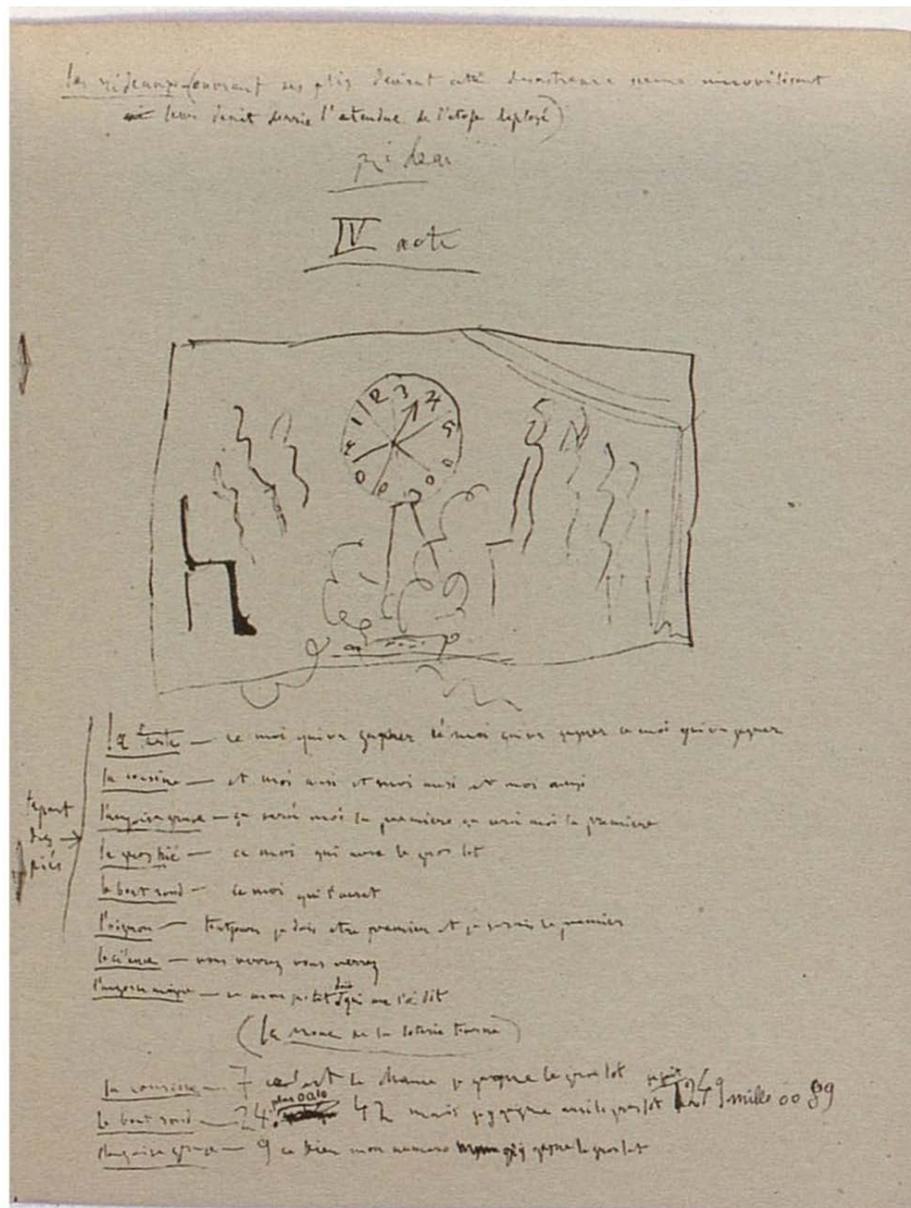
5. MARINETTI, *Le Basi*, 1915. Colección particular.

Picasso propone esta representación a través de la escenografía, pero no alude a ella en el texto mediante acotaciones, por lo que cabría suponer que la similitud con la obra de Marinetti es eminentemente visual, pues el peso de la acción recae sobre el diálogo de los personajes. Es a través de los diálogos que podemos deducir su estado de ánimo y no mediante el movimiento de sus extremidades.

Un segundo dibujo (fig.5, inferior), en la misma hoja que el anterior y por lo tanto correspondiente al mismo acto y escena, muestra una estancia plagada de paquetes embalados, una estufa y una única silla. De este modo, en lugar de aclarar mediante acotación cómo se encuentra la estancia en el momento en que los personajes dialogan, lo hace introduciendo un boceto de la escena, aunque los personajes no aparecen en él.

El tercer boceto escenográfico corresponde al segundo acto y representa un pasillo del Sordid's Hotel (fig.7), con cinco puertas y cinco pares de pies en cada una de ellas. De nuevo nos encontramos con el cuerpo de los personajes ocultado por puertas y mostrando únicamente sus pies, sin embargo, ahora lo que se muestra aparece delante de las puertas, como partes aisladas al resto del cuerpo. En esta ocasión, sin embargo, también introduce acotaciones en el propio texto describiendo la escena, tal como aparece dibujado en la página anterior.

Por último, Picasso introduce, y nos sitúa, en el cuarto acto a través del boceto de una habitación desordenada en la que aparecen esbozos de personajes y una rueda de lotería al centro (fig.8). Una imagen cuya importancia se diluye en las acotaciones que esclarecen la acción y el ambiente como "la rueda de lotería da vueltas" o la intervención de los personajes a propósito del juego de lotería.



6. PICASSO, Pablo, *El Deseo atrapado por la cola*. Acto IV, 1941. Tinta sobre papel. Museo Picasso, París.

Estos cuatro bocetos, simples en sus formas y contenidos, a los que no se les ha dado importancia en las sucesivas ediciones realizadas de la obra⁶⁶ (puesto que no se han llevado al papel), reflejan las pretensiones pictóricas de Picasso aun cuando escribe.

Solo uno de ellos, el primero correspondiente al primer acto, sustituye al texto para ubicar al lector en una escena concreta. Los sucesivos esbozos escénicos los sitúa junto al texto para apoyar las palabras que, en la misma hoja, o a continuación, relatan lo que debe acontecer en escena.

Pero, además, la escenografía no solo se nos presenta dibujada sino también textualizada. A lo largo del texto se insertan acotaciones que nos aclaran determinadas situaciones en las que se desenvuelven las acciones. La mayoría de estas anotaciones son escuetas, describiendo escenas bastante sobrias como la siguiente: "telón de fondo negro, bastidores y alfombra roja".⁶⁷

Por todo ello se aprecia una preocupación por facilitar la comprensión del lector/público puesto que parece devolvernos a la realidad de la que las declamaciones nos despojan. Por ejemplo, en el acto II y la escena I: los pies mantienen un absurdo diálogo mediante exclamaciones de dolor donde se repiten las mismas palabras "mis sabañones". Los pies de cada habitación o puerta hacen una intervención, algo que nos aleja de la realidad; sin embargo, la acotación hecha al respecto reza así: "un [sic.] pasillo en el Hotel. Los dos pies de cada invitado están delante de la puerta de sus respectivas habitaciones retorciéndose de dolor".⁶⁸

Siguiendo con los aspectos escenográficos de *El Deseo atrapado por la cola*, se aprecian también elementos inesperados en algunas acotaciones, que hacen su aparición sin estar directamente relacionados con lo que se desarrolla en la escena. Es el caso de la siguiente anotación: "las puertas transparentes se iluminan y aparecen las sombras danzantes de cinco monos que comen zanahorias [...] apagón".⁶⁹ El juego de la luz es importante y podría tener su símil en el silencio, aunque los cambios de iluminación son escasos y solo recurre

⁶⁶ Quizá su no reproducción sea por motivo de los derechos de autor.

⁶⁷ PICASSO, P., (2012), op. cit., p. 40.

⁶⁸ *Ibidem*, op., cit., p. 36.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 36.

a ellos para reflejar un determinado ambiente, como es el caso de la acotación en la escena segunda del primer acto "cambio de iluminación: luz de tormenta".⁷⁰

Además, la escenografía se manipula en escena y a la vista de los asistentes. En la escena segunda correspondiente al segundo acto, hacen aparición "dos hombres encapuchados"⁷¹ para insertar en escena una bañera. Poco después, para cambiar de escena y pasar al tercer acto, vuelven a aparecer dos personajes desconocidos; en este caso son sepultureros transportando féretros en los que hacen desaparecer a los personajes protagonistas de la acción.

Como cabría esperar de la naturaleza artística de Picasso, se alude en cierto momento a obras pictóricas para recrear una determinada escena. Es lo que ocurre en el momento en que los personajes preparan un almuerzo sobre el césped:

(...) –únicamente La Tarta está totalmente desnuda pero con medias – traen canastas con abundante comida, botellas de vino, manteles, servilletas, cuchillos y tenedores – preparan un gran almuerzo en la hierba (...).⁷²

Esta acción, sin ser aludida explícitamente por Picasso, nos puede remitir a la obra de Manet *Almuerzo sobre la hierba* (fig.9), que Picasso versionaría pictóricamente en 1960 (fig.10), y más concretamente al personaje femenino del primer plano.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 34.

⁷¹ *Ibidem*., p. 37

⁷² *Ibidem*., p. 38.

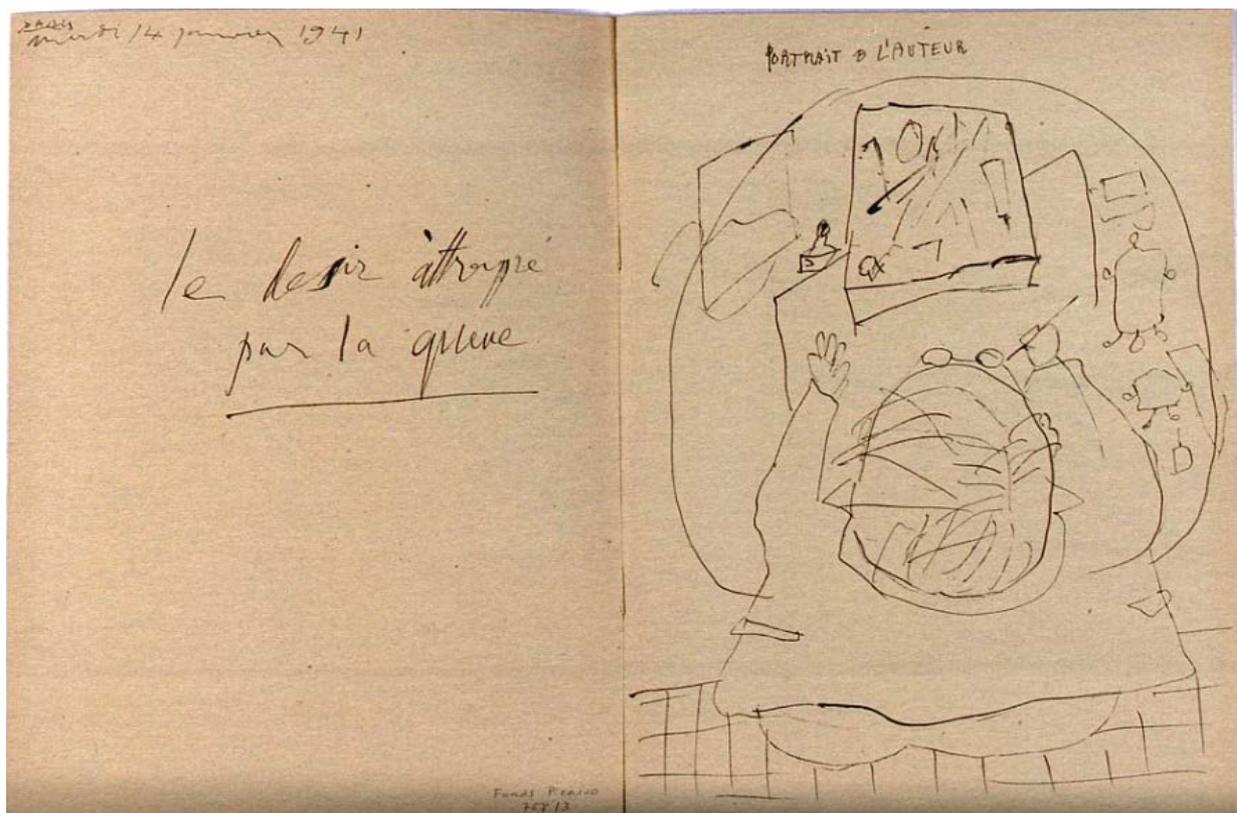


7. MANET, E., *Le Déjeuner sur l'Herbe*, 1863. Óleo sobre lienzo, 208 x 264,5 cm.
Museo de Orsay, París.



10. PICASSO, Pablo, *Le déjeuner sur l'herbe (d'après Manet)*, 1960. Óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm.
Museo Picasso, París.

Cabe pensar que la introducción de dibujos en el manuscrito debe su presencia a los impulsos representativos que mueven al autor en todo momento. Pues la existencia de ellos, excepto el primero que ya hemos aludido, es meramente estética ya que no aclara ninguna escena. No debemos olvidar la aparición de un autorretrato al inicio del texto en el que está el propio autor escribiendo sobre una mesa (fig.11). La perspectiva, en picado, permite ver un soporte circular plagado de utensilios de escritura como son papeles, tinta, la pluma que sostiene el propio artista y otros objetos inclasificables. El título de este dibujo es *Portrait de l'auteur*, como si el autor no fuera el mismo que realiza los trazos. Quizá se deba a una pretensión de caracterización personal alejada de la universalmente conocida, otorgándose a sí mismo el papel de escritor que muchas veces manifestó ostentar; produciéndose así un distanciamiento entre el yo que dibuja y el yo que escribe.



11. PICASSO, Pablo, *Portrait de l'auteur en El Deseo atrapado por la cola*, 1941. Tinta sobre papel, 31,7 x 24,8 cm. Museo Picasso, París.

La música, por su parte, que hace acto de presencia en algunos momentos, se inserta al detalle especificando autor y título de la pieza; además de aportar datos imprescindibles para situar al lector en la narración. Las dos piezas que conforman la "banda sonora" de la obra son *La danza macabra*, de Camille Saint-Saëns; y "un fragmento de violín de *Tosca*"[sic] de Puccini (1900). Una tercera mención a la música la hace al final de la obra con la acotación siguiente: "suena la música y todos bailan cambiando a cada momento de pareja". Sin embargo, no especifica cuál, por lo que se podría pensar que es la última mencionada.

2.1.6. El estreno y sucesivas puestas en escena

En 1944 tiene lugar en París una lectura dramatizada de la obra, concretamente en casa de Michel y Louise Leiris, según cuenta Brassai en *Conversaciones con Picasso*.⁷³ No debemos suponer que fue una lectura improvisada ya que, tal y como apunta el escritor, se llevaron a cabo ensayos durante varias tardes. Esa misma noche se homenajeaba al recientemente fallecido Max Jacob.

A la cita acudió un nutrido grupo de espectadores entre los que se encontraba Georges Braque, Armand Salacrou o Jean-Louis Barrault, así como otros intelectuales llegando a la cifra de 120 asistentes.⁷⁴ El elenco de artistas que intervinieron en la primigenia e íntima representación cuenta con singulares nombres: Michel Leiris, Raymond Queneau, Jean-Paul Sartre, Georges Hugnet, Jean Aubier, Jacques-Laurent Bost, Zanie de Campan, Louise Leiris, Dora Maar y Simone de Beauvoir (cuadro 1). Además, como si se tratara de una representación pública, Michel Leiris se encargó de seleccionar a los actores, Georges Hugnet llevó a cabo el acompañamiento musical y Albert Camus dirigió la obra provisto de un bastón que golpeaba tres veces, además de asignársele la misión de explicar los decorados, anunciar los actos y presentar a los protagonistas.

La pieza fue ovacionada y su autor felicitado, quien quiso agradecer a los actores la participación mediante una invitación a su casa. A la cita asistieron Camus, Sartre, Reverdy y "las mujeres que, según el juego convenido, llevaban, cada una, algo

⁷³ BRASSAI, (2002), op. cit., pp. 187-188.

⁷⁴ PICASSO, P. (1970), op. cit. p. 12.

detonante",⁷⁵ esto era tocados en la cabeza y broches ostentosos. Se conserva como testimonio algunas instantáneas que Brassai realizó (fig. 12).



12. BRASSAI, Agradecimiento a los actores en casa de Picasso, 1944. Círculo de Bellas Artes, Madrid.

⁷⁵ BRASSAI, (2002), op. cit., p. 187.

Atelier-Théâtre, Viena, 1962

La primera noticia que se documenta de una puesta en escena de *El Deseo atrapado por la cola* por parte de una compañía de teatro fue el 8 de marzo de 1962, en Viena. Tuvo lugar en el Atelier-Théâtre, pero se desconoce su director. La aparición en prensa de fotografías y una pequeña crítica sobre ella lo constatan. Además, es importante resaltar cómo el propio Picasso muestra su descontento pues según se recogió en *Paris-Presse-L'Intransigent*: “Picasso n’ approuve pas cette création: il est mécontent des amputations qu’ on a fait subir a son oeuvre”.⁷⁶ Asimismo, estuvo en contra de una de las escenas (fig.13).



13. THEVENSON, Patrick, (8 de marzo de 1962). “C’ est la pièce secrète de Picasso. Seul un théâtre autrichien ose la jouer”, *Paris-presse-l’ intransigent*.

Gracias a los escasos testimonios gráficos podemos hacernos una idea de los decorados, vestuarios y banda sonora que acompañaron a la obra. Para los primeros la inspiración vino de “cuadros célebres de Picasso”, tal como reza el pie de foto que acompañó a una de las imágenes publicadas en prensa (fig.15). Desgraciadamente, la documentación gráfica a la que hemos tenido acceso y, quizá, la única en referencia a la escenografía es

⁷⁶ “Picasso no aprueba esta creación: no está contento con las amputaciones que ha sufrido su trabajo”. THEVENSON, P. (8 de marzo de 1962). “C’ est la pièce secrète de Picasso. Seul un théâtre autrichien ose la jouer” en *Paris-presse-l’ intransigent*. París.

la que sigue inmediatamente debajo de estas líneas. La relación que atisbamos con la obra picassiana la encontramos en los planos facetados de la composición que nos remite a obras cubistas del artista. Como se aprecia en la figura 14, el elenco de actores sostiene un lienzo en el que reconocemos una mesa repleta de víveres o un bodegón, por lo que podríamos identificarla con la escenografía que ya vimos en la figura 5 y que Picasso dibuja. Sin embargo aquí, a diferencia de la primera, lo que aparecen son los bustos de los comensales y no sus pies. Una segunda escenografía aparecida en prensa corresponde a los protagonistas, semidesnudos, tras unos planos facetados que podemos asociarlos con una bañera por la posición de los protagonistas y la representación figurativa de una alcachofa de ducha.

Paul Angerer fue el encargado de aportar una creación dadá para el acompañamiento musical de la pieza titulada *Gedicht 13.5.1941*.



14. THEVENSON, Patrick, (8 de marzo de 1962). “C’est la pièce secrète de Picasso. Seul un théâtre autrichien ose la jouer”, *Paris-presse-l’intransigeant*.



15. THEVENSON, Patrick, (8 de marzo de 1962). “C’est la pièce secrète de Picasso. Seul un théâtre autrichien ose la jouer”, *Paris-presse-l’intransigeant*.

Jean-Jacques Lebel, 1967

La siguiente puesta en escena fue la que tuvo lugar en 1967 por Jean-Jacques Lebel quien definió la pieza como "un boceto genial de teatro total".⁷⁷ Esta representación formó parte de la *performance* que Lebel llevó a cabo durante el verano de 1967. El interés del director por el texto picassiano comenzó cuando Michel Leiris, tras ver una de las representaciones, le dijo “esto está muy bien, pero Picasso lo hizo antes que tú”.⁷⁸

Es importante tenerla en cuenta por lo que significó en su momento y el debate que suscitó. Enmarcada en el IV Festival de Libre Expresión de Saint-Tropez, originó un gran revuelo antes de su estreno, provocando el cambio de localidad de dicho festival. El alcalde de Saint-Tropez prohibió la representación calificando la obra de pornográfica y bajo el pretexto de una votación en el ayuntamiento donde ganó el no a la representación por unanimidad; votaciones que carecían muchas de ellas de justificación ya que, como aparece recogido en *La Tribune de Geneve*, algunos diputados ni si quiera habían leído la obra, pero "el propio nombre de Picasso les hacía temblar".⁷⁹ Esto motivó la preocupación

⁷⁷ LEBEL, J.-J. (1972). “Une ébauche géniale du théâtre Total” en *L’Avant-Scène*. N° 500. París, p. 10.

⁷⁸ “C’est très bien tout ça, mais Picasso a fait ça avant vous”. Recuperado de <http://performance-art.fr/en/>. [Consultado el 31 de agosto de 2019].

⁷⁹ A.C., (14 de agosto de 1967), “Une affaire digne de Clochemerle” en *La Tribune de Geneve*. Suiza.

del director del montaje y director del festival, Jacques Lebel. Según el periódico *New York Herald Tribune*,⁸⁰ escritores de la talla de Ionesco, Jacques Prévert o Raymond Queneau protestaron contra la censura impuesta por el alcalde de Saint-Tropez. El vecino municipio de Gassin fue el destino final para dicha celebración, aunque no estuvo exento de un amplio y duradero debate posterior.

La pieza, de una duración de cuarenta y cinco minutos, es calificada en prensa como no convencional y carente de principio y de fin.⁸¹ Además, Jacques Lebel testimonió que, por mediación de Michel Leiris, Picasso aceptó cederle los derechos de la obra. Tras ella tuvo lugar un happening en el que participaron los propios espectadores que quisieron unirse a él.

Si nos atenemos a la crítica arrojada en prensa tras el estreno, nos damos buena cuenta de lo que supuso la obra de Picasso veintiséis años después. Declaraciones como la siguiente lo demuestran: "nunca hemos visto nada más sabio en un escenario".⁸² La audiencia aplaudía cada escena por lo que deducimos su buena acogida por parte de un público que muy probablemente conocía la línea y el carácter de la representación.

Lebel, a propósito de la escena en la que *La Tarta* micciona durante un largo rato, sentencia: "tuvimos que mantener esa escena. No somos libres de castrar una obra de arte para complacer el sentimiento burgués",⁸³ añadiendo que "(...) el hecho de que haya tanta oposición al tipo de cosas que estamos haciendo es lo que me da fe de que estamos en el camino correcto".⁸⁴

Según declaraciones del propio Jacques Lebel recogidas en *Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à nos jours*,⁸⁵ construyó como parte de la escenografía una copia de tres metros de altura del perfil de una escultura de Dora Maar, realizada en yeso por Picasso (según la descripción podemos pensar que podría ser la

⁸⁰ QUINN CURTISS, T. (22 de julio de 1967) "Picasso's Desire gets to the stage and keeps it a jump" en *New York Herald Tribune*. Nueva York.

⁸¹ Anónimo (1972), "Paris-Presse: Une oeuvre surréaliste" en *L'Avant-Scène*. Op. cit., p. 21.

⁸² "On n'avait jamais rien vu de plus sage sur une scène...". Anónimo (1972), "Paris-Presse: Très sage". *Ibidem*, p. 22.

⁸³ "We had to keep that scene, says Lebel. We're not a liberty to emasculate a work of art in order to pander to bourgeois sentiment". Anónimo (1972), "Time Magazine: A model of discretion". *Ibidem*, p. 22.

⁸⁴ "The fact that there's so much opposition to the kind of thing we're doing, he explains, is what gives me faith that we're on the right road". *Ibidem*, p. 22.

⁸⁵ Programa de investigación llevado a cabo durante cinco años por Villa Arson, desde septiembre de 2007. Recuperado de <http://performance-art.fr/en/>. [Consultado el 31 de agosto de 2019].

realizada entre 1941 y 1942, (fig.16), o la realizada a finales de 1941, (fig.17), previamente autorizado para ello). La reproducción fue en poliuretano, material que posee la apariencia del mármol, y sobre la boca del busto se proyectó la del propio Jacques Lebel que recitaba las acotaciones del texto reproduciéndose como una voz en off que hacía las veces del narrador. De esta forma, quiso que la escultura hablara.

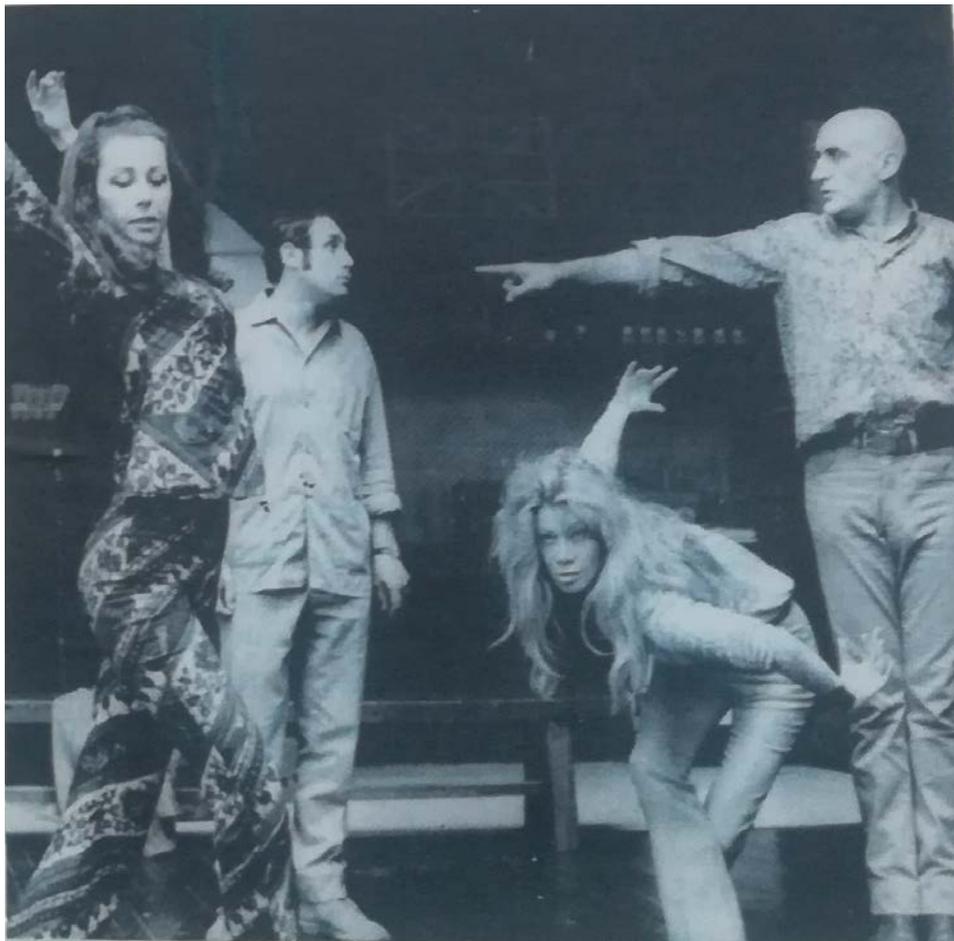


16. PICASSO, P. *Buste de Dora Maar (Avec Apel•les Fenosa)*, París, 1941-1942. Yeso, 26 cm. Fundación Apel•les Fenosa.



17. PICASSO, P. *Tête de femme (Dora Maar)*, París, 1941. Yeso, 80 x 42 x 55 cm. Museum Ludwig, Köln.

Fue un proyecto financiado por Victor Hebert que invirtió 250000 francos por "motivos sentimentales";⁸⁶ por su parte, Alan Zion, un americano realizador de cine participó también en la producción de la obra. Los actores fueron Bernadette Lafont, Taylor Mead (protagonista de películas dirigidas por Andy Warhol), Rita Renoir, Jacques Seiler, Jacques Blot, y una misteriosa actriz llamada señorita Ultravioleta (estos cuatro últimos los podemos ver en la fig.18). El vestuario fue realizado de manera gratuita por Emmanuelle Khahn.



18.DUREL, Jean-Pierre (3 de julio de 1967), "Le Désir de Picasso", *Paris-presse-l'intransigeant*.

⁸⁶ THEVENSON, P., (3 de julio de 1967). "Le 'Désir' de Picasso" en *L'Express*. París.

Resulta significativo que, tras el espectáculo, una parte del público se sintiese decepcionada ya que, atendiendo a la prohibición del alcalde de Saint-Tropez, esperaban una pieza llena de escenas obscenas. A pesar de ello, la representación no fue vista de la misma manera por todos los espectadores y la noche del estreno abandonó la sala alrededor de 50 personas escandalizadas.

Jacques Lebel identificó a tres tipos de espectadores: los que simplemente observan, denominados por el autor *voyeurs*; los que tienen curiosidad y se les escucha hablar de lo que acontece en escena; y los que participan en el acontecimiento.

Según su autor, con esta performance había una intencionalidad clara y era la de abolir las barreras nacionales y las de clase, siendo una prefiguración de lo que ocurriría en mayo del 68; pues, según declaró, estaba abocado hacia algo sin saber qué y lo entendió un año después.⁸⁷

En 1968, Daniel Bohr estrena en el Teatro Romea de Barcelona, dentro del XI Ciclo de Teatro Latino, *El Deseo atrapado por la cola*. La representación no tuvo la acogida que recibió en Gassin puesto que se llegó incluso a interrumpir el espectáculo, tal y como lo testimonia la prensa: "se tiró el telón en medio de un fuerte griterío".⁸⁸

Juan José Gurrola, 1982.

Veinte años después del primer estreno por una compañía independiente, Juan José Gurrola trabajó en los dos textos teatrales de Picasso para su puesta en escena. En 1982 lleva a los escenarios *El Deseo atrapado por la cola* y *Las cuatro niñas* con motivo de la exposición en México sobre Picasso en el Museo Tamayo, denominada *Los Picasso de Picasso*.⁸⁹ La creación teatral consistió en el montaje de una pieza sobre otra a modo de "collage teatral, muy plástico, en el que destaca lo que acaba por ser una biografía de

⁸⁷ "Il y avait cette esprit d'abolition des barrières nationales, des barrières de classes. Il y avait un côté tribal, mais dans un sens dynamique, et qui était vraiment une préfiguration de mai 68. On tendait vers quelque chose sans savoir vers quoi. On a compris un an plus tard". Recuperado de <http://performance-art.fr/en/>. [Consultado el 31 de agosto de 2019].

⁸⁸ Anónimo (1968). "XI Ciclo de Teatro Latino" en *Yorick*. Barcelona, p. 63.

⁸⁹ Museo Tamayo, del 16 de noviembre de 1982 al 31 de enero de 1983.

Picasso, respetuosa, poética y emocionante",⁹⁰ según fuentes contemporáneas a la representación. Guillermo Sheridan fue el ayudante en la dirección literaria.

Esta creación personal toma como punto de partida los textos picassianos para crear un nuevo argumento teatral puesto que, como Gurrola afirmó:

(...) no podía situarla como puesta en escena porque el diálogo es una verborrea continua: Sin embargo, de pronto brincan algunas imágenes poéticas, algunas metáforas fortísimas, que rebelan en una forma extraordinaria la manera de pensar de Picasso.⁹¹

Actualmente se está llevando a cabo la digitalización de los archivos del autor y no podemos acceder a la información completa acerca de esta representación.

Teatro del Velador, 2007

Juan Dolores Caballero es el encargado de dirigir la que fue la primera representación nacional de *El Deseo atrapado por la cola*, de la mano de la compañía Teatro del Velador, en colaboración con el Centro Andaluz de Teatro. Esta compañía indaga en el panorama contemporáneo para crear un lenguaje propio que parte del "arte bruto".⁹² La concepción de esta técnica se basa en la invención personal, tanto en danza como en teatro, teniendo la fealdad y el deshecho humano como elemento unificador de sus creaciones, aspirando al desequilibrio, al exceso, a lo incompleto. Todo ello quizá como reflejo "de una violencia callada e interior, tal vez como reacción silenciosa al dolor de una sociedad",⁹³ según su propia concepción como compañía. Conciben las artes escénicas como una barraca de feria donde permanece el espectáculo de la emoción al que pretenden llegar y que durante medio siglo ha permanecido soterrado por las grandes manifestaciones y corrientes artísticas que se han ido sucediendo. Por todo ello, sienten la obligación de

⁹⁰ TARACENA, B. (13 de diciembre de 1982). "Picasso en México, ¿y qué?, ¿y qué?, ¿y qué?", en *Tiempo*. México, p. 52.

⁹¹ DE ITA, F. (10 de diciembre de 1982). "En la casualidad, antes que en el texto, se basó Gurrola para montar las obras de Picasso" en *Unomásuno*. Ciudad de México. [Recorte de prensa facilitado por Angélica García Gómez, miembro del consejo consultivo de la Fundación Gurrola A.C.].

⁹² Expresión que nos remite al estilo pictórico *L'Art Brut*. Denominativo acuñado en 1945 por Jean Dubuffet para designar las creaciones de personas aisladas que en ningún caso buscan el reconocimiento público -pacientes de hospitales psiquiátricos, niños educados en hospicios, etc.-. Junto a André Breton, entre otros, fundó en 1948 la *Compaigne d'Art Brut*.

⁹³ Recuperado de <http://teatrodelvelador.com>. [Consultado el 29 de octubre de 2013].

exhibir todo aquello que avergüenza a la sociedad utilizando un lenguaje universal; esto no es más que el hombre cancerbero de todo cuanto le ha dañado su existencia y que rescatan aquí como prolongación intrínseca del personaje. Alcanzan con ello una sentimentalidad universal que es símbolo del entramado dramático construido con elementos colectivos y técnicas particulares.

Esta definición de la compañía y de su propia concepción del teatro se materializa con extrema fuerza en la representación de *El deseo atrapado por la cola*. En definitiva, la obra expone a un grupo de personas que luchan por sobrevivir en un ambiente de pobreza con métodos imaginarios.

Para su puesta en escena el texto fue adaptado y revisado por motivos de eficiencia en la comunicación escénica. Caballero justifica la búsqueda de claridad en el texto picassiano pensando, dice, en el público, para que "(...) no saliera corriendo". Sin embargo, esta circunstancia nos lleva a repensar el hecho dramático y su papel en la sociedad actual. Por miedo a la incompreensión de la obra o a la negación de ella se sustituye el aspecto surrealista o absurdo por una mayor lógica y coherencia evitando con ello la exclusión. Se aprecia una cierta adaptación al público para el que se lleva a cabo aunque, en este caso, la obra no pierde del todo sus connotaciones y características primitivas.

Teatro del Velador se asienta sobre el texto de Picasso y, a partir de ahí, comienza a elaborar un discurso, llegando a modificar la escritura primigenia. Añade intervenciones de personajes, elimina partes del contenido e incluso altera el orden de intervención adjudicándole nuevo significado a las sentencias que declaman los personajes. Sin embargo, el núcleo de la dramática picassiana se percibe a lo largo de la puesta en escena.

Por su parte, la escenografía toma algunas de las anotaciones que hiciera Picasso a lo largo del texto, pero, sobre todo, de los dibujos escenográficos que lo acompañan. Con el mobiliario compuesto por una estufa, algunas sillas, un piano y una mesa con víveres (fig.19) se conforma el salón burgués donde se desarrolla la obra teatral. El aire de decadencia perceptible en el texto también puede adivinarse en los elementos escenográficos y el vestuario. Aunque el texto descienda de raíces surrealistas, el montaje escénico brinda la nota de realidad a la dramatización. La iluminación recrea a la perfección los distintos estados de ánimo que se respira en cada momento algo que como ya hemos visto, Picasso anotaba escrupulosamente.



19. VACAS, Juan Manuel, *El Deseo atrapado por la cola*, Teatro del Velador, 2007. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.

Ocho personajes toman la escena mediante personalidades diversas, uno de ellos interpreta a una mujer con discapacidad mental, y el resto se encuentra en las lindes de la realidad a propósito del texto que declaman y las actitudes que encarnan. Lejos de lo que Lebel creara con su *performance*, esta obra podría ajustarse más a lo que Picasso quiso llevar a cabo: un texto teatral para su representación escénica. La risa, el llanto, el amor y la disputa son los protagonistas de la sucesión de acciones que se van desarrollando en escena. De entre los personajes picassianos, aquí se prescinde de dos que son *El silencio* y *Los cortinados*, el resto es personificados por los actores de la compañía.

Sin principio ni fin, sin nudo ni desenlace, las intervenciones más surrealistas son declamadas con actitudes de embriaguez quizá para sostener argumentalmente las desconexiones que se producen entre unas intervenciones y otras.

Si no se conoce el texto de Picasso quizá el vínculo con él sea difícil de identificar. No se perciben referencias iconográficas a su obra, pero sí características que cultivó en ella como son las técnicas de circo, gracias a la labor de Salva Segura, el mundo taurino cuando se parodia una corrida en escena, e incluso los músicos cuando dos de los actores tocan instrumentos.

Aunque la intervención en el texto original ha sido evidente, ello no imposibilita la percepción de los rasgos característicos de la primera obra dramática de Picasso. Escenografía y personajes se aúnan mediante las acciones para llevar a escena una serie de necesidades y deseos difíciles de sosegar.

2.2. Un universo infantil en *Las cuatro niñas*,⁹⁴ 1948

Se trata de la segunda y última obra dramática de Pablo Ruiz Picasso. Escrita entre los años 1947 y 1948. La comenzó en Golfe-Juan el 24 de noviembre y fue finalizada el 13 de agosto un año después en Vallauris, tal y como el propio autor fecha el texto. Publicada por primera vez en francés, lengua original de la obra, en 1968, por la editorial Gallimard (París). A esta edición hizo referencia Picasso en sus ya mencionadas conversaciones con Otero a propósito de la cual afirmó:

Estoy empezando a ser un autor famoso, ¿sabes? Gustavo Gili va a publicarme en Barcelona *El Entierro del Conde de Orgaz* y Gallimard va a sacar en estos días otra pieza mía... Una pieza que tú no conoces, escrita en francés, ya te la enseñaré... ¿Que cómo se titula? *Les Quatre Petite Filles*.⁹⁵

Además, se sorprendía de que el editor hablara de derechos de autor. Esta edición francesa la describió Michel Cournut en *Le Monde* como "una edición ordinaria y barata",⁹⁶ según escribió. No será hasta 1973 cuando se publique su traducción al castellano, trabajo de María Teresa León, por la editorial Aguilar, edición que hemos utilizado en esta investigación.

Sin embargo, Picasso no tenía intención de publicarla explicándose con ello los 20 años que separan su escritura de su edición. Fue Gallimard quien acudió al artista para solicitar dicha edición. Pero Picasso, dudoso, se retractó la misma noche en que mandó el ejemplar para su publicación, en palabras de Otero "inseguro de sí mismo como un poeta novel

⁹⁴ Título original: *Les quatre petites filles*.

⁹⁵ OTERO, R. (1974), op. cit., p. 181.

⁹⁶ "En édition pourtant ordinaire et pas coûteuse", Cfr. COURNOT, M. (16 de mayo de 1981). "Les Quatre Petites Filles au Centre Pompidou Picasso prend un bain" en *Le Monde*. Recuperado de http://www.lemonde.fr/archives/article/1981/05/16/les-quatre-petites-filles-au-centre-pompidou-picasso-prend-un-bain_3042240_1819218.html> Consultado el 15 de junio de 2018.

cualquiera”.⁹⁷ Finalmente saldría a la luz tras “una vida larga y de por sí accidentada”⁹⁸ y su autor pudo recibir los primeros ejemplares en Mougins el 4 de diciembre de 1968.

La obra está dividida en seis actos carentes de argumento o hilo conductor. El texto dramático refleja las preocupaciones particulares del artista: escrita a finales de los años cuarenta, muestra una atención particular a los instintos y razonamientos infantiles. Dos de sus hijos nacieron en esos años: Maya (1935) y Claude (1947), lo que motivó muchos de sus cuadros y estudios pueriles como *Portrait d'enfant dans son lit (Claude)*, (fig.20); o *Les jeux (Claude et Paloma)* (fig.21). Sin embargo, el protagonismo en ellos lo adquieren sus formas físicas siendo más un estudio corporal que psicológico, un medio para experimentar con el color, la línea y las formas; constituyen la contrapartida a los estados psíquicos de los que se vale para el desarrollo de este texto.

Las protagonistas son cuatro niñas con nombres desconocidos, mencionándose tan solo dos: "Ivette" y "Jeannette", repetidamente y sin que pueda saberse a quién de las cuatro niñas corresponden. Para reconocer a cada personaje a medida que van haciendo intervención en el texto, Picasso les asigna los siguientes nombres: niña 1ª, niña 2ª, niña 3ª y niña 4ª, todas con caracteres similares y acciones que bien podrían ser las de una sola. A excepción de la niña 3ª, que hace aparición en contadas ocasiones y se mantiene ausente en gran parte de la acción dramática. La esperada identificación por parte del público, por tanto, es nula.

⁹⁷ OTERO, R. (1974), op. cit., p. 182.

⁹⁸ *Ibidem*.



20. PICASSO, Pablo, *Portrait d'enfant dans son lit (Claude)*. París, diciembre, 1948. Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm. Colección privada.



21. PICASSO, Pablo, *Les jeux (Claude et Paloma)*, diciembre, 1950. Aceite y esmalte en madera contrachapada, 119 x 144 cm. Fundación Almine & Bernard Ruiz-Picasso para el Arte.

Las cuatro niñas presenta un perfil menos burlesco y algo más suave que su texto dramático anterior, especialmente en aquellas ocasiones en que se traslucen los elementos que caracterizan al pensamiento infantil. Sin embargo, en determinados momentos este carácter inocente se transforma en siniestro o macabro, produciéndose de este modo constantes giros a lo largo de la obra. Picasso aborda fundamentalmente el mundo infantil partiendo de la espontaneidad y las despreocupaciones propias de los niños, llegando incluso a tratar la inconsciencia ante la violencia y la incapacidad de juzgar y/o dilucidar el bien y el mal.

El deseo y las pasiones innatos en la naturaleza humana toman protagonismo desarrollándose a través de acciones infantiles, unos impulsos no controlados aún en el precoz desarrollo del ser humano. El artista vuelve siete años después a los deseos, no fisiológicos sino impulsivos, encarnados esta vez en cuatro niñas para quienes el desarrollo de sus deseos está justificado por no atender aún al raciocinio, no siendo así en la edad adulta, en la cual se debe saber controlar esos instintos.

Esta obra, a simple vista infantil, deja de serlo cuando nos encontramos con la primera escena macabra y que convierte al texto dramático directamente en teatro para adultos. La niña 3ª, que apenas ha hecho aparición, es la que protagoniza una acción que podríamos clasificar como sacrificio. En escena aparece una barca y a ella atada una cabra; inmediatamente después de su declamación estrangula al animal, "la toma entre sus brazos y baila".⁹⁹ Tras esto, las niñas 1ª, 2ª, y 4ª aparecen con grandes bigotes pintados lanzando bandadas de palomas al aire. He aquí la representación picassiana por excelencia: la paloma, símbolo de paz, pretendiendo con ello quizá sosegar la acción cruenta que acaba de tener lugar. Pero le sigue otra de igual calibre, la niña 2ª le extrae el corazón a la cabra y lo muestra. Con ello podríamos atisbar la intención del autor en esta ocasión: sacar a relucir los instintos infantiles que no son más que los de toda naturaleza humana sin pasar por el tamiz de la razón; en definitiva, preocupaciones del artista en estos años. Al fin y al cabo, estos personajes no dejan de jugar, aunque sus acciones sean crueles.

⁹⁹ PICASSO, P. (1973). *Las cuatro niñas*. Madrid: Aguilar, pp. 25 y 26.

En cada una de las escenas se introducen elementos aparentemente difíciles de relacionar, como si de un sueño se tratara o más bien de la imaginación infantil reinante a lo largo de la obra.

Las cuatro niñas es una obra difícil de clasificar, como su antecesora, *El Deseo atrapado por la cola*. Sin embargo, aquí se detectan rasgos que apuntan hacia una nueva concepción en la naturaleza teatral de Picasso, además de los consabidos estilos presentes en su escritura; del mismo modo que se erige como hallazgo de una noción desconocida de su universo pictórico. Podríamos apuntar que se trata de una pieza surrealista para así incluirla en la producción de poemas surrealistas que Picasso elaboró, identificable en las imágenes descritas o figuradas que completan el universo escénico de esta particular obra de teatro.

Si nos atenemos a la escasa escenografía, también se aprecia el viraje hacia el teatro surrealista. Esta vez no encontramos dibujos que apoyen las acotaciones que puntualiza a lo largo del texto. Casi todas las escenas se desarrollan en un huerto con árboles y un pozo, escenario aparentemente normal, pero en el que se introducen notas de surrealismo. Tal es el caso del momento en que comienza a llover ojos del cielo, un elemento presente en las creaciones del surrealismo plástico y, más aún, importante en los fotografías surrealistas, como así lo son también las hormigas que, como sabemos, se han llevado al cine por directores surrealistas. En el acto sexto una plaga de ellas invade la escena de arriba abajo con la intención de que tenga lugar "un verdadero 'ballet' de hormigas aladas".¹⁰⁰

Sin embargo, de nuevo el teatro del absurdo puede traerse a colación para relacionarlo con aspectos concretos. Ocurre esto atendiendo al diálogo infantil que se reproduce. El hablar por hablar, sin segundas significaciones, es otra de las características de este teatro del absurdo, algo que sólo se aprecia en boca de niños o de extranjeros, por lo que su relación con la obra picassiana resulta evidente. Ese hablar por hablar se atiende, según Duvignaud, a la "lógica interna del pie de la letra".¹⁰¹ Oliva y Torres Monreal señalan, a propósito de la poética del absurdo y sus autores, que "curiosamente, algo de niños tienen

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 57.

¹⁰¹ OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 398.

algunos de estos dramaturgos, muchos de ellos, extranjeros residentes en París";¹⁰² un perfil atribuible indudablemente a Picasso.

Además, la relación entre *Las cuatro niñas* y la corriente teatral que desarrollan Beckett o Ionesco se debe, principalmente, a la incoherencia en el relato y las desconexiones permanentes en la secuencia dramática. Entre los cuatro personajes se establece una conversación cuyo hilo conductor no es más que la imaginación de todas ellas, siendo a simple vista inconexa pero entrelazada en su fuero interno. En un continuo diálogo, mantienen una conversación entre ellas respondiéndose unas a otras sin que lo dicho por la primera tenga que ver con lo respondido por la segunda, y así sucesivamente, en una consecución de largas y complicadas frases.

El tratamiento del absurdo y la infancia, la llamada por Richardson "grosería infantil"¹⁰³ que se detecta en *Ubú Rey*, se refleja en esta obra de teatro. Ya aludimos en el capítulo anterior a la relación entre estos dos artistas que de nuevo aquí se hace latente a través del tratamiento infantil de los personajes.

Por otro lado, el espacio tiempo apenas se menciona, pero cuando lo indica es significativo. El mar de los Sargazos,¹⁰⁴ por ejemplo, no aparece como ubicación para alguna acción sino como parte de una declamación cuyo contenido sigue bebiendo del teatro del absurdo.

En el absurdo el predominio de la palabra es absoluto y aquí las locuciones de las protagonistas son extensas, en momentos casi recitales individuales. No hay más sonido que la palabra llegando a ser significativo la ausencia de acotaciones referentes a intervenciones sonoras o musicales más allá de los cánticos que las niñas proclaman en determinados momentos del texto. Por ello atribuimos además un cariz poético a las declamaciones e imágenes que se proyectan en el imaginario de la obra. Así, la dificultad poética de los monólogos hace que identifiquemos este texto con el llamado teatro para leer definido por Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro*.¹⁰⁵ La principal característica de él es que no está destinado a ser representado, al menos en su concepción primigenia, sino a ser leído ya que podríamos concebirlo como un "poema dramático". Por lo que un

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ RICHARDSON, J. (1995), p. 361.

¹⁰⁴ PICASSO, P. (1973), op. cit., p. 42.

¹⁰⁵ PAVIS, P. (1990). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós, p. 488.

interrogante nos asalta una vez examinado el texto picassiano: ¿concebía Picasso su teatro para no representarse? Y con representación nos referimos a llevarlo a los escenarios, convirtiéndose en teatro visual. Esta idea nos interpela en los momentos en que la fantasía aflora, detectando en ello la oposición o contrapartida al teatro de la imitación ya que es imposible llevar a escena lo que Picasso propone a lo largo del texto mediante acotaciones.

Si nos alejamos de la imitación de la realidad nos encontramos con la definición de teatro de fantasía que Pavis apunta, afirmando que:

(...) no debe imitar nada exterior, ni ser la imagen de una cosa o de un inconsciente, sino ser esta cosa y este inconsciente mismo. Esta exigencia de sinceridad significa inevitablemente la imposibilidad de una puesta en escena directa de la fantasía.¹⁰⁶

Asimismo, señala que sería oportuno hablar más bien de *teatro como lugar de fantasía* donde el autor quisiera ver representado "lo que sucede confusamente en su propia escena interior".¹⁰⁷ Una muestra de ello es la aparición de perros alados que vuelan y "rondan por la escena alrededor de la cama".¹⁰⁸

Cabría situar, por tanto, *Las cuatro niñitas* en esta categoría teatral, puesto que, ateniéndonos a los precedentes representativos de esta obra, es decir, ninguno, es muy probable que Picasso creara el texto para deleite personal, además de un canal para expresar concepciones pictóricas mediante la palabra. En consecuencia, debemos atenernos a esta definición de Pavis y considerar la concepción del texto para el deleite imaginativo. La representación fiel del texto de Picasso es imposible por las imágenes figurativas y las descripciones de las que se vale para mencionar estados de ánimo, acciones o sentimientos. Y es esto precisamente lo que pone en valor esta creación teatral picassiana. La extensa actividad artística de Picasso contrasta con la nula escritura de postulados teóricos. Las distintas poéticas que Picasso fue desarrollando paulatinamente carecen de la parte teórica salida de la pluma del propio artista. Estudiar este texto es de gran importancia ya no solo por el valor que supone encontrar un nuevo medio de expresión en el genio malagueño, sino por detectar la visión picassiana de los colores y

¹⁰⁶ PAVIS, P. (1990), op. cit., p. 487.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ PICASSO, P. (1973), op. cit., p. 48.

las formas para expresar todo un conglomerado de experiencias sensitivas a través de la escritura. Charles Marowitz lo describe como "(...) no es una pintura hecha con palabras, sino un intento de producir verbalmente imágenes concretas",¹⁰⁹ y sensaciones, podríamos añadir nosotros. Por tanto, el imaginario visual picassiano queda aquí plasmado mediante la escritura como veremos más adelante.

La brevedad del texto dramático no evita encerrar en él distintas corrientes teatrales como estamos comprobando. Pero aún atisbamos una más: el teatro dentro del teatro. Entre las extensas locuciones del primer acto una de las niñas insta a representar el drama y situar la escena, su propia escena, delante del pozo; sugiere disfrazar a los árboles de ola y señala a las demás niñas qué deben hacer. Incluso alude a un barco que debiera entrar en escena. Esta acción tan solo posee el cariz de enunciado poético ya que las intenciones permanecen en la inactividad, por lo que podemos apreciar aquí una escenificación *metateatral*, disipándose la frontera entre el personaje y el público en el momento mismo en que evoca la modificación de la escena y propone una nueva representación.

Y tras todo lo analizado podríamos afirmar que cada intervención o declamación es, por sí misma, una descripción figurativa de una imagen plenamente surrealista cuyo significado adquiere valor en la construcción imaginativa del oyente o lector. Pongamos el ejemplo de la intervención de la niña 4ª en el acto cuarto:

Mentira esclarecida en plena ebullición sobre la mano arrancada al destino
bordeado de signos, arquitectura líquida del palacio de las maravillas puesto a
flote sobre la nube cristalizada arañando el campo de violetas lamiendo la
llama.¹¹⁰

Y es quizá esa arquitectura líquida la que defina, en suma, la creatividad del gran genio del siglo XX. Demiurgo incandescente que, si bien sus creaciones no tienen una forma definida ni estable, su esencia es reconocible incluso en la escritura, siempre sensible a la transformación constante.

La presencia del Picasso pintor en sus textos se hace visible de varias formas: a través de la distribución del texto en la página; mediante la inclusión de bocetos en mitad del texto

¹⁰⁹"(...) n'est pas une peinture faite avec des mots, mais une tentative de produire verbalement des images concrètes", MAROWITZ, C. (Agosto, 1972). "Picasso Theatre" en *L'Avant-Scène*, op. cit., p. 28.

¹¹⁰ PICASSO, P. (1973), op. cit., p. 43.

como hemos visto en su opera prima, a diferencia de su escritura poética ya que, como señala Androula Michaël, "rara vez mezcla en sus poemas escritura y dibujos",¹¹¹ y, por último, en las herramientas de escritura y los soportes utilizados, como se puede comprobar en este segundo texto dramático.

Las cuatro niñitas está escrita en lápiz rojo sobre papel de 35,5 cm. de largo por 26,5 cm. de ancho, texto que en varias ocasiones queda señalado por la inserción del color azul (fig.22). La rotundidad que adquiere la imagen del texto en el papel se hace evidente visualmente con motivo del color, pero, sobre todo, por la gruesa letra con la que el utensilio de escritura obliga a Picasso a trabajar.

Por su parte, los poemas que escribe en ese mismo año y lugar nada tienen que ver ni en temática ni en apariencia con el texto dramático que nos ocupa, utilizando la punta seca para ellos. Y a propósito de los materiales empleados, debemos destacar la orientación que adquirió su producción artística durante estos dos años, dedicándose principalmente a la producción ceramista y a la colaboración como ilustrador con editores y escritores para la producción de los llamados libros de artistas como fueron *Dos Contes. El centaure Picador* y *El capvespre d'un faune* (1947) con textos de Ramón Reventós; *Escrito* (1947), colaborando con Iliazd; o *Vingt Poèmes* (1947-1948), donde se rendía homenaje a Luis de Góngora.

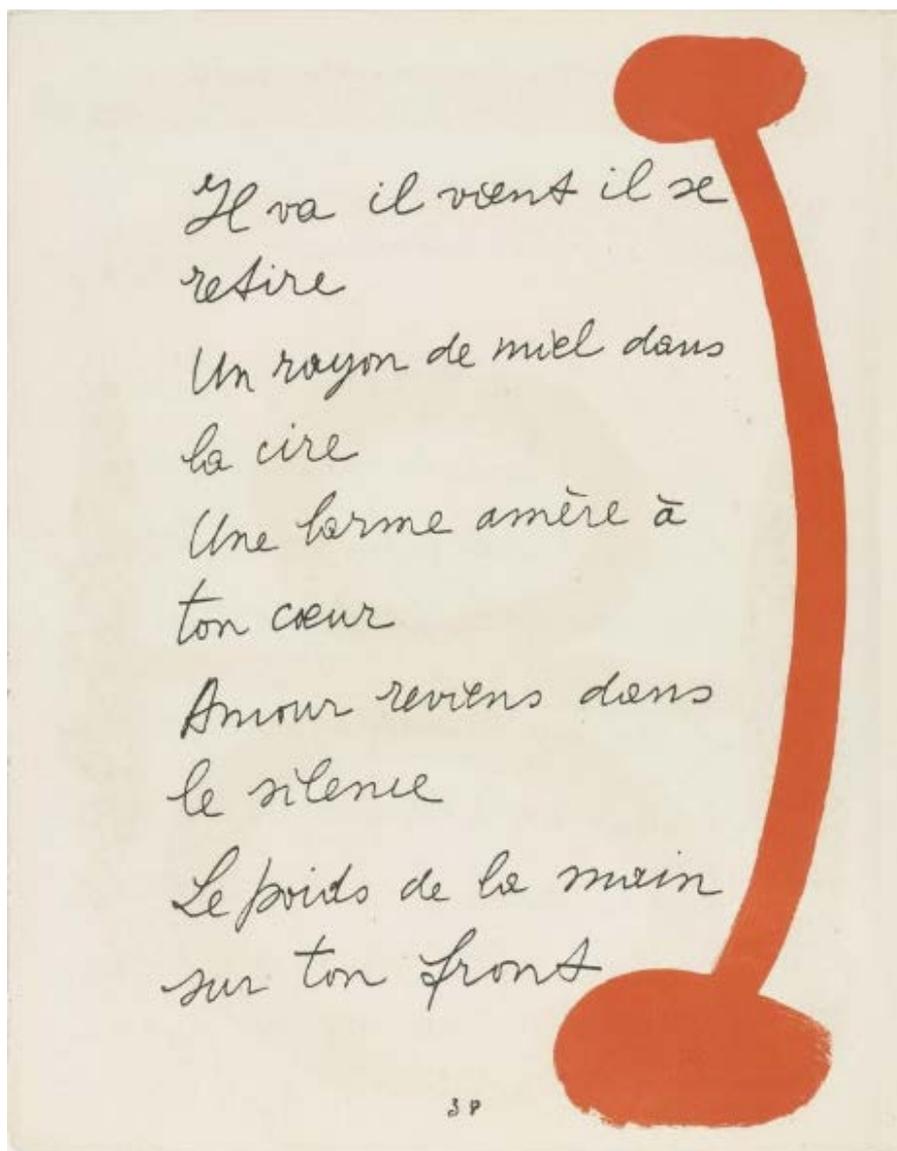
Son reseñables las litografías que desde 1946 hasta 1948 le mantienen ocupado para acompañar al libro del poeta francés Pierre Reverdy, *Les chants des morts*, consistente en 125 litografías en rojo y negro sobre planchas de zinc.¹¹² La aportación del artista radica en la integración de arabescos (fig.23) directamente en el manuscrito de Reverdy dando como resultado un juego visual entre la caligrafía del poeta francés y las ilustraciones abstractas del artista malagueño. Esta aportación la traemos a colación por dos motivos: el primero, por ser una creación que corre pareja con la escritura de la obra de teatro; el segundo motivo es de carácter visual. El rojo bermellón empleado en ambas creaciones las podría situar en la misma categoría artística.

¹¹¹ PICASSO, P. (2008), op. cit., p. 19.

¹¹² A propósito de lo cual cabe mencionar la exposición que ha tenido lugar en la Fundación Picasso. Museo Casa Natal sobre esta serie titulada *Picasso: "Le Chant des morts" y el género de la vánitas* (julio-octubre, 2019).

XXXVII De l'eau et voit come à la fontaine)
 come Met de une de fraîche
 petite fille II et claire
 petite fille I est à l'abri le gajete et du bien et du
 mal ou si dormeur debout
 petite fille II perd l'œil du toro qui meurt
 dans l'arena ~~voit~~ voit
 petite fille I et le voit
 petite fille III la glee Informante voit
 petite fille II la mort avec son claire
 petite fille I à son lourde
 petite fille IV brador de feuilles vertes
 le ~~lit~~ lit d'artois et courbes de
 mistelles la dentelle de crabs faitent
 chambre à part et flanche deobe.
 en secret le vent pour lile

22. PICASSO, Pablo, *Les Quatre Petites Filles XXXVII*. Golfe Juan, 24 novembre, 1947. Tinta sobre papel. Museo Picasso, París.



23. PICASSO, Pablo y REVERDY, Pierre, *Les chants des morts*. París, enero de 1948. Litografía, 35,3 x 28,8 cm. Kunstmuseum Picasso, Münster.

Sin embargo, el motivo de su empleo en la ilustración del texto de Reverdy se asocia a la temática abordada en él: la Segunda Guerra Mundial, los crímenes nazis, la bomba de Hiroshima o la Shoah son protagonistas de unos poemas descarnados y dolientes por lo que quizá Picasso vio oportuno emplear el color con el que se representa la sangre y el dolor para acompañar las palabras de su amigo.

Las cuatro niñas nada tiene que ver con esta temática, al menos explícitamente. De una manera transversal aparecen el sufrimiento y la crueldad en las acciones de los cuatro

infantiles personajes. Por lo que poner en relación este texto con *Les chants des morts* se debe a una razón puramente visual y plástica.

El manuscrito de *Las cuatro niñas* tiene más apariencia de borrador que su anterior texto dramático puesto que las tachaduras y rectificaciones se dan con mayor frecuencia que en *El Deseo atrapado por la cola*. Además de su tratamiento como obra escrita, debemos apreciar la creación como un todo físico que, por la rotundidad de su letra en el papel, las correcciones y los números romanos con que divide el texto para su clasificación dotan al papel de presencia física y valor visual, como imagen *per se*, independientemente de su contenido literario o dramático.

Por último, Picasso también es consciente de la fisicidad de su texto y en un determinado momento uno de los personajes alude a una composición que bien podríamos identificar con su propia escritura: "La lluvia que aumenta poco a poco dura ya desde hace diez siglos y compone meticulosamente la página pintada tan minuciosa con signos pequeños y líneas torvas deshaciéndose y nudos gordianos y fichas antropométricas".¹¹³

2.2.1. Hacia una teorización del color en *Las cuatro niñas*

El análisis de esta obra de teatro podría llevarnos a encontrar una posible teorización de la visión picassiana del color. Las acciones descritas las compara en muchas ocasiones con determinados colores, por lo que podríamos hablar de una suerte de sinestesia. Cabría pensarla en la línea de *La sonoridad amarilla*¹¹⁴ (*Der gelbe Klang*), de Kandinsky. Este artista creó un libreto musical con acompañamiento visual, exponiendo mediante colores presencias corpóreas con la intención de suscitar en el espectador y/u oyente "vibraciones psíquicas".¹¹⁵ La pretensión de Picasso es distinta, su objetivo radica en la expresión de estados anímicos mediante colores específicos que podríamos extrapolarlos a su pintura de tal forma que, gracias a este texto, podemos comprender el empleo de determinados colores durante las distintas etapas pictóricas que desarrolla.

¹¹³ PICASSO, P., (1973), op. cit., p.13.

¹¹⁴ KANDINSKY, V., *La sonoridad amarilla*, ópera escénica sinestésica compuesta en 1909 y publicada tres años después en *Der Blaue Reiter* acompañando un escrito teórico titulado *Sobre la composición escénica*.

¹¹⁵ PELLETTIERI, O. (ed.) (2001). *Tendencias críticas en el teatro*. Argentina: Editorial Galerna.

Kandinsky buscaba, con sus creaciones escénicas, crear elementos para una representación no narrativa. Por su parte, Picasso sí necesita narrar colores porque mediante ellos transmite una emoción o acción determinadas. Sin embargo, hallamos su importancia no por ir en la línea del arte sinestésico que proponía Kandinsky sino por ser una demostración de cómo percibía Picasso los colores y por qué utilizaba cada uno de ellos en su pintura. Cuando en 1937 retrata a Dora Maar (fig.24) hace "(...) una afirmación psicológica (...), la de la necesaria y evidente elegancia políglota de lo retratado" en palabras de Elizabeth Trux.¹¹⁶ Los colores estridentes del rostro y las manos pretenden definir la personalidad psíquica de la retratada o cómo la percibía el propio Picasso que la consideraba de "una personalidad kafkiana".¹¹⁷ Kandinsky asociaba el color amarillo a la locura furiosa, la rabia ciega, el delirio,¹¹⁸ un sentimiento premonitorio al que la artista Dora Maar quedó subyugada hacia el final de su relación con Picasso. Porque Picasso a la hora de retratar a Dora Maar "obedecía a una visión profunda que se [le] había impuesto. Una realidad profunda".¹¹⁹

¹¹⁶ "(...) Eine psychologische Aussage, nämlich die der notwendigen und selbstverständlichen polyglotten Eleganz der Porträtierten", TRUX, E. (2014) en MALLÉN, E., Recuperado de *Online Picasso Project*. Consultado el 18 de diciembre de 2018.

¹¹⁷ GILOT, F. y LAKE, C. (1973). *Mi vida con Picasso*. Barcelona: Editorial Bruguera, p. 89.

¹¹⁸ KANDINSKY, V. (2018). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, p. 92.

¹¹⁹ En GILOT, F. y LAKE, C., op., cit., citado por CAWS, M. A. (2000). *Dora Maar con y sin Picasso*, Barcelona: Ediciones Destino, p. 116.



24. PICASSO, Pablo, *Retrato de Dora Maar*, 1937. Óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm. Museo Picasso, París.

Más allá de corroborar la teoría del color propuesta por el pintor ruso, detectamos un empleo de la tonalidad a propósito de la psicología de la persona representada. Y si lo hace en su pintura, ¿por qué no hacerlo en su escritura? Siendo *Las cuatro niñas* el texto más surrealista y absurdo que escribió, introducir en él concepciones pictóricas es un signo oportuno de su máxima artística: expresar y exteriorizar pensamientos, emociones, reflexiones. En el texto dramático lo hace por medio de las intervenciones individuales, y no mediante acotaciones como Kandinsky ya que la creación de este último carece de diálogos.

En el texto picassiano aflora la necesidad imperante de verbalizar colores que son más simbólicos que descriptivos o necesarios como recurso visual, puesto que a la hora de llevarlos a escena sería casi imposible. Podríamos decir que invierte la máxima que utiliza en pintura cuando afirma:

La pintura es poesía y siempre se escribe en verso con rimas plásticas, nunca en prosa. Las rimas plásticas son formas que armonizan unas con otras proporcionando asonancias mediante otras formas o bien, a través del espacio que las rodea, también, algunas veces, expresando su simbolismo, aunque este no debe ser demasiado manifiesto.¹²⁰

Esta afirmación nos lleva a la máxima de Horacio “Ut pictura poesis” (“Como la pintura, así es la poesía”), una teoría asimilada por el Humanismo renacentista según la cual la poesía debía ser tan emotiva y evocadora que sugiriese al espectador imágenes como las producidas por la visión de un cuadro. Esto es precisamente lo que pensamos que pretendía Picasso, evocar en el lector o espectador la imagen que ya evocaba con su pintura, pero ahora mediante la poesía dramática.

Por tanto y bajo lo cual cabría posicionarse ante este texto de la siguiente manera: la poesía, en este caso dramática, es pintura.¹²¹ Para tener una idea de ello basta con citar la intervención de la niña 2ª en el primer acto:

No hace falta creer que el gato ha ido a comer su águila sin temor ni remordimiento detrás de las zanahorias. El azul de sus lamentaciones, el malva de sus saltos y los violetas violentos de sus uñas arrancando del amarillo azufre de su rabia jirones de verde veronés desprendidos de la sangre crepitante de la fuente llena de bermellón, ocre del muro lila y las franjas cobalto tan agudas de sus lamentos (...).¹²²

Esta sinestesia empleada por Picasso en la composición nos remite a Federico García Lorca cuando emplea metáforas, por ejemplo, en su *Romancero Gitano* donde Guerrero

¹²⁰ GILOT, F. y LAKE, C. (1973), op. cit., p. 116.

¹²¹ A propósito de ello debemos hacer referencia al libro publicado por HÉNIN, E. (2003), *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme française*. Geneve: Droz. En el cual trata a nivel teórico las relaciones entre pintura y teatro, siguiendo la máxima horaciana.

¹²² PICASSO, P. (1973), op. cit., p. 12.

Ruiz y Dean-Thacker encuentran una “sinestesia sonoro-visual”¹²³ además de cromática y simbólica afirmando que “forma parte de uno de los movimientos sinestésicos y del cromatismo poético más lúcidos que jamás se dieron en el ámbito lírico-poético y lírico-dramático”.¹²⁴ De tal forma que la sinestesia picassiana cobra con ello mayor importancia y no debemos pasar por alto la alusión al poeta andaluz pues también él, siendo visionario y genio, quiso explorar otros lenguajes artísticos como lo hizo con la pintura. Vemos por tanto la común reciprocidad que artistas del siglo pasado experimentaron con distintas formas de creación siendo quizá la pintura y la escritura los dos lenguajes que mejor cumplían la transmisión sensorial.¹²⁵

Cómo percibe Picasso los colores o por qué elige representar determinados elementos con una gama cromática u otra podría tener su símil en los discursos que declama cada personaje. Unos colores "golpean" a otros, poseen brazos que extienden sobre sus complementarios o los humedecen, en suma, los personifica.

La aparición de colores se va sucediendo como si de un recital poético se tratase, la presencia de ellos no viene determinada por la escenografía o el juego de luces en escena sino por una voluntad de expresar imágenes visuales.

El azul dirige la punta de su manto azulado, azur real, índigo, cobalto, azul cielo, ciruela, sobre el brazo extendido del amarillo limón, verde almendra y pistacho, rodeando el malva lila golpeado con ambos puños por el verde de la naranja y el mantel a rayas azul rey y azul vincapervinca estallando confundidos en sus rodillas y todo el acidulado arcoíris del blanco vendado del arco los pies húmedos en el verde esmeralda, funambulescos golpes de gong tocando a muerto entre las madejas de claveles y de rosas tan malvarrosas.¹²⁶

Habría que tomar este texto como una conversación a la que se refiere Kandinsky cuando examina el diálogo con un interlocutor: "intentamos bucear en su alma, buscamos su

¹²³ GUERRERO RUIZ, P. y DEAN-THACKER, V. (1998). *Federico García Lorca: el color de la poesía*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 75.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ A propósito de esta relación debemos señalar la investigación que llevó a cabo José Luis Plaza Chillón en 2012 titulada “Payasos, pierrots y saltimbanquis: su dimensión autobiográfica y social en Picasso y Federico García Lorca” en *Cuadernos de Arte*. Universidad de Granada, vol. 43, pp. 95-114.

¹²⁶ *Ibidem.*, p. 21.

rostro interior, sus pensamientos y sentimientos" sin reparar en que se emplean palabras y cómo se reproducen anatómica, física, psicológica y fisiológicamente.¹²⁷

De aquí podríamos deducir su escritura como imagen y no como mensaje, ya no solo ante la rotundidad del texto en el papel como hemos abordado en el apartado anterior, algo físico, sino a través de las locuciones de cada personaje y sus descriptivos discursos dirigidos hacia la imaginación visual del receptor, ya sea lector o espectador.

Picasso, cuyo trabajo es juzgado a través de la mirada, parece tenerla en cuenta incluso en su escritura. Los ojos son una imagen figurativa que pretende que aparezca en escena como "una lluvia"¹²⁸ y así lo especifica en la siguiente acotación:

Se oye cantar innumerables pájaros y comienza a caer sobre ellas [las niñas que están en escena] una lluvia de ojos, pegándoseles en los cabellos y en los vestidos.¹²⁹

Los ojos se muestran portadores de un significado trascendental: una luz que ilumina o quema, cubre o ensucia. De esta forma lo refleja a partir de la acotación que acabamos de mencionar y les siguen las siguientes intervenciones:

Niña 2ª: Estamos cubiertas de luz.

Niña 4ª. Estamos sucias de luz.

Niña 2ª. Yo estoy quemada.

Niña 1ª. Yo estoy helada de luz.

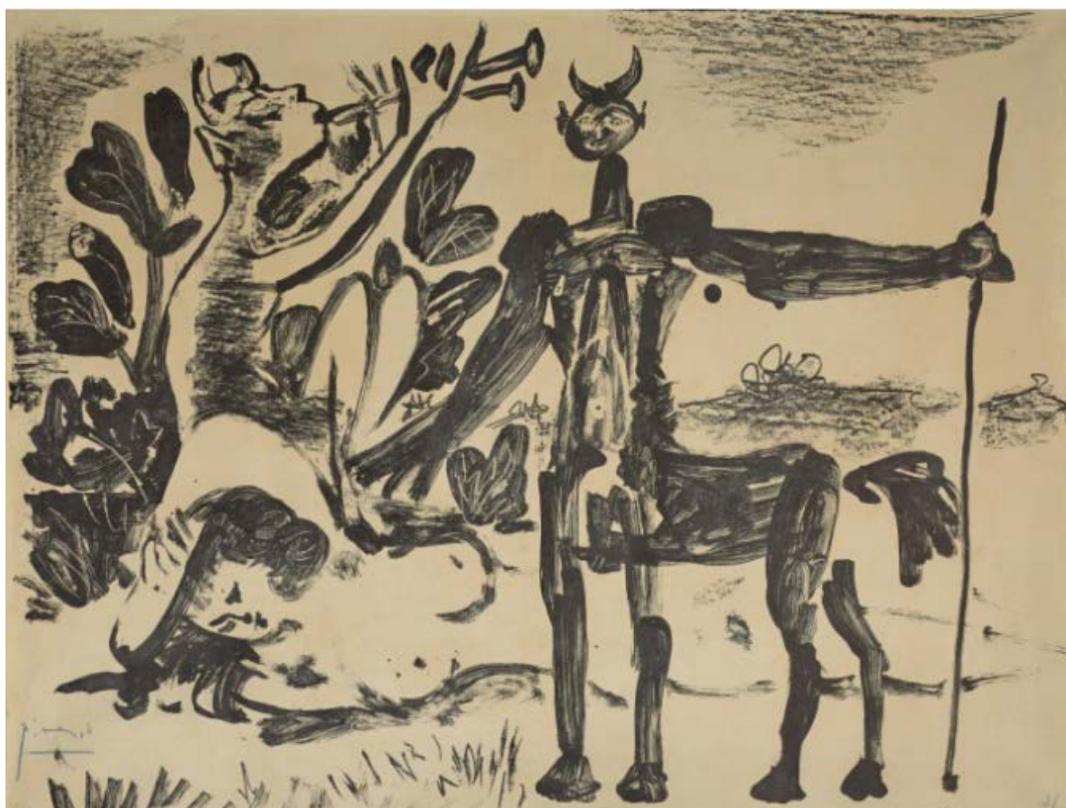
¹²⁷ KANDINSKY, V. (2018), op. cit., p. 114.

¹²⁸ PICASSO, P. (1973), op. cit., p. 17.

¹²⁹ *Ibidem*.

2.2.2. El bestiario picassiano. Paralelismos con su obra plástica

Además de las cuatro niñas protagonistas de toda la obra, Picasso incluye a un grupo de enterradores y distintos tipos de animales. Dicho grupo hace aparición en el acto segundo y titula a la acción "La escena de los enterradores/ Carnaval".¹³⁰ Estos "(...) vienen disfrazados de sátiros, centauros y bacantes (...)",¹³¹ personajes mitológicos presentes en la producción artística picassiana de estos años como es el caso de las obras *Centaure et Bacchante*, litografía, París, 1947, (fig.25); *Centaure*, escultura de bronce, Vallauris, 1948; o *Plat rectangulaire décoré d'une tête de faune barbu*, (fig.26) arcilla blanca decorada, Vallauris, 1948.



25.PICASSO, Pablo, *Centaure et Bacchante*, 1947. Litografía, edición 50, 49 x 64 cm. Museo Picasso, Barcelona.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 32.

¹³¹ *Ibidem*, p. 32.



26. PICASSO, Pablo, *Plat rectangulaire décoré d'une tête de faune barbu*. Vallauris, enero de 1948.
Arcilla blanca decorada, 38 x 32 x 4 cm. Museo Picasso, París.

Los enterradores, independientemente de cómo les asigna unas características específicas para salir a escena, pueden adquirir varios significados. Si nos atenemos a la consideración de este texto como resultado del reflejo de los miedos, ansiedades y vivencias de Picasso, y siguiendo el estudio anteriormente mencionado *Picasso: theatre artist*¹³² llevado a cabo por Shawna Ivonne Lynch, podemos vislumbrar en estos personajes el perfil de un estado de sueño. Por ello, Lynch detecta en el texto un ejemplo definitivo de la corriente surrealista preconizada por André Breton.

Sin embargo, la aparición de personajes en la obra que nada tienen que ver con los ya presentados en escena y que son los principales protagonistas es común en su escritura, como ya hemos visto en el anterior texto dramático. Es reseñable que sean los mismos personajes, es decir, *fossoyeur* traducidos en *El Deseo atrapado por la cola* como

¹³² LYNCH, S.Y. (2012), op. cit.

sepultureros y en *Las cuatro niñas* como enterradores (dos palabras en castellano cuyo significado no varía). De este modo, hacia la mitad de la obra de *El Deseo atrapado por la cola*, concretamente en el segundo acto hacen aparición "sepultureros con féretros en los que introducen a todos, clavan las cubiertas y se los llevan".¹³³ La escena en *Las cuatro niñas* la acota de la siguiente manera:

Un grupo de enterradores llega trayendo un ataúd (...). Llegan bailando, borrachos; dejan el ataúd sobre el teatrillo, que han recubierto de palmas; lo abren y sacan grandes ánforas y copas que llenan de vino y, bebiendo, bailan en ronda alrededor de las ánforas, puestas sobre el ataúd.¹³⁴

La aparición de la muerte o de personajes y objetos que tienen que ver con ella en las dos obras de teatro, de manera inesperada y en ocasiones que no cabría pensar, es sorprendente. En su producción artística no vemos de forma tan persistente el mundo de ultratumba.

Por su parte, el imaginario picassiano sigue imperante aún en su escritura, como estamos comprobando, y la temática que aborda en las artes plásticas y decorativas no es ocultada bajo el signo de la escritura. De esta forma podemos apreciar la aparición del particular bestiario picassiano también en esta obra de teatro. Si bien, como hacen los autores teatrales contemporáneos que trataremos más adelante, el propio Picasso se cita en escena aludiendo a su propia obra pictórica. Ocurre en el acto cuarto, en mitad de la declamación de la niña 4ª, hace aparición "un enorme caballo alado arrastrando sus tripas, rodeado de águilas; una lechuza¹³⁵ se le ha posado sobre la cabeza (...)".¹³⁶ Esta imagen descriptiva es exactamente igual a la representación pictórica (fig.27) que lleva a cabo ese mismo año, pero un mes antes, en abril, cuando se encuentra en Golfe-Juan, lugar donde comienza la escritura de esta obra.

¹³³ PICASSO, P. (2012), op. cit., p. 38

¹³⁴ PICASSO, P. (1973), op. cit., p. 32.

¹³⁵ Símbolo de la paz sobre la guerra.

¹³⁶ PICASSO, P., (1973), op. cit., p. 39.



27. PICASSO, Pablo, *Cheval ailé (Pégase)*. 18-abril, 1948. Tinta de india y gouache en papel, 35,5 x 52 cm. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte.

En *Las cuatro niñas*, por tanto, la palabra describe la imagen que semanas antes representaba visualmente. En la obra pictórica los animales son los únicos protagonistas; en el texto estos hacen aparición para detenerse un momento ante la Niña y desaparecer por otro lado de la escena. Sin embargo, su inclusión en mitad de la disertación carece de lógica puesto que no hay conexión entre lo que la niña 4ª declama y esta imagen. Sabemos que ambas creaciones corren parejas en el tiempo porque unas líneas más abajo de la referencia que acabamos de señalar, se cita "hoy diecisiete del mes de mayo del año mil novecientos cuarenta y ocho".¹³⁷

Lo mismo ocurre más adelante cuando presenta en escena "una gatita, llevando en su boca un canario, salta de una rama a la otra (...)". En 1939 realiza dos óleos protagonizados por un gato que lleva en su boca un pájaro; aunque tal como la describe Picasso en su texto la imagen cabe pensarla más amable que la que lleva a la composición pictórica, como es

¹³⁷ *Ibidem*, p. 45.

el caso de *Chat saisissant un oiseau* (fig. 28). En diciembre de 1953 esta representación será la que protagonice una serie de dibujos a lápiz que suman un total de 15 bocetos.¹³⁸ Con ello comprobamos cómo el imaginario picassiano sigue imperante en cada una de las formas de expresión artística que utiliza.



28. PICASSO, Pablo, *Chat saisissant un oiseau*. 22-abril, 1939. Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm. Museo Picasso, París.

Suponemos que la aparición tanto de este animal como del conjunto anterior sería imposible representarla en escena a menos que se hiciera por medio de un decorado, un atrezzo, o bien mediante proyecciones visuales.

Y entre este bestiario, si pensábamos que el toro, animal picassiano por excelencia, no iba a estar presente de alguna forma en el texto nos equivocamos. Lo hace en boca de una de las niñas, no en escena, con la siguiente declamación: "Solo el ojo del toro que muere en la arena ve".¹³⁹

¹³⁸ Sito en colecciones privadas. MALLÉN, E., op. cit.

¹³⁹ PICASSO, P. (1973), op. cit., p. 29.

El propio Picasso aparece de nuevo citado, como en *El Deseo atrapado por la cola* detectamos la propia imagen del autor reflejada en uno de los personajes, aquí podemos vislumbrarlo como padre de todas ellas. Esto lo corroboramos cuando uno de los personajes señala:

(...) nuestro padre ha tomado su primer baño y ayer, hermoso domingo, se ha ido a ver a Nimes una corrida de toros con algunos amigos, ha comido un plato de arroz a la española y bebido en las venencias de la enología.¹⁴⁰

No podemos dudar de que ese padre del que habla sea el propio Picasso, ya no solo por ser en efecto el padre conceptual de los cuatro personajes, sino por las acciones que describe y que sabemos, de acuerdo con la bibliografía y las biografías existente, que eran del gusto del malagueño.

Además, otros personajes hacen aparición inédita: un grupo de fotógrafos que entran en tropel, al terminar el acto cuarto; y algunos muchachos tocando el acordeón y cantando, hacia el final del acto sexto.

Por último, finaliza el texto con una nueva imagen alegórica: un vaso lleno de vino tinto en medio de un cubo blanco, símbolo de pureza. Ivonne Lynch identifica este elemento con el símbolo de la sangre y la madurez, el paso de la infancia a la edad madura de la mujer. Como si hubiéramos asistido a un ritual de iniciación, la copa de vino cierra la infancia de las cuatro niñas dejando paso a la edad adulta tras las experiencias vividas e interrumpidas por la caída de la noche y la llegada de una nueva etapa.

¹⁴⁰Ibidem., p. 45.

2.2.3. *Las cuatro niñas* en escena

Esta obra no se ha llevado a los escenarios tantas veces como *El Deseo atrapado por la cola*. De hecho, su primera puesta en escena fue de la mano del escritor estadounidense antes mencionado Charles Marowitz (1932-2014),¹⁴¹ el 16 de diciembre de 1971, a partir de una adaptación de Roland Penrose y titulada *The Four Little Girls*. El propio Marowitz calificó esta obra de surrealista,¹⁴² en la línea de Max Ernst y al estilo de Artaud en *Los Cencis*.

Quizá la elección de ella viene determinada por su orientación profesional, es decir, acostumbraba a llevar a los escenarios obras provocativas de la vanguardia de los años 60. Por eso mismo se propuso afrontar esta representación. Marowitz declaró en una entrevista para la revista *L'Avant-Scène*, la cual dedicó su número 500 en 1972 a Picasso y el teatro y denominó "Picasso Theatre", que quería hacer esta representación porque era una tarea imposible. Se reitera por tanto el carácter *antirrepresentativo* del texto picassiano.

Debemos detenernos en esta interpretación ya que es bastante significativo el proceso de elaboración y previos acuerdos. Marowitz se entrevistó con Penrose para conseguir su aprobación y, en palabras del director, Penrose "da su bendición al proyecto".¹⁴³ Sin embargo, obtener la financiación de esta empresa fue una tarea ardua ya que el presupuesto ascendía hasta las 6000 libras y la subvención anual de *The Open Space Theatre* era de 5000 libras teniendo en cuenta que se llevaran a cabo los 20 espectáculos estipulados al año. Comenzó así una campaña de lanzamiento dirigida a galerías de arte, pintores, coleccionistas, accionistas, etc., para reunir los fondos necesarios y estrenar la obra, que tuvo lugar el 28 de octubre de 1971 (coincidiendo con el aniversario de Picasso). Para la puesta en escena contó con colaboradores artísticos como Carole Schneemann, Penny Slinger o Robin Don, y todos estuvieron de acuerdo en crear un espacio imaginario "como el mundo que Alicia descubre cuando cruza el espejo",¹⁴⁴ mediante la mezcla de elementos reales e irreales. Marowitz proponía para ello que la hierba fuera rosa, los árboles tuvieran sus hojas de lana tejida y las niñas aparecieran pintadas de diferentes

¹⁴¹ Creador de *The Open Space Theatre*, en Londres, y codirector junto con Peter Brook de la Royal Shakespeare Experimental Group.

¹⁴² MAROWITZ, C. (agosto, 1972), op. cit., pp. 27-46.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 28.

¹⁴⁴ "(...) comme le monde que découvre Alice quand elle traverse le miroir". *Ibidem*., p. 29.

colores (amarillo, naranja, azul y púrpura) siendo jóvenes actrices experimentadas con apariencia de impúberes y no midiendo más de 55 cm. (fig. 29). La interpretación del espacio por parte del director de escena tuvo lugar aquí para lograr su objetivo: crear un espacio que recordara a una fábula infantil. Para ello se valió además de colores, tanto lumínicos como pictóricos al presentar por ejemplo sombras rosadas degradadas que simulaban colinas o el pozo, protagonista en casi toda la escenografía, en color rosa; el lago aparece hecho mediante melinex y polietileno.



29. Fotografía de COOPER, Donald, *Les quatre petite filles*, 1971. photostage.co.uk

La ambientación sonora de la obra de Marowitz incluye sonidos atmosféricos reales propios de la naturaleza y el bosque, además de otros distorsionados que sí que recuerdan a la creación artaudiana para *Los Cencis*: relinchos eléctricos, maullidos metálicos... La obra se abre y cierra con una pequeña pieza de órgano y el segundo movimiento del concierto en Do de Vivaldi, respectivamente.

Afrontar una puesta en escena de este texto supone desprenderse de los conceptos tradicionales que todo director escénico posee. Por ello, Marowitz calificó como un problema eliminar la tendencia a la organización del espíritu conceptual, yendo más allá de las estructuras conscientes, es decir, evitar las experiencias conscientes anticipadas

que todos poseemos ante cualquier hecho. Pero existe un problema más, y es la interpretación del texto por parte de las actrices: Marowitz les aconsejaba que engarzaran las palabras como perlas en una cadena para que así apareciera al declamarse como "una ráfaga de imágenes sonoras, como un movimiento de dibujo de Roscharch"¹⁴⁵ (fig.30).



30. MAROWITZ, Charles, *Les quatre petite filles*, 1971. "Picasso Theatre" (agosto, 1972). *L'Avant-Scène*. N° 500. París, p. 43.

Diez años después Jean Gillibert (1925-2014) lleva a cabo una puesta en escena de esta obra en el Centro George Pompidou de París, de la que no se conservan descripciones ni imágenes.

Teniendo en cuenta las características del texto y su escasa representación, cabría pensar en dos motivos fundamentales que condicionan esta circunstancia:

1. El carácter fantástico. A menos que se obvien los elementos de trazo surrealista, sería imposible articular mediante un aparato escénico tradicional cada animal que Picasso introduce en escena, así como los efectos que pretende trasladar al espacio. Sí cabría representarlos a través de la proyección de imágenes, pero estaríamos ante una representación particular distanciándose de lo que Picasso

¹⁴⁵ "(...) une rafale d'images sonores survient, comme un Roscharch dessinant le mouvement". *Ibidem*, p. 31.

ideara primigeniamente. Por ejemplo, sería el caso de la imagen que se acota en el acto tercero: "En medio de la escena aparece la bola de un gran acuario donde nadan en círculo peces de colores (...). Del acuario se levanta un fuego de artificio".¹⁴⁶

2. La baja popularidad de este texto con respecto a su predecesor. Pocos son los contemporáneos de Picasso que aluden a ella. Tampoco encontramos suficientes referencias a esta obra en la bibliografía general o específica sobre Picasso. Al contrario que ocurrió con *El Deseo atrapado por la cola* cuya representación inmortalizó Brassai como ya apuntamos anteriormente. Sin embargo, en la misma edición de *Conversaciones con Picasso* en que aparece la famosa fotografía con el elenco de actores y actrices, comprobamos un vacío en los mismos años en que lleva a cabo la escritura de *Las cuatro niñas*. Coincidiendo precisamente con la interrumpida comunicación entre el fotógrafo y el artista, no recoge en su libro los años comprendidos entre 1947 y 1960.

Cuando el ya citado Marowitz asiste a los ensayos las preguntas a propósito del significado de la obra le asaltan constantemente, pero su respuesta es categórica: "el significado de la pieza hay que inventarlo, al igual que se hace con la interpretación de pinturas abstractas".¹⁴⁷ Esta reflexión es de suma importancia pues nos insta a tomar desde otro punto de vista ya no solo esta representación sino todas las de los textos teatrales de la vanguardia escénica. Determina que Picasso concibió el texto en imágenes y la pretensión de Marowitz fue hacer de él un espectáculo para la vista.

En 1988 tiene lugar un estreno nacional de *Las cuatro niñas* dirigido por Philippe Roisse. Con el *Ensemble Théâtral* de Paris, grupo del que fue fundador, y el Grup Artistic de Barcelona llevó a cabo una producción que se desarrolló en el ciclo Off-off de Madrid. Esta fue una reinterpretación del texto picassiano, las cuatro protagonistas se condensaron en una cuya actuación se fundamentó en la declamación de lo que consideraba el autor que era "un monólogo a cuatro voces".¹⁴⁸

¹⁴⁶ PICASSO, P. (1973), op. cit., p. 35.

¹⁴⁷ "(...) Le sens de la pièce est quelque chose que nous devons inventer - de même que vous inventez parfois votre propre interprétation pour des peintures abstraites". MOROWITZ, C., op. cit., p. 29

¹⁴⁸ GUERENABARRENA, J. (octubre, 1988). "Las cuatro niñas en el desierto con Picasso" en *El Público*. Madrid, p. 42.

La escenografía consistió en arena y vacío, toda la sala y escenario se llenó de la primera y a lo largo de los extensos soliloquios se sucedieron las proyecciones de los elementos simbólicos presentes en el texto de Picasso: árboles desnudos, un caballo, una cabra, agua.

La representación, y la consecuente interpretación de esta obra, como podemos comprobar, se hace difícil, lo que corrobora el carácter *antirrepresentativo* del estilo dramático de Picasso.

CAPÍTULO 3: PICASSO A ESCENA EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑOL

Son muchas las compañías de teatro y los dramaturgos que han escogido la figura de Picasso como protagonista o, más bien, como motivo de desarrollo de una obra. Ya sea por su personalidad o por su producción artística, Picasso se convierte en objeto de la creación de otros autores. Podríamos definir estas acciones como la plasmación de un *retrato* del artista, entendiendo *retrato* como la reproducción de unas características físicas y psíquicas.

En las diferentes obras de teatro que aquí se examinan, se trabaja a partir de una concepción personal acerca de la vida o la obra de Picasso: si existe un protagonista en la obra y ese es el artista, se tomarán unas características físicas determinadas del autor para intentar que se asemeje lo máximo posible a él; si el protagonismo lo adquiere otro personaje importante en su vida y la finalidad es dar a conocer la personalidad que dominaba al artista, entonces el *retrato* del que hablamos antes se fija a partir de las particularidades psíquicas. También puede darse, por el contrario, la ausencia de protagonistas o que estos sean ajenos a la vida del artista siendo entonces el objetivo fundamental la recreación de etapas, de manera general, y de obras, más concretamente, por lo que la mirada se vuelve al trabajo desarrollado en un determinado periodo de su trayectoria. En definitiva, estas obras de teatro podrían considerarse un *retrato* de su vida, pero cabría preguntarse ¿acaso se llevan a cabo retratos de personas cuya única presencia es el recuerdo? Ateniéndonos a lo que aquí desarrollamos la respuesta es afirmativa, por medio de la historia más reciente se conforma todo un hilo argumental para la elaboración de aquello cuanto deseemos.

Los motivos que explican esta contemplación hacia el gran artista del siglo XX podrían ser muchos y muy diversos. Bertolt Brecht desde 1921, se preguntaba qué tipo de hombre puede convertirse en personaje de una obra; la historia del teatro nos demuestra que dicho protagonismo lo ejerce cualquier intérprete dominado por una serie de actitudes prototípicas de un determinado estado de ánimo o manera de ser y que reflejan lo que la totalidad de la obra quiere mostrar al espectador, ya sea para obtener su complicidad o generar diferentes sentimientos. En *Un hombre es un hombre*, Brecht expone cómo una persona puede ser desarmada exactamente igual que un objeto y para ello utiliza a Galy Gay, protagonista de la obra, mostrándolo como objeto pasivo del cambio. No queremos

con esto decir que se manipule la figura de Picasso para convertirla en objeto pasivo en las obras de teatro que aquí tratamos, pero sí que se ofrece otro punto de vista en su tratamiento y/o estudio: la instrumentalización de una persona al servicio de otros ya sea para beneficio del autor dramático o para con los espectadores.

En los casos que aquí señalamos, no se modifica la personalidad del artista sino que se utiliza como objeto para la creación a partir de él y es en este punto donde establecemos el paralelismo con la propuesta brechtiana.

Las creaciones escénicas que se han llevado a cabo en torno a la figura de Picasso pueden dar como resultado aspectos positivos, pero, en la misma medida, también negativos. Ello podría depender del grado de invención, la veracidad con respecto a los datos históricos y, por último, a la influencia que pueda ejercer en el público.

3.1. Escenificando *Guernica*

María Moliner definió el verbo escenificar como "dar forma teatral, para poder representarla, a una obra o asunto literario",¹⁴⁹ y podríamos añadir: a cualquier objeto susceptible de ser representado. Es lo que ocurre con la obra de Picasso *Guernica* (1937), que se ha convertido en desencadenante o elemento principal de muchas obras de teatro.

Narrar, representar o exponer lo acontecido el 26 de abril de 1936 en Guernica se hace posible gracias a la documentación gráfica y los testimonios de los que se dispone. Por ello, los autores teatrales se sirven del teatro documental para desarrollar un determinado momento histórico.

Para hacer atractiva la narración histórica entre el público o el lector, ciertos escritores dramáticos recurren a la llamada de una imagen perfectamente reconocida, aunque en determinados casos o grupos de destinatarios el motivo de ella, su génesis, se desconozca. Es lo que ocurre con las obras dramáticas que aquí presentamos, sitúan al receptor ante un hecho que se ha convertido en símbolo, sirviéndose para ello de la apropiación artística de *Guernica*. La democratización de la obra permite a otros autores hacer uso de ella para

¹⁴⁹ TORRES MONREAL, F. (1987). *Escenificaciones*, Murcia: Editora Regional de Murcia, p. 9

alcanzar unos objetivos específicos. En definitiva, "el cuadro se convierte en imagen y lenguaje, en vehículo para narrar otras historias".¹⁵⁰

Centrándonos en el *Guernica per se*, resulta pertinente aludir al calificativo que el profesor Juan Antonio Ramírez utilizó para definir los "ingredientes del lugar [este es el espacio en el que Picasso sitúa a los personajes protagonistas de *Guernica*] (...): una especie de tejado, tras la mujer de la lámpara, una pequeña ventana sobre la cabeza de la derecha, un entarimado o suelo de baldosas cuadrangulares ocupando toda la base de la composición, etc.". ¹⁵¹ Ramírez se refirió a ellos como elementos "escenográficos", es decir, le atribuyó a la obra un carácter teatral reconociendo en ella objetos propios de un "atrezo bastante elemental". ¹⁵²

Pero los pretextos que exponen los autores de los textos dramáticos para llevar la obra a la escena son diversos, así como la manera en que se hace una apropiación visual del cuadro ya sea con los personajes que lo componen o utilizando este como telón de fondo. A continuación trataremos algunas obras de teatro del panorama nacional salidas de la pluma de dramaturgos de relevancia que centran su argumento o escenografía en la creación picassiana para detenernos posteriormente, y en profundidad, en un estudio de caso como es la creación de Jerónimo López Mozo. La decisión del tratamiento diferenciado entre unas obras de teatro y otras radica fundamentalmente en que consideramos la puesta en escena de López Mozo más cercana al ambiente escenográfico que Picasso adjudicó, según Ramírez, a su obra. Asimismo, las posibilidades de acceder a la documentación gráfica han sido escuetas en la mayoría de los casos, pero profunda en el último mencionado.

Tal y como apuntó Juan Antonio Ramírez en *Guernica*, "cada nueva mirada nos enseña algo distinto, y nunca está de más colaborar con nuestra propia atención en el proceso interminable desencadenado por el creador". ¹⁵³

¹⁵⁰ AA. VV., (2019) "Democratización del cuadro" en *Repensar Guernica*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de <https://guernica.museoreinasofia.es/>. [Consultado el 12 de enero de 2019].

¹⁵¹ RAMÍREZ, J.A. (1999), *Guernica. La historia y el mito, en proceso*. Madrid: Electa, p. 10.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*, pp. 7 y 8.

Guernica,¹⁵⁴ 1959. Fernando Arrabal

La obra fue escrita en castellano en 1959 y traducida inmediatamente después al francés por Luce Arrabal con ligeros matices y añadidos que difieren de la versión original. En ese mismo año fue editada y estrenada en París. El dramaturgo melillense suele escribir en francés o, de no ser así, su traducción a ese idioma es acto seguido a la creación en castellano y las obras suelen publicarse antes en lengua francesa. Es el caso de la que nos compete ahora, publicada por la editorial francesa Julliard en 1961. Resulta significativo que la publicación de esta obra en la revista *Les Temps Modernes* fuese frustrada por sus propios compatriotas españoles.

La edición en castellano tuvo lugar cuatro años después, en 1965, por la editorial Taurus.¹⁵⁵ Fue muy criticada ya que el título original de la obra fue sustituido, se intuye que deliberadamente, por el de *Ciugrena*.¹⁵⁶ También ciertos fragmentos del texto fueron censurados y eliminados, algo que denota la animadversión que causaba el autor y toda su creación teatral en la España franquista. Es el caso de la supresión de la siguiente frase: "se refleja el espíritu de los poemas de Lorca, de los cuadros de Goya y de las películas de Buñuel".¹⁵⁷

Los dos personajes principales llevan el peso exclusivo del diálogo, son Fanchu y Lira, un matrimonio que ha sufrido en su propia casa el bombardeo de la ciudad vasca. Estos dos protagonistas, a través de una dialéctica lúdica como la define Donahue, desarrollan un diálogo en el que la presencia de uno es corpórea y verbal, mientras que la mujer se hace presente mediante su voz: Lira ha quedado atrapada entre cascos cuando se encontraba en el baño. Pero lejos de asimilar esta situación como baladí, es un reflejo exactísimo de *Guernica* en la obra teatral. Para comprenderlo debemos detenernos en el testimonio que Henry Moore aportó en relación a una de las visitas que realizó al taller de Picasso cuando este se encontraba ejecutando la obra:

Todavía faltaba bastante para que *Guernica* estuviese terminado. (...). De cualquier modo, ¿recuerda a la mujer que llega corriendo desde la cabina de la

¹⁵⁴ Estrenada el 15 de mayo de 2014 por la compañía Abocajarro, en Málaga, bajo la dirección escénica de Macarena Pons.

¹⁵⁵ Nosotros trabajamos con la siguiente edición: ARRABAL, F. *Fando y Lis. Guernica. La bicicleta del condenado*, en TORRES MONREAL, F. (ed.) (1986). Madrid: Alianza Editorial, p. 105-143.

¹⁵⁶ Estrenada el 10 de junio de 1988 por la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid. Dirigida por Luis D'Ors.

¹⁵⁷ ARRABAL, F. (1986), op., cit., p. 188.

derecha con una mano levantada delante de ella? Bien, Picasso nos dijo que allí faltaba algo, se marchó, cogió un rollo de papel y lo pegó en la mano de la mujer, como para decir que había sido sorprendida en el cuarto de baño cuando cayeron las bombas.¹⁵⁸

Con esta situación que está a medio camino entre lo trágico y lo burlesco, Arrabal crea un texto que gira en torno a la vida cotidiana en un marco histórico concreto. El núcleo del diálogo reside en los esfuerzos de Fanchu por distraer a su mujer de la situación en la que se encuentra valiéndose de toda clase de acciones y conversaciones. Estas siempre desembocan en la tragedia que vive España, ineludible para su familia que ha quedado destruida por la muerte de un hijo y, ahora, por el hecho que acontece.

Fanchu y Lira comparten escenario con otros personajes que toman partida en la acción de manera independiente, es decir, no hay interrelación entre unos y otros. Un escritor y un periodista, definido el primero en el texto dramático como "el escritor", cabría pensarlo como el autor del texto; una mujer y una niña "con aspecto irritado e impotente (ver cuadro de Picasso)"¹⁵⁹ también hacen aparición al principio del texto. Con la acotación alusiva a *Guernica* podemos imaginarlas como personajes presentes en la obra picassiana, sin embargo, no será hasta la visualización de la obra cuando se pueda corroborar esta hipótesis.

Hay un elemento clave arrabaliano que no está presente visualmente, pero toma toda su importancia a través de los personajes que lo verbalizan y lo constatan: el árbol. Decimos arrabaliano por lo que significa este en la producción del autor. Lira, que como señalamos está atrapada y no puede salir de entre los escombros, hace verificar a su marido cada cierto tiempo que el árbol situado fuera de la casa permanece en pie. El árbol, símbolo e icono, está presente fuera de nuestros ojos, pero nos valemos de las palabras de Fanchu y su corroboración constante para creerlo en la escena. Esta inmutabilidad de la naturaleza a los embistes de la guerra lo identifica Cueto Asín como "una idea de esperanza, de que la vida y lo material pueden ser arrasados, pero no así el espíritu fuertemente enraizado en la condición humana".¹⁶⁰

¹⁵⁸ RAMÍREZ, J.A. (1999), op., cit., p. 54.

¹⁵⁹ ARRABAL, F. (1986), op., cit., p. 113.

¹⁶⁰ CUETO ASÍN, E. (2018). *Guernica en la escena, la página y la pantalla*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, p. 308.

Debemos detenernos en uno de los personajes secundarios no identificable visualmente a la obra picassiana: el oficial, que actúa amenazante e intimidatorio con Fanchu. Sin embargo, de todos los personajes que aparecen en el *Guernica* de Picasso hay otros muchos, los culpables y no las víctimas, que están presentes de manera conceptual. Es por lo que consideramos que Arrabal pone en escena al oficial que personifica en cuerpo, y no en voz, a los opresores. Apenas dialoga, pero su actitud basta para llevar a escena una situación de tensión y animadversión.

Arrabal no hace ninguna descripción de los personajes pues con solo una acotación basta para que el lector del texto caracterice a los personajes que salen a escena. Con las palabras "ver cuadro de Picasso" permite al receptor configurar a los personajes que inmediatamente toman parte en la escena. Sin embargo, estos difieren en determinados momentos de los del cuadro. Como leemos en Cueto Asín:

(...) Arrabal presenta con ello una síntesis interesante entre lo que sería una écfrasis real, alusiva a una obra de arte existente y que se anuncia en el título, y una écfrasis nocional, basada en una obra inventada, pues la obra claramente identificada se presenta adaptada de forma muy libre.¹⁶¹

Estas figuras se llevarían a escena según estimara oportuno el director de la representación, bien con actores o dibujos recortados.

La alusión al *Guernica* de Picasso se lleva a cabo con la intención, según su autor, de recuperar para el público la obra de Picasso. Esta se hace explícita de dos formas:

1. Llamadas en el texto a visualizar la obra de Picasso, como la que acabamos de mencionar: "(ver cuadro de Picasso)".¹⁶²
2. La presencia en escena, sean protagonistas o no, de algunas de las figuras que componen el cuadro. Sin embargo, esto no se especifica en el texto dramático sino en las representaciones a las que desgraciadamente no hemos tenido posibilidad de acceso.¹⁶³

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 308.

¹⁶² ARRABAL, F. (1986), *op. cit.*, p. 113.

¹⁶³ La única fuente disponible es el archivo personal de Arrabal, cuyo acceso no nos ha sido permitido y por lo cual nuestro análisis se ha visto obstaculizado. De tal forma que el tratamiento de esta obra ha sido de manera somera, solo pudiendo analizar el texto dramático.

Pero, además, la identificación de ambos *Guernicas* más allá de lo visual y textual pretendidamente expuesto las señala Cueto Asín, citando a John W. Kronik, en las dimensiones del cuadro y de la obra teatral. Esta se traduce a un solo acto y decorado, elementos que se presentan en escena como un todo que crea "una ilusión plástica de continuidad y fragmentación simultáneas, con espacios interiores y exteriores en un mismo plano junto con las figuras".¹⁶⁴ Por tanto, no hay cambio de decorado, avances o retrocesos en la temporalidad de las acciones desarrolladas ni cambio de vestuario. El texto se desarrolla a un mismo tiempo y en el mismo lugar.

Tal como apunta Cueto Asín, siguiendo a Ferrán y Jerez, "el absurdo se reconoce como sensación idónea para representar el vacío espiritual y el aislamiento".¹⁶⁵

Teniendo en cuenta que en 1959 la creación de Picasso aún no había llegado a España más que por reproducciones de ella, podemos pensar que Arrabal tuvo la oportunidad de ver la obra *Guernica* en persona puesto que, en 1959, cuando el dramaturgo viaja a Nueva York por primera vez con motivo de la concesión de una beca por parte de la *Ford Foundation*, la obra de Picasso se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Guernica y después. Variaciones escénicas sobre temas de Picasso. 1982. Francisco Torres Monreal

El origen de esta obra de teatro lo encuentra J.M.S. [sic.] en la traducción que el autor dramático hizo de *La linterna mágica de Picasso* y que se publicó en el número dos de la revista *Hojas de Yerba* en octubre de 1980. Fue estrenada el 5 de noviembre del año 2000 en el Teatro Real de Córdoba (Argentina), por la Comedia Cordobesa, Hos Eufrasio y Taller Libois, bajo la dirección de Omar Viale.

Atendiendo a los personajes que componen el texto podemos hacernos una idea de qué encontramos en él y qué etapas u obras se abordan a lo largo de la representación. Estos son, tal y como aparecen mencionados por el autor, los siguientes: Director-clown, Arlequín, Colombina, Pierrot, Polichinela, Recitantes 1º y 2º, Figuras inquisitoriales 1ª y

¹⁶⁴ CUETO ASÍN, E. (2018), op. cit., p. 309.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 311.

2ª, la Madre y el Niño, El Obispo y otros recitantes y músicos. Además, se cuentan hasta 3 las voces que, dispersas por la sala, intervienen en el texto.

La primera obra del pincel picassiano que se proyectaría en escena según indicaciones del autor sería "el telón de *Parade* pintado por Picasso precedido por sus bocetos".¹⁶⁶ La palabra "proyección" es determinante e ineludible ya que queda especificada por Torres Monreal al inicio del texto y como primera acotación: "para la presentación de los cuadros de Picasso será preferible la filmación a la diapositiva";¹⁶⁷ por ello, será la que usemos para mencionar la aparición o el uso de las obras de Picasso en escena.

El personaje que dirige la obra es el llamado director-clown que recuerda al personaje lorquiano protagonista de *El Público*. La misión de él parece ser desentrañar el misterio del arte y del artista, de la vida, utilizando para ello la dialéctica y la exposición de personajes en escena de la Comedia del Arte. Con un "pasen, pasen, pasen. Prosiga la linterna mágica. Y admiren, admiren...",¹⁶⁸ da paso a un desfile de cuadros de Picasso con el que pretende, según afirma más adelante, recorrer "el mundo del gran pintor Pablo".¹⁶⁹ Se acompañan de voces dispersas por la sala. Estos cuadros solo son mencionados sin especificar cuál.

Sin embargo, hasta la mitad de la obra, todo parece indicar que el texto gira en torno a *Parade*, sus personajes y el viaje que realizó Picasso en 1917 a Italia, año descrito en el texto como una nueva era. En un momento dado hay un avance cronológico y de repente se encuentran en 1936 instando al personaje de Polichinela a que huya pues se encuentra en una tierra peligrosa. Es entonces cuando, tras la aparición de dos figuras inquisitoriales que demuestran a todas luces ser hijas del fascismo, aparece proyectado el *Guernica*, tanto la obra final en detalle como todos los bocetos preparatorios. En medio de la escena dos personajes se enmascaran con caretas de un toro y un caballo.

Es ahora cuando *Guernica* se erige como símbolo evocador del bombardeo y de una etapa histórica oscura y bélica. Como si los personajes que hasta entonces han sido protagonistas entrasen en una especie de letargo, se desenvuelve en escena la tragedia personificada en un niño muerto y su madre, un obispo hisopeando y recitantes que declaman versos de Neruda. El director-clown vuelve a aparecer cuando ha finalizado

¹⁶⁶ TORRES MONREAL, F. (1987), op. cit., p. 16.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 15.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 18.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 21.

esta secuencia que, como especifica Torres Monreal, "debe dar la impresión de un sueño".¹⁷⁰

Después de *Guernica* los personajes deben volver al camino del arte y la danza para hacerlos prosperar, como los insta el director-clown. La aprobación general se materializa en una fiesta en el escenario.

De repente, el espacio queda vacío para la proyección de "el *Icaro* de Picasso".¹⁷¹ En 1962 Picasso es el escenógrafo del montaje de Serge Lifar, *Ícaro*, pero solo realizó un telón de escena como pedía el director (fig.31). Esta composición está emparentada con *La caída de Ícaro* que realizó para la UNESCO en 1957.



31. PICASSO, Pablo, *La chute d'Icare III (Pour Serge Lifar)*, 29 de agosto de 1962. Cera sobre papel, 24x32 cm. Col. Helene Bailly Gallery, París.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 27.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 28.

En este texto, además de los artistas, músicos y poetas presentes explícitamente como Satie, Halffter y Stranvinsky, nos encontramos con otros que de manera velada hacen aparición remitiendo Torres Monreal a sus bondades. Es el caso de García Lorca que Cueto Asín lo señala en una imagen evocadora de su *Romancero Gitano*; además lo vislumbramos en la figura del director-clown como apuntamos más arriba. La misma autora señala en el texto alusiones a Paul Eluard y *La Victoire de Guernica* (1938).

Por todo lo expuesto podemos deducir que esta obra, escrita en 1982 y que cierra su escenografía con una obra picassiana, pretende que el público augure los derroteros que debe tomar el arte a partir de esta década. Año en que se presagian los mejores acontecimientos, tanto políticos como sociales, para una España que acaba de salir de su período más negro. Toma para ello una creación artística picassiana que, como apuntamos al inicio de este epígrafe, se convierte en símbolo de un acontecimiento histórico, pero también en punto de inflexión para la regeneración del arte y la sociedad.

Picasso 1937, historia del Guernica. 2006, Compañía Maskarada

Carlos Panera es el director de esta compañía que vuelve de nuevo la vista al emblemático *Guernica*. Fue estrenada en el Teatro José Monleón de Leganés el 28 de octubre de 2006 con el trabajo de Gorka Minguéz en el diseño escenográfico.

El texto centra su protagonismo en Picasso y el encargo que recibe por parte del Gobierno de la República para la creación de una obra que formara parte del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937. Junto a él aparecen otras personalidades cuya compañía frecuentaba a menudo, como Dora Maar o Jaime Sabartés, que fueron decisivos para la creación del mural (fig.32). Otros autores también forman parte del elenco de intelectuales que se llevan a escena, pero sin presencia física, son poetas y escritores cuyos textos se recitan en el escenario, ya sea por los protagonistas de la obra o por el cantante cuya intervención se hace fundamental en los cambios de decorados y las proyecciones visuales que se efectúan.



32. PANERA, C., *Picasso 1937, historia del Guernica*, 2006. Centro de Documentación Teatral, Madrid.

La escenificación de *Guernica* lleva implícito el tratamiento de unos personajes determinados, pero ahora, lejos de referirse a los protagonistas del mural picassiano como hemos estado viendo, son aquellos que vivieron contemporáneamente al artista. Asimismo, la novedad que detectamos en esta creación es la relación que establece el autor entre el propio Picasso y Honoré de Balzac. El autor de la obra de teatro afirma que se sirvió de *La obra maestra desconocida*¹⁷² para establecer paralelismos con la creación del *Guernica*. Esta correspondencia no es en vano pues, como ya apuntamos en el capítulo anterior, el propio Picasso se sentía identificado con el personaje protagonista de la obra de Balzac, Frenhofer. Por ello, aunque se vuelva a la escenificación de una de las obras más conocidas del siglo XX, se trata de manera distinta su concepción mostrándonos un Picasso sumergido en la lectura de Balzac, además de tomar protagonismo la ilustración de dicho libro que llevó a cabo en 1931, y desentrañando los problemas para hallar la manera de crear una obra maestra.

¹⁷² BALZAC, H. (1831), “Le Chef d’oeuvre inconnu” en *L’Artiste*, vol. 1, tomo II, pp. 7-10.

Panero establece así un paralelismo entre la ficticia concepción de una obra maestra desconocida en el siglo XVII por parte de Frenhofer y la gran obra maestra conocida de Picasso. Pero también trata la contemporaneidad de las creaciones de otros artistas españoles que con sus versos dieron palabras a las atrocidades de la Guerra Civil, como Picasso hizo en imágenes. Distintos medios de expresión que conviven ahora en un mismo escenario para re-presentar lo acontecido en 1936. Panero se sirve de textos de Federico García Lorca, Antonio Machado, César Vallejo o Miguel Hernández.

El autor y director de la obra recurre a saltos cronológicos que muestran en qué trabajaba Picasso durante el encargo del mural para el Pabellón Español, quién frecuentaba su estudio y cuáles fueron sus inspiraciones. Todo ello contextualizado en un marco histórico-político concreto y en una dualidad geográfica ya que los protagonistas se encuentran en París, pero la documentación gráfica que se nos muestra durante los cambios de decorados es España.

Los intentos de Panera en esta creación fueron tratar el arte desde tres enfoques distintos: arte como denuncia, arte como historia y arte como vanguardia,¹⁷³ para lo que recurre al teatro documento. La veracidad de los hechos que se llevan a escena es indiscutible, como lo son determinados pasajes biográficos de Picasso redundantes en otras creaciones. Es el caso del episodio de Dora Maar jugando con un cuchillo sobre la mesa en el momento de conocer al propio Picasso; la documentación fotográfica que la artista recoge durante la creación del *Guernica* (fig.33) o la irrupción de dos oficiales nazis en el estudio de Picasso reclamando explicaciones sobre su trabajo artístico. Sin embargo, existen divergencias en un aspecto reseñable: quién fue la persona que le comunicó a Picasso el bombardeo de la ciudad, el francés Paul Eluard o el vasco Juan Larrea. Esta discordancia en el tratamiento del hecho histórico, que ya es llevada a los escenarios por Alfonso Plou en su obra *Picasso adora la Maar* y que más abajo analizamos, es identificada por Cueto Asíñ como "un nuevo rol aglutinador de *Guernica*".¹⁷⁴

¹⁷³ Anónimo, (24 de junio de 2006), "Maskarada estrena hoy en Miami una obra sobre la historia del *Guernica*" en *Gara*. San Sebastián. Recuperado de <http://gara.naiz.eus/idatzia/20060624/art170309.php> [Consultado el 20 de enero de 2019].

¹⁷⁴ CUETO ASÍN, E. (2018), op. cit., p. 457.



33.PANERA, C., *Picasso 1937, historia del Guernica*, 2006. Centro de Documentación Teatral, Madrid.

Durante la representación escénica de la obra, los distintos actos que se suceden y sus consecuentes cambios de decorados, aunque austeros, se producen a la vista de los asistentes y mientras se proyecta documentación gráfica de la población española que huye, emigra y lucha. A la imagen se le une la palabra cantada de los poemas de García Lorca o Machado. Pero los poetas andaluces no solo son recordados por sus creaciones sino también se nombran por los protagonistas otorgándoles así presencia histórica junto con Picasso, Dora Maar o Sabartés (fig.34). Es lo que ocurre cuando Paul Valéry le comunica a Picasso el asesinato de García Lorca. Un hecho que quedaría fuera de la veracidad histórica ya que no podemos constatarlo en la biografía picassiana.

La caracterización física del personaje de Picasso hace posible identificarle rápidamente de entre los personajes en escena. Además, el decorado lo componen las sucesivas proyecciones de sus grabados y fragmentos del Guernica (fig.35).



34. PANERA, C., *Picasso 1937, historia del Guernica*, 2006. Centro de Documentación Teatral, Madrid.



35. PANERA, C., *Picasso 1937, historia del Guernica*, 2006. Centro de Documentación Teatral, Madrid.

El teatro dentro del teatro tiene también cabida en esta obra y de él hace uso Panero para escenificar explícitamente la identificación que, como hemos dicho antes, sentía Picasso con el protagonista de Balzac. Se representa el pasaje de la novela en que Frenhofer se encuentra ante el artista cortesano Porvus para comentar la obra que acaba de terminar este último, de lo que destacamos la declamación del propio Frenhofer en palabras de Picasso: "la misión del arte no es copiar a la naturaleza sino expresarla. Tú no eres un copista sino un poeta".

Las declamaciones de Picasso son extensas y de gran calado conceptual ya que, intentando desentramar y desentrañar el pensamiento del ya citado Frenhofer, hace una defensa de las aspiraciones a las que debe llegar la pintura y su pintura.

García Lorca, por su parte, no solo está en los versos recitados sino en la interpretación que tiene lugar en un momento dado de la obra llevando a escena un fragmento del libro *Poemas del cante jondo* (1921) y, concretamente, el capítulo *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*, con los poemas *Luna, luna, luna*, *Cuarto de banderas* y *Canción del gitano apaleado*. Su representación en escena se da en uno de los actos de esta obra y se lleva a cabo por los protagonistas lorquianos, dos guardias civiles y un gitano, mientras que las acotaciones son leídas por Picasso y Dora (fig.36).



36. PANERA, C., *Picasso 1937, Historia del Guernica*, 2006. Centro de Documentación Teatral, Madrid.

Picasso, 1937 se cierra con la canción *Market Day in Guernica*, de Katie Melua, mientras Picasso pinta *Guernica*, que no aparece en escena, solo el gran lienzo en blanco simulado mediante la iluminación del panel sobre el que se han ido sucediendo las proyecciones a lo largo de toda la obra.

Tras este somero análisis podemos concluir afirmando que esta creación de Carlos Panera pone de relieve lo que el genio malagueño sembró en la Historia del Arte y que hoy día recogemos: la posibilidad de reconocer conceptualmente cualquier obra de arte sin necesidad de visualizarla en su conjunto; sus antecedentes, fases de creación e influencia posterior permiten al público receptor situarse histórica y artísticamente ante ella. Esto siempre será posible, no obstante, con obras que han ido creciendo en importancia y reconocimiento público a lo largo de los años y, en definitiva, que se han convertido en icono para la posteridad.

Dalí Vs Picasso, 2014, Fernando Arrabal

Obra escrita por Fernando Arrabal y llevada a los escenarios bajo la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente en febrero de 2014 en las Naves del Español, Matadero Madrid.

Arrabal vuelve de nuevo la mirada a Picasso para llevarlo al teatro, pero esta vez, a diferencia de lo que hemos analizado en páginas anteriores, recurre a su personificación. Lo hace junto a otro genio, Salvador Dalí, en una simbiosis de actos que solo existen en el texto teatral y vertebrado por una batalla dialéctica que se desarrolla en París, mientras, en España, se libraba la bélica.

Arrabal parte de una contextualización clara y un hecho verídico, de la creación de las dos obras de arte cuya génesis está relacionada con la Guerra Civil. *Guernica* y *Construcción blanda con judías hervidas (Premonición de la Guerra Civil)* (1936), son los desencadenantes de las situaciones por las que Arrabal hará pasar a la figura de los dos grandes genios del siglo XX mediante el tamiz de su propia imaginación.

En un único acto y sin cambios escenográficos ni temporales, se desarrolla la trama que tiene lugar una "noche del jueves 29 de abril de 1937 en un gran salón destartalado de París".¹⁷⁵ Además de los dos personajes mencionados, intervienen como parte del diálogo

¹⁷⁵ ARRABAL, F. (2013). *Dalí versus Picasso*. Madrid: Oportet Editores, p. 9.

Gala y Dora Maar tan solo interpretadas por sendas voces en *off* y con una ausencia corpórea en escena. Ambas complementan el diálogo de los dos personajes principales.

La caracterización física (fig.37 y 38) aquí es requisito indispensable para que la audiencia reconozca claramente a los dos protagonistas. Este reconocimiento parte de los atributos simbólicos por los que el público identifica fácilmente a los artistas catalán y andaluz: el bigote del primero y el peinado del segundo. Además, le acompañan el vestuario prototípico y un objeto a cada uno de ellos con los que han sido fotografiados en diversas ocasiones: Picasso sosteniendo un botijo, objeto sobre el cual llevó a cabo multitud de transformaciones pictóricas, y Dalí con su bastón (fig.39).

La caracterización psicológica de los personajes también queda patente en el tono de la conversación y, sobre todo, las palabras empleadas. En el caso de Dalí, el empleo de un vocabulario científico para aludir a los estudios en torno a la física cuántica que llevó a cabo hace que el texto se torne en ocasiones surrealista. Además de enfatizar las palabras mediante el empleo de guiones. Por ejemplo: "Fui yo y solamente yo, YOOOOOO, quien predijo, en-un-cua-dro, la Guerra Civil y lo que iba a suceder, que es lo que está pasando...".¹⁷⁶



37. NAVAL, Javier, *Dalí versus Picasso*, 2014. <https://www.teatroespanol.es/dali-versus-picasso>.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 11.



38. NAVAL, Javier, *Dalí versus Picasso*, 2014. <https://www.teatroespanol.es/dali-versus-picasso>.



39. ALONSO, Daniel, *Dalí versus Picasso*, 2014. <https://www.teatroespanol.es/dali-versus-picasso>.

Sin embargo, se refleja a un Picasso despreocupado por los asuntos políticos, con grandes intereses económicos, y capaz de sacrificar el concepto de una obra para adaptarlo a las exigencias del encargo de turno. Es decir, la imagen estereotipada que durante mucho tiempo predominó en la concepción popular. Como datos artísticos o personales, se alude a *Las Señoritas de Avignon*, así como al requerimiento por parte del Gobierno Español de la dirección del Museo del Prado.

El acompañamiento escénico con la reproducción de las dos obras protagonistas es condición *sine qua non* para el completo entendimiento del drama. Este se basa en la defensa que hacen los protagonistas de sus propias obras.

Comparar ambas creaciones no tiene fundamentación alguna puesto que sus estilos, características técnicas y representación se alejan considerablemente; sin embargo, Arrabal pretende hacer alarde de la rivalidad que existió entre Picasso y Dalí. Basándose en dos hechos históricos como son la creación de las obras de arte picassiana y daliniana, y las cartas que Salvador Dalí envió a Picasso, construye una ficcional trama en la que la ensoñación y lo onírico toman también protagonismo. Arrabal parte del teatro documental para distanciarse de él y construir un relato fantástico acerca de la génesis de *Guernica* que no aparece reflejada sino hacia el final de la obra.

El origen del mural se pone en entredicho creando todo un entramado de situaciones ilegítimas, es entonces cuando se menciona al artista Raoul Dufy. Este, al igual que Picasso, también creó un cuadro de grandes dimensiones¹⁷⁷ para la Exposición Universal de París de 1937, en concreto expuesto en el Pabellón de la luz. Arrabal asocia el título de la obra de Dufy, *El Hada Electricidad*, con el mural picassiano, aunque no tengan ningún punto en común excepto las grandes proporciones de sendas creaciones. La de Dufy superaba con creces en dimensiones al mural del genio por lo que el autor dramático recurre a su figura para suscitar una nueva rivalidad o envidia en el malagueño. Esta asociación entre *Guernica* y *El Hada Electricidad* es debido a la representación de la luz en el cuadro de Picasso: la lámpara de aceite que sostiene la mujer en su mano y la bombilla encendida, símbolo de la modernidad según señala el texto y asimilada a *las arts et techniques nouvelles*.¹⁷⁸ De este modo le atribuye a *Guernica* un primer título y

¹⁷⁷ Considerado el cuadro de mayor tamaño del mundo hasta la década de 1970.

¹⁷⁸ ARRABAL, F. (2013), op. cit., p. 45.

significado insinuando que el artista los modificó para adaptarlo a la nueva petición que recibió por parte del gobierno de la II República.

Ante la incredulidad de algunos escépticos, podemos suponer incluso del propio Arrabal, de que pudiera finalizar el mural en cuatro días, le adjudica una explicación: habiendo realizado esa misma obra con una temática totalmente diferente y que giraría en torno a la luz y la electricidad, se vio forzado ante el apremio del tiempo a cambiar el título y relacionarlo con el bombardeo que tuvo lugar en Guernica. Así lo refleja en la declamación del personaje de Picasso cuando pregunta: "¿No creen que la gente va a darse cuenta de que en cuatro días no he podido pintar un cuadro tan grande?".¹⁷⁹

Hacia el final de la obra Arrabal hace un acto autorreferencial aludiendo a su propia creación dramática de la que ya hemos hablado y el título que debió escoger para pasar la censura: *Ciugrena*. Este se menciona en el momento en que la voz de Gala hace referencia al ataque aéreo que sufrió la ciudad vasca, acción que conoció a través de la prensa y cuyo nombre no recordaba.

Tras haber apuntado los aspectos más reseñables y originales del texto de Arrabal, la posición que debemos asumir para el disfrute de ella es el despojamiento del conocimiento compartido y asimilado sobre una pieza artística de indudable e innegable importancia. Los hechos ficticios que giran en torno a ella, con pinceladas de veracidad histórica, no son asumibles sin ser conscientes de que nos encontramos ante una obra de teatro que no pretende contar sino crear. Podríamos decir que este texto conspira de manera surrealista sobre una obra de arte reconocida, y no podría ser entendido en toda su magnitud si, una vez finalizada la representación, no volviéramos a ser conscientes de la realidad histórica en la que tuvo lugar su concepción. Pues, tal y como se apunta en el prólogo, "(...) la ineptia y la desidia..." pudo ser el motivo por el cual Arrabal se aleje tanto de la veracidad histórica que, sin duda, conoce. Sin embargo, como si fuera ajeno al verdadero significado de la obra, al hecho de que Picasso "recurrió a su viejo hábito de los jeroglíficos y las alegorías escondidas",¹⁸⁰ se permite osadamente su manipulación para crear esta obra dramática.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 48.

¹⁸⁰ RAMÍREZ, J.A. (1999), *op.*, cit., p. 60.

3.1.1. Un estudio de caso: la puesta en escena de Jerónimo López Mozo. *Guernica*, 1969

Tras un tratamiento somero de las obras que toman como protagonista el gran icono del siglo XX, nos centramos ahora en analizar pormenorizadamente el texto y la representación de la que consideramos más original e innovadora por su puesta en escena. Ateniéndonos para ello al año en que se creó y la intención de la que partió, consideramos que *Guernica* de Jerónimo López Mozo es una obra importante con un protagonista clave: el espectador. Este, que si bien es un elemento fundamental sin el cual ninguna obra de arte tendría sentido, aquí es tomado como elemento integrante para la representación.

Por ello, nos centraremos en esta creación del dramaturgo gerundense que ha dedicado toda su trayectoria artística a crear piezas mediante las cuales acercarse al receptor y provocarle reacciones alejadas de la habitual complacencia; ya sea mediante la participación del espectador en la escena, la provocación, etc.

Jerónimo López Mozo (1942) se inicia en la actividad teatral a mediados de los años sesenta, un momento difícil en España para la creación artística alejada de lo oficialmente establecido. El rigor de la censura condicionó la libertad de expresión de muchos autores, incluido López Mozo que llegó a tener prohibido el ochenta por ciento de su producción.¹⁸¹ A pesar de ello, casi todas sus obras han sido representadas, editadas o premiadas.

El contacto continuo con grupos de teatro independientes le permitió conocer obras de autores como Beckett, Ionesco, Pinter o Arrabal y descubrir en la experimentación y el teatro del absurdo un nuevo lenguaje a través del cual canalizar sus reflexiones. Debemos tener en cuenta que la formación teatral de López Mozo fue autodidacta y deudora de las tendencias teatrales que comenzaban a llegar a España muy poco a poco.

López Mozo pertenece al grupo denominado *Nuevo Teatro Español*, que se desarrolla en España durante el período de dictadura franquista. Si bien es cierto que dicho grupo no fue homogéneo y presentaron estéticas diferentes, los textos de estos autores debían pasar la censura, conviviendo en su escritura con esta losa, acción que el propio López Mozo denomina "trámite castrador".¹⁸² Por ello, se exigía un esfuerzo mayor por parte del

¹⁸¹ LÓPEZ MOZO, J. (2012). "Hurgando en la memoria. Un repaso a mi trayectoria teatral" en *Anagnórisis*, Número 6, p. 4.

¹⁸² LÓPEZ MOZO, J. (2007). *La búsqueda del despojamiento*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

público para descifrar el verdadero significado de la palabra representada, que en muchas ocasiones generaba un subtexto, aunque debemos decir que nunca fue intención de este autor burlar la censura.

Ya desde los años setenta sabía hacia dónde guiar la senda de su trabajo, consiguiéndolo con obras tan tempranas como *Matadero solemne* (1969), *Anarchia 36* (1970), *Es la Guerra!* (1972) y la que nos atañe, *Guernica* (1969). Estas obras, tal y como su autor afirma,¹⁸³ recogen tanto sus planteamientos estéticos como políticos, por lo que analizar *Guernica* supone adentrarnos en la concepción personal del teatro de López Mozo, cómo lo piensa y para qué. Creador de un teatro crítico y de compromiso heredero de las vanguardias europeas que López Mozo tanto reclamaba a finales del siglo pasado para España. La variedad técnica y formal se convertirá desde un principio en la seña de identidad de su acervo dramático.

El autor considera que el texto, sin representación, no es teatro sino literatura dramática¹⁸⁴ por lo que concede a la puesta en escena una gran importancia.¹⁸⁵ Esto es reseñable en lo que concierne a dos puntos distintos y aquí ligados:

1. Concede importancia al público pues lo convierte en el último eslabón de la cadena teatral sin el cual su personal concepción del teatro no se podría llevar a cabo.
2. El peso que otorga a sus escenografías. Ello no quiere decir que estas sean elaboradas o sobrecargadas, sino todo lo contrario: el espacio escénico lo prefiere vacío o casi ausente de aparato escenográfico, lo que no se traduce en la falta de él. Pudiéndose apreciar en una misma obra teatral hasta 20 escenarios distintos. La caja escénica además posee para López Mozo una importancia tal que puede incluso llegar a facilitar la comunicación entre los actores y el público, por lo que

¹⁸³ LÓPEZ MOZO, J. (1980). *Apuntes para una biografía*. Cfr. PEREA GONZÁLEZ, C. (1999). *Jerónimo López Mozo: el teatro de la desilusión*. (Tesis Doctoral), Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

¹⁸⁴ LÓPEZ MOZO, J. (1986). *Cuatro Happenings*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 30.

¹⁸⁵ Sobre la realización escénica y la puesta en escena trata Erika Fischer-Lichte (2011) en su libro *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores. Según la autora, "la realización escénica surge como resultado de la interacción entre actores y espectadores" (p. 65). Y será Max Reinhardt quien, por primera vez en la historia del teatro contemporáneo, disponga el espacio escénico de una manera distinta a la tradicional invadiendo los actores el patio de butacas para llevar allí sus acciones. Concretamente fue en los montajes de Edipo Rey (1910) y de la Orestíada (1911), que Reinhardt llevó a cabo en el Circo Schumann de Berlín, en los que el espectador dejó de ser un mero observador.

propone el uso de locales no teatrales (cafés, naves industriales, espacios urbanos...) para la representación.

Guernica podría aglutinar las características más importantes que se deben tener en cuenta para la concepción teatral. Es una obra de teatro que su autor la inserta junto a otras tres en un mismo medio de expresión artística: los *happenings*. Sin embargo, quizá sea la que más se aleje del término acuñado por Allan Kaprow¹⁸⁶ pues trasciende este tipo de "eventos" al incluir leves notas interpretativas. Es decir, en palabras de Perea González "es un modelo avanzado de *happening* que concibe el espectáculo desde la articulación de numerosos códigos, con la intención de cubrir todos los lenguajes".¹⁸⁷

López Mozo se acerca al *happening* como forma de actuar de manera distinta a lo que venía haciendo desde sus comienzos como autor dramático, es decir, despoja a la obra de texto y otorga a la imagen mayor protagonismo, así como a la interpretación. Su objetivo principal era establecer un equilibrio entre los diversos aspectos escénicos que componen una obra, lo que hizo percatarse de que el público reclama una participación intelectual en ella alejada de la mera recepción de imágenes. Así, palabra, imagen y sonido se erigieron como elementos indispensables en el teatro de este autor cuya pretensión ha sido siempre "profundizar en el conocimiento del ser humano".¹⁸⁸

Francisco Ruiz Ramón definió *Guernica* como "hermoso poema dramático (...), el único *happening* poético que conozco".¹⁸⁹ George E. Wellwarth, por su parte, dice de *Guernica* que es un "teatro de participación de múltiples medios"¹⁹⁰ y entre ellos, el público. Con este se cuenta desde un primer momento ya que la obra está pensada para su representación, es decir, debe ir más allá de la lectura del texto dramático.

Esta obra constituye, en palabras de su autor, la más representada de toda su creación. Llevada a los escenarios por compañías nacionales e internacionales como Concord (Melilla) dirigida por José María Antón en la década de los 80 y 90; el Institut d'Experimentació Teatral, dirigida por Guillem Catalá (1989); Thalia Spanish Theater, de Nueva York, bajo la dirección de Ángel Gil Orrios, en el 2000 con una función en

¹⁸⁶ Autor del primer *happening* que tuvo lugar en 1959 en la Reuben Gallery titulado *18 happenings in 6 parts*.

¹⁸⁷ PEREA GONZÁLEZ, C. (1999), op. cit., p. 236.

¹⁸⁸ LÓPEZ MOZO, J. (2007), op. cit., p. 10.

¹⁸⁹ RUIZ RAMÓN, F. (1986). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, p. 546.

¹⁹⁰ WELLWARTH, G. E. (1978). *Spanish Underground Drama (Teatro Español Underground)*. Madrid: Editorial Villalar.

inglés y otra en español; por la compañía Cicutu se lleva a cabo un estreno en 2001 con direcciones de Judith Pujol; en 2003 se representa en Buenos Aires por la compañía Fugarte; y una representación más contemporánea tiene lugar en 2015 en el Palacio de los Niños de Bucarest (Rumanía) por el Colegio Nacional Josef Vulcan de Oradea. Además de estas, *Guernica* cuenta con lecturas dramatizadas en diversas instituciones y varias representaciones en centros educativos (fig.40), de lo que extraemos el alto nivel pedagógico del texto y su puesta en escena.



40. Representación en el IES Avempace (Zaragoza) por la Asociación Cultural Avempace, 2003. Archivo personal de Jerónimo López Mozo.

La elección del cuadro de Picasso para exponer lo que aquí se pretende y, sobre todo, conectar con el público de la manera en que lo llega a conseguir López Mozo podríamos atribuirlo a una reflexión del ya citado Juan Antonio Ramírez sobre el propio cuadro. Ramírez identifica al *voyeur* que suele encontrarse en las alegorías picassianas en un espacio distinto al habitual: fuera del cuadro, "en la muchedumbre que mira la pintura y que tal vez provoca, con el fognazo de su mirada, esa hecatombe de muerte y

destrucción".¹⁹¹ Con ello afirma que Picasso trata al espectador "como un cómplice del verdugo, pero solo eso puede explicar por qué esta pintura (...) sea tan difícil de contemplar sin que se accionen los resortes misteriosos del sentimiento y la acción".¹⁹² Precisamente este mecanismo es el que pretende López Mozo en su *happening* personal, dirigiéndose al espectador directamente, despertando en él emociones e instándole a que tome partido en la acción física e intelectualmente. Y lo llega a conseguir como ahora veremos.

Entre el teatro documento y el *Living Theatre*

Centrándonos en algunas técnicas utilizadas en la puesta en escena de *Guernica* podríamos afiliar esta obra al teatro documental caracterizado por estar construido con información real mediante el tratamiento de temas histórico-políticos a través de documentación fidedigna, suprimiéndose anécdotas y personajes de ficción. Estos últimos sí están presentes aquí, pero no a través del imaginario de López Mozo sino de Picasso, aunque los personajes de esta obra los podemos encontrar en cualquier ciudad que es víctima de un bombardeo como el que se re-presenta aquí.

Sin embargo, *Guernica* no es solo *happening*, ni teatro documental, sino que bebe de estas corrientes teatrales para ofrecer una obra singular en la que los actores y el público participen por igual, tanto física como ideológicamente. Y es precisamente en este punto donde podemos acercar la obra al *Living Theatre*, caracterizado como sabemos por crear obras experimentales de claro compromiso ideológico, en las que el actor puede interpretar el texto libremente y la implicación del público es uno de sus objetivos.

Si atendemos a los medios técnicos empleados, López Mozo llega al teatro total mediante la utilización de distintos recursos simultáneamente como son, además de los propios del teatro, los que corresponden al cine y a las artes plásticas.

La audiencia comienza su participación activa en la obra desde la entrada misma al espacio escénico. Una vez que toman asiento deben hacerse con un programa de mano y un cirio que hay en cada butaca. Desde este momento transcurre un tiempo prudencial en el que el público debe leer dicho programa que contiene: la presentación al *happening*;

¹⁹¹ RAMÍREZ, J. A. (1994), op., cit., p. 50.

¹⁹² *Ibidem*.

datos relativos a la destrucción de la ciudad vasca de Guernica y entre los documentos, dos de importancia como son la carta que el por entonces alcalde de Guernica escribió el 17 de mayo de 1937 y la versión de Hugh Thomas sobre la acción bélica; una reproducción del cuadro de Picasso; una breve historia de la creación y origen del cuadro, y, finalmente, testimonios acerca de ciudades destruidas a causa de guerras acaecidas a partir de 1937, año en que ocurre la que aquí se hace protagonista. Con esto último López Mozo persigue trasladar a los espectadores "la medida de la universalidad y verdadero alcance del cuadro de Picasso".¹⁹³ Una obra que como sabemos relata un acontecimiento concreto, pero representa el dolor, la pérdida y la devastación de una ciudad en guerra.

Para situar al espectador en el contexto de lo acontecido en la villa de Guernica, además de la lectura previa a la obra del programa de mano, se relata a través de los altavoces y por medio de cinco voces lo sucedido en 1937: los datos sobre el bombardeo, el número de víctimas, la hora a la que cayeron las bombas...

Una vez que cesan las voces, los actores pasan a reconstruir el mural de Picasso, una reconstrucción física en lo que respecta a los participantes que portan las piezas de este rompecabezas, pero también intelectual en un ejercicio de reconocimiento por parte de la audiencia. Esta acción dura el tiempo necesario "para que el espectador se sienta inquieto –porque para él aparece muy clara la solución (...)–, pero sin que llegue a irritarse".¹⁹⁴ López Mozo trata de inquietar al espectador e involucrarlo en la acción por medio del reconocimiento figurativo. La universalidad de la obra picassiana se hace patente ahora al reflejar el dolor de lo que ha acontecido hace unos instantes y que con tan solo una mirada a una de esas piezas se reconoce lo sucedido y sus víctimas.

Cuando el cuadro se ha recompuesto vuelve a reproducirse el bombardeo, pero esta vez con sonidos de motores de aviones, silbido de proyectiles, gritos, explosiones... Y una voz que surge de entre este alboroto para recitar los versos de *España en el corazón*, de Neruda. A este le sigue el poema *Picasso*, de Alberti, y todo se confunde con el estrepitar de las bombas, los muros derruidos, los gritos, el repique de las campanas. Y en sordina surge la música de Halffter para la Cantata de los Derechos Humanos, de Norman Corwin.

López Mozo le da un sentido contemporáneo a lo acaecido en Guernica y alude a los hechos históricos que estaban sucediendo en el momento de la creación de esta obra. La

¹⁹³ LÓPEZ MOZO, J. (1986), op. cit., p. 104.

¹⁹⁴ LÓPEZ MOZO, J. (1986), op. cit., p. 90.

guerra de Corea se hace hueco por medio de un poema compuesto por un autor vietnamita y que se refleja también en escena.

A esta documentación sonora le siguen datos gráficos mediante la proyección de imágenes del bombardeo en las pantallas colocadas alrededor del espacio escénico, así como reproducciones de otras representaciones de la obra que hayan tenido lugar antes, dándose por tanto el teatro dentro del teatro como un recurso más de este particular *happening*.

El autor del texto dramático no establece dictamen sobre qué imágenes reproducir exactamente pero sí da al director que lleve la obra a los escenarios unas pautas para conseguir su objetivo como son: exponer la vida rutinaria de la villa antes de la fatal desgracia (fig.41), mostrando por ejemplo cómo vivían un día de mercado sus habitantes, para pasar inmediatamente a revelar la destrucción de ella. Para ello es preciso recurrir a imágenes que muestren las bombas cayendo, los aviones persiguiendo y ametrallando a los que huyen, documental de un bombardeo a un pueblo a vista de pájaro, etc. Con estos recursos se pretende, no solo mostrar al espectador, sino hacerlo participe en la medida de lo posible de lo que ocurrió para que experimente el terror, la desesperación, en definitiva, las emociones que padecieron sus víctimas. La audiencia ahora reacciona ante el espectáculo y, además y más importante, ante la realidad histórica que se vivió en un momento dado y, fundamentalmente, se extrapola inconscientemente a sucesos actuales. Es en este sentido donde confluyen los dos tipos de teatro: documental y *Living Theatre* en unos años en los que este último estaba desarrollándose en EE.UU. y acababa de llegar a Europa.



41. GIL ORRIOS, A. (dir.), *Thalia Spanish Theater, Guernica*, 2000. Archivo personal de López Mozo.



42. *Guernica*, *Compañía Fugarte*, Centro Cultural de Cooperación de Buenos Aires, 2003. Archivo personal de López Mozo.

López Mozo responde ahora a las cuestiones que el *Living Theatre* se planteaba y para lo que nació: el lugar del actor en el teatro, la función del público o la utilidad de la obra escrita. En *Guernica* la frontera que habitualmente existe entre actores y público se diluye con el discurrir de las acciones para conseguir alcanzar la utilidad de esta obra más allá de la representación escénica, es decir, una vez que ha finalizado.

La obra teatral entendida como la representación de los personajes del cuadro y la declamación más o menos estricta del texto dramático tiene lugar una vez que han cesado las proyecciones audiovisuales y el mural picassiano se ha reconstruido. A través de los actores, que intervienen una sola vez, el autor crea un monólogo de opiniones, sentimientos y reacciones que pone en boca de cada uno de ellos y son: *mujer del incendio, mujer con su hijo muerto, mujer que mira la luz, toro, caballo, guerrero, pájaro, flor y portadora de la lámpara*. No se trata de un diálogo entre los componentes de la obra sino de un soliloquio donde cada personaje que se encarna lo hace como alguien doliente y víctima de unas circunstancias en las que todos podríamos vernos inmersos (fig.42).

Cada uno de ellos sigue una misma lógica textual para exponer sus circunstancias: se describe la situación o el estado en que se encuentran momentos antes del bombardeo; lo que percibe justo después; la reacción a ello (teniendo cada personaje una distinta y particular); la imposibilidad de hacer algo más que huir, llorar o aclamar; finalizando la oratoria con los sentimientos y pensamientos que embargan a cada pieza actoral. Con esto se les da voz a los componentes del cuadro, se les personifica, no solo en corporeidad sino mediante pensamientos y sentimientos que podrían ser los de cualquiera de nosotros.

Las directrices que el autor da a los actores para la interpretación de esta pieza se pueden resumir, fundamentalmente, en una: tomar el texto y hacer lo que su voluntad dicte, manipulándolo si es necesario y confiriéndole lo que crea oportuno para la buena comunicación con el público. Además, debe acompañar su actuación con lo que se va retransmitiendo a través de los altavoces y las pantallas.

El espacio escénico y su correlación con la audiencia

Para el objetivo que se propone López Mozo en esta obra es fundamental definir el espacio, que no solo el escenario, en el que va a tener lugar esta representación. Sus características técnicas son específicas para llegar a conseguir el despertar del público de su letargo.

La escenografía no solo se aloja donde tienen lugar las acciones de los personajes a la manera del teatro a la italiana, en el escenario, sino que va más allá instalándose en el patio de butacas. Esta zona, la del público, es invadida por determinados elementos para insertar el ocurrir de las acciones. Esto se consigue a través de la disposición del mobiliario y con un aparato técnico específico: los asientos no deben estar dispuestos tradicionalmente sino con un espacio considerable entre cada uno de ellos permitiendo el libre movimiento de los actores; además, son giratorios para facilitar a los espectadores el seguimiento de las acciones. Todo ello se recoge al inicio del texto dramático, con lo cual, con tan solo leer la primera acotación, o entrar en el espacio teatral donde tendrá lugar este *happening*, nos hacemos una idea de que no estamos ante una obra teatral al uso y nuestra implicación en ella como espectadores será considerable. El espacio queda cerrado por pantallas dispuestas alrededor del ámbito escénico con tan solo pequeños puntos de acceso y salida para actores y espectadores, es decir, los participantes de la obra.

Como ya aludimos antes, los tres elementos fundamentales del teatro de López Mozo son: palabra, imagen y sonido. Este último en *Guernica* es fundamental y contribuye a crear el ambiente esperado por su autor. Se disponen en cada pantalla altavoces que además de servir para escuchar las palabras de los actores reproducen voces que intervienen al principio de la obra, y sonidos que servirán para trasladar a la audiencia a una situación concreta.

La nómina de materiales técnicos necesarios para esta representación incluye dos cámaras tomavistas que graban lo que acontece en este espacio para proyectarlo en sucesivas representaciones de la obra; lámparas niqueladas (semejantes a las empleadas en los quirófanos) que se suspenden en el espacio para incrementar la sensación de ambiente frío y desolador, y en las que podríamos reconocer una alusión objetiva a la lámpara que ilumina el *Guernica* de Picasso que se compone por una bombilla encendida dentro de un óvalo, extrayendo así del mural otra de las referencias visuales más universales de

Picasso. A estos materiales técnicos se añade por supuesto la imagen picassiana alojada en un mural de 7,82 metros de longitud por 3,51 metros de altura. Este mural fue pintado por el padre de López Mozo siguiendo una litografía que un amigo suyo le trajo de París. Al desconocer los colores del cuadro original¹⁹⁵ siguió los del grabado, es decir, la gama de tonos grises. Cuando el *Guernica* llegó a España pudo comprobar que la litografía era fiel a la obra original.

Entre este gran mural y los espectadores apenas hay un espacio libre de algunos metros para el desenvolvimiento de las acciones de los personajes, eliminando así el escenario y desterrando de su ámbito privilegiado a los actores. Esto permite la relación física entre actores y espectadores y es determinante ya que condiciona desde un primer momento la recepción y la predisposición del público cuando entra en la sala. Ahora todos los participantes (actores y audiencia) se encuentran a la misma altura favoreciendo la comunicación y participación entre todos ellos.

Sin embargo, estas características técnicas se han llevado a cabo en pocas ocasiones ya que, según nos declaró el dramaturgo, las compañías de teatro no se han ajustado a sus indicaciones "unas veces porque los locales no lo permitían y otras porque los grupos carecían de los medios materiales para cumplirlas. En todos los casos, he autorizado las modificaciones. De los resultados he quedado, por lo general, satisfecho".¹⁹⁶

Pero hay una segunda relación en el proceso comunicativo que se lleva al espacio escénico y esto sí que, lejos de los aspectos técnicos, puede llevarlo a cabo cualquier director escénico que interprete el texto de López Mozo sin los recursos específicos que propone su autor. A lo largo de la obra se insta al espectador a que se posicione ideológica y emocionalmente, alejándose de la autocomplacencia. La audiencia ahora no es un mero receptor de la información que se transmite a través de los elementos multimedia y los personajes; la escenografía invade su espacio y le acoge para insertarlo en la propia acción. Mediante las palabras declamadas por cada uno de los actores dirigiéndose directamente al patio de butacas; las preguntas para interpelar al espectador, como si de una conversación personal se tratase, y las imágenes que a modo de documental se van sucediendo, constituyen elementos fundamentales para la relación intelectual intérprete-audiencia.

¹⁹⁵ Debemos tener en cuenta que la obra no llegó a España hasta 1981.

¹⁹⁶ Conversación mantenida con López Mozo el 27 de septiembre de 2018.

Desde la entrada de los asistentes al espacio y una vez que toman asiento se les insta a llevar a cabo una serie de acciones que ya hemos mencionado. Sin embargo, hay un momento hacia el final de la obra en que audiencia y actores se unen en un acto ritual de manera física, primero, e intelectual después.

El único personaje que sobrevive al bombardeo, que no desfallece en su declamación, es la portadora de la lámpara que con su luz pretende alumbrar la Historia, guiar hacia un futuro de paz e iniciar el ritual con el público para que también sean portadores de luz en sus luchas individuales y colectivas (fig.43). En su soliloquio se dirige directamente a los espectadores instándoles a que "transmitan", "eviten" y "lamenten" lo acaecido por medio de la llama que están a punto de encender. En cuanto finaliza la declamación de este personaje, todos los demás que ya han muerto se dirigen a ella para encender en su llama el cirio que acaban de tomar entre sus manos (fig.44). El proceso, que se asemeja a un rito comunicativo, se traslada a la audiencia y es esta la que debe ahora encender, unos con otros, los cirios que han estado sosteniendo entre sus manos durante toda la función. Esta llama que se ha mantenido encendida en la portadora de la lámpara es la imagen poética de la denuncia y la reivindicación que pretende erigirse en portavoz del crimen para que no se silencie y pueda alumbrar las injusticias una vez que la audiencia salga de este espacio escénico.

Cuando la noche os cubra, mi lámpara seguirá encendida señalando al mundo el lugar en que se ha consumado el crimen.

(...) Transmitidla cuantos estáis aquí.

Evitad que los hogares sean destruidos por el fuego.

Lamentad que los hijos mueran asesinados en los brazos de sus madres.

(...)

Encended vuestras antorchas y mantenedlas así mientras en el mundo los pueblos sean destruidos y sus gentes matadas.¹⁹⁷

¹⁹⁷ LÓPEZ MOZO, J. (1986), op., cit., p. 103.



43. *Guernica*, *Compañía Fugarte*, Centro Cultural de Cooperación de Buenos Aires, 2003. Archivo personal de López Mozo.



44. GIL ORRIOS, A. (dir.), *Thalia Spanish Theater*, *Guernica*, 2000. Archivo personal de López Mozo.

Quizá la frase que mejor defina esta relación actor-audiencia sea la plasmada por Ruiz Ramón: "En *Guernica*, los actores reviven, no *para* el espectador sino *con* el espectador, los sucesos (...)".¹⁹⁸

3.2. Una biografía escenificada

La recreación o recuperación del perfil de un determinado artista puede llevarse a cabo a partir de un retrato pictórico, escultórico o mediante la biografía, ya sea en el género literario, cinematográfico o teatral. Este último ofrece las posibilidades, materiales e intelectuales, adecuadas para ejercer un nuevo tipo de representación de la memoria de un artista. La construcción del personaje es fundamental para acometer esta tarea y abarca desde las características físicas hasta la imitación de los caracteres (el *ethos*), es decir, "la imitación en el sentido pictórico del término: la representación figurativa".¹⁹⁹

Esta forma de expresión, distinta a las dos formas artísticas tradicionales de transmisión biográfica (cine y literatura), promueve el acercamiento al personaje protagonista con herramientas distintas a las que estamos acostumbrados. Dadas sus características, la acción teatral posee singularidades que la diferencian del cine y la literatura: sincreticidad, multidimensionalidad, no persistencia en el tiempo, irrepitibilidad y copresencia física real de los emisores y receptores.²⁰⁰ En relación a esto último, tanto el cine, la literatura o el teatro exigen a su destinatario (lector o espectador) para completarlo acentuando de esta forma sus capacidades significativas y comunicativas. Pero, además, dependiendo de dónde se lleve a cabo la representación teatral el público será distinto y, por tanto, también lo será su recepción e interpretación.

Llevar la vida de Picasso al teatro significa trabajar con una amplia bibliografía y recopilación de datos que hacen posible la veracidad de lo que se pretende transmitir. Si bien, el pintor malagueño es el más conocido por el gran público, por lo que hay que tener en cuenta este aspecto en las interpretaciones y adaptaciones que se han hecho y siguen llevándose a cabo. Estas contribuyen a perpetuar y/o reinterpretar la memoria del artista.

¹⁹⁸ RUIZ RAMÓN, F. (1986), op., cit., p. 546.

¹⁹⁹ PAVIS, P. (1990), op., cit., p. 312.

²⁰⁰ DE MARINIS, M. (1997), *Comprender el Teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

La condición *sine qua non* para ello es reflejar en la puesta en escena un aspecto de la vida del artista, ya sea personal o profesional.

La veracidad de lo representado se asienta en las memorias del propio artista e incluso en los escritos de compañeros de vida o profesión. Sin embargo, podemos encontrarnos con creaciones teatrales que parten de un hecho o acontecimiento real para desarrollar todo un entramado de relaciones ficticias y en este punto es donde reside el trabajo del dramaturgo y del director de escena, puesto que la interpretación personal, consciente o inconsciente, del creador de ella siempre estará presente. La indagación en la vida de un personaje histórico por medio de las fuentes que el propio artista dejara, así como las de sus coetáneos, para su posterior transmisión lleva a la reescritura de la historia del personaje, como define Alfonso Plou su obra, *Picasso adora la Maar*, que más abajo tratamos.

(...) Me gusta partir de lo biográfico porque partes de un tropel confuso de datos, situaciones, recuerdos descritos de una manera por unos y de otra por otros. Tratas, en cierta forma, de los restos difusos dejados en el mundo por una vida. Esos ecos de memoria reinterpretada son el resumen de la vida (...).²⁰¹

Asimismo, debemos insertar las obras escénicas biográficas en el teatro documental, en tanto en cuanto toman de este el mismo proceso de producción y creación. Este tipo de teatro se caracteriza por introducir en su texto una selección de fuentes auténticas que pueden extraerse de las memorias de determinados artistas que convivieron con Picasso en momentos concretos de su vida debido a la ausencia de escritos autobiográficos.

Por tanto, podemos destacar tres niveles de representación escénica de los protagonistas de las obras que aquí analizamos:²⁰²

1. El texto declamado, ya sean palabras o citas extraídas de fuentes documentales, y que pasan de ser significantes a convertirse en significados.

²⁰¹ PLOU, A. y MARTÍN, C. (2002). *Picasso adora la Maar*. Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultura Caracola, p. 3.

²⁰² A propósito de la detección de estos tres niveles de representación debemos mencionar el artículo de PÉREZ BOWIE, J.A. (2018). “La biografía teatral durante la transición española. Aproximación a algunos títulos significativos” en *Las puertas del drama*. Nº 52, Universidad de Salamanca. Recuperado de <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-51/la-biografia-teatral-durante-la-transicion-espanola-aproximacion-a-algunos-titulos-significativos/>. [Consultado el 2 de octubre de 2018]. En él su autor lleva a cabo un análisis de la representación biográfica destacando tres modalidades significativas y diferenciadas: las biografías objetivas y no ficcionales; las de mayor grado de ficcionalidad, y las de un acercamiento parcial a la figura del personaje.

Sin embargo, estas referencias no pueden ser recibidas como tal por los espectadores en ese momento ya que se insertan en el diálogo ficticio creado para la escena por el autor del texto. Es a posteriori y analizando dicho texto cuando percibimos las referencias textuales de los personajes, algo sin duda enriquecedor por las constantes alusiones literales que descansan tanto en la puesta en escena como en el texto.

2. Las obras artísticas representadas en escena y antes aludidas. Gracias a ellas, se puede reconocer la temática picassiana sin la presencia corpórea del artista, es decir, produciéndose una sinécdoque: reconocemos la parte por el todo. Permiten al espectador reconocer al artista aún sin la presencia del personaje. Ya estén proyectadas como telón de fondo o representadas por los mismos personajes.
3. La presencia física de los personajes. Esto se consigue por medio de una imagen prototípica del artista a representar consiguiendo así lo que Stanislavski definió:²⁰³ gracias a las características físicas se consigue entrañar la psicología del personaje. Sin embargo, el personaje que presenta mayor caracterización por las referencias visuales continuas y generalizadas que han sido dadas al público es el de Picasso.

3.2.1. *Picasso adora la Maar*, 2001. Alfonso Plou²⁰⁴

Alfonso Plou, dramaturgo y miembro fundador de *Teatro del Temple*,²⁰⁵ escribe en el año 2001 *Picasso adora la Maar*, una obra que sigue la senda del tratamiento de personajes

²⁰³ "Sin una forma externa ni la caracterización interna ni la concepción de la misma llegarán al público. La caracterización externa explica e ilustra, y por tanto transmite a los espectadores la concepción interior de su papel". En STANISLAVSKI, K. (1988). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial, p. 25. Esta afirmación que recoge Stanislavski nos ayuda a comprender cuán importante es la apariencia exterior para la construcción del personaje y la consecuente percepción por parte del espectador.

²⁰⁴ El contenido de este epígrafe se corresponde en su totalidad con una publicación en la revista ASRI, en su número 13. Octubre, 2017. Recuperado de <http://asri.eumed.net/13/biografia-escenificada-picasso.html>. [Consultado el 1 de mayo de 2019].

²⁰⁵ Compañía que lleva a cabo la representación de la obra *Picasso adora la Maar*.

El equipo estable de dirección está formado por Alfonso Plou (Zaragoza, 1964) en la dramaturgia, Carlos Martín (Zaragoza, 1962) en la dirección escénica y María López Insausti en la dirección de producción (Zaragoza, 1964). Actualmente, el equipo de trabajo de *Teatro del Temple* divide sus producciones en cuatro líneas de actuación: productora de teatro, desde 1994 y desde donde nace la obra aquí protagonista; productora audiovisual, una consecuencia del trabajo como productora de teatro ineludible debido a sus espectáculos llenos de recursos audiovisuales; *Teatro de las Esquinas*, un espacio cultural alternativo en

históricos y de crucial importancia para con la cultura nacional e internacional. Tanto en la escena como en el texto, la compañía, junto con una de sus personalidades más importantes, va afrontando el reto de canalizar y presentar el mundo plástico, social y personal de cada uno de los personajes que trata. Desde sus inicios en 1994 han centrado su producción dramática en personajes artísticos decisivos para la historia del arte, así como en textos clásicos universales.

Además, y como podremos comprobar a lo largo de la obra que aquí analizamos, la compañía se caracteriza por el rigor cultural, llevando a escena diferentes personalidades del mundo artístico por medio de una treintena de espectáculos. Goya, Buñuel, Lorca, Dalí, los Hermanos Marx, Warhol... forman parte de la nómina de artistas que han protagonizado sus puestas en escena. Todas ellas dan muestra de la capacidad de esta compañía para abordar el mundo íntimo, plástico y social de los personajes que toma como protagonistas. Con Picasso, las fuentes documentales son importantes y clarificadoras, pero no imprescindibles.

Picasso adora la Maar,²⁰⁶ dirigida por Carlos Martín y Alfonso Plou, toma dos décadas de la vida del genio malagueño que destacan sobremanera, tanto en el terreno personal como profesional. Así, se traza la biografía del artista: lo que realizó en ese momento concreto, las personas de las que se rodeó y las obras que creó. Por ello, es una semblanza acerca de las relaciones personales que Picasso mantuvo con diversas mujeres, y una en especial, siendo estos idilios cruciales para su producción artística. Ante Plou se presentaba un abanico de posibilidades para la elección de sus personajes, sin embargo, escoge a Dora Maar y ello debido al momento histórico en que se producen las relaciones con Picasso y, por supuesto, a la personalidad de la fotógrafa surrealista.

La obra es un cúmulo de situaciones axiomáticas, de personajes reales que estuvieron en el mismo momento y lugar que aquí se exponen. Para ello, el autor estudió exhaustivamente a sus protagonistas por medio de distintas biografías y memorias.

En la obra se aborda toda una etapa picassiana, estableciendo un determinado marco cronológico: las décadas de los años 30 y 40, la presencia de Dora Maar en la vida de

Zaragoza que ofrece diversas actividades y servicios gestionado con la ayuda de Producciones Che y Moche; y realización de eventos, gestionando giras musicales y espectáculos de danza, entre otros.

²⁰⁶ Estrenada en el año 2002 en el Festival Internacional de Teatro de Alcañiz (Aragón). Gracias a ella, la compañía fue galardonada con el Premio Max de las Artes Escénicas al Espectáculo Revelación en el año 2003.

Picasso, la II Guerra Mundial, la realización del *Guernica*. Resulta pues pertinente, como así se hace, la representación de la obra de teatro escrita por Picasso e interpretada por sus compatriotas *El deseo atrapado por la cola* (1944), teniendo lugar con ello el teatro dentro del teatro.

Picasso adora la Maar es una historia de amor, pero también de muerte, de creación y destrucción, de vida y enfermedad. Todo ello es, en palabras de Alfonso Plou, "la razón para iniciar un camino, nunca el camino ni la conclusión del mismo".²⁰⁷

Pero nada de ello resulta fácil para el autor, él mismo corrobora la dificultad de dar coherencia dramática a la existencia. Una existencia transitada por momentos históricos que, inevitablemente, cambiaron el rumbo, el pensamiento y la producción artística de todos los miembros activos del panorama cultural. Miembros cuyos nombres resumen el ambiente en el que se movía Picasso durante la II Guerra Mundial y de los que podemos rescatar las influencias y los estilos que corrían parejos a la producción artística del gran genio del siglo XX. Intelectuales como Jacques Lacan, André Breton, Jaime Sabartés, Jacqueline Lamba, Marie-Thérèse Walter, Geneviève Laporte, Sylvie Taille, Man Ray, Jean Cocteau, Georges Braque, Nusch, François Gilot, Fernande Olivier y Paul Eluard (fig.45) son los que conforman esta historia llevada a la escena, pero también la historia de intelectuales y artistas que pertenecieron a una etapa histórica de vital importancia.

El comienzo y el final de la obra tienen lugar en el consultorio de Jacques Lacan, psiquiatra de Dora Maar y con cuya terapia fundamentará el desarrollo de la obra; una sucesión de experiencias que serán cruciales para los protagonistas.

²⁰⁷ PLOU, A. (2002), op. cit., p. 3.



45. RUATA, Tomás, *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>

La obra basa su argumento en hechos reales cuya veracidad puede rastrearse en la bibliografía consultada por el autor del texto dramático. La existencia de datos genéricos y generalizados coincide, en su gran mayoría, con las biografías estudiadas. Estas han sido escritas tanto por historiadores especializados en Dora Maar como por artistas que conocieron personalmente a la fotógrafa y su relación con Picasso. El libro *Dora Maar con y sin Picasso*²⁰⁸ "se basa en material publicado e inédito, en entrevistas con quienes la conocieron y en el examen de su obra y su correspondencia",²⁰⁹ por ello, no es extraño que Alfonso Plou haya tomado esta obra como referencia para el proceso de creación dramática.

Como podemos apreciar, en todo estudio sobre Dora Maar que se precie aparecerá la sombra indiscutible de Picasso, por lo que la consulta bibliográfica que llevó a cabo el autor acerca de ambos artistas ha sido necesaria. De tal forma que mencionar a Victoria Combalía²¹⁰ en este texto como una de las máximas investigadoras de la artista surrealista

²⁰⁸ CAWS, M.A. (2000), op., cit.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 10.

²¹⁰ Barcelona, 1952. Crítica y asesora de Arte, y comisaria de exposiciones.

es de obligado acto. En sus estudios y conversaciones con Maar el espíritu del artista malagueño estaba presente, sobre todo al analizar su vida y obra en los años 30 del siglo pasado. Por lo que Plou ahonda en biografías sobre la fotógrafa como esta para así reflejar fielmente en escena la etapa histórica y artística central de la obra.

Por otra parte, recurrir a la memoria personal de James Lord²¹¹ para adquirir conocimientos y datos específicos sobre la personalidad de Picasso, Dora Maar y sus mutuas relaciones ha sido crucial para labrar los personajes y sus acciones a lo largo de la obra. Así como la consulta de otras memorias, las de Fernande Olivier²¹² y François Gilot.²¹³ En su conjunto, estos puntos de vista ayudan a formar la imagen que se proyecta en escena de los protagonistas.

En esta ocasión, *Teatro del Temple* ha abordado a un artista universal con las herramientas adecuadas, ofreciendo al público una representación lo más fiel posible a la realidad. La personalidad de los protagonistas, sus acciones en determinados momentos y, por supuesto, el trabajo artístico de cada uno de ellos queda reflejado en escena. Sin embargo, la obra no está exenta de ficción. Y es en estas acciones ficcionales en las que se aprecia más claramente el trabajo por parte del equipo y de la dirección dramática y escénica. Un trabajo que ha estado inspirado en todo momento por el citado libro *Dora con y sin Picasso*, "el libro de cabecera más importante a la hora de escribir, tanto por los datos que contenía como por las fotos que inspiraban situaciones".²¹⁴

La creación aleatoria, no obstante, también tuvo lugar en el montaje escénico, aunque no primase sobre la realidad documental; fue el caso de la representación de *El deseo atrapado por la cola*:

Teníamos en cuenta la obra pictórica de Picasso en general y la de esa época en particular. Y, aunque todo el desarrollo que hizo de *Las Meninas* como serie fue posterior, sí poseía una obsesión por esa obra desde siempre. Supongo que pensamos que, como en otros vestuarios que hizo [Picasso] para ballet en anteriores épocas, una visión cubista del cuadro de Velázquez pudo ser un punto de vista divertido y trasgresor para resolver el vestuario y utilería de la pieza.

²¹¹ LORD, J. (2007), *Picasso & Dora: Una memoria personal*. Barcelona: Alba Editorial.

²¹² OLIVIER, F. (1990), *Recuerdos íntimos escritos para Picasso*. Barcelona: Parsifal Ediciones.

²¹³ GILOT, F. y LAKE, C. (1996), *Vida con Picasso*. Barcelona: Editorial Elba.

²¹⁴ Testimonio de Alfonso Plou en entrevista personal con el autor el 27 de mayo de 2016.

Tenía que ser algo tosco, muy artesanal y divertido, pues era [la obra de teatro de Picasso] un canto lúdico en mitad de la guerra".²¹⁵

Realidad y ficción se mezclan en esta creación dramática, pero primando y siendo la primera más importante que la segunda. Y ello debido a que la ficción emerge en escena para resolver cuestiones técnicas y permitir la presencia de un hilo conductor a lo largo de todo el argumento.

Es por ello que consideramos *Picasso adora la Maar* una obra biográfica que, con invenciones y tintes de ficción en determinados momentos, dan como resultado una obra rigurosa con la veracidad histórica y de calidad excepcional.

La presencia del artista: dispositivo escénico y niveles de representación

En tres escenas y trece delirios es como divide Alfonso Plou su texto, a modo de pequeñas secuencias. Como telón de fondo una sucesión de imágenes, estáticas y en movimiento, algunas de ellas pertenecientes a la producción de Picasso y Dora Maar, otras ambientan la escena para situar al espectador en un espacio, interior o exterior, concreto, y otras focalizan un detalle determinado que en escena apenas es perceptible. Nada tiene que ver ya con los telones que creara Picasso para los Ballets Rusos,²¹⁶ ahora se trata de creaciones pictóricas proyectadas como parte de la escenografía. Las acciones de los personajes conviven con una sucesión de fotogramas que acaparan por unos instantes el protagonismo, ello consigue una dinámica fílmica que en nada se impone al espectáculo teatral, ambos registros expresivos conviven en un mismo espacio y corren parejas hacia el objetivo final de la función.

En esta ocasión las acciones de los personajes son análogas a ciertas creaciones del artista malagueño. Una muestra de ello es la aparición de Dora Maar a escena y como imagen final de la obra, descrita por Plou en su epílogo con una lámpara en la mano, con la apariencia de una niña, ante la figura del Minotauro y unas mujeres mirando por la ventana; estas breves notas nos trasladan a *La minotauromaquia* (fig.46), 1935, pero también podríamos pensar en el *Guernica* (1937) y la imagen de aquella figura femenina que sostiene un quinqué en sus manos. La alusión a esta obra a lo largo de la

²¹⁵ *Ibidem*.

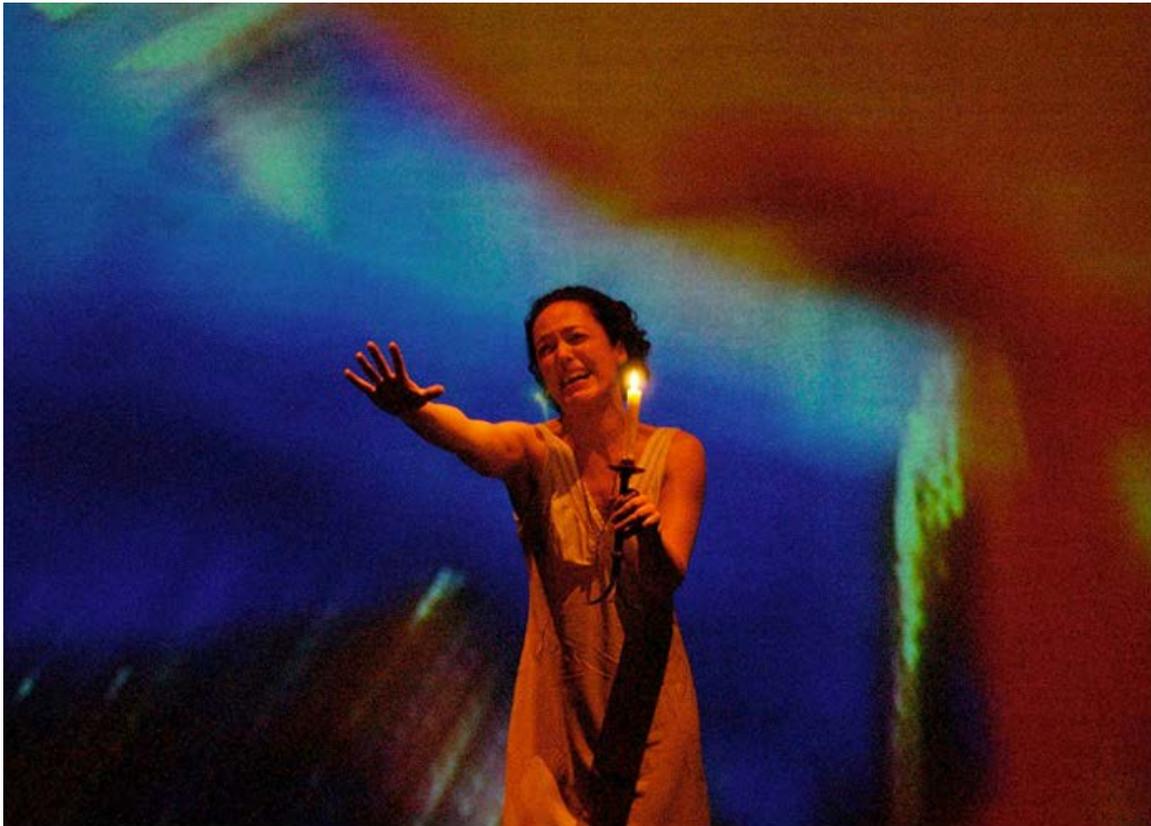
²¹⁶ Cuyo análisis encontramos en el estudio pionero del ya citado COOPER, D. (1968), op., cit.

representación teatral no es en vano y es que precisamente fue Dora Maar, como ya citamos anteriormente, quien documentó el proceso de ejecución, quien formaba parte de la vida de Picasso en esos momentos y, además, a la que se identifica en la mujer que aparece en el mural alumbrando la escena. Por ello el *Guernica* forma parte de la documentación gráfica que aquí se expone. La puesta en escena de aquello que motivó la realización del cuadro y su temática, es decir, el bombardeo de la ciudad vizcaína, se recrea en el escenario por medio de imágenes en movimiento ante la presencia de un Picasso estupefacto, haciendo referencia con ello a la forma en que las noticias fueron asimiladas por el artista.



46. PICASSO, Pablo, *La Minotauromaquia*, 1935. Grabado y raspado sobre papel, 49,4 x 68,9 cm.

Museo Picasso, París.



47. RUATA, Tomás, *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>

En determinados momentos se alude a Picasso como el Minotauro. En una de sus intervenciones Dora declama, "(...) tengan cuidado con el Minotauro. Parece un monstruo, pero es digno de amar"²¹⁷ (fig.47); la duplicidad positivo-negativa que experimentó Dora Maar es afirmada en la obra, en momentos en los que confluyen las compañeras sentimentales del artista, sus amigos, sus creaciones. Pero esta presencia del animal mitológico no es solo lingüística; se proyecta un fotograma en el que aparece un Minotauro a la sombra otorgando un ambiente lúgubre a la escena. La cabeza de toro picassiana también hace acto de presencia, aquella que creara el artista por medio de elementos cotidianos: un sillín de bicicleta con manillar. Objeto característico de su producción escultórica, como también lo fueron las máscaras africanas que tanto influenciaron en la denominada etapa negra y que son llevadas a escena.

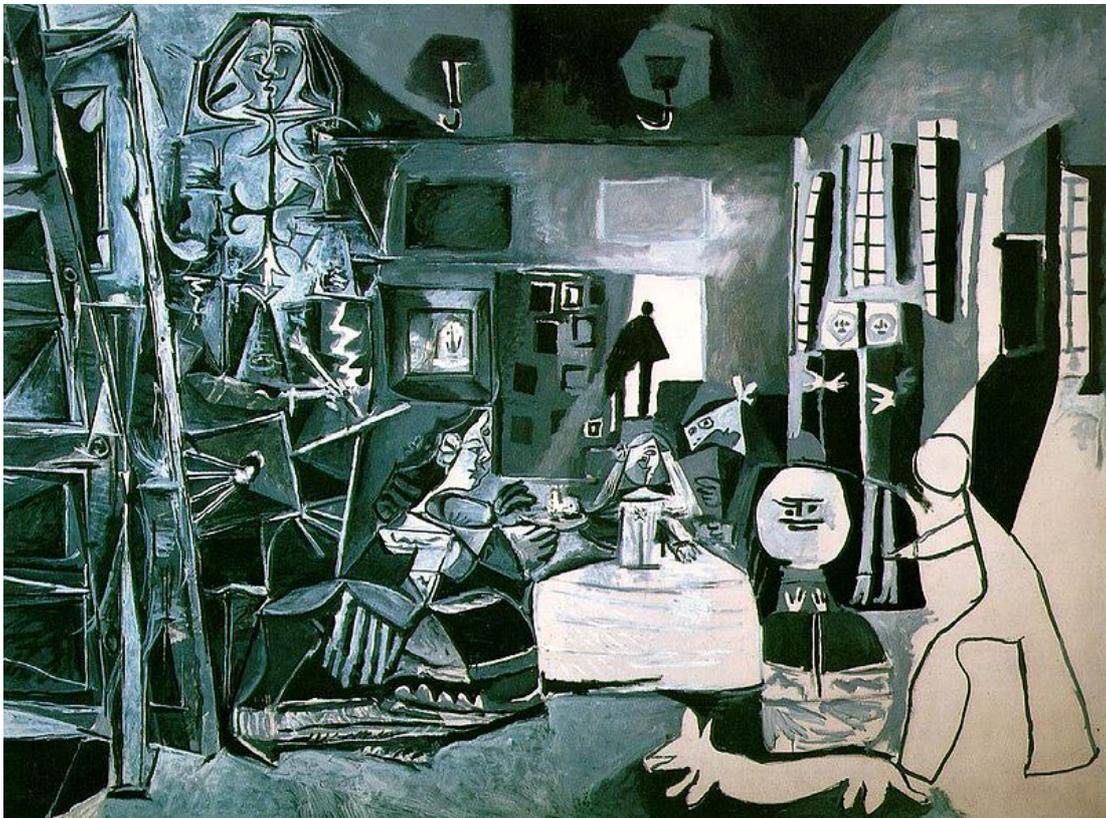
Por otro lado, se escenifica la representación dentro de la representación, los propios personajes que intervienen en la obra son los que dan vida a los protagonistas de *El deseo atrapado por la cola* (fig.48). En un claro esfuerzo figurinista, y ateniéndose a los apuntes

²¹⁷ PLOU, A., op. cit., p. 80.

del texto dramático, la caracterización de los personajes alude, como ya hemos indicado más arriba, a la versión de *Las Meninas* (fig.49) que el artista malagueño emprendió en 1957 con motivo de una serie de 58 cuadros analizando exhaustivamente y reinterpretando la obra original de Velázquez. Ello se reconoce en sus trajes de inspiración cubista, en la aparición de uno de ellos como enano y en el acompañamiento del grupo de actores por una figura que nos remite al propio Velázquez en sus facciones, pues el resto del cuerpo se compone a partir de un esqueleto de hierro triangular. Pero hay algo más en la puesta en escena de esta determinada obra y es que, en la proyección que hemos mencionado antes a propósito del Minotauro, se reconoce un marco con dos personajes que nos remonta al espejo que Velázquez pintara en su cuadro en el que aparecía la imagen reflejada de los reyes y que Picasso, por supuesto, también incluye en su obra; junto a ello, una escalera con una figura con apariencia de Minotauro aludiendo al personaje que incluyera Velázquez en *Las Meninas*, representando al aposentador de la reina, José Nieto, cuya posición corporal podría indicar tanto su entrada como su salida de la sala. Picasso, por su parte, también retrata a dicho personaje, pero a la sombra y sin caracterizar. En *Picasso adora la Maar* se adopta la misma distribución y los mismos elementos en esta escena secundaria, pero atribuyéndole al personaje que se encuentra a la sombra un par de cuernos trasladándonos de esta manera a la imagen picassiana del Minotauro; además proporciona profundidad a la sala, como hiciera Velázquez al situar tras la puerta el punto de fuga, y proporcionando gran luminosidad, lugar donde va la vista en cualquiera de las tres imágenes mencionadas (la de Velázquez, la de Picasso, la de la puesta en escena).



48. RUATA, Tomás, *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>



49. PICASSO, Pablo, *Las Meninas*, 1957. Museu Picasso, Barcelona.

Los retratos de Dora Maar que realizó Picasso en 1937 también aparecen tomando incluso vida propia al comenzar a moverse de su petrificado estado. Uno de ellos, *Mujer que llora* (fig.24) conforma la serie de estudios, conocido popularmente como *mujeres llorando*, que llevó a cabo tras la realización del *Guernica*, siendo las composiciones más reiteradas por el artista una vez finalizado el gran mural. En el momento de la proyección de dicho cuadro (fig.50 y 51), la mujer que llora comienza a moverse lentamente y de esta forma adquiere vida propia para convertirse en el principal foco de atención, junto al personaje de Dora Maar.



50. RUATA, Tomás, *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>



51. RUATA, Tomás, *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, (detalle), 2001.

<https://teatrodeltemple.com>

Otras obras que aparecen proyectadas complementando la escenografía pertenecen a las creaciones de la fotógrafa. Por un lado, se proyectan los retratos cubistas que realizó de Picasso, influencia clara del genio malagueño, pero, además, como no podía faltar y por lo que es conocida, sus fotomontajes surrealistas llegando a adquirir de nuevo movimiento en su proyección (fig.52 y 53). Nos referimos a su *Autorretrato* de 1930 (fig.54) y a una obra sin título de 1934 en la que aparece una mano saliendo de una concha (fig.55).



52. Vídeo proyección de *Autorretrato* de Dora Maar. *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>



53. Vídeo proyección. *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>



54. MAAR, Dora, *Perfil doble con efecto de sombrero*, 1930. Copia de gelatina y plata, 29,8 x 23,8 cm. ADAGP París y DACS Londres, 2000.



55. MAAR, Dora, *Sin título*, 1934. Copia por contacto de gelatina y plata (fotomontaje), 24 x 17,8 cm. ADAGP París y DACS Londres, 2000.

Por otro lado, los apuntes escenográficos a los que se alude en el texto de Plou son escuetos en sus definiciones, aunque totalmente esclarecedores. Apunta a una lámpara surrealista (fig.56), que efectivamente se aprecia en el trabajo de Carlos Martín cuando incluye en escena dos lámparas, una en cada mesa del bar en que se encuentran los personajes, constituidas por una base en forma de mano, la primera abierta, la siguiente cerrada. Otras notas escénicas son: el mobiliario moderno y la "excesiva pulcritud". Esto se percibe en la casi desnuda puesta en escena, sin demasiados elementos ni mobiliario, pues la ambientación y el telón de fondo, como hemos apuntado, lo aportan las distintas proyecciones, ya sean de cuadros y fotografías, por medio de un paisaje o mediante la secuencia del interior de una cafetería.



56. RUATA, Tomás., *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>

Por último, en toda esta escenificación que hemos ido analizando no debemos olvidar al protagonista de nuestro estudio, Pablo Picasso. A lo largo de la pieza teatral se representa al personaje de dos maneras distintas y estas se resumen en las dos imágenes más popularizadas del artista: con su característica camiseta de rayas azules (fig.57 y 58), y con camisa y chaqueta de color neutro (fig.59 y 60). Todo ello se acentúa por la semejanza

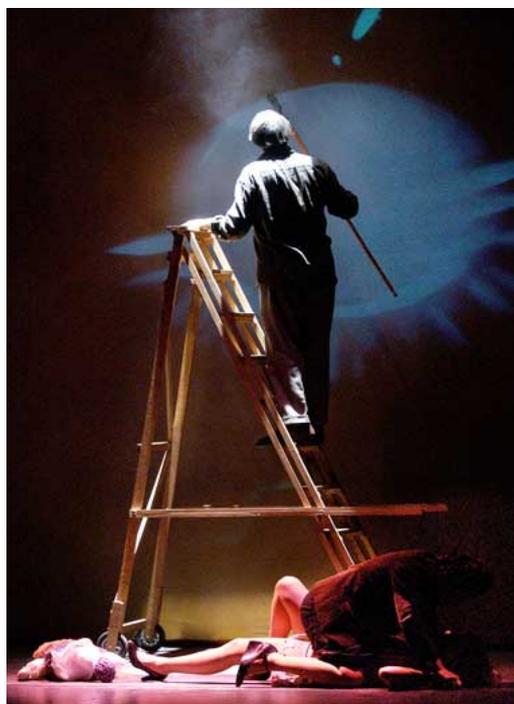
física que el actor Ricardo Joven mantiene con Picasso, básicamente centrada en la estatura de ambos.



57. RUATA, Tomás, *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>



58. DOISNEAU, Robert, *Les pains de Picasso*. Vallauris, 1952. Atelier Robert Doisneau 2014.



59. RUATA, Tomás, *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>



60. MAAR, Dora, *Picasso debout travaillant à «Guernica» dans son atelier des Grands-Augustins*, 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La pertinencia de los elementos visuales, por tanto, hacen de esta obra de teatro una muestra de su producción artística durante las décadas de 1930 y 1940, en París. Las obras maestras escogidas y que forman parte de la escenografía, el atrezzo y el vestuario son las adecuadas para representar el imaginario picassiano.

Pero, además, la acertada representación de estas obras de una manera dinámica dota a las mismas de un protagonismo adherido. No solo forman parte de la escenografía sino que en ellas se focaliza el centro de atención en momentos importantes del desenvolvimiento de la obra, consiguiéndose así una dinámica escénica excelente. Los personajes conviven armoniosamente con las obras sin que la presencia de unos eclipse a los otros, y viceversa.

En definitiva, esta muestra visual y conceptual del universo picassiano nos ofrece una nueva mirada para el acercamiento al gran genio del siglo XX. Con recursos y técnicas de diversa naturaleza, los espectadores descubren aspectos artísticos y biográficos que, de otro modo, quizá, nunca hubieran llegado a conocer.

3.2.2. *Un Picasso*, 2007. Metrópolis Teatro

En 2005 Jeffrey Hatcher, autor teatral y escritor estadounidense, lleva a cabo una obra fundamentada en supuestos hechos reales y cuyo desarrollo ficticio se sustenta en una conversación mantenida entre Pablo Ruiz Picasso y una funcionaria del Ministerio de Cultura alemán. El contexto en que se enmarca la obra es verídico, el hecho del que parte, no tanto. No se puede contrastar la total veracidad del relato pero, aún así, muchos de los datos y citas que aquí se exponen son auténticos. De tal forma que la obra se mueve entre la realidad y la ficción para construir un relato en el que se despliega la, que se cree, psicología del artista.

Nacho Artime, autor de montajes musicales, realiza la versión en castellano de esta obra. Es la compañía Metrópolis Teatro la que lleva el texto a escena en 2007 bajo la dirección de José Sacristán, siendo estrenada el 30 de enero en el Teatro Cervantes de Málaga.

La mayoría de obras que a partir de 1998 son llevadas a la escena por esta productora y distribuidora están fundamentadas en textos de escritores, en su mayoría internacionales, que adaptan distintas personalidades del mundo de la dramaturgia. Para la ocasión que

nos atañe, Artime no elimina ningún dato de lo expuesto en el texto original; sin embargo, José Sacristán prescinde de algunos datos pues a su juicio no eran necesarios considerando incluso que retrasaban la acción dramática, dando noticia de circunstancias sobradamente conocidas por el público nacional. Debemos detenernos en esta consideración puesto que nos da una clave de lo que se pretende en esta obra de teatro: lejos de redundar en la imagen universal y acontecimientos personales recurrentes, se aborda un suceso apenas conocido.

Sacristán será además quien encarne a Picasso, personaje que comparte protagonismo con Miss Fischer, interpretado por Ana Labordeta.

Se aboceta una panorámica histórica concreta, esto es, París bajo la ocupación nazi, exactamente el año 1941. En estos momentos, como sabemos, se estaban llevando a cabo acciones contra el mal llamado "arte degenerado" (*Entartete Kunst*). En 1937 se organiza en Munich una exposición del mismo título en la que se exhibieron obras de autores de la talla de Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse, Otto Dix, Chagall, Kandinsky, Klee, Nolde, Braque y, por supuesto, del propio Picasso. El motivo que se alegó para la elección de los artistas que en ella se presentan radica en no comulgar con el ideal estético de la "grandeza de la raza aria". Se llegó incluso a la quema de libros en Berlín y otras ciudades, acción a la que iban a ser destinados los tres Picassos a los que se hace referencia en esta obra.

El hecho del que parte se sitúa cronológicamente en 1941. En esta ocasión la obra de teatro sirve a su autor para exponer la personalidad del artista y su posición ideológica para con el arte y la política. Hatcher plantea cuestiones de índole ética y artística: la función del arte en la sociedad y la relación arte-política tan conflictiva en el momento histórico que se aborda en escena. Podríamos decir que para exponer esta problemática situación socio cultural el autor del texto dramático recurre a la figura de Picasso.

El peso de la obra lo adquieren los sugerentes diálogos llegando a establecerse entre los dos personajes un juego de tensión dialéctica. El mensaje que transmite se dirige más hacia la percepción auditiva que visual, por supuesto sin menospreciar esta última.

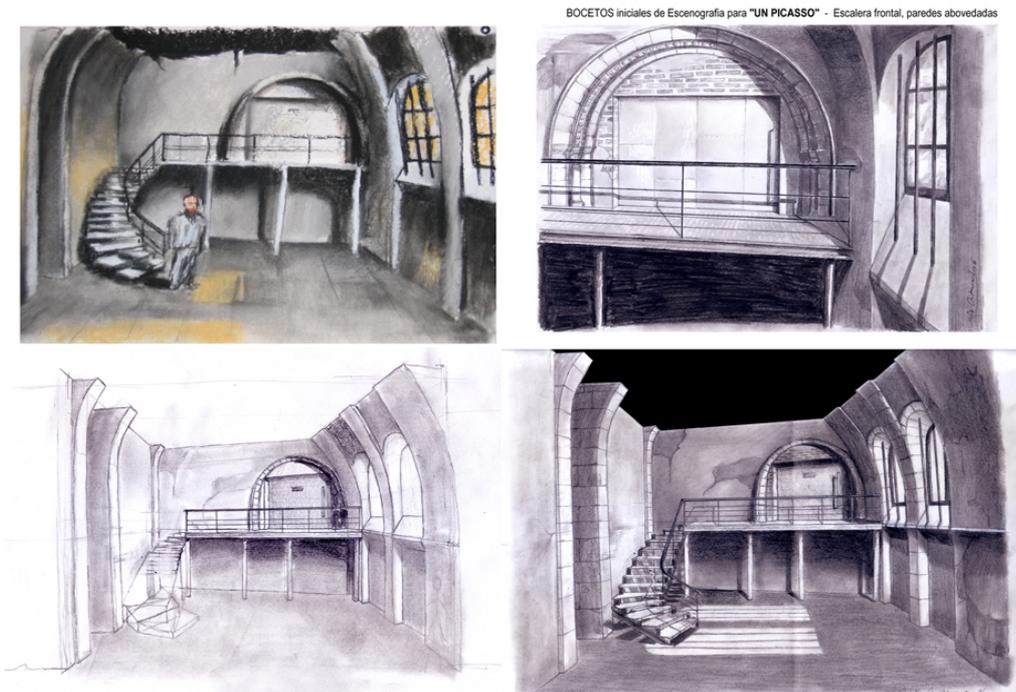
La escenografía es austera, pues el objetivo principal es recrear los bajos de un sótano donde transcurre la trama (fig.61).²¹⁸ Realizada por el artista Javier Aoiz Orduna, fue también él quien llevó a cabo el vestuario y las pinturas originales.²¹⁹

Múltiples cuadros se apilan unos sobre otros sin dejar traslucir su contenido, están dispuestos de espaldas al público junto a cajas de embalaje (fig.62). Una sola es la obra que aparece en escena por medio de una proyección que evoluciona desde los primeros trazos, al inicio de su ejecución, hasta llegar a concluirla con notas de color adjudicándole así una estética irreal (fig.63). El motivo de dicha proyección es reflejar lo que Picasso va ejecutando plásticamente al retratar a la funcionaria. La obra nos remite a la producción picassiana protagonizada por el Minotauro, en concreto *Minotauro acariciando a una mujer dormida* (1933), (fig.64). Podríamos decir que Aoiz Orduna hace una reinterpretación y modificación del grabado añadiéndole color para adaptarlo a los requerimientos de la obra.

Debemos señalar que la correspondencia cronológica entre el momento histórico que se escenifica y la obra que se ha elegido no concuerdan en el espacio temporal. El primero 1941, el segundo, 1933.

²¹⁸ Las imágenes utilizadas en este apartado han sido recuperadas de <http://www.aoizorduna.com/web/un-picasso/> Consultadas el 9 marzo de 2019.

²¹⁹ Obtuvo el premio a la mejor escenografía en el XXVIII Festival de Teatro Ciudad de Palencia (2007).



61. AOIZ ORDUNA, Javier, *Bocetos iniciales de escenografía para "Un picasso"*, 2007
<http://www.aoizorduna.com/web/un-picasso/>



62. AOIZ ORDUNA, Javier (diseño escenográfico), *Un Picasso*, 2007.
<http://www.aoizorduna.com/web/un-picasso/>



63. AOIZ ORDUNA, Javier, *Proyección en color para "Un picasso"*, 2007.

<http://www.aoizorduna.com/web/un-picasso/>



64. PICASSO, Pablo, *Minotaure caressant une dormeuse*, Suite Volland L068, 1933. 29,6 x 36,6 cm.

Museo Picasso, París.

Por supuesto, la alusión al Guernica es inevitable ya que constituye la demostración gráfica de la posición de Picasso ante los acontecimientos que se sucedieron durante la Guerra Civil española. Estas dos obras a las que se alude de manera explícita no poseen entre sí una correlación ya que representan dos temáticas completamente diferentes. Sin embargo, son exponentes de lo que *Un Picasso* pretende mostrar al público: las diversas facetas y actitudes del genio con respecto a las situaciones sociales, la problemática del momento y, por supuesto, lo que su producción artística supuso.

3.2.3. *Picasso, reino milenario*, 1986. Martín Elizondo

Martín Elizondo (Getxo, 1922 - Toulouse, 2009), como otros muchos autores, escapó a Francia (Toulouse) con su familia al final de la Guerra Civil y fue allí donde desarrolló gran parte de su carrera teatral. A pesar de que su escritura siguió ligada a España y a su evolución sociocultural, Wellwarth lo define como un autor "desarraigado de su país natal e incapaz de enraizarse en el de adopción (...) en un limbo personal y cultural".²²⁰ Fue el fundador y director de la compañía *Amigos del teatro español* (1959).²²¹

Picasso, reino milenario fue editada en 1986²²² y no encontramos datos de ninguna puesta en escena que se haya llevado a cabo.

Vislumbramos que uno de los objetivos de esta obra de teatro es materializar o hacer visible la creación artística y los pensamientos que llevan a ella. Picasso como protagonista comparte escenario con las formas, colores y personajes que alumbran sus creaciones artísticas con dos únicos personajes reales desde el punto de vista histórico: Picasso y Apollinaire cuyas intervenciones se sustentan en algunas sentencias contrastables biográficamente. El resto del discurso actoral sobre el que se asienta la obra dramática es irreal. Algo irrelevante pues de lo que trata esta creación es de llevar a la escena la manera en que Picasso podría afrontar el proceso creativo y que Martín Elizondo ha considerado apropiada.

A lo largo de ocho escenas o episodios que solo son diferenciados en el texto teatral, pues podríamos decir que se presenta una única situación, tiene lugar esta comunicación entre

²²⁰ WELLWARTH, G. E. (1978) op., cit., p. 201.

²²¹ Dedicado a la representación de obras españolas para la población exiliada en el sur de Francia.

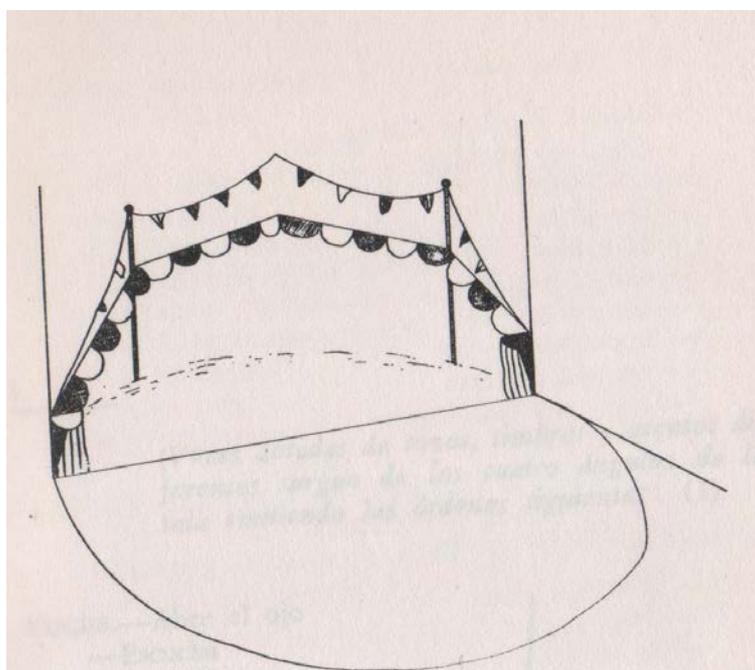
²²² MARTÍN ELIZONDO, J. (1986), *Picasso, reino milenario*. Murcia: Universidad de Murcia.

nuestro protagonista y todo su mundo creativo. Este comprende, a grandes rasgos, las etapas azul, rosa, negra y cubista deducibles por sus protagonistas y por los carteles que portan en determinados momentos los arlequines de la escena en los que puede leerse: "Veán y reciten el programa azul".²²³

Rafael Maestre, en el prólogo de la primera edición, resalta las características principales de la obra:

Concede[r] primacía al uso de la gran maquinaria escénica; singular preferencia por la escena mecánica; elogio a la máscara, a la marioneta; síntesis colorista; flora, fauna y paisaje urbano artificial; cabaret y danza particularmente plásticos.²²⁴

La obra parte de la concepción y manipulación de formas geométricas cubistas en el lugar escénico donde se llevará a cabo todo el desarrollo, este es aquel que sugiera "lo mismo una pista de circo que un escenario de teatro o un redondel taurino"²²⁵ (fig. 65).



65. BUENDÍA, Benjamín,
Boceto de *Picasso*, *Reino
Milenario*. 1986, Murcia:
Universidad de Murcia.

²²³ *Ibidem*, p. 33.

²²⁴ *Ibidem*, p. 9.

²²⁵ *Ibidem*, p. 21.

Los personajes protagonistas son:

Picasso

Picasso - Minotauro

La señorita de Avignon (puede interpretar igualmente el papel de Maja Desnuda y el de algún Arlequín)

El obus (Apollinaire, el poeta) Plutón

*Varios manipuladores de siluetas y formas*²²⁶

Como vemos, un mismo personaje se transforma en otro con el simple uso de la máscara, Elizondo indicará en cada momento cómo hacerlo a vista del público. Este recurso, además de reducir tiempo y actores, podría tener un objetivo claro: identificar a cada personaje con su doble o enmascaramiento. Mientras que Picasso es el Minotauro, *alter ego* del artista desde que comenzara a reflejarlo en sus creaciones, el poeta Apollinaire lo identifica con un obús y a una de las protagonistas de *Las señoritas de Avignon*, con la maja desnuda de Goya a la que perseguirá Picasso en varias ocasiones, en un intento de atrapar bien una idea goyesca, bien una relación carnal.

La primera intervención, que no dejará de estar presente a lo largo del texto, corresponde a lo que Elizondo nombra como "voces dotadas de tonos, timbres y acentos diferentes" mientras lo cual "pueden volar por encima de la cabeza de los espectadores, profusión de formas y símiles picassianos".²²⁷ De lo que deducimos que estas voces que declaman frases como "escucha; borra lo negro; penetra lo amarillo; rasga el azul; cierra todas las ventanas; despierta las ideas; ilumina tu oscuridad; levántate; no. Quédate sentado; agudiza el oído..."²²⁸ son las correspondientes a lo que el artista obedece en el mandato artístico de la creación de una obra, y aparece aquí como un acto esquizofrénico de lo que podría ser la mente del artista.

En el segundo movimiento o escena Picasso se convierte en Orfeo mediante un enmascaramiento y Apollinaire, de igual modo, en Plutón. De nuevo las voces que no están presentes en la escena declaman versos. Es ahora cuando la música hace aparición

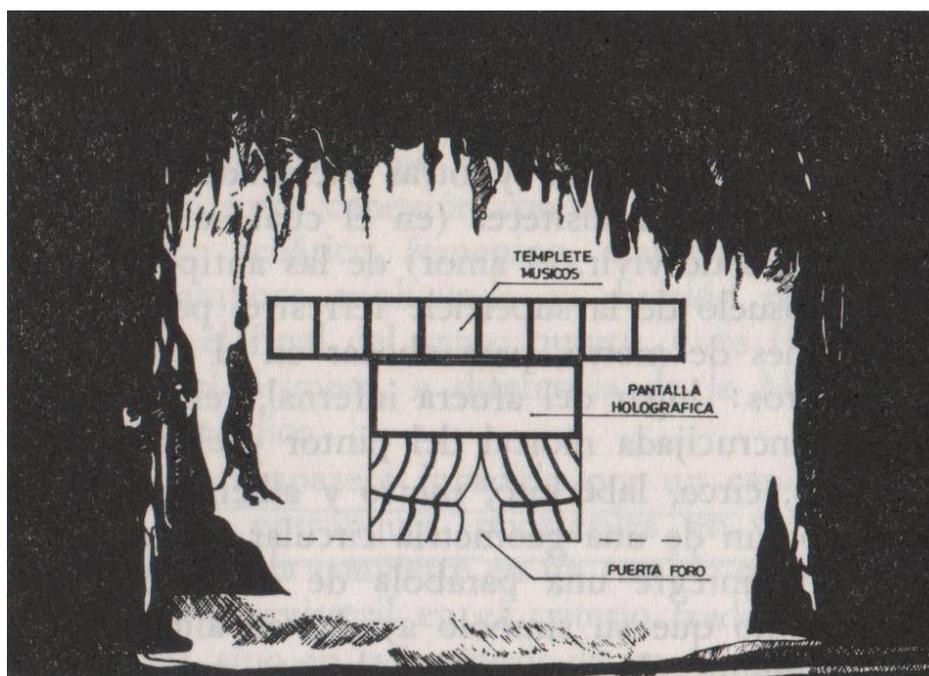
²²⁶ *Ibidem*, p. 17.

²²⁷ *Ibidem*, p. 23.

²²⁸ *Ibidem*.

por primera vez siguiendo después en sucesivas ocasiones; ora *Orfeo y Eurídice* de Gluck ora *Fiesta Popular* de Stravinsky.

En la escena tres Apollinaire, que se ha convertido en Obús, además de recitar toca dicho instrumento en el que él mismo se ha metamorfoseado: "saca un arco de violín y se lo frota a sí mismo, resultando una música de Erik Satie".²²⁹



66. BUENDÍA, Benjamín, Boceto de Picasso, *Reino Milenario*. 1986, Murcia: Universidad de Murcia.

Podríamos decir que Picasso comparte protagonismo con personajes que no están presentes físicamente, puesto que las voces tienen un gran peso dialéctico en el texto. No será hasta la escena cuarta cuando aparezcan personajes picassianos como arlequines, pero sin ninguna intervención más allá de la simple presencia en escena. Una *Maja Desnuda de Goya* también hace acto de presencia y en la escena sexta será quien mantenga una conversación con el protagonista.

Varias proyecciones holográficas complementan el aparato escénico (fig.66) mostrándose fragmentos de personajes que evocan a *Las Señoritas de Avignon* o al *Guernica* anunciados con la acotación "vemos unas proyecciones representando rostros, senos y

²²⁹ *Ibidem*, p. 35.

miembros femeninos, imágenes que recuerdan el cuadro *Les demoiselles d'Avignon*" o "aparecen por el fondo una serie de caballos disformes y maltrechos, que recuerdan los primeros estudios del de *Guernica*".²³⁰

De nuevo la interacción con el público cobra en esta obra protagonismo cuando los personajes convertidos en arlequines, bañistas, payasos o acróbatas se pasean por el patio de butacas y reparten hojas en blanco entre los asistentes. Estos, según se les indica, deben leer el programa y dibujar para colgarse en escena el resultado.

Es en el acto siete donde la ubicación parece cambiar y nos traslada a un vagón de metro. Se conseguirá mediante una "algazara de ruidos y desfiles de formas sobre las pantallas que creen un ritmo de carrusel o de ballet frenético".²³¹ En dicho vagón aparecen los protagonistas de las obras del artista como las señoritas de Avignon, tres músicos, un torero y un picador, arlequines, una bañista... En un ir y venir de personajes se apean y vuelven a subir al vagón todos ellos como si de la imaginación y la creación pictórica se tratase. Más adelante nos aclara que esta acción es fruto de la ensoñación del artista en el andén, pues "sueña con asesinar el arte o a la noción que se tiene de él".²³² El reconocimiento visual con la obra de Picasso se hace por asimilación o parecido y no por imitación puesto que las indicaciones del autor del texto son siempre las mismas: personajes "parecidos a" los protagonistas de las pinturas del malagueño.

En el acto octavo nos percatamos de que esta obra es circular también en su concepto, además de ser perceptible escenográficamente. El principio y el final de ella discurren de la misma forma: Picasso ocupa la misma posición que cuando salió a escena por primera vez y las voces relatan lo que aconteció en los últimos actos. Sin embargo, para poner fin a esta creación dramática Picasso, que se ha enmascarado de Minotauro en sucesivas ocasiones, se enfrenta ahora a él en una corrida en escena y así es como Martín Elizondo concluye esta obra cuya última imagen es un árbol de la vida del que brotan múltiples cabezas de Picasso.

Tras lo leído y expuesto, consideramos esta obra de teatro como una concepción personal sobre el universo creador del genio, cuyos seres y protagonistas adquieren presencia y vida propia para exigir, asaltar o presentar un universo pictórico. Picasso se convierte

²³⁰ *Ibidem*, p. 44.

²³¹ *Ibidem*, p. 53.

²³² *Ibidem*, p. 63.

aquí en creador, pero también en actor transformándose en sus propios personajes ya sea el minotauro o incluso un manager americano que diseñó para los Ballets Rusos. Estos no están definidos psicológicamente ya que el peso de la acción lo sustentan los diálogos que se sitúan en la frontera del absurdo con un perfil antirrealista perceptible en afirmaciones como "el realismo te da escalofríos en la espalda".²³³

Como apunta Rafael Maestre, podríamos adjudicar esta creación en la línea del teatro futurista sintético en tanto en cuanto comparte con él algunas características como son: ausencia de argumento, lograr la participación del público, desfile de personajes o intento de transformar el espectáculo de variedades.

Quizá sea *Picasso, reino milenario* la obra que carente de argumento expone de manera sintética lo más representativo de la creación picassiana bajo la mirada personal de este autor dramático.

3.2.4. *La Bateau Lavoir de Picasso*, 2009. The ik

Manuel Macià es el autor del texto y director de la obra de teatro estrenada en noviembre de 2011 en el Auditorium de Palma de Mallorca.²³⁴ En ella se proyecta la mirada, de nuevo, a una fecha concreta, 1904 y 1907. Años recurrentes a la hora de llevar a escena un determinado período pictórico de Picasso. Este marco cronológico supone una época de cambio y evolución artística coincidiendo con el final de la etapa azul, el desarrollo de la conocida etapa rosa, y la época negra, es decir, la etapa protocubista.

Macià recurre a un tratamiento peculiar de la biografía del artista, y lo lleva a cabo mediante la técnica escénica denominada *teatro en movimiento* o *dinámica interactiva* que consiste en una dinámica escénica alejada de lo convencional. Actores y actrices se someten a una interpretación agotadora, física y emocionalmente, pues las escenas se suceden y solapan unas con otras generando un ritmo mucho más intenso de lo habitual.

²³³ *Ibidem*, p. 50.

²³⁴ Su itinerancia por otros teatros fue imposible por el elevado coste de los traslados, según afirma el dramaturgo.

En palabras de su autor "se trata de una historia imaginada, una obra entre ficción y realidad a propósito de la primera época de Picasso en París y en el estudio que llamaron *Le Bateau Lavoir*".²³⁵

A través de diez representaciones actorales se pone en escena la vida de Picasso, su relación con las mujeres, con la pasión, con el deseo, con la muerte. Un ir y venir de personajes que transcurre en el denominado *Bateau-Lavoir*, inmueble situado en el barrio de Montmartre y frecuentado por artistas y escritores para sus reuniones. Conocido como "la casa del Trampero", en 1904 fue rebautizado por Picasso y sus amigos como *bateau-lavoir*, es decir, barco lavadero, por la estructura que presentaba similar a los barcos arribados a las orillas del Sena y utilizados como lavaderos públicos.

Partiendo de estas premisas, se construye una ficción alrededor de la figura de Picasso, sus modelos, Gertrude Stein y su peculiar amigo Bell de Montparnasse (fig.67) cuyo papel en la obra es fundamental. Es este último quien relata los acontecimientos que se suceden para situarnos, a medida que transcurre la obra, en la época pictórica que experimentaba el artista malagueño en ese momento, además de la etapa amorosa por la que el artista estaba pasando. Por su aspecto físico y su estética, Bell representa a una de las figuras que Picasso creara a lo largo de su época rosa, una suerte de saltimbanqui o arlequín que se describe a sí mismo como la figura anodina a la que dio a luz Picasso y que conoció cuando pintaba temática circense.

²³⁵ Declaraciones del autor en una entrevista personal mantenida el 24 de abril de 2019.



67. MACIÀ, Manuel, *La bateau Lavoir de Picasso*. Auditorium Palma de Mallorca, 2011. Archivo personal de Manuel Macià.

El hilo conductor de toda la trama es la elaboración de *Las señoritas de Avignon* cuyas protagonistas se suceden en escena para servir de modelo al genial pintor, pero esto no se conoce hasta el final de la obra, cuando sus nombres son identificados en las cinco mujeres que representara Picasso en dicho cuadro. Con este tratamiento de la producción pictórica y el enclave geográfico donde se desarrolla, Macià alude a las tesisuras que han girado en torno a la producción de esta obra maestra, tales como el lugar que se representa en ella, el título que posteriormente se le asignó por parte de las exclusivas personalidades que presenciaron el cuadro por primera vez, o la alusión a la identidad de las figuras femeninas que aparecen representadas y que son personificadas en escena.

La escenografía representa el ambiente artístico del momento, rodeados de lienzos de diferentes artistas (fig.68 y 69), quienes precisamente pasaron por el inmueble donde tienen lugar las acciones o, concretamente, influenciaron en la trayectoria artística de Picasso y en ocasiones directamente relacionados con los trabajos escenográficos que llevara a cabo. Obras de Modigliani, Renoir, Toulouse Lautrec, Cézanne... están presentes en escena. Debemos señalar una de ellas que aparece en lugar destacado, *El Palco*, 1874 (fig.70), de Renoir que fue incluida en la escenografía de *Cuadro Flamenco* (1921) fruto de las colaboraciones entre Picasso y Diaghilev. El decorado que lleva a cabo representa

el interior de un teatro del siglo XIX, en rojo, oro y negro, donde incluye dos hileras de palcos, frente al público, con espectadores pintados y entre los cuales incluye una reinterpretación de la mencionada obra de Renoir demostrando con ello la gran admiración que sentía hacia el pintor impresionista.



68. MACIÀ, Manuel, *La Bateau Lavoir de Picasso*, 2011. Archivo personal de Manuel Macià.



69. MACIÀ, Manuel, *La Bateau Lavoir de Picasso*, 2011. Archivo personal de Manuel Macià.



70.RENOIR, *El Palco*, 1974. Óleo sobre lienzo, 80 x 63,5 cm. The Courtauld Gallery, Londres.



71.MACIÀ, Manuel, *La Bateau Lavoir de Picasso*, 2011. Archivo personal de Manuel Macià.

Por otro lado, la presencia de diferentes obras de Toulouse Lautrec puede venir motivada por la actividad artística y personal que desarrolló en el barrio parisino de Montmartre el pintor y cartelista posimpresionista y su relación con las bailarinas y prostitutas de los diferentes cabarets que frecuentaba. Éste retrataba a sus modelos, como haría Picasso, fuera del espectáculo, es decir, mientras se cambiaban, cuando acababan el servicio o, simplemente, esperaban su turno. Esa mirada hacia los personajes de la vida escénica fuera de su actividad laboral fue lo que llevó, tanto a Picasso como a Lautrec, a hacerlos protagonistas de sus pinturas.

Siguiendo con la escenografía de esta representación, debemos destacar un elemento al que le atribuimos unas características simbólicas. Se trata de los travesaños que enmarcan la escena durante todo el desarrollo de la trama (fig.71); dispuestos unos sobre otros, enlazados y formando figuras geométricas parecen poseer un segundo significado. En primera instancia, su relación en la escena viene determinada por el lugar en el que transcurre la trama, se trata de un inmueble con estructura de madera similar a los barcos lavaderos, por lo que el empleo de este material y su disposición como telón de fondo hacen fundamental recurrir a ellos. Pero además encontramos un significado más allá del funcional, se trata de las alusiones a las formas protocubistas que fuera desarrollando Picasso en estos primigenios años del siglo XX, formas geométricas, que dieron como resultado *Las Señoritas de Avignon* y que, consecutivamente, fue desarrollando en las distintas fases del cubismo.

Un Picasso joven y otro adulto coinciden en escena para testimoniar las incertidumbres que aguardaban a las producciones pictóricas del malagueño recién afincado en París, en contraste con la consolidación que adquieren con el paso del tiempo narrada en boca del artista adulto cuya fama ya era universal.

Por último, es preciso señalar algo importante, las referencias textuales a citas del propio Picasso y las descripciones plásticas que declama el personaje de Bell hacen que no perdamos la toma de contacto con la realidad a pesar de estar inmersos en una trama ficticia; realidad en tanto en cuanto queda contrastada en las diversas biografías que se han escrito sobre el artista y los análisis históricos que se han llevado a cabo.

3.3. *Historización* dramática o "el dramaturgo, pintor de la historia"²³⁶

El término *historización* fue introducido por Brecht y definido como "mostrar un acontecimiento o un personaje en su posición social, es decir, relativa, típica y transformable".²³⁷ Desde este punto de vista y bajo las premisas brechtianas, *historizar* por tanto es mostrar el entramado socio histórico a través de conflictos personales, y para ello es necesario observar un sistema social desde otro distinto poniéndose de relieve el distanciamiento.

En la siguiente obra de teatro podemos apreciar esta categoría dramática. Jaime Salom retrata la historia a través de personajes concretos que pudieron existir históricamente, pero que son tomados del pincel de Picasso, estos son los que Karl Marx denominó en 1967 los "portavoces del pensamiento de la época".²³⁸

Las señoritas de Aviñón, 2001. Jaime Salom

Jaime Salom (Barcelona, 1925-2013) es el autor de la obra de teatro²³⁹ que ahora nos ocupa. Escrita en 1999 se llevó a los escenarios en 2001 de la mano de Mapa Producciones teniendo lugar su estreno el 17 de febrero en el Teatro Jaime Salom de la Villa de Parla, y en Madrid el 24 de abril de ese mismo año en el Teatro Príncipe Gran Vía.²⁴⁰ Posteriormente, en 2008, la compañía El patio del Realejo toma este texto para una nueva puesta en escena siendo numerosas las compañías que han recurrido al texto de Salom para su puesta en escena. Asimismo, ha cosechado premios nacionales e internacionales siendo representada por diferentes compañías en Europa y América.

La puesta en escena que aquí trataremos y expondremos como estudio de caso es la llevada a cabo por la mencionada compañía, Mapa Producciones, bajo la dirección de Ángel F. Montesinos, escenografía de Wolfgang Burmann y figurines de Javier Artiñano.

A lo largo de su extensa trayectoria teatral, Salom muestra una variedad temática y de género alternando comedia y piezas dramáticas. A caballo entre dos profesiones, la de

²³⁶ PAVIS, P. (1990), op. cit., p. 256.

²³⁷ Ibidem, p. 259.

²³⁸ MARX, K. y ENGELS, F. (1967), *Über Kunst und Literatur*. Berlín: Dietz Verlag, vol. 1, p. 181 en Ibidem, p. 257.

²³⁹ SALOM, J. (2002), *Las señoritas de Aviñón*. Madrid: Fundación Autor.

²⁴⁰ Puesta en escena que tomamos como referencia para el análisis escenográfico.

médico especialista en oftalmología y la de dramaturgo, ha desarrollado esta última como un autor original e inclasificable creando obras densas conceptualmente.

Centrándonos en la que nos atañe, Salom parte de unos hechos contrastables para generar inmediatamente después una trama ficticia en torno a las protagonistas de uno de los cuadros más célebres del genio malagueño y, por ende, de toda la pintura moderna, *Las señoritas de Avignon* (1907) (fig.72). Podríamos pensar que el autor dramático tiene por objetivo representar las circunstancias histórico-artísticas que llevaron al artista malagueño a crear la obra; sin embargo, el protagonismo se centra, en opinión de César Oliva, en la sociedad española de principios del siglo XX. De esta forma se produce un viraje significativo en cuanto a técnica y tratamiento temático.

Para contextualizar la obra debemos atender a unas circunstancias concretas y reales: antes de la entrada al siglo XX y de la marcha del joven Picasso a París, el artista solía frecuentar un burdel situado en la calle Aviñó, en Barcelona. Como sabemos, el título del celeberrimo cuadro debe su nombre a las pupilas que trabajaban en él y que se convierten en las protagonistas de la obra pictórica. No obstante, el artista malagueño no se lo adjudicaría hasta un tiempo después de su realización, pues la presentó a sus amigos como una obra sin título llegándose a decir que pudo ser André Salmon quien le diera el nombre de *Las señoritas de Avignon*.

Los personajes que aparecen en la obra de Salom y se erigen en protagonistas son: Madame Hortensia, Rosita, Pilar, Sofía, Antonia, Pepita y Pablo Picasso. No existen en la creación teatral personajes secundarios representados, aunque sí podría constituir uno de ellos la figura de Picasso si bien, conceptualmente, no sea posible debido a la importancia y a las connotaciones que de inmediato le adjudican el espectador y/o lector.



72. PICASSO, Pablo, *Las señoritas de Avignon*, 1907. Óleo sobre lienzo, 243,9 x 233,7 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Podríamos considerar esta obra de teatro, en parte, como una crítica artística. Salom les otorga a las protagonistas del cuadro voz y nombres propios, ideando supuestas reacciones ante el retrato del que habían sido protagonistas. Así es como da comienzo la obra teatral (fig.73), y también se cierra, poniendo en su conocimiento el cuadro del que habían sido objeto y que han conocido a través de su publicación en una revista ocho años después, concretamente en 1908 como indica el autor del texto.



73. ALONSO, Daniel (fotografía), *Las señoritas de Avignon*, 2001, Mapa Producciones. Teatro Príncipe-Gran Vía (Madrid). Centro de Documentación Teatral, Madrid.

De nuevo el protagonismo lo adquieren otros personajes distintos al que cabría esperar; ni siquiera son personas que formaron parte destacada de la vida de Picasso. Esto se percibe en la inclusión del protagonista de nuestro estudio a lo largo del texto dramático en un contado número de ocasiones. En palabras de César Oliva, "las verdaderas protagonistas son ellas, las víctimas".²⁴¹ Y junto a ellas detectamos además un protagonista general, la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del XX.

Las señoritas de Avignon de Salom muestra una panorámica social de la situación catalana de los últimos años del siglo XIX. Con protestas, atentados, hambre y desigualdades sociales como telón de fondo, se teje la situación de un determinado grupo social desfavorecido que pudo ser tan cierto como cualquier otro, para definir el entorno que rodeó a Picasso en sus años de juventud en la capital catalana. Un ambiente que desembocó nueve años después en la conocida como Semana Trágica (1909). Y con ello Salom muestra, artísticamente, su visión de los mismos. De todo esto son conscientes las protagonistas y lo dejan patente en las conversaciones que mantienen entre ellas, que

²⁴¹ SALOM, J. (2002), op., cit., p. 9.

podríamos esperar baladías, pero están cargadas de conciencia, unas bajo el signo de la rebeldía y otras de la resignación.

Las trabajadoras del burdel representan la precariedad laboral y condiciones de vida a las que se vieron expuestas muchas mujeres a finales del siglo XIX. Además de la imposibilidad de escapar de tal situación, llegando incluso algunas al suicidio como se refleja en el drama. Esta obra sería, por un lado, afín al teatro de lo cotidiano, según el cual y atendiendo a la definición dada por Patrice Pavis:

(...) también es historia lo insignificante de la vida cotidiana, la repetición del trabajo alienante y de los estereotipos ideológicos. El teatro de lo cotidiano explora esta veta partiendo de una visión mínima y voluntariamente mutilada de la historia para lograr captar fugazmente algunos rasgos de la realidad".²⁴²

Una realidad que Salom lleva a los escenarios partiendo de un hito artístico. Aunque cabría también identificarla como drama histórico, en tanto el autor nos adentra en una realidad histórica concreta fechando una determinada escena, como es el caso de la III. Con el hecho que aconteció y que se toma como motivo para la entrada de otro de los personajes: la bomba que estalló durante la procesión del Corpus el 7 de junio de 1896 en Barcelona.

La Guerra de Cuba también tiene cabida en esta realidad dramática. Picasso se refiere a ella en el momento en que hace una defensa acérrima de los presuntos culpables, tomados como cabezas de turco y asesinados por inculparles en el atentado mencionado, sin llevarse a cabo un procesamiento judicial coherente.

²⁴² PAVIS, P. (1990), op. cit., p., 258.

Como en un cuadro, Salom retrata a cada uno de estos personajes cuyos rostros facetados y angulosos aparecerán proyectados en las escenas I y IX intentando reconocerse cada una de sus protagonistas en la obra maestra que cambió la concepción de la pintura moderna. Para hacer más fácil la relación visual entre la obra dramática y la obra pictórica, durante la escena IV Picasso interviene e insta a las muchachas a que posen para él con motivo de una exposición que tendrá lugar en *Els Quatre Gats*. Solo lo hace una de ellas, pero reconocemos perfectamente de quién se trata ya que el personaje de Picasso "la pone en la misma posición que en el cuadro de *Las señoritas*",²⁴³ es decir, con los brazos en alto (fig.74).



74. ALONSO, Daniel (fotografía), *Las señoritas de Avignon*, 2001, Mapa Producciones. Teatro Príncipe-Gran Vía (Madrid). Centro de Documentación Teatral, Madrid.

Por su parte, los apuntes escenográficos que el autor del texto indica no poseen una mayor transcendencia de la que cabe esperar. Toda la obra transcurre en el interior de un burdel mostrando dos espacios separados por sendas cortinas que diferencian la sala de estar del interior de la casa. Es decir, donde se reúnen exclusivamente las pupilas y el salón donde se recibe a los clientes. Si bien, en la primera y última escena se muestra el interior de un café de Barcelona por cuyos ventanales se ven las Ramblas, todo ello proyectado en una gran pantalla como telón de fondo la cual, en determinados momentos de la acción, proyecta la obra protagonista *Las señoritas de Avignon*. Es por esto por lo que la carga

²⁴³SALOM, J. (2002), op., cit., p. 55.

conceptual y el peso de la obra lo sustentan los elaborados diálogos que nada dejan al aire, todo reposa en consideraciones sopesadas para la comprensión de la obra.

Sin embargo, en la escenografía que lleva a cabo Burmann se diferencian exclusivamente dos espacios: el interior de un café (fig.75), mediante la proyección en segundo plano de un escaso mobiliario, y el interior del burdel (fig.76).



75. ALONSO, Daniel (fotografía), *Las señoritas de Avignon*, 2001, Mapa Producciones. Teatro Príncipe-Gran Vía (Madrid). Centro de Documentación Teatral, Madrid.



76. ALONSO, Daniel (fotografía), *Las señoritas de Avignon*, 2001, Mapa Producciones. Teatro Príncipe-Gran Vía (Madrid). Centro de Documentación Teatral, Madrid.

Se percibe, por tanto, dos alusiones claras a la figura de Picasso sin adentrarse en la producción del artista malagueño más allá de la que hemos mencionado, por un lado, su figura personificada y, por otro, la obra que realiza en 1907. A diferencia de otras puestas en escena y textos dramáticos analizados a lo largo de este trabajo, no se hace hincapié en los elementos típicamente picassianos, de sobra conocidos por el público en general. Aunque sí es cierto que la única obra a la que se alude goza de indiscutible reconocimiento.

La incompreensión hacia las corrientes vanguardistas y los movimientos que empiezan a surgir en el nuevo siglo se refleja igualmente en escena, mediante la negación de la obra picassiana en la intervención de uno de los personajes diciendo: "¿Y ése es el gran genio? Esta mierda la pinta mejor cualquier pintamonas. ¿No te parece?".²⁴⁴ Ni que decir tiene que la formación artística y académica de las protagonistas es nula, por lo que la negación de toda pintura alejada del realismo es una condición implícita en el carácter de las representadas.

Sin embargo, se hace toda una declaración de principios sobre la pintura a propósito de la conversación mantenida entre Picasso y Madame Hortensia acerca del cinematógrafo. El artista, fascinado ante semejante invento que acababa de presenciar, lo compara con la pintura definiéndolo de la siguiente manera: "Como un gran cuadro en movimiento. Todo se mueve. Se persiguen unos a otros, gesticulan, gritan, sufren, se insultan, y uno oye sus voces, aunque estén en silencio. Esto es lo que pretendo en mis cuadros". Salom pone en boca de Picasso lo que quizá haya hecho el autor dramático con *Las señoritas de Avignon*:

(...) La pintura no puede ser una cosa muerta, como una fotografía, que es lo que nos enseñan en la lonja. Hay que entrar en ella, mover la mirada de un sitio a otro, ver incluso lo que hay detrás, lo que no se ve (...).²⁴⁵

Y ese modo de ver la obra de Picasso es el objetivo principal de la obra de Salom, lo que pone el autor sobre los escenarios: nuestra mirada que ha entrado en el cuadro, se mueve entre los personajes y conoce su presente y su futuro a través de una creación que pone de relieve al autor de la pintura, pero también a sus protagonistas.

²⁴⁴ *Ibidem.*, p. 23

²⁴⁵ *Ibidem.*, pp. 47-48

Salom fue un dramaturgo que a pesar de las cortapisas propias de la época en que comenzó a ser más prolífera su producción (años 60), utiliza en sus obras el contexto político y religioso para expresar sus propias rebeldías contra la opresión.

En definitiva, Salom juega con el tiempo, con lo real y lo inventado, nos cuenta lo que fue y lo que pudo ser en una historia conmovedora en la que Pablo Picasso y los sucesos históricos nos sirven de nexo de unión entre la realidad y la ficción. José Monleón lo definió en los años sesenta como "el autor de los contrastes, [su obra muestra] una permanente tensión entre la realidad social española y una realidad hipotética" algo que se aprecia con bastante claridad en la obra que ahora nos atañe, a pesar de distar de la definición varias décadas en el tiempo.

CAPÍTULO 4: PICASSO EN MOVIMIENTO

Más allá de la revolución que supuso la relación entre las artes plásticas y las artes escénicas a partir de la colaboración de pintores en diferentes ballets, como fue el caso de Picasso y los Ballets Rusos de Sergi Diaghilev, esta relación también debe contemplarse desde un nuevo punto de vista: las ideas estéticas de las artes plásticas que penetraron en los bailaores y creadores de escena. Para ello tratamos la escena contemporánea y la asimilación que de la obra de Picasso en general se ha hecho, estableciendo paralelismos o divergencias con respecto a la producción y biografía de Picasso.

Nos detenemos particularmente en dos estudios de caso concretos como son las figuras de Vicente Escudero (Valladolid, 1888 - Barcelona, 1980) que se erige como el iniciador del cubismo en la danza, e Israel Galván (Sevilla, 1973) que constituye la proyección contemporánea de lo que introdujera Escudero en el flamenco. Igualmente nos ocupamos de otros ejemplos en los que el artista está presente en todo el aparato escenográfico sirviendo su obra de atrezzo y figurinismo.

Desde las primeras creaciones de Picasso, la danza ha sido un tema recurrente. Continúa siendo objeto de estudios y exposiciones mostrar la visión que Picasso poseía acerca de esta forma de expresión artística y, además, lo que los bailarines, protagonistas de otras tantas obras picassianas, le transmitían. De esta forma, se puede dilucidar qué lugar conquistó la danza en su creación pictórica.

La relación que tanto personal como profesional mantuvo el artista con este mundo la podemos dividir en dos facetas bien diferenciadas: su participación en los Ballets Rusos con escenografías y figurines, acerca de la cual existe una amplia bibliografía y examinó Douglas Cooper en su ya mencionado *Picasso y el teatro*; y su producción gráfica y plástica alrededor de los protagonistas de este medio de expresión. En algunas de sus obras como *Bailarina*, 1954 (fig.77), *La danza*, 1955 (fig.78) o, algo más temprana, *La danza*, 1925 (fig.79) el objeto del cuadro es la representación de los cuerpos en movimiento, si bien, esta última obra de la década de los 20' es considerada por Cooper como una muestra de la ruptura que se produce entre Picasso y el teatro afirmando que "(...) se burla con amargura del arte del baile y de sus intérpretes".²⁴⁶

²⁴⁶ COOPER, D. (1968), op. cit., p. 68.

No pretendemos aquí ocuparnos de este universo en la pintura del genio malagueño sino de devolver la mirada que Picasso ofreciera de este mundo y situarnos en los escenarios para examinar de qué manera es tratada la figura del genio mediante lo que hemos denominado “tipos iconográficos picassianos”. Lo que examinamos aspira, por tanto, a completar la relación artística e intelectual que se estableció entre Picasso y la danza gracias a sus creaciones. Una relación que ahora se vuelve rítmica y, en alguna ocasión, física al ser encarnado el propio Picasso por alguno de los bailarines que salen a escena.

Por todo ello, *Picasso en movimiento* se convierte en un análisis descriptivo y conceptual de la manera en que cada bailarín y creador de escena concibe y expresa el mundo creativo de Picasso. Con ello detectamos ciertas influencias en un modo de expresión tan distinto al cultivado por Picasso.



77. PICASSO, Pablo, *Bailarina*. Vallauris, marzo, 1954.
Lápices de colores, cada uno sobre su correspondiente papel reporte, transferidos a la piedra. 3,10 x 1,86 cm. Col. Fundación Picasso Málaga. Museo Casa Natal.



78. PICASSO, Pablo, *La danza*. Cannes, noviembre, 1955.
Lápices litográficos sobre papeles reporte transparentes. 3,21 x 2,44 cm. Col. Fundación Picasso Málaga. Museo Casa Natal.



79. PICASSO, Pablo, *La danza*. París, febrero-junio, 1925. Óleo sobre lienzo, 215,3 x 142,2 cm. Tate Modern, Londres.

4.1. La poética cubista del movimiento²⁴⁷

En el movimiento cubista encontramos motivos del flamenco como bailaores, guitarristas o guitarras clásicas, protagonistas también de las creaciones de determinados artistas de la vanguardia como Henri Hayden, con *Naturaleza muerta con guitarra* (1918, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía); Jacques Lipchitz, con su *Figura con guitarra* (1925, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía); George Braque con *Hombre con guitarra* (1914, MOMA), (fig.80); y el propio Picasso con *Guitarrista* (1911, Museo Picasso, París) o *Guitarra* (1930. Museo de Arte Moderno, Nueva York.), (fig.81). Estos motivos son representados desde el prisma cubista ofreciendo nuevas miradas sobre esta tradicional forma de expresión artística. Asimismo, será en la década de los años 10 cuando Picasso adquiera una preocupación por el espacio vacío en sus construcciones escultóricas cubistas²⁴⁸ permitiéndonos hacer un paralelismo entre ellas y la ocupación del espacio que los bailaores flamencos también plantean.

Por su parte, el flamenco hizo lo propio desde el ámbito que le compete, es decir, el cubismo se integró y fue protagonista de los espectáculos cuyos creadores quisieron cultivar todo aquello que se desarrollaba en el plano bidimensional. Aunque los ejemplos no sean prolíferos, sí fueron fructíferos.

²⁴⁷ Gran parte del contenido de este epígrafe se corresponde con la publicación ROMERO GODOY, C. (2016) La poética cubista del movimiento, *Telón de fondo*, nº 23. Disponible en <http://www.telonde fondo.org/numeros-antteriores/numero23/articulo/607/la-poetica-cubista-del-movimiento-.html>. [Consultado el 29 de julio de 2019].

²⁴⁸ A propósito de lo cual mencionar la exposición *Calder-Picasso* (hasta febrero de 2020) organizada en el Museo Picasso de Málaga y comisariada por Alexander S. C. Rower y Bernard Ruiz-Picasso, que une a estos dos artistas a través de un diálogo entre sus obras escultóricas reuniendo un total de 105 piezas escultóricas.



80. BRAQUE, Georges, *Hombre con guitarra*, 1914. Óleo sobre lienzo, 130 x 73 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.



81. PICASSO, Pablo, *Guitarra*, 1930. Cartón, papel, hilo y alambre recubierto, 65,4 x 33 x 19 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Las ideas estéticas del cubismo fueron reformuladas para adaptarlas a un nuevo medio de expresión que hasta ahora no había sido tenido en cuenta. El flamenco se convierte en el escenario idóneo para desarrollar lo que Picasso o Braque venían experimentando en las artes plásticas.

Son importantes y destacados los ejemplos de bailarines que llevaron a los escenarios las poéticas de distintos movimientos artísticos, influenciados por el contacto con los artistas plásticos, y cuyo objetivo era trasladar a la danza lo que se fraguaba en la pintura y escultura de los movimientos de vanguardia. La apuesta por experimentar con el cuerpo, tratando de traducir mediante el movimiento los planteamientos estéticos de una corriente artística de vanguardia supondrá una revolución en la danza, y concretamente en el flamenco tradicional.

Las primeras décadas del siglo XX constituyeron el escenario protagonista para todas estas experimentaciones²⁴⁹ destacando, por ejemplo, Mary Wigman (1886-1973), ligada al expresionismo alemán, en cuyas coreografías acentuaba dramáticamente los gestos y movimientos, así como la expresión a través del vestuario, el decorado, la música e incluso mediante la utilización de máscaras. Oskar Schlemmer (1888-1943), por su parte, diseñó espectáculos experimentales en la Bauhaus, en los que el movimiento de los bailarines se ajustaba a la estética geométrica de los trajes, característica de esta escuela. La danza y el teatro futurista también fueron abordados tanto desde un punto de vista teórico como práctico por Marinetti o Prampolini.

En el ámbito nacional contamos con la figura de un innovador artista que desarrolló sus creaciones vanguardistas en París. Vicente Escudero constituye el máximo exponente en la representación del cubismo en la danza transformando los movimientos del flamenco para adaptarlos a la poética cubista que estaba fraguándose a principios del siglo XX. Escudero se convirtió, de este modo, en el iniciador de la vanguardia en el flamenco, con una estética que será recuperada un siglo después por otro bailarín del que nos ocuparemos más adelante, Israel Galván. Sin embargo, la figura y producción de Escudero no están lo suficientemente estudiadas actualmente teniendo en cuenta la revolución que supuso esta nueva forma de concepción escénica. Autores como Idoia Murga o Ramón García

²⁴⁹ La bibliografía sobre la actividad escénica relacionada con las vanguardias históricas es extensa, citaré aquí solo algunos libros de referencia: PAZ, M. (2000). *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid: Editorial Palacios y Museos; SÁNCHEZ, J. A. (1999), op. cit.

Domínguez²⁵⁰ han contribuido al conocimiento de esta figura tan importante pero olvidada en muchos aspectos, por lo que las publicaciones de estos investigadores, además de los textos originales del propio Vicente Escudero, han sido de gran valía.

Esta relación establecida entre los dos bailaeros y el cubismo o, más exactamente, el artista malagueño que lo propició, ha sido aludida en distintas ocasiones por críticos en su mayoría. Sin embargo, nuestra intención es ofrecer una analogía entre las dos formas de expresión y ponerlas en relación con teorías filosóficas, escénicas o plásticas. En definitiva, demostrar cómo el cubismo acaparó y sigue estando presente como forma de expresión a través de los movimientos y conceptos de la danza.

¿Qué significa la poética cubista en la danza?

Las primeras obras pictóricas de inclinación cubista tienen en cuenta el *vigor* y el *ritmo*, más que la corrección de la forma. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX comienza a nacer un modo de concebir la pintura que culminará su transformación con las obras cubistas de Picasso, en concreto, y como sabemos, en *Las señoritas de Avignon* (1907). Este nuevo estilo artístico consistía fundamentalmente en la presencia del objeto en la obra desde distintos puntos de vista simultáneamente de tal modo que su contemplación era, más que visual, corpórea, solo percibida por aquel que busca, explora y tantea. De esta forma se conseguía la potenciación de la percepción corporal, es decir, la percepción que nace de la relación del propio objeto con su entorno. Esto es precisamente lo que observamos en la relación del bailar con el escenario, la convivencia con todos los elementos existentes en escena, sean numerosos o no, para la expresión del movimiento. Todo lo que de escenografía aparece en el escenario trasciende el mero decorado y se convierte en parte sustancial del espectáculo o la coreografía. Una silla, una tabla o incluso monedas, están pensados para bailar entre ellos y producir el ruido o sonido que lleva al movimiento del bailarín.

Los comienzos de la plástica cubista representan al objeto y lo estudian desde ciertos valores pictóricos, estos son los clásicos; es decir, ya no se *representa* pictóricamente lo que se ve sino que se *construye* a partir de los valores clásicos (frontalidad, rotundidad de

²⁵⁰ GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. (1983). *Vicente Escudero*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid.

las figuras, etc.). Algo apreciable en los montajes de Vicente Escudero e Israel Galván, quienes crean respetando la tradición flamenca para construir un nuevo lenguaje escénico en la danza contemporánea. Ambas renovaciones del lenguaje, pictórico y escénico, no quieren volver al pasado sino reconocer, a través de una nueva expresión, los valores que cultivaron los artistas (bailaores, pintores o escultores) del pasado.

Tanto el cubismo como las creaciones contemporáneas de Galván y Escudero cambian los códigos tradicionales. Es decir, abandonan la supremacía de la imagen meramente visual, destinada al deleite o entretenimiento, sin ninguna mediación de las capacidades intelectuales, en beneficio de formas conceptuales que pueden significar o no, pero expresan ideas y nuevas sensaciones.

En este punto debemos mencionar lo expresado por Didi-Huberman en *El bailaor de soledades* a propósito de un espectáculo de Israel Galván: "expresar no quiere decir significar".²⁵¹ Sentencia aplicable también a Vicente Escudero y que nos ayuda a entender la incomprensión de sus detractores, buscando todos ellos significados a una forma de expresión que, quizá, no los tuviera *a priori*.

Es por ello por lo que nos centraremos ahora en analizar algunos de los espectáculos de nuestros protagonistas para poder atribuir significados o dilucidaciones teóricas y filosóficas a partir de un análisis profundo, y *a posteriori*, de los espectáculos.

Vicente Escudero y la innovación estilística en la danza

"Entonces bailaba yo como todo el mundo. Pero quería bailar, sin dejar de ser flamenco, como nadie había bailado antes".²⁵²

Y así lo hizo. Vicente Escudero Urive (1888-1980), bailaor, o mejor dicho artista, sienta las bases de la vanguardia en la danza a principios del siglo XX. Con una personalidad que inundaba todas las formas de creación, podría decirse que teorizó su baile en 1947 cuando escribió y publicó *Mi baile*²⁵³ permitiéndonos ahora rescatar ideas, conceptos y

²⁵¹ DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *El bailaor de soledades*. Madrid: Pre-textos, p. 25.

²⁵² OLMEDILLA, J. G. (24 de abril de 1930). "Vicente Escudero, el 'bailaor' gitano que ha impuesto en Europa su arte flamenco de vanguardia, baila en Madrid para asombro y enseñanza de sus colegas 'no avanzados'" en *Crónica*, pp. 20-21.

²⁵³ ESCUDERO, V. (1947). *Mi baile*. Barcelona: Ed. Montaner y Simón.

opiniones sobre lo que creara en un momento de su trayectoria artística, reconociendo asimismo la incompreensión de sus compañeros de oficio.

De formación autodidacta, tanto en el baile como en la alfabetización, afirmó que:

Yo nací bailando. De niño no fui a la escuela. Aprendí a leer y a escribir solo, preguntando a la gente. Yo he sido siempre muy preguntón y observador. Mi escuela era andar arriba y abajo con los gitanos del barrio de San Juan, donde nací.²⁵⁴

Desde sus inicios en el baile siendo niño, Escudero investigaba y creaba a partir de objetos cuya naturaleza distaba demasiado del baile flamenco: el ruido de sus zapatos en las bocas de riego, el salto de los gatos (observación que perduró hasta sus momentos de mayor éxito pues gustaba de examinar y estudiar los movimientos de este animal), el baile de las hojas cayendo de los árboles, las máquinas linotipias o el ruido de los trenes. Todo ello era una fuente de inspiración para Escudero quien, sin darse cuenta, estaba sentando las bases de la vanguardia escénica. Una vanguardia descrita por él mismo como:

Un paso adelante, (...) dos, tres, cuatro pasos de avance, mucho mejor. Y si se tiene nervio para dar un salto muy grande, de un siglo, por ejemplo, ¡el disloque! Eso es lo que hizo Picasso, mi maestro, el maestro de todos: saltarse a piola el siglo veinte enterito. ¡Casi «na»!²⁵⁵

Llegó a afirmar en un momento dado que se sentía atraído por el cubismo, el futurismo y el dadaísmo. Adoptó también señas de identidad del expresionismo y del surrealismo, gracias al intercambio vital cotidiano de conocimientos y perspectivas entre artistas durante su estancia en París. Además, concibió el cubismo como una absoluta "despreocupación por todo lo que perciben y deforman directamente los sentidos",²⁵⁶ y es esto precisamente lo que traslada a su baile, desoyendo las recriminaciones de sus compañeros y las críticas que se propiciaban contra él. Esa despreocupación coincidía con lo que él mismo buscaba a la hora de conseguir el equilibrio estético entre cada una de sus actitudes (fig.82).

²⁵⁴ RODRIGO, A., (1 de junio de 1980), "El legendario bailaor Vicente Escudero" en *Tiempo de Historia*, pp. 82-97. Disponible en <http://www.vicenteescudero.org/archivos/ve6.pdf>. [Consultado el 20 de julio de 2019].

²⁵⁵ OLMEDILLA, J.G., op. cit. pp. 20-21.

²⁵⁶ ESCUDERO, V. (1947), op. cit., p. 109.

De la pintura surrealista dirá que “fue la que me inspiró a bailar arquitectónicamente. Veía en ella en unos momentos solidez, y en otros una sutileza que, sin embargo, estaba muy lejos de la blandura.”²⁵⁷ Este conocimiento de las nuevas teorías artísticas venía de su relación con los artistas de la vanguardia parisina que conoció, como a otros muchos artistas españoles afincados en París, regentando los diversos cafés de la capital francesa como fueron *La Rotonda*, *Closerie des Liles* y *Le Daume*. Estos movimientos los seguía él:

Paso a paso en sus conversaciones, compraba todas las revistas que se publicaban y estaba al tanto de sus polémicas. Ello me obligaba a dedicar mi atención al arte retrospectivo, para comprobar influencias y apreciar el valor de los precursores.²⁵⁸

Siguió a artistas como Marcel Duchamp, Tristán Tzara o Francis Picabia, e incluso se aventuró a realizar creaciones plásticas como dibujos, bocetos para decorados y carteles. Esto le permitía expresarse de una nueva manera artística. Las líneas y los ritmos los creaba en el escenario, pero también en el papel. Escudero consideraba de gran importancia expresar su baile por medio del dibujo, un medio de expresión que le llevó a crear obras como *Flamenco cubista* (fig.83), dibujo que según su autor posee influencias marcadamente cubistas rozando la figura la geometría. Como vemos, trabajó con la plasticidad fuera de los escenarios, pero también en ellos teniendo en cuenta esta característica cuando escribe los 10 mandamientos del baile flamenco puro en su *Decálogo del baile flamenco masculino*, siendo el número siete: “estética y plástica, sin mistificaciones”. Este lo publicó, entre otros, en la revista *Mundo Hispano* en marzo de 1952 realizando varias versiones de él para distintas ocasiones y dedicatorias como la de José de la Vega de 1976 (fig.84). Pero la primera vez que lo desarrolló fue en 1950, publicándolo en el entorno de Dau al Set.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 110.

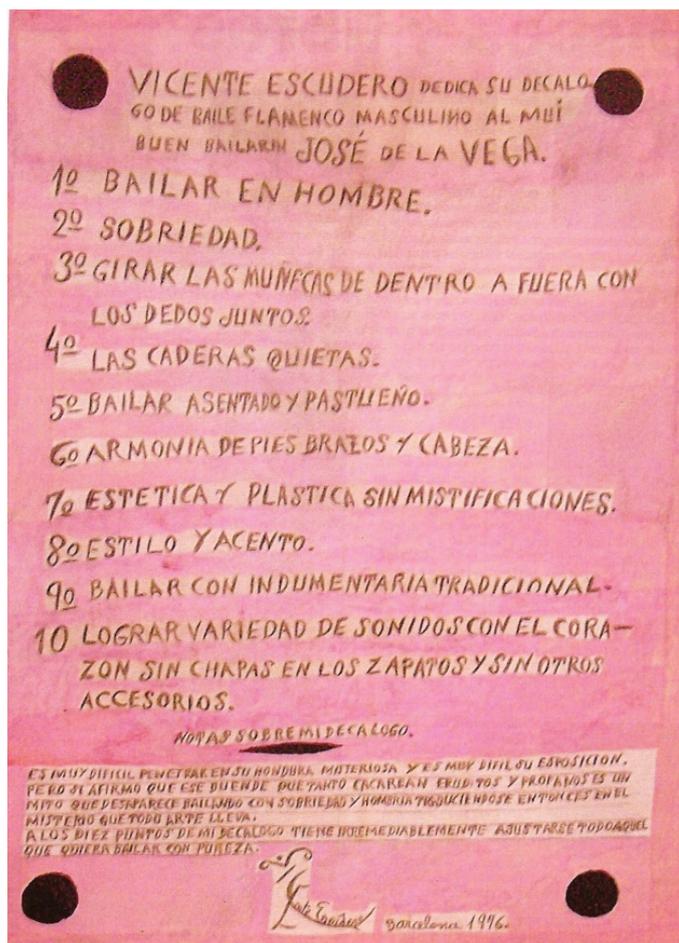
²⁵⁸ *Ibidem*, p.p. 110 y 113.



82. WESTON, Edward, *Retrato del bailarín Vicente Escudero*. Los Ángeles, 27 de julio de 1935. Colección familia de Vicente Escudero, Valladolid. En la danza del molinero, El sombrero de tres picos.



83. ESCUDERO, Vicente, *Flamenco cubista*. (Sin fecha).



84. ESCUDERO, Vicente, *Decálogo de baile flamenco masculino* dedicado a José de la Vega, 1976. Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

Dieciséis años después de que diera comienzo oficialmente un nuevo movimiento vanguardista en las artes plásticas, este se proyecta en los escenarios con la misma intención y objetivos. Ello, sin duda, no podría haberse llevado a cabo si no fuera por la personalidad y originalidad de Vicente Escudero. Podemos decir que fue París la ciudad protagonista, pero fueron dos artistas españoles los que lo propiciaron: por un lado, Pablo Ruiz Picasso, y por otro, Vicente Escudero.

Este bailarín cubista, así denominado en las crónicas de nuestro país,²⁵⁹ rehuía de los artistas que él consideraba caducos prefiriendo unirse a aquellos que no se parecían a nadie, pues también él lo pretendía en su baile. Escudero presenciaba, según contó en 1930 al periódico *Crónica* en una entrevista, cómo el público se reía de artistas como Pablo Picasso, Juan Gris o Tristán Tzara y sin embargo eran admirados, comprados, discutidos y escuchados por un reducido número de amigos burgueses y snobs. Por ello

²⁵⁹ OLMEDILLA, J.G., (24 de abril de 1930). “Cómo se hizo bailarín cubista”, op. cit. p. 20.

decidió apartarse de “los atrasados”²⁶⁰ y unirse a esta nueva tendencia que comenzaba a fulgurar en los años 20, aunque no los entendiera demasiado, según afirmó.

El espectáculo mediante el cual unió Escudero vanguardia y tradición, tuvo lugar el 28 de mayo de 1924 en un “minúsculo teatro”²⁶¹ que el bailar y su amigo el pintor Cassandre alquilaron para la ocasión²⁶² y que en 1879 se construyó como mansión renacentista. *El Théâtre de la Courbe*, así denominado por sus creadores,²⁶³ supuso para Escudero una verdadera fuente de inspiración y comunicación, afirmando: “nunca en mi vida he bailado tan a gusto, ni he conseguido comunicar tanta emoción a mis bailes como en este escenario”.²⁶⁴ Esta sensación quizá viniera motivada, entre otras cosas, por el escaso número de asistentes que se congregaron ante tal espectáculo (apenas 30 personas). Pero entre ellos estaban sus fieles seguidores: André Bretón, Luis Aragón, Paul Eluard, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Joan Miró o el fotógrafo Man Ray.

En aquella sala, Escudero, que compartía escenario con Luisa Salas, sentía la impresión de bailar para dos universos distintos: para sí mismo y, a la vez, para la humanidad presente y futura. La actuación, espontánea pero basada en la línea, fue descrita del siguiente modo:

(...) Interpretaba una farruca geométrica y en ella dejaba resbalar las notas musicales a través de cada actitud, hasta que a mi antojo reanudaba de nuevo el movimiento entrando otra vez en el ritmo musical con el que sin yo buscarle siempre me encontraba (...).²⁶⁵

Quiso Escudero representar el cubismo mediante el movimiento de su propio cuerpo, introdujo formas geométricas y ritmos nuevos, pero ello sin eludir las normas del flamenco. Podemos imaginar la coreografía casi improvisada cuando dice “toda mi actuación era espontánea, sin ningún trabajo anterior de laboratorio y, por tanto, llena de vida (...)”.²⁶⁶

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 20.

²⁶¹ ESCUDERO, V. (1947), *op. cit.*, p. 109.

²⁶² Anteriormente perteneció a la actriz francesa Emilienne d’Alençon.

²⁶³ Instalado en el antiguo Tréteau Fortuny, según suposiciones, debe su nombre al cercano *Café Courbe*.

²⁶⁴ ESCUDERO, V. (1947), *op. cit.*, p. 109.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*, pp. 109 y 110.

La escenografía creada para dicha ocasión fue diseñada por Jean Metzinger para cada uno de los tres números que componían el espectáculo: *Foll-Ball*, *Charambita* y *Tigrane*. La prensa parisina, por su parte, se hizo eco y gracias a ella podemos hacernos una idea de lo proyectado por Metzinger:

Foll-Ball, scène lyrique [sic], dans un décor de Metzinger, montre un bar avec des gens verts accroupis sur un fond cubiste où l'on peut lire: les mystères de Paris, Pepita, Teresita, España... Une figurante aux seins enfermés dans des cubes, aun pantalon carré, danse sur des dissonances. Une sorte de costume à la Ninca Payne mêle des entonnoirs, des plats... On crie en coulisse.

*À Tigrane, musique de Cliquet-Pleyel succède la Charambita, divertissement castillan où les danseurs portent des bourgerons tachés... Rien n'était réglé. Chacun attendait les ordres.*²⁶⁷

El vestuario fue diseñado por Paul Poiret, Georges Valmier se encargó del diseño de las invitaciones (fig.85) y Jean Crotti llevó a cabo el programa de mano (fig.86). Henri Cliquet Pleyel fue el autor de algunas composiciones musicales como podemos comprobar en la nota de prensa.

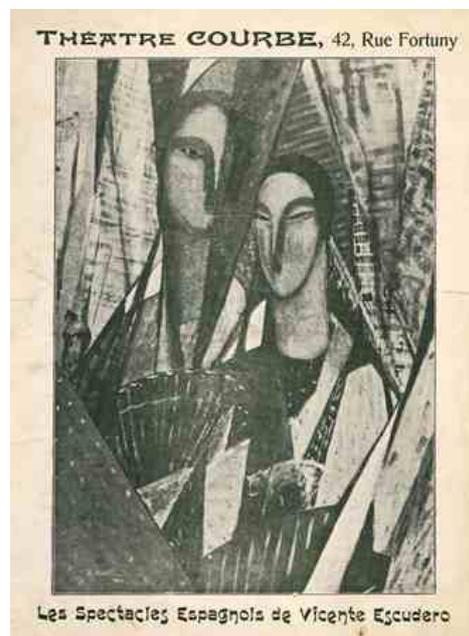
Asimismo, esa misma crónica describía la puesta en escena de la siguiente manera: “(...) encadrée de peintures modernes évoquant synthétiquement l'Espagne: un touréador exécutant une vache rouge, des barriques de marsala, une porte aux à-jour en forme de piques et l'inscription Telefono sur fond jaune...”²⁶⁸

²⁶⁷“*Foll-Ball*, escena típica [sic], en un escenario de Metzinger, muestra un bar con gente verde en cuclillas sobre un fondo cubista donde puedes leer: *los misterios de París, Pepita, Teresita, España...* Una mujer extra con senos encerrados en cubos, en pantalones cuadrados, bailando sobre disonancias. Una especie de disfraz de Ninca Payne mezcla embudos, platos... Gritamos detrás de escena. En *Tigrane*, la música de Cliquet-Pleyel sucede a *Charambita*, un entretenimiento castellano donde los bailarines usan flores manchadas... No se resolvió nada. Todos esperaban órdenes”. (1 de junio de 1924) *Le théâtre Courbe, Electes*, París, RO 12241. BNF. AS. en MURGA CASTRO, I. (2009), op. cit.

²⁶⁸ “(...) enmarcado por pinturas modernas que evocan la síntesis de España: un torero con una vaca roja, barriles de marsala, una puerta al día en forma de espadas y la inscripción Teléfono sobre fondo amarillo ...”. *Ibidem*.



85. VALMIER, Georges, Invitación del espectáculo, 28 de mayo de 1924. Biblioteca Nacional Francesa.



86. COTTI, Jean, Programa de mano del espectáculo en el Théâtre La Courbe, 1924. Barnett Books.

El espectáculo no cosechó ningún éxito, como era previsible, pero esto lo consideró Escudero como un triunfo rotundo. El motivo de esta reacción lo podemos vislumbrar en reflexiones que el artista expresó en torno al arte moderno. No le entusiasmaba la pintura “en la que de pronto se ve lo que quiere decir”,²⁶⁹ esto es, el realismo; sin embargo, el cubismo le atraía soberanamente, también el impresionismo por el que se empezó a interesar, así como los estilos antes citados. La primera vez que observó una obra de Picasso se emocionó y llegó a pensar que ese hombre era un duende, “este duende viene de otro mundo, y ese mundo es el que pinta”.²⁷⁰ Nunca antes se había descrito la obra de Picasso de esta manera, para Escudero recreaba una realidad que no está a nuestro alcance, como tampoco lo está el universo que él creaba, pero tan cierta como cualquier otro, aunque no lo comprendamos. Y a ello era a lo que aspiraba el bailarín en sus coreografías más vanguardistas, llegando a ser comparado con el propio Picasso en 1930 cuando Pérez Ferrero escribía:

En los bailes de Escudero, o mejor, cuando Escudero baila parece que se está oyendo al pintor [refiriéndose a Picasso]. Picasso está entre bastidores; en las decoraciones; en la mancha rosa que, alguna vez, se muestra en el vestido del bailarín. Picasso. Patetismo. Ravel con sus campanas. Falla con su profunda teoría española.²⁷¹

Con motivo de una actuación en Madrid, la prensa se hizo eco de ella y de la trayectoria profesional que Escudero estaba cosechando por toda Europa. El ABC del día 24 de abril de 1930 recogía entre sus páginas las impresiones causadas por Vicente Escudero a su vuelta de París, calificando de cosmopolita al público que le aplaudió en esta capital. Sin embargo, lejos de la incompreensión, consideran la obra del bailarín como una mezcla de trabajo e intuición, favorecido por las relaciones mantenidas con pintores y literatos, así como la visita constante a museos. Asimismo, la mezcla de tradición y vanguardia que impregnaba cada uno de sus espectáculos se recoge en el mencionado artículo como un arte “nuevo y primitivo”,²⁷² este último lo apreciaban en ciertas poses que evocaba al

²⁶⁹ ESCUDERO, V. (1950), *Pintura que baila*. Madrid: Ed. Afrodiseo Aguado S.L., p. 15.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 15.

²⁷¹ PÉREZ FERRERO, M. (1 de junio de 1930). “Vicente Escudero, bailarín español” en *La Gaceta literaria*, Madrid, p. 9.

²⁷² Anónimo (24 de abril de 1930). “El arte del bailarín Vicente Escudero” en *ABC*, Madrid, p. 12.

hieratismo de esculturas egipcias. Sin embargo, reconocían en cada uno de sus movimientos y sus ritmos el baile flamenco.

(...)

Los pintores de moda –Lazlo, en Londres; Van Dongen, Fujita, Zuloaga, en París– lo han retratado graciosamente. André Lewinson, en *Comoedia*; Loyes, Luis León Martín, André Varnod, Legrand Chabrier, Miomandre, Fernand Divoire, han dedicado en revistas y periódicos glosas profundas o ingeniosas a su arte, a la vez nuevo y primitivo.

(...)

La elasticidad, la armonía de la silueta humana con los ritmos elementales, la gracia compatible con la actitud viril, la mímica burlesca o apasionada, el hieratismo de ciertas *poses* que sugieren momentáneamente el recuerdo de imágenes egipcias, no desconcertarán al espectador, porque son los de la gitanería, raza tan familiar con nosotros, y, sin embargo, tan misteriosa y tan antigua.²⁷³

Como se puede apreciar, los periódicos nacionales estaban al corriente del éxito que Escudero estaba sembrando en otros países y lo comparaban con artistas a la sazón importantes para la vanguardia artística. Al mencionar sus aprobaciones con respecto a Escudero, se estaba reafirmando la importancia y aportación del bailaor al mundo artístico.

Y es que ese arte nuevo y primitivo será lo que defina Pedro G. Romero en el prólogo a la edición de *Mi baile* publicada como compilación de todos los escritos de Vicente escudero como:

(...) Cada figura de baile allí ensayada [en la película que sobre Escudero realizó Julio Diamante] se ajustaba de palabra a lo que decía la tradición, la supuesta tradición, pero cada desplante, cada salto y cada arritmia la traicionaba radicalmente.²⁷⁴

Son conocidos los grandes esfuerzos y las dificultades que todo artista debe afrontar a la hora de acometer una empresa como la que acabamos de citar, más aún en los años de

²⁷³ *Ibidem.*

²⁷⁴ ESCUDERO, E. (2017) *Mi Baile*, Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias, p. 13.

entreguerras, años en los que las creaciones artísticas nacían entre diversas vicisitudes por parte de sus creadores y propulsores. Fue el caso de nuestro protagonista, que dos décadas después del espectáculo en *El Théâtre de la Courbe*, aún debía algunos francos tras haber comprado él mismo y su compañero la pintura para la portada de la sala.

Con aquel espectáculo cubista de 1924, Escudero quiso mostrar qué era para él el baile, lo que significaba y para qué lo creaba, algo que sería una constante en todas sus creaciones. Desde su perspectiva, crear un baile era “componer líneas y ritmos, usando como fuerza de expresión gestos y actitudes improvisadas al azar”²⁷⁵ (fig.82). Sus intenciones se dirigían al propósito de dominar y someter la música escrita, creando su propio ritmo e intentando demostrar que “el baile es anterior a ella [la música] como forma de expresión artística”.²⁷⁶ Esta reflexión la plasmó en varias ocasiones, definiendo ambas formas de manifestación como vibración visual y vibración sonora. Asimismo, afirmaba que “el sonido también se ve, y sino no más tenéis que mirar de dónde sale. Y esto lo mismo en baile que en cualquier otro arte, porque todo tiene su sonido si se quiere buscar.”²⁷⁷ A estas reflexiones llegaba al intentar desentrañar la génesis misteriosa de la danza y la música, cuándo nacieron y cuál de estas dos manifestaciones fue primero. Su interés por descubrirlo era tal que retrocedía en el tiempo hasta encontrar o imaginar la primera forma de baile y teorizaba acerca de ello escribiendo:

(...) Pues aunque podría decirse que el ruido del viento fue quizás el primer síntoma musical, para producirse tendría forzosamente que tropezar con algún obstáculo, que bien pudieron ser árboles, bailarines de medio cuerpo para arriba, y quién sabe si también de pies, bajo la tierra.²⁷⁸

Y volviendo a la creación cubista, Vicente Marrero analiza la influencia del cubismo en las obras de Escudero y define su baile de la siguiente forma:

Desde sus primeros tiempos en París sufrió, a todas luces, la influencia cubista del más castizo cuño español, influencia que encaja bien con su figura netamente

²⁷⁵ ESCUDERO, E. (1950), op., cit., p. 20.

²⁷⁶ ESCUDERO, E. (1947), op., cit., p. 109.

²⁷⁷ ESCUDERO, E., (2017), op., cit., p. 110.

²⁷⁸ ESCUDERO, E., (2017), op., cit., p. 78.

castellana, varonil y seca, porque todos son rectas en el más agudo e inteligente de nuestros bailaroes: rectas, su baile; recta, su figura.²⁷⁹

Las novedades que el bailar introdujo en sus coreografías merecen estudio aparte, aunque indudablemente debemos hacer referencia al espectáculo que llevó a la Sala Pleyel en París, en 1928, donde presentó un baile con el acompañamiento de dos dinamos de diferente intensidad.²⁸⁰ Con ello se aproximó a la danza futurista mediante la lucha del hombre y la máquina, combinación que denominó “rítmico-plástica”.²⁸¹ Los decorados que acompañaron la pieza y que el propio Escudero realizó también supusieron una novedad por aquel entonces, algo que recoge Idoia Murga en su ya citada *Escenografía en la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*²⁸² y que califica como una producción que se adelanta en varias décadas a la pintura gestual atendiendo a su concepción de la línea: “Así, él mismo relató, a modo de notación coreográfica, cómo los elementos visuales que trazó en el decorado respondían a un movimiento en el espacio”.²⁸³

Aunque fuera descrito por Pedro G. Romero como “un artista moderno, radical en sus planteamientos, con intuiciones que se adelantan a las revoluciones estéticas de Martha Graham o Merce Cunningham tras la Segunda Guerra Mundial”,²⁸⁴ el artista no volvería a presentar unas puestas en escena tan atrevidas como las que llevó a cabo en la década de 1920.

La influencia cubista que penetró en Escudero y las comparaciones que de él hicieron con Picasso vinieron motivadas por sus relaciones artísticas y la admiración que sentía el bailar por el genio malagueño y que él mismo testimonia al escribir:

Vi muchos Museos, y observé con mucha frecuencia el arte moderno, las innovaciones de los rusos; conocí a Picasso, alterné en ambientes de pintores y

²⁷⁹ MARRERO, V. (1959), *El enigma de España en la danza española*. Madrid: Ediciones Rialp, p. 70.

²⁸⁰ En 2018, a propósito del álbum discográfico *Antología del Cante Flamenco Heterodoxo* grabado por Niño de Elche, se llevó a cabo una reconstrucción de este número con Israel Galván bajo el título *Martinete y Debla de Vicente Escudero (Con baile al sonido de dos motores)*.

²⁸¹ ESCUDERO, V. (1947), op., cit., p. 114.

²⁸² MURGA CASTRO, I. (2009), “En la estela de “La Argentina”: danza, modernidad y vanguardia” en op. cit., pp. 161-170.

²⁸³ *Ibidem*, p. 167.

²⁸⁴ AA.VV. (2008), *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*. [Cat. exposición] Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 81.

músicos, penetré en el fondo de la renovación artística de los últimos tiempos (...).²⁸⁵

Escudero admiraba a Picasso y se inspiraba en él para crear sus bailes, así lo declaró cuando escribió el mencionado libro *Mi baile*. Picasso, por su parte, no expresó públicamente tal admiración, pero podemos atisbar un interés en el bailaor gracias a recientes descubrimientos salidos a la luz con motivo de la exposición celebrada en la Fundación Picasso. Museo Casa Natal y comisariada por Carlos Ferrer Barrera titulada *Exilio y nostalgia. Dibujos inéditos y libros ilustrados de Picasso en la colección de la familia Arias*.²⁸⁶ En ella se expone una hoja del ABC en la que Picasso marca y subraya el nombre de Vicente Escudero (fig.87). El diario publicaba el 4 de abril de 1965 una crítica del espectáculo que el bailaor llevó a cabo junto a María Márquez en el teatro Marquina (Madrid). Esto interesó a Picasso que por medio de un asterisco resaltaba el nombre y, por ende, la noticia. Por tanto, Picasso no era ajeno a las creaciones del bailaor pues a través de la prensa estaba al tanto de lo que acontecía en el panorama de la escena nacional. Desconocemos si el interés del malagueño hacia Escudero fue mayor, pero qué duda cabe que este hallazgo es un primer ejemplo del posible acercamiento entre ambos creadores.



87. PICASSO, Pablo, marca y subrayado manuscrito sobre hoja del diario ABC (4/4/1965). Rotulador sobre papel de periódico, Mougins, 1965.

²⁸⁵ FERNÁNDEZ ARIAS, A. (3 de julio de 1932), “El gitano español Vicente Escudero, al triunfar en los Estados Unidos, donde se le considera como ‘el más grande bailarín del mundo’, constituye un exponente de arte nacional, digno de todo elogio” en *ABC*, Madrid, pp. 3 y 4.

²⁸⁶ Del 24 de octubre de 2019 al 2 de febrero de 2020. Se exponen en torno a un centenar de dibujos inéditos, entre ellos 63 páginas del diario ABC (fechadas entre 1962 y 1968) que contienen dibujos y anotaciones de Picasso. El artista enviaba regularmente a Eugenio Arias aquellas páginas que consideraba de interés para ambos por formar parte del universo que compartían: costumbres y tradiciones españolas.

Sin embargo Picasso, por razones desconocidas, eludió una propuesta de participación en la fiesta española que organizó Escudero en la Sala Boulier, en 1925. Sí lo hicieron otros artistas con los que el bailarín mantenía relación durante su estancia en la capital francesa, fue el caso de Sánchez Ventura, Manuel Ángeles Ortiz, Pancho Cossío o Santiago Ontañón, entre otros.²⁸⁷ Estos llegaron a realizar telones, decorados, carteles, palcos y Ontañón, según declaró, “batió su récord [con] 165 horas de trabajo”.²⁸⁸ La invitación para el diseño del cartel que anunciaría el festival y que envió Escudero a Picasso fue respondida con un rotundo silencio, reacción que el bailarín no se tomó nada bien y fue el comienzo de la enemistad que Picasso no le tuvo en cuenta. Pero, además, un suceso reseñable en la biografía del bailarín nos testimonia de nuevo esta relación: estuvo a punto de morir por sus relaciones con “comunistas como Picasso”, tal y como se refirieron a él los guardias que le detuvieron. Escudero relata el suceso en la entrevista ya citada con la periodista Antonina Rodrigo según el cual, su llegada a Valladolid en 1936 coincidió con el estallido de la Guerra Civil y los duros controles que se llevaban a cabo contra la población civil.



88.RAY, Man, Vicente Escudero, bailarín de flamenco. Museo Reina Sofía. París, mayo de 1928.

²⁸⁷ BARREIRO, J. (11 de enero de 2012). *Vida y obra de Vicente Escudero*, [Mensaje en un blog]. Disponible en <https://javierbarreiro.wordpress.com>. [Consultado el 18 de septiembre de 2015].

²⁸⁸ RODRIGO, A., op. cit., p. 96.

Resulta interesante detenernos, por último, en esta fotografía (fig.88), testimonio gráfico de la relación que el bailarín mantuvo con los artistas más vanguardistas convirtiéndose además en el propio objeto de trabajo de fotógrafos. Durante su gira por Estados Unidos, tanto Man Ray como Edward Weston, se erigieron en fotógrafos del bailarín. La presencia del flamenco en la obra del norteamericano Ray ya fue examinada por Didi-Huberman en una conferencia titulada *Estrella de los tiempos, el flamenco en algunas imágenes surrealistas*²⁸⁹ quien define esta fotografía como una mezcla de academicismo y experimentación; lo primero, porque los retratados están posando ante la cámara; lo segundo, por el efecto que resulta de la proyección de sombras y que denomina “efecto vibrante, casi musical”.²⁹⁰ Dicho efecto nos remite a un tipo de facetación afín al cubismo y que Ray consigue transmitir por medio de la exposición y el movimiento. Esta fotografía apareció en el número 1 de la revista *Variétés*, Bruselas, el 15 de mayo de 1928. Además, el 23 de mayo de ese mismo año fue portada de *Vu*, en su décimo número.

Música callada, soledad sonora: Israel Galván

Como si de una suerte de retórica se tratase, Vicente Escudero se convirtió en premio: premio para los que lo vieron, premio para los que lo sintieron y premio para los que lo perpetúan en el tiempo y la memoria. A Israel Galván y Vicente Escudero les une, no solo el premio que recibe el primero con el nombre del segundo en 1995, sino también el estilo artístico que ambos trasladan a los escenarios mediante el movimiento. El cubismo es para Galván una fuente de inspiración y de expresión, sin pretenderlo.

²⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, G. (5 de octubre). *Estrella de los tiempos, el flamenco en algunas imágenes surrealistas*. Instituto Francés de Sevilla. Recuperado de <http://www.pieflamenco.com/estrella-de-los-tiempos-el-flamenco-en-algunas-imagenes-surrealistas>. [Consultado el 8 de agosto de 2019].

²⁹⁰ *Ibidem*.



89. VÁZQUEZ, Félix, *La Curva*, 2010. A Negro Producciones.

Esta relación que une a dos de los más grandes e innovadores bailaores del siglo XX y XXI ha sido llevada a colación en multitud de ocasiones. Incluso por el propio Galván, quien homenajeó al creador de las seguiriyas en su espectáculo *La Curva* que estrenó el 7 de diciembre de 2010 en la *Salle Charles Apothéloz* del *Théâtre Vidy* de Lausanne, Suiza (fig.89). En él sigue planteando su particular vocabulario flamenco que comenzó a gestar en *Arena* (2004). Israel Galván vuelve al significado contextual del flamenco como se hiciera en los movimientos artísticos de vanguardia, alejándose o eliminando el sentido de entretenimiento que el flamenco adoptó en el siglo pasado. Situar al bailar en su contexto histórico y artístico resulta una tarea difícil en tanto en cuanto nosotros mismos también nos encontramos en dicho contexto y no poseemos el distanciamiento histórico necesario para examinar el calado o la huella que un determinado artista deja. No obstante, Galván se vuelve contemporáneo de su pasado, con el flamenco tradicional, y de su presente, con la danza contemporánea, para construir su futuro, el futuro de la danza y el baile flamenco.

Escudero sale a flote en algunos momentos del desarrollo de la obra, aunque podamos vislumbrarlo intrínsecamente en toda la creación. Hay una presencia en el espacio sonoro que evoca lo que creara casi 100 años antes aquel bailaor, mediante la introducción de tres pilas de sillas que caen en determinados momentos aludiendo al zapateado de Escudero imitando precisamente el ruido de estos objetos al desplomarse (fig.90). Explícitamente quizá sea esta la única acción que conecte directamente el espectáculo en el *Théâtre de la Courbe* con *La Curva*, pues desgraciadamente solo se conservan descripciones de él, como más arriba hemos señalado. A pesar de ello, la concepción vanguardista del flamenco, las inspiraciones de los creadores y el resultado final son los elementos que ponen en común estos dos espectáculos.



90. VÁZQUEZ, Félix, *La Curva*, 2010. A Negro Producciones.

Ambos bailaores suponen la renovación estilística de un género demasiado arraigado en la concepción popular como para ser aceptado abiertamente por todos los espectadores que asisten a espectáculos como este, en un intento de ir desde “la tradición hacia la libertad”,²⁹¹ citando al propio Galván.

Debemos hacer referencia también a un espectáculo anterior, *Solo* (2007), con elementos en común al de *La Curva* a excepción de la ocupación del espacio. En esta ocasión Galván aparece solo en el escenario, solo baila y solo desaparece, continuando con el género “solista” que iniciara Escudero. Cuando Galván se para, lo hace también el sonido, creando tan potentes silencios que se convierten en parte esencial de la obra. Esto nos lleva a recordar una reflexión de J. Bergamín: “Y el silencio era tan profundo, que se veía temblar el pensamiento”.²⁹²

Y siguiendo con los sonidos y los silencios, tanto en *Solo* como en *La Curva* se aprecia el ritmo interrumpido que crea Galván a partir de su propio cuerpo. No hay un ritmo continuo y si lo hay es por pocos segundos. ¿Quizá para que no se reconozca una composición sonora perdurable en el espacio temporal? Como en el cubismo, se reconocen partes, pero no se corresponden unas con otras con exactitud como sucede en los estilos realistas que reconocemos de un golpe de vista qué se está representando. La construcción de objetos en las obras cubistas se interrumpe, como el ritmo que produce Galván mediante el movimiento de sus pies, sus manos y su boca. En este punto, debemos mencionar la teoría de Gilles Deleuze y Félix Guattari, el rizoma, relación a la que ya aludió Didi-Huberman con respecto al espectáculo *Arena*. Este último acude a esta concepción filosófica para mostrar su equivalencia en las rupturas y conexiones que establece Galván a lo largo de todo el espectáculo. “Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras”.²⁹³ Desde esta perspectiva podemos explicar las composiciones sonoras que lleva a cabo Galván, interrupciones o exposición de fragmentos sin dispersarse el compás flamenco, conectando cada fracción virtualmente.

²⁹¹ GUTIÉRREZ, F., (2010). “Israel Galván” en *El arte de vivir el flamenco*. Recuperado de <http://www.elartedevivirelflamenco.com>. [Consultado el 19 de septiembre de 2015].

²⁹² BERGAMÍN, J., (1984). “Arte de temblar” en ROULLIÈRE, Y. *La cabeza a pájaros*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 113.

²⁹³ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2008), Introducción: rizoma. En PÉREZ VÁZQUEZ, J. (trad.) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, pp. 9-33.

(...) Se trata de quebrar la simetría de figuras y movimientos. La impresión de sinsentido que aflora –impresión mucho más intensa en la mirada de los aficionados al baile flamenco tradicional [y al arte tradicional en el caso del cubismo en el siglo XX]– debe atribuirse al tercer principio esencial en el método del rizoma acusando los fragmentos, renunciando a los relatos e incluso ignorando las deducciones lógicas de un gesto a otro.²⁹⁴

Con esto, una obra a primera vista inexplicable, cobra todo un conjunto de significados y significantes por medio de los cuales Galván llega al público. Un público al que hace alusión en *Solo* y *La Curva* como “la muerte”. Cabría aquí pensar en esa muerte como la culminación del proceso que comenzó a fraguarse en su mente, naciendo y desarrollándose en los escenarios, y muriendo con su exposición al público.

La orientación cubista de las creaciones de Galván no fue intencionada. Sin embargo, sus poses y sus gestos recuerdan a formas geométricas, lo que da lugar a que sea denominado por la crítica especializada como el Picasso de la danza contemporánea. Además, esta relación a la que aluden muchos críticos la explica el bailaor de la siguiente forma:

(...) Quizá porque es un baile en el que me exijo mucho y trabajo mucho con las líneas y con el concepto de baile alejado de lo que es un clásico guión musical único; rompo con los ritmos y los clímax musicales para crear un espectáculo cercano a una línea cubista que entiendo no guste a los ortodoxos.²⁹⁵

Pero, además, su relación con este movimiento artístico lo encontramos en otros elementos del proceso de creación y representación: será en los movimientos aislados, en los fotogramas de determinados movimientos y pases como diría Cristina Cruces,²⁹⁶ donde se reconozca el flamenco tradicional, como el cubismo nos muestra el motivo que representa a través de partes independientes, elementos aislados al fin y al cabo que unidos forman una nueva expresión.

²⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, G., op. cit., p. 36.

²⁹⁵ GUTIÉRREZ, F., op. cit.

²⁹⁶ CRUCES ROLDÁN, C. (2015). “Pensar el baile. Deconstruir y reinterpretar la tradición como alternativas teatrales en el flamenco contemporáneo” en DÍAZ OLAYA (coord.), *IV Congreso Internacional de Danza, Investigación y Educación: Experiencias interdisciplinares con Música, Literatura y Teatro*. Málaga: Libargo.

Ma Jolie (El minotauro, Picasso y el flamenco), 2015. Antínoo Gázquez

Para cerrar este epígrafe dedicado al cubismo y su representación en los escenarios por medio del flamenco, nos referiremos a una puesta en escena dirigida por el dramaturgo Antínoo Gázquez. Su objetivo en este espectáculo es llevar a cabo:

Una reinterpretación danzada de las Minotauromaquias de Pablo Picasso. Flamenco, teatro y poesía cubista confluyen para mostrar el dolor de una de las épocas más infelices del artista: la crisis de su matrimonio con Olga Koklova y el embarazo de Marie-Thérèse Walter.²⁹⁷

El propio autor expresa textualmente sus pretensiones para con Picasso, en la línea de las creaciones de Escudero y Galván. A través de un proceso de investigación, Gázquez traduce la técnica de las prácticas cubistas al hecho escénico y de este modo “(...) define y concreta una teoría dinámica basada en la actuación y el movimiento a través de estos postulados [los cubistas]. Así, esta nueva posdramaturgia se basará en la teoría de las vanguardias de principio del siglo XX”.²⁹⁸ La presencia de Picasso se hace patente de dos formas: visual y conceptualmente. La primera lo consigue mediante los figurines y el atrezzo que introduce en escena. Estos son escasos, pero ineludibles y de una fuerte carga simbólica. Nos conectan directamente con el universo picassiano y nos trasladan al período artístico concreto que Gázquez lleva a los escenarios. En uno de los bocetos realizados por este director escénico encontramos una serie de anotaciones que clarifican los motivos utilizados (fig.91). Además, se aprecia el proceso creativo, a partir de la selección de dibujos de Picasso, como las cabezas de toro y caballo presentes en *Guernica*, así como otras piezas escultóricas; estas, según apunta el director, debían traducirse a 3D declarando que “renunciaría a cabezas realistas” y elegiría materiales como el cartón en lugar de mimbre por ser de “coste mayor” o “difícil conseguir la del caballo”.²⁹⁹

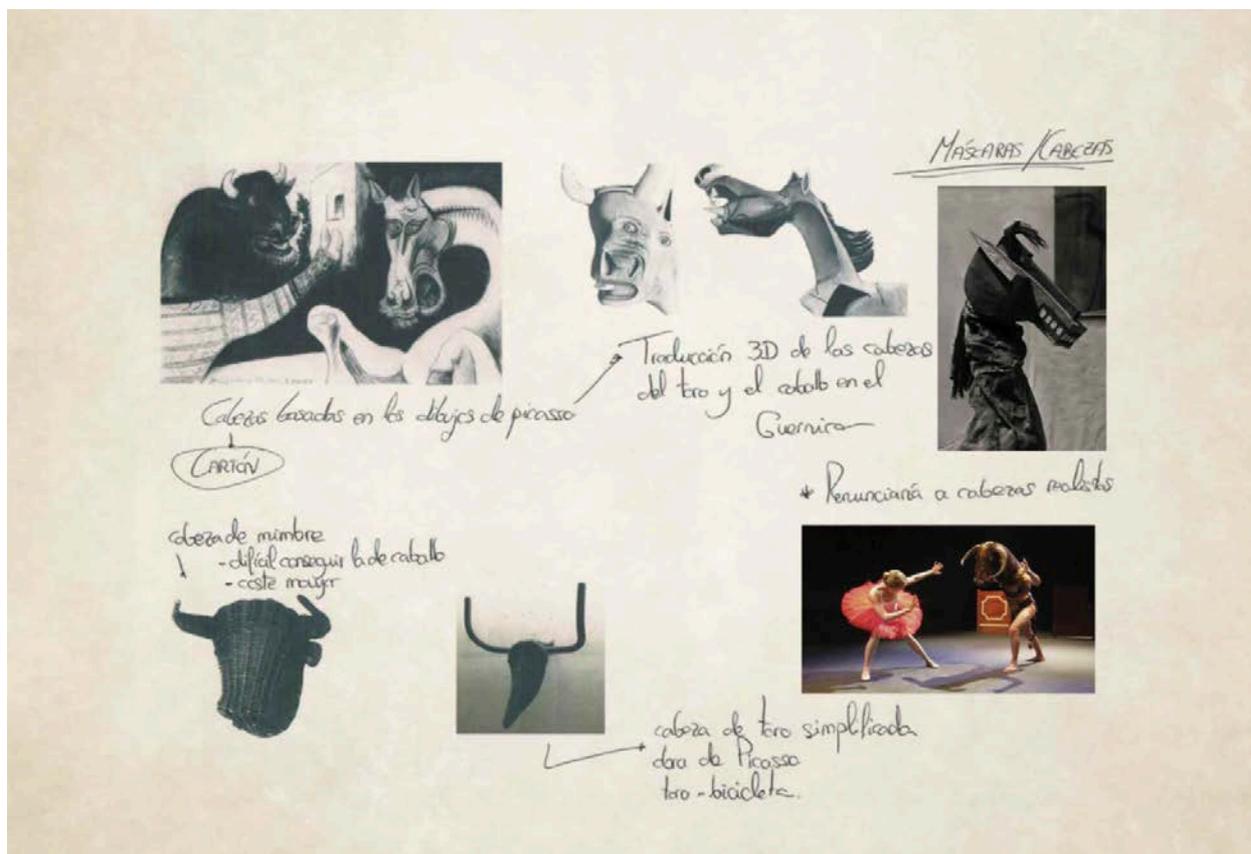
El uso de la máscara por parte de Picasso fue una constante, permitiéndole transformarse o metamorfosearse en determinados prototipos tomados de la mitología clásica, para alcanzar su alter ego (fig.92 y 93), el Minotauro. En su obra también fue una constante este enmascaramiento o transposición de personalidades llegando a crear obras como

²⁹⁷ GÁZQUEZ, A. (2015). *Dossier Ma Jolie*, p. 3. [Cortesía del autor].

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 4.

Profil de Marie-Thérèse en abîme, jeune homme au masque de Minotaure et vieux barbu aux oreilles d'âne (fig.94).



91. GÁZQUEZ, A. Boceto contenido en el Dossier de *Ma Jolie*, 2015. Cortesía del autor.



92. *Picasso with a bull's head mask*. Golfe-Juan, Vallauris, France, 1949. Photo: Gjon Mili/Time and Life Pictures/Getty Image © Succession Picasso/DACS, London 2019.



93. QUINN, Edward, *Picasso wearing a bull's head intended for bullfighter's training*, La Californie, Cannes, 1959. Galería Gagosian.



94. PICASSO, Pablo, *Profil de Marie-Thérèse en abîme, jeune homme au masque de Minotaure et vieux barbu aux oreilles d'âne*, 1934. Grabado sobre papel, 22,3 x 31,3 cm. Museo Picasso, París.

Esta presencia física o visual de Picasso está ausente en los dos bailaroes en los que nos hemos centrado anteriormente. El nexa de unión lo encontramos en la representación del cubismo por medio del flamenco. Gázquez lo lleva a cabo en *Ma Jolie* introduciendo movimientos, poses y actitudes cuyas reminiscencias entroncan con los planos facetados de obras cubistas, pues por su brusquedad y angulosidad recuerdan a formas geométricas. Esto puede rastrearse sin ningún género de dudas en las creaciones de Escudero a principios del siglo pasado.

Poética visual, pero también sonora por el acompañamiento musical que se introduce en escena compartiendo parte del escenario con los personajes-bailaores del espectáculo.

No hay diálogo sino recital, con textos del novel poeta Cristian Alcaraz que transmiten solemnidad a la escena. Como si de un ritual se tratara, los dos mundos que Picasso frecuentó y plasmó, estos son el mundo taurino y las *Minotauromaquias*, son llevados a escena para dialogar con el flamenco y las posibilidades estéticas que nos concede el autor de este espectáculo. Estos se proyectan por medio de sus protagonistas plásticos que se

convierten en *alter egos*: Olga Koklova, como Yegua Blanca; Marie-Thérèse Walter, como torero, y el propio Picasso que, como cabría suponer, queda plasmado a través del Minotauro, dialogan mediante el flamenco. La personificación de los tipos picassianos se consigue gracias a la caracterización por medio de la máscara (fig.95).



95.GÁZQUEZ, Antínoo, *Ma Jolie (el Minotauro, Picasso y el flamenco)*, Teatro Echegaray, Málaga, 2015. Archivo personal del artista.

El Minotauro aparece cuando el personaje llamado Paula se metamorfosea por medio de una cabeza de toro, llegando a convertirse en el animal mitológico mitad hombre (aquí mujer), mitad toro. Debemos detenernos en este personaje llamado Paula, alusión clara a Pablo Picasso, pero, por vez primera, feminizado. Podríamos decir que en un punto de la representación se escenifica una estampa ya mencionada, *La Minotauromaquia* (fig.96), apareciendo en primer plano tres de los personajes que se convierten en protagonistas de la danza: el Minotauro, la yegua blanca y un personaje femenino con indumentaria de torero (fig.97).



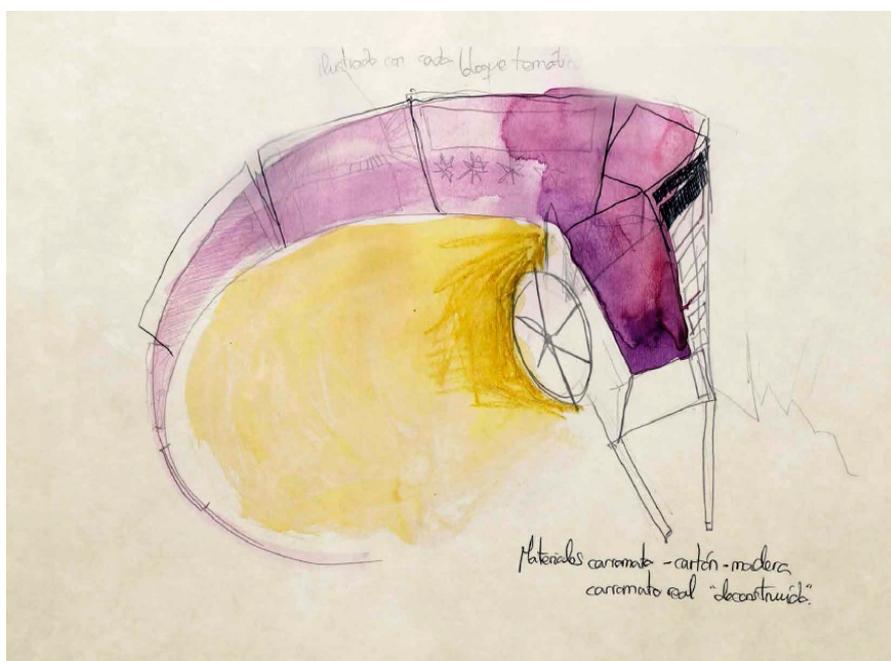
96. PICASSO, Pablo, *La Minotauromaquia*, 1935. Grabado y raspado sobre papel, 49,4 x 68,9 cm.
Museo Picasso, París.



97. GÁZQUEZ, Antínoo, *Ma Jolie (el Minotauro, Picasso y el flamenco)*, Teatro Echegaray, Málaga,
2015. Archivo personal del artista.

Existe una rivalidad constante durante el desarrollo de la obra y esa es la de las dos mujeres protagonistas, Koklova y Walter, que se enfrentan cuando se desprenden de sus respectivas máscaras.

Como se puede apreciar, se han introducido elementos visuales para que el espectador conecte fácilmente el universo pictórico y escénico, y ello se consigue mediante las cabezas del toro y de la yegua. Pero, además, la alusión al mundo taurino se percibe en el vestuario (la chaquetilla característica de los toreros que viste una de las protagonistas), en la escasa utilería de personaje concentrándose exclusivamente en el carromato que aparece en escena, y en los movimientos que en determinados momentos nos trasladan al ruedo. Existe un primer boceto de dicha carretilla o carromato (fig.98) con apuntes sugerentes que nos ofrecen información de los objetivos primigenios del director. Los materiales que lo componen son madera y cartón para ofrecerle un aspecto de “carromato real deconstruido”.³⁰⁰ Sin embargo, de lo que se prescinde en escena es del anexo a la parte posterior o trasera de dicho carro que, como apuntó en el boceto de este, estaba previsto destinarla a ilustraciones que aludieran a “cada bloque temático”.³⁰¹



98. GÁZQUEZ, Antínoo, *Ma Jolie (el Minotauro, Picasso y el flamenco)*, Teatro Echegaray, Málaga, 2015. Lápiz y acuarela. Archivo personal del artista.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 5.

³⁰¹ *Ibidem*.

Asimismo, la concepción del espectáculo, tal y como se especifica en el dossier del mismo, está pensado para tres tipos de escenarios distintos, es decir, para teatros, museos y plazas de toro, hace ineludible la relación de esta representación con la temática que aquí abordamos.

Siguiendo con las referencias visuales no debemos pasar por alto la que constituye uno de los momentos clave de la representación: la salida a escena del Minotauro tirando de un carro al que va "enganchada" la yegua blanca. Esta imagen nos traslada a la obra denominada *Minotauro con carretilla*, 1936 (fig.99).



99. PICASSO, Pablo, *Minotaure à la carriole*, 1936. Óleo sobre lienzo, 45,5 x 54,5 cm. The Picasso Estate Collection.

La feminización de Picasso que observamos en el personaje de Paula, portadora de la cabeza de toro, no debemos considerarla vacua. En uno de los análisis que se hace de la obra, y a propósito de una exposición celebrada en la Galería Gagosian³⁰² de Londres, FitzGerald dice al respecto de este personaje:

(...) El rostro casi femenino del Minotauro le da a la criatura fuertemente musculosa una sensación de inocencia y fragilidad adecuada para representar al Minotauro como víctima en lugar de agresor. Estas asociaciones autobiográficas evocan alter egos previos como itinerantes, particularmente arlequines, saltimbanquis y artistas de circo de los primeros trabajos de Picasso... Además de ubicar al Minotauro y su carro en un paisaje desolado similar a las imágenes anteriores, Picasso lo pintó pasando un lago azul, y sobrepuso el paisaje y el Minotauro con un rosa intenso que sugiere referencias a las obras de *Azul y Rosa*.³⁰³

Esta exposición pone de relevancia los mismos conceptos que Gázquez en su obra, centrándose en las creaciones cuyo protagonismo lo adquiere el Minotauro y el mundo taurino y que abarcan la mayor parte de su trayectoria artística.

³⁰² *Picasso: minotaurs and Matadors*. Exposición organizada por la Galería Gagosian en asociación con Bernard Ruiz-Picasso y comisariada por John Richardson, 2917. Recuperado de <https://gagosian.com/exhibitions/2017/picasso-minotaurs-and-matadors-curated-by-sir-john-richardson/> [Consultado el 8 de junio de 2019].

³⁰³ “The Minotaur's almost feminine face gives the heavily muscled creature a sense of innocence and fragility suited to a portrayal of the Minotaur as victim rather than aggressor. These autobiographical associations evoke previous alter egos as itinerants, particularly the Harlequins, saltimbanques, and circus performers of Picasso's early work ... Besides locating the Minotaur and his cart in a desolate landscape similar to those earlier images, Picasso painted him passing a blue lake, and he overlaid both landscape and Minotaur with a vivid pink that further suggests references to the *Blue and Rose* works”, FITZGERALD, M. (2017). “Picasso’s Alter Egos: minotaurs, Harlequins, old Masters, and other Performers” en RICHARDSON, J. (Ed.) (2017) *Picasso: Minotaurs and matadors*. New York: Gagosian Gallery, p. 145.

4.2. Tipos iconográficos picassianos en la danza contemporánea

Una vez analizada la proyección en los escenarios del cubismo y la obra de Picasso a partir de los estudios de caso seleccionados, nos detenemos a continuación a establecer de qué modo ha trascendido a la danza determinados tipos iconográficos del genial pintor malagueño.

La danza, por su idiosincrasia, es un medio de expresión que permite trasladar a los escenarios conceptos abstractos. Por ello, es un ámbito idóneo para la representación de obras, movimientos pictóricos y personajes que Picasso cultivó en el lienzo y/o la escultura. A diferencia de las obras de teatro tratadas con anterioridad, resulta difícil centrarse en un determinado periodo biográfico cuya transmisión resulta más idónea por medio del texto teatral. Como veremos, el diálogo en estas representaciones es casi inexistente y cuando lo hay se trata de soliloquios o recitales que dotan de un carácter aurático al espectáculo.

Hemos seleccionado siete estudios de caso donde detectamos la presencia clara de determinados tipos iconográficos. Partiendo de un mismo concepto, nos encontramos con una interpretación distinta de estos tipos que Picasso cultivó durante toda su creación artística, me referiré a todos aquellos relacionados con el minotauro, el mundo circense, el mundo taurino, y las etapas azul y rosa.

La presencia del minotauro es una constante no solo por la producción artística en torno a esta figura, sino por simbolizar una referencia autobiográfica del propio Picasso en su producción. La reinterpretación que se hace de este animal mitológico en los escenarios nos lleva a plantear paralelismos con la propia vida del artista.

Tanto el mundo circense como las etapas azul y rosa presentan a los mismos protagonistas. Sin embargo, podríamos dividir su representación escénica y, por tanto, el reconocimiento por parte del espectador, a través de dos medios: la personificación de los protagonistas y la ambientación lumínica de las escenas.

El mundo taurino, por su parte, fuertemente ligado visual y conceptualmente al minotauro, se erige como símbolo biográfico del artista. Resulta llamativo que las representaciones artísticas de este mundo por parte del malagueño no fueran tan numerosas como los temas con los que comparte universalidad, pero su conexión con la biografía de Picasso es ineludible. Por ello, más que en la asimilación plástica de

determinados tipos taurinos picassianos proyectados en escena, lo que veremos será una alusión constante a este universo como parte de la biografía del artista.

Por último, *Guernica* también tendrá presencia en la danza a través de sus propios tipos iconográficos que serán los mismos protagonistas de la obra.

A pesar de encontrar una repetición visual e iconográfica, es interesante estudiar de qué manera cada director de escena asimila estos tipos universales y los inserta en su propia creación. Como resultado de ello verán la luz coreografías originales que no solo deben ser tenidas en cuenta por la creación figurinista y la adopción de los tipos iconográficos, sino por la capacidad de reinterpretar una obra o motivo determinado dando como resultado espectáculos con entidad propia. De esta manera, podríamos decir que estamos ante creaciones que además de servir como fuente de transmisión de la obra de Picasso, han sido capaces de estudiar su producción para partir de ella hacia la concepción de algo nuevo.

4.2.1. *Picasso andaluz o la Muerte del Minotauro*, 1992. Salvador Távora y La Cuadra de Sevilla

La importancia de Salvador Távora en la escena nacional e internacional es indiscutible, por sus creaciones y la renovación que supuso su poética en los escenarios. En sus representaciones nos lleva hasta el origen de la tragedia, a la ceremonia arcaica y, como Nietzsche, nos invita a bucear en ella. Cada una de sus creaciones parece erigirse desde los cimientos de un teatro religioso, sacralizándolo todo, intérpretes, objetos, espacios... Nos representa un teatro total, o una danza total. Su conjunción de esfuerzo físico, interpretación actoral, replanteamiento espacial y escenográfico, con una concepción minimalista de él, en definitiva, la osada adopción del mito, y aún del tópico, en una singular capacidad de síntesis basada en la imagen. Toda una red de intenciones que es el marchamo de su autenticidad pues, además, lo construye con un lenguaje escénico propio, mediante la excitación particularmente intensa de los sentidos.

A caballo entre el teatro y la danza, o el flamenco, las palabras toman el mismo protagonismo que los cuerpos en movimiento. Las declamaciones de los personajes son escasas, pero importantes. Cada espectáculo se construye por medio de una secuencia de imágenes, sonidos y emociones; es decir, con una pluralidad de elementos sin que

predominen unos sobre otros. No se atiene a un texto dialogado dramático-literario como ocurre normalmente en el teatro, sino que las palabras que se pronuncian en escena provienen del cante, de las exclamaciones de los personajes o de recitales escogidos concienzudamente. La literatura, pues, no existe, si la hay es a posteriori. Estas características se corresponden con el teatro posdramático, concepto que Óscar Cornago define como aquel "cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático".³⁰⁴ Estos rasgos han sido subrayados por Távora a lo largo de toda su trayectoria en general y, más particularmente, en la obra que aquí tratamos. No obstante, este teatro se refiere a la práctica teatral, al *modus operandi*, sin constituirse como una nueva corriente dramatúrgica, a juicio de Cornago, sino como un modelo teatral más, otra forma de representación o de interpretación.

En *Picasso Andaluz o la muerte del Minotauro*, escrita en 1992 y estrenada en el Teatro Central Hispano de Sevilla, vuelve la mirada a Picasso, al genio universal que intenta hacer, por medio de su nacimiento, más andaluz y malagueño que nunca.

Marcos Ordóñez³⁰⁵ en el diario catalán *Avui* afirmaba lo siguiente: "(...) es tan difícil como inútil intentar un análisis racional de la función [*Picasso Andaluz o la Muerte del Minotauro*] y, por extensión, de cualquier espectáculo de Távora (...)"³⁰⁶ Desafiando esta sentencia y bajo la creencia de que toda expresión artística en tanto en cuanto se materializa es susceptible de ser analizada afrontamos la tarea. Pero antes de profundizar en dicho análisis conviene citar cada uno de los personajes que intervienen en ella y conocer qué etapa de la vida del autor se expone. El reparto se contempla de la siguiente manera:

-Actriz: mujer de la palmatoria - María - Jacqueline.

-Bailaora: mujer del candil - Nodriza - Manola.

-Bailarina contemporánea: mujer del candelabro - Olga - Manola - Virgen.

-Bailarinas contemporáneas: pastoras - amantes - banderilleras - monjas.

³⁰⁴ CORNAGO, Ó. "Teatro posdramático: las resistencias de la representación" en SÁNCHEZ, J. A. (dir.) (2006). *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: UCLM, p. 221.

³⁰⁵ Barcelona, 1957. Escritor y crítico de teatro español.

³⁰⁶ ORDÓÑEZ, M. "Picasso en negro (y oro)", en AA. VV. (2005), *Salvador Távora y la Cuadra de Sevilla. Tres décadas de creación teatral, Vol.2. Participantes, actuaciones, críticas. El lenguaje Teatral de Salvador Távora: reflexiones y textos publicados*. Sevilla: Iberautor Promociones Culturales, p. 57.

-Bailarín contemporáneo: pastor - Minotauro - arlequín - San José.

-Bailaor: Rey Mago - Hombre Toro.

-Acróbata 1: soldador - pastor - Obispo - Minotauro.

-Acróbatas 2 y 3: soldadores - Reyes Magos - saltimbanquis - pastores.

-Cantaor.

-Guitarristas.

Comprobamos que los tipos iconográficos generalmente conocidos de la producción de Picasso como son el minotauro, los saltimbanquis y los arlequines hacen acto de presencia. Estos podrían ser el nexo de unión visual. Decimos visual pues, a pesar de haber otras figuras representativas de su biografía, el espectador reconoce de inmediato en aquellos personajes al artista malagueño. La presencia de dos mujeres que marcaron su vida y obra, Olga Koklova y Jacqueline Roque, primera y última esposa del pintor, hace que la alusión a la biografía del artista sea más certera. Los otros personajes, María, San José, los Reyes Magos..., que nada tienen que ver con su existencia vital y artística, pretenden hacer hincapié en el tema principal que trata la obra: el nacimiento andaluz de Picasso; además de intentar concebir a Picasso como el genio que fue a través de la mitificación de los personajes que le engendraron.

El espectáculo se estructura en quince actos o movimientos escénicos no diferenciados a lo largo de la representación pues transcurre toda la obra sin que haya intervalos de descanso o cambio de decorado. Es por escrito y para la mejor comprensión del lector donde aparece el título de cada acto. No obstante, a pesar de que Távora pretende un teatro aliterario esta estructura denominativa sólo puede ser conocida a través de la lectura de la obra. En el texto dramático las diferentes escenas las denomina de la siguiente forma:

1. Andalucía.
2. El nacimiento.
3. El bautizo.
4. La nodriza gitana.

5. Olga Koklova.
6. El Minotauro.
7. Los amores del Minotauro.
8. La soledad.
9. El toro y el circo.
10. El Minotauro herido.
11. Jacqueline.
12. El Minotauro ciego.
13. El Minotauro moribundo.
14. El Minotauro ha muerto.
15. Lejos queda la mar.

El transcurso de la obra se sucede ininterrumpidamente, por lo que cada movimiento queda marcado por las acciones que en ese momento se llevan a cabo. Un personaje aquí es constante: el Minotauro. Enrique Mallén en *La sintaxis de la carne: Pablo Picasso y Marie-Thérèse Walter*,³⁰⁷ respecto a esta figura y su importancia en la obra de Picasso, afirma que el minotauro constituye la personificación misma del artista, e incluso se reconoce generalmente como una revelación autobiográfica, el Minotauro se juzga a sí mismo; una especie de autorretrato indirecto como puede contemplarse en *Minotaure endormi contemplé par une femme* (fig.100). Picasso realiza una serie del Minotauro entre los años 1933 y 1938 como parte de las cien estampas que ejecuta para la denominada *Suite Vollard*. La serie constituye un testimonio de la destreza de Picasso como dibujante ya que corresponde a su producción gráfica. A pesar de la variedad y arbitraria temática, las estampas se pueden clasificar en dos grupos: "El escultor en su estudio" y "El Minotauro". Traemos a colación este último por la proyección que se da en *Picasso Andaluz...* El hecho de que Távora personifique la figura de Picasso en el minotauro que se enamora (fig.101), que padece herido, se ciega, yace moribundo y muere, hace que lo

³⁰⁷MALLÉN, E. (2005). *La sintaxis de la carne: Pablo Picasso y Marie Thérèse Walter*. Santiago de Chile: Ril Editores, p. 305.

relacionemos con la propia visión del artista que plasma de él mismo en esta serie de estampas. Según el mito clásico, el minotauro es un personaje híbrido que combina rasgos opuestos y Picasso plasma estos en su saga; tiernas y melancólicas escenas a la vez que dramáticas, impulso sexual y criminal se dan la mano, conviven con la soledad y el sufrimiento. La imposición del deseo por una parte y la responsabilidad moral por otra.



100.PICASSO, Pablo, *Minotaure endormi contemplé par une femme*, Suite Vollard 1060, 1933. Museo Picasso, París.



101. TÁVORA, Salvador, La Cuadra de Sevilla, *Picasso Andaluz o la muerte del Minotauro*, acto 6: *El Minotauro*, 1992. En la imagen el Minotauro y Olga Koklova. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.

En definitiva, el minotauro representa, desde la mitología a la obra picassiana, tendencias contradictorias (positivas y negativas); una dicotomía reflejada en lo apolíneo y dionisiaco que Nietzsche apeló desde un punto de vista filosófico en *El nacimiento de la tragedia* (1872). Y de nuevo aquí su relación con la puesta en escena de La Cuadra, donde se refleja la manifestación de la fusión de estas energías, una combinación, a juicio de Nietzsche, sólo posible en la tragedia en particular y en el arte dramático en general.

Pero los paralelismos entre la serie gráfica picassiana y la obra tavoriana son además explícitos, es decir, se alude a obras de este período correspondientes a la Suite Vollard en la intervención de personajes como Jacqueline, insertando en su discurso el título de una de ellas aunque modificado: siendo el original *Minotauro ciego guiado por una niña en la noche* (fig.102) y el declamado *Minotauro ciego guiado al lecho de muerte por una niña*. Asimismo, la alusión a las obras del artista malagueño se hace patente de nuevo en el título con el que se designa en el texto escrito a cada escena guardando semejanza con el dado por Picasso a sus láminas; tal es el caso de *Minotauro herido*, *Minotauro ciego* y *Minotauro moribundo*.



102. PICASSO, Pablo, *Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit*, 1934, Suite Vollard. Cobre y aguatinte sobre papel, 3,40 cm. x 4,50 cm.

Pero no sólo se proyecta en la obra de La Cuadra una imagen autobiográfica de Picasso; se recurre a otra faceta del pintor malagueño, tema protagonista en sus inicios: el mundo circense. Ya en Barcelona, a finales del siglo XIX, quedará vinculado a este universo convirtiéndose a partir de 1905 en una temática recurrente para el artista que, si bien se verá interrumpido en ocasiones, su vinculación con las gentes del circo fue en aumento. Saltimbanquis, acróbatas, arlequines y bailarinas aparecen en *Picasso Andaluz...* como personajes ligados a la vida del artista; se mezclan con el Minotauro, bailan con él, le rodean con piruetas y saltos mortales, todo ello inmerso en un ambiente que recrea las relaciones tanto profesionales como personales que existieron entre Picasso y el circo.

La última mirada que se concede a la vida y gustos del artista malagueño tiene que ver con su afición al mundo de los toros. Dos manolas, dos banderilleras y un arlequín con un carrito de toreo de salón que hace las veces de toro son los protagonistas de uno de los acontecimientos de la obra. Se produce una hibridación entre el toreo y el circo apreciable en la representación del toro llevada a cabo por un arlequín, dándose la circunstancia de uniformar bajo una misma representación, ésta es la del animal taurino, dos mundos tan

diferentes; por otro lado, esta mezcla de la que hablamos se hace audible en la banda sonora que acompaña a ese momento descrita por el propio autor de la obra como "música taurina circense".³⁰⁸ Siguiendo a Douglas Cooper, cabe mencionar el hecho de que Picasso asemeja la corrida de toros con el ballet y el circo, llegando a ver en el semicírculo que enmarca a la plaza de toros su aspecto más teatral.³⁰⁹ Algo comparable al espectáculo que lleva a cabo Távora y las interrelaciones entre los elementos de un mundo y de otro.

Pero debemos reparar en el carrito de toreo (fig.103) que acabamos de mencionar. Éste se compone, además, de un corcho en el sitio adecuado para clavar los arpones afilados de las banderillas, de un sillín y un manillar de bicicleta para reconstruir la cabeza del toro "al estilo picassiano".³¹⁰ Este estilo al que alude Távora puede rastrearse en muchas obras de Picasso, si bien, traemos a colación dos en concreto. En primer lugar, desde el punto de vista escultórico y directamente relacionado con los elementos escenográficos de *La Cuadra*, es la *Cabeza de toro* de 1942 (fig.104), llevada a cabo con los mismos materiales. En 1935 Picasso expresaba su deseo de plasmar fotográficamente la metamorfosis de un cuadro. Sirviéndose del toro como protagonista emprendió, entre diciembre de 1945 y enero de 1946, la tarea de versionar esta figura en el taller de Murlot. Desde el punto de vista morfológico el toro se simplifica (fig.105); hasta tal punto lleva a cabo la depuración de las formas que se llega a una representación elemental en los últimos estados de la serie. He aquí otra obra en la que encontramos ese estilo picassiano al que se refiere Távora.

³⁰⁸TÁVORA, S. (1994). *Picasso Andaluz, la muerte del Minotauro. Piel de toro*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, p. 23.

³⁰⁹COOPER, D., (1968), op. cit., p. 77.

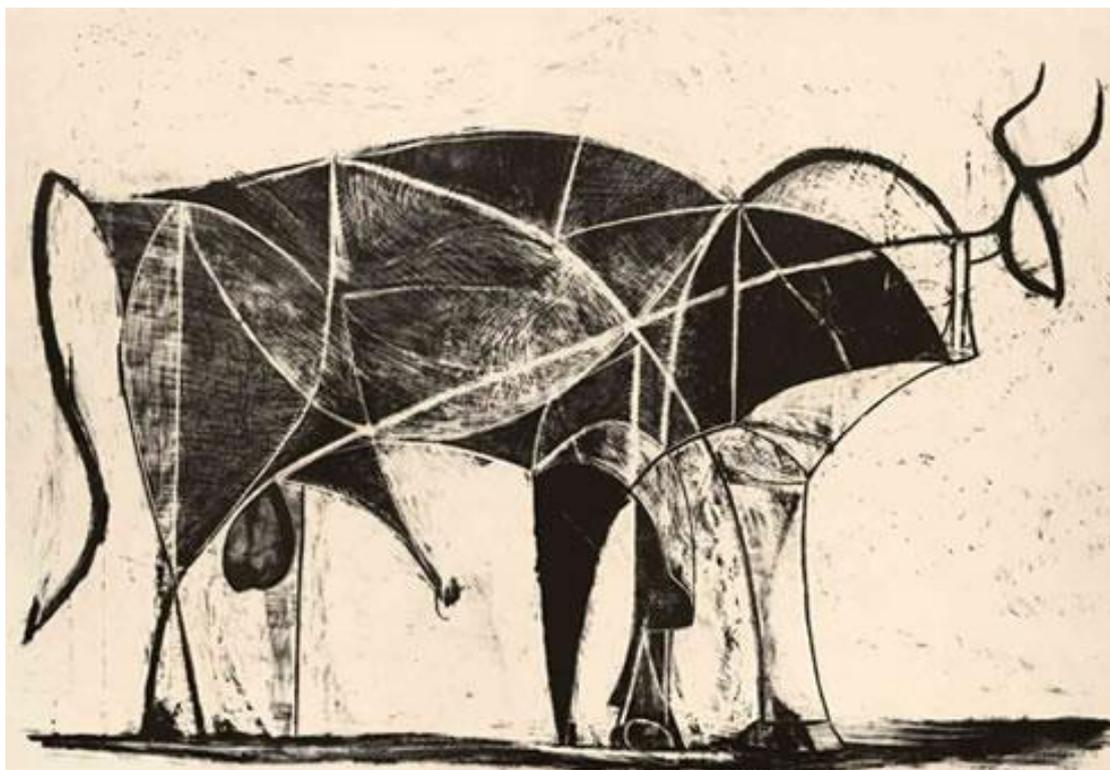
³¹⁰TÁVORA, S. (1994), op. cit. p. 23.



103. TÁVORA, S., *Picasso Andaluz o la muerte del Minotauro*, acto 9: El toro y el circo, 1992. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.



104. PICASSO, Pablo, *Tête de taureau*, 1942. Bronze, 42 x 41 x 15 cm. Colección Privada.



105. PICASSO, Pablo. Toro (Toreau), 1945. Aguada, raspador y pluma sobre piedra. (6º estado (Mourlot); 7º estado (Baer)). 30 x 43 cm. Fundación Picasso. Museo Casa Natal.

Por último, debemos destacar un aspecto de la puesta en escena de *Picasso Andaluz...* que está presente también en otras representaciones inspiradas en la obra de Picasso. Las etapas de la trayectoria pictórica del artista se plasman mediante los colores con los que se designó los períodos pictóricos. Así, en un primer momento de la obra *Picasso Andaluz...* predomina la iluminación y el vestuario azules; con la aparición en escena de Olga Koklova, las luces se tornan rosáceas, algo que permanecerá hasta el oscurecimiento de la escena con el Minotauro herido enfatizando así la crudeza y el dolor de la escena, alusión al período negro picassiano.

En definitiva, el maridaje que se establece en esta puesta en escena con la obra y vida de Picasso son, cuanto menos, admirables. La atracción que el pintor malagueño sintió hacia el mundo del toreo y hacia la propia figura del animal lo refleja constantemente a lo largo de su creación artística. Pero quizá con una mirada peculiar, no de simple espectador; apreciaba a este animal llegando a identificarse con él y reflejando la simbiosis entre el toro y el hombre, materializada en la figura del Minotauro, como ya hemos analizado más arriba. La Cuadra de Sevilla plasma estos elementos, prototípicos además de la cultura

andaluza para muchos, con el fin de recalcar el origen malagueño del artista. Por medio de elementos taurinos y del espectáculo circense se ahonda en una de las facetas más prolíferas del genio estableciendo paralelismos con su lugar de origen.

4.2.2. *Picasso: Paisajes*, 2001. Compañía Andaluza de Danza

En 2001 y en el marco del Festival de Música y Danza de Granada se estrena este montaje en un emplazamiento singular, los Jardines del Generalife. A cargo de la *Compañía Andaluza de Danza* y bajo la dirección de José Antonio Ruiz (1997-2004), emprende el proyecto que aquí nos compete. Desde la creación de la CAD (Compañía Andaluza de Danza) en 1994 sus cometidos son la formación y especialización de bailarinas y bailarines, por medio de cursos y talleres, y la creación de espectáculos. A esta última se adscribe el trabajo que analizamos, *Picasso: Paisajes*.

El entorno donde se desarrolla *Picasso: Paisajes* ya constituye una escenografía *per se* por lo que la labor del escenógrafo se restringe aquí al vestuario y al atrezzo. Todo forma parte de una convención, de un acuerdo tácito entre los espectadores y los escenógrafos/figurinistas estableciendo un lenguaje que el espectador ha de descifrar.

Los personajes se mueven entre la personificación carnal del propio artista en dos momentos de su vida, juventud y madurez, y los protagonistas de sus obras. Bailarinas y arlequines parecen salidos de diversos cuadros retomando las acciones que desempeñaban en ellos.

El objetivo de esta puesta en escena es sumergir al espectador en un universo picassiano recreando, de una manera particular, las primeras etapas de su producción pictórica. La obra, a modo de tríptico, desarrolla tres etapas de la obra de Picasso que se atienen a la gama cromática predominante en cada una de ellas. Azul, rosa y negro son los colores vitales que sostienen la composición visual del espectáculo. Dicha composición se plasma en los figurines realizados por Pedro Moreno, a través de la plasticidad y el cromatismo de los modelos (fig.106).



106. MORENO, P. Centro Andaluz de Danza, *Picasso: Paisajes*, 2001. Paisajes Azul, Rosa y Negro. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.

La primera etapa puesta en escena se denomina *Paisaje Azul*, una suerte de combinación entre la danza contemporánea y el flamenco (fig.107), percibiéndose esto último en el aire de ciertas poses y ademanes, y lo primero en la conjugación de estilos y el desarrollo con el que la danza inicia y finaliza esta primera parte.



107. MORENO, P. *Picasso: Paisajes*, 2001. [Paisaje Azul]. Fotografía: Luis Castilla. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.

En *Paisaje Rosa* se hace una alusión explícita a las obras del período que lleva este nombre, con la puesta en escena de la bailarina (fig.108), interpretada por la gran figura del ballet clásico María Giménez, y los saltimbanquis. Poema visual que aporta un estallido de color y dulcifica las rotundas imágenes que le anteceden y suceden, cargadas de optimismo la primera y de pesimismo la última.



108. MORENO, P., *Picasso: Paisajes*, 2001. [Paisaje Rosa]. Fotografía: Luis Castilla. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.

Por último, en *Paisaje Negro*, hacen acto de presencia elementos puramente picassianos con fragmentos del *Guernica* en el atrezzo (fig.109). La encarnación del Picasso joven, por el afamado coreógrafo de danza contemporánea Cesc Gelabert, y del Picasso adulto, por el director José Antonio Ruiz, ambas figuras representantes de dos estilos diferentes de la danza contemporánea y flamenca, se enfrentan y se funden en los movimientos que a cada uno le son propios (fig.110). Es en esta ocasión donde percibimos una conexión entre la relación física, pero ficticia, de Picasso con la danza, y su correspondencia con la vinculación intelectual de la que hablamos más arriba. En esta parte, se quiere expresar la amargura y el sufrimiento que experimentó Picasso ante el desastre de la Guerra Civil española; por medio de los movimientos se pretende invocar los sentimientos de dolor y muerte.



109. MORENO, P., *Picasso: Paisajes*, 2001. [Atrezo] Fotografía: Luis Castilla. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.



110. MORENO, P., *Picasso: Paisajes*, 2001. [Paisaje Negro]. Fotografía: Luis Castilla. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.

4.2.3. *Pendientes de Picasso*, 2013. R.E.A. Danza

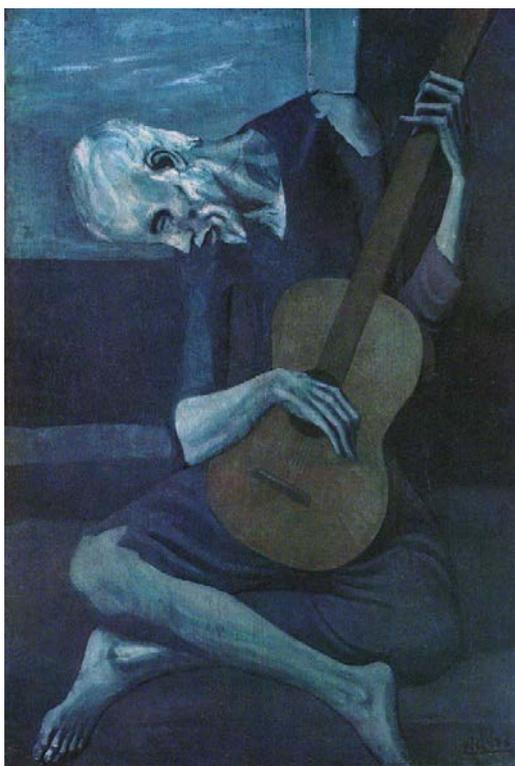
Las características de esta compañía, y por ende del espectáculo que aquí analizamos, podrían resumirse con tres palabras cuyas iniciales componen el nombre: reminiscencias, experimento y artístico. Desde su creación en 1991 fundamentan sus trabajos en un lenguaje propio que evoluciona continuamente llevando a cabo una hibridación de distintas técnicas contemporáneas, siempre bajo los recursos estilizados del ballet clásico. El tango, las acrobacias aprendidas del circo o las danzas populares argentinas son un ejemplo de ello. Pero algo destacable en esta compañía es la utilización que hace del espacio y cómo, sus coreografías, se trasladan a lugares inusitados para la danza. Además de los espacios escénicos convencionales, los urbanos y naturales son protagonistas de sus proyectos, aprovechando los objetos y características del entorno para la puesta en escena.

En 2001 se trasladan a Málaga, después de haber tenido sede en Buenos Aires, y es en esta ciudad, con motivo del XXVI Octubre Picassiano, concretamente en la fachada de la Fundación Picasso, donde estrenan *Pendientes de Picasso* en 2003.

Mediante acrobacias aéreas y danza vertical se presentan multitud de elementos que se insertan en una línea argumental fundamentada en la producción picassiana. Cinco etapas artísticas son expuestas a lo largo de 45 minutos, cuya nota predominante es enlazar, visualmente, con las obras más representativas del genio.

El espectáculo comienza con el *Periodo Azul*, pasando al *Periodo Rosa* una vez concluido para así seguir en orden cronológico la evolución de la propia obra de Picasso. Si bien, como sucede en la puesta en escena que hemos analizado previamente, estos periodos se representan mediante colores de la misma gama en el vestuario y la iluminación, así como dando vida a personajes circenses protagonistas del período rosa; ahora además de la encarnación de aquellos protagonistas se adquiere un compromiso con el sentimentalismo que reflejara el pintor malagueño testimoniando la amargura de aquellos años. Ello puede percibirse en la compostura y los ademanes de los bailarines que salen a escena, personajes estilizados, apocados en los movimientos y conmensurados. Podemos establecer paralelismos entre obras concretas de aquella época y determinados momentos escenográficos: *El guitarrista ciego*, 1903 (fig.111) se reconoce en el bailarín de actitudes melancólicas que en un momento de la representación sostiene una guitarra; el abatimiento y la desesperación de *Las dos hermanas*, 1902 (fig.112) también están

reflejados en la aparición de sendas figuras femeninas cuyo recogimiento así lo demuestra segundos antes del comienzo de su intervención, y a lo largo de ella por medio de movimientos estilizados. Esta época que ahora se coreografía y escenifica queda bañada por una iluminación de gamas azules que acentúan, aún más si cabe, la tonalidad de los ropajes que visten los bailarines (fig.113).



111. PICASSO, Pablo, *El guitarrista ciego*, 1903. Óleo sobre tabla, 212 x 82 cm. Chicago Art Institute.



112. PICASSO, Pablo, *Las dos hermanas (El encuentro)*, 1902. Óleo sobre lienzo, 152 x 100 cm. Museo Estatal del Ermitage.



113. ARIAS, J. y GARCÍA, N., R.E.A. Danza, *Pendientes de Picasso*, 2013. www.readanza.com.

Al período rosa, como hemos mencionado, se alude por medio de la encarnación de personajes prototípicos. Sin embargo, sus actitudes no reflejan aquellas que poseyeran los protagonistas de entonces; ahora se escenifica, mediante el colorido y los movimientos coreográficos, las actuaciones circenses de arlequines cuyo vestuario se rastrea en *Acróbata y joven arlequín* (1905) o, más concretamente, en *La familia de saltimbanquis*, 1905 (fig.114) y en dos de sus personajes. Esta parte del trabajo acentúa la fuerza expresiva de las imágenes mediante la gama cromática empleada para iluminar la escena, del azul utilizado al comienzo del espectáculo, se pasa a las tonalidades rosáceas (fig.115).



114. PICASSO, Pablo, *La famille de saltimbanques (Les bateleurs)*. París, 1905. Óleo sobre tabla, 212,8 x 229,6 cm. National Gallery of Art, Washington D.C.



115. ARIAS, J. y GARCÍA, N., *R.E.A. Danza, Pendientes de Picasso*, 2013. www.readanza.com

La tercera época picassiana que se escenifica es denominada *El arte es una mentira* y representa las producciones cubistas del pintor. Concretamente alude a los diversos retratos de personajes femeninos sentados.

Con ello se explica la aparición de sillas como elemento escenográfico y que además se inserta en la coreografía de las dos figuras femeninas que aparecen en escena (fig.116 y 117). Las tonalidades predominantes son ocre, visibles en el vestuario de ambas bailarinas cuyo estampado reflejan las facetas y los ángulos que empleara Picasso en sus construcciones cubistas.



116. ARIAS, J. y GARCÍA, N., R.E.A. Danza, *Pendientes de Picasso*, 2013. www.readanza.com.



117. ARIAS, J. y GARCÍA, N., R.E.A. Danza, *Pendientes de Picasso*, 2013. www.readanza.com



118. PICASSO, Pablo, *Femme assise devant la fenêtre (Marie-Thérèse)*, 1937, óleo y pastel sobre lienzo, 130 x 97,3 cm. Museo Picasso, Paris.

Los momentos indicados permiten apreciar la asimilación objetual y estilística que emplean los directores escénicos de esta compañía: Diego Arias y Jupa Arias. Estos priorizan la conexión visual con obras picassianas a través de los objetos que inserta el artista en sus cuadros y la gama cromática empleada (fig.118). Durante la década de los años 30, la figura femenina acapara gran parte de su producción, siendo el retrato la temática que le permite experimentar con los procesos plásticos.

La cuarta etapa reflejada trae a colación al *Guernica*. Los movimientos coreográficos ahora son más desgarrados y expresivos, acentuado por la banda sonora escogida para este momento determinado y, sobre todo, por los elementos escenográficos. A la carencia de utilería de las partes anteriores a esta se opone un revestimiento iconográfico de algunas secciones de la fachada mediante la inserción de elementos fijos en los vanos de las ventanas (fig.119). Es el caso de la incorporación de determinados fragmentos que componen el *Guernica*: una bombilla de luz resplandeciente que ilumina la escena situada en el centro, planos geométricos y palmas de las manos abiertas en exclamación de dolor. Además de los personajes humanos, con vestimentas negras, se percibe la presencia del Minotauro. Aunque en la obra original sólo se representa una cabeza de toro, aludiéndose al animal, en *Pendientes de Picasso* se podría identificar ambas figuras: tanto al animal, pues el bailarín viste de negro y porta una cabeza de toro, como al Minotauro, cuya posición erguida podría hacernos pensar que se trata del animal mitológico, mitad hombre mitad toro.



119. ARIAS, J. y GARCÍA, N., *R.E.A. Danza, Pendientes de Picasso*, 2013.
www.readanza.com.

Vemos así, además, un recorrido cronológico por la pintura del artista malagueño que desembocará en la siguiente y última parte del proyecto denominada *Cerámica y Escultura*, etapa vincula directamente con la Fundación Picasso. Museo Casa Natal por la fuerte presencia de este tipo de producción en sus fondos. Es en este momento cuando se alude a las palomas, tan frecuentes en Picasso, a través de bailarines ataviados de blancas vestiduras y con la caracterización en el rostro de dicho animal (fig.120).



120. ARIAS, J. y GARCÍA, N., R.E.A. Danza, *Pendientes de Picasso*, 2013. www.readanza.com.

4.2.4. *Las mujeres y Picasso*, 2014. EnFemenino

EnFemenino es una compañía de baile creada por Claudia Bujanda, Lorena Carabante y María Jesús Ruiz, tres bailarinas que, si bien poseen en su nómina de espectáculos un escaso número, su importancia no es menor. En esta pieza puesta en escena en 2014 se recorre la biografía de Picasso mediante el flamenco.

Picasso es el eje vertebrador, pero el protagonismo lo adquieren los distintos palos del flamenco que simbolizan a cada mujer presente en la biografía del artista. De ello nos dan cuenta en su programa donde se marca una cronología vital partiendo de la primera persona que obsesionó al artista y la llevó a su obra, esta fue Carmiña, representada mediante tangos. Las Alegrías simbolizan la relación con Fernande Olivier; Eva Goudel, mediante la Soleá, se presenta en escena para mostrarnos la corta pero intensa relación con Picasso; Olga Koklova se representa mediante una guajira con abanico que, junto a la siguiente, Maria Therese Walter, son las personificaciones más recurrentes en las puestas en escena. Esta última es llevada al escenario por medio de una farruca con mantones; Dora Maar reaparece de nuevo a través del baile por bulería con palos flamencos. Mediante *La vida breve* de Falla se escenifica la relación con François Gilot, y seguidamente se presenta a Geneviève Laporte a través de una rumba. La última compañera del artista fue Jacqueline Roque y así se escenifica mediante bulerías. Finaliza la obra con la muerte de Picasso, hecho interpretado mediante una seguriya con bata de cola.

Esta correlación entre la presencia física de cada personaje que se interpreta y una determinada coreografía o palo flamenco es alcanzada de manera clara por el espectador a través de la lectura del programa de mano. Sin embargo, será con la proyección de imágenes pictóricas y fotografías (fig.121) cuando se llegue a la comprensión total de la pieza.



121. Dora Maar en *Las mujeres y Picasso*, 2014. En Femenino. Flamenco.enfemenino.wixsit.com

Ahora Picasso está ausente físicamente, pero se hace ineludible su alusión a través de la iconografía picassiana proyectada en el telón de fondo (fig.122).

Resulta evidente que sin la presencia visual en las proyecciones sería difícil reconocer en el baile a cada personaje femenino que se erige protagonista de la pieza puesto que la asociación entre ellos se ha hecho de manera circunstancial, es decir, recopilando “información de ellas: edad, momento de la vida del pintor, obras de Picasso en las que aparece, tipo de relación...”³¹¹ y, bajo las consideraciones de las autoras de la pieza se ha creado una asociación artística.

³¹¹ LLADÓ, A. (9 de marzo de 2011), “Hemos conseguido que sordos y oyentes puedan disfrutar de un mismo espectáculo” en *La Vanguardia*. Barcelona. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/escenarios/20110309/54124541302/hemos-conseguido-que-sordos-y-oyentes-puedan-disfrutar-de-un-mismo-espectaculo.html> [Consultado el 25 de noviembre de 2016].



122. *Las mujeres y Picasso*, 2014. En Femenino. Flamenco.enfemenino.wixsit.com

Aunque concebido como un espectáculo distinto, la compañía llevó a cabo en colaboración con la Asociación Capficats, la obra *Las amantes de Picasso. Autorretrato de un signo*³¹² que sigue la misma línea interpretativa y compositiva que esta que nos atañe, pero adaptada a la lengua de signos e interpretada por una actriz sorda y tres bailarinas oyentes. De esta forma el espectáculo se adapta a las necesidades y requerimientos del público, compuesto tanto por personas sordas como oyentes, para estos últimos los subtítulos son imprescindibles y se proyectan en el telón de fondo.

³¹² Presentada en la Bienal de Teatro Sordo de Barcelona, en CaixaFroum, 2010.

4.2.5. *Mi sentir en Pablo. En recuerdo a Enrique Morente*, 2016. David Martín

De nuevo el flamenco es el lenguaje empleado para traducir la producción artística de Picasso a los escenarios. David Martín (1988) es el creador de este espectáculo en el que combina danza, canto y teatro, para “(...) convertir el escenario en taller, y al compás del flamenco conseguir dibujar a pinceladas su obra, que pintéis a través de los hilos de colores que visten el espectáculo...”.³¹³

La creación de Martín se inspira en tres etapas pictóricas distintas que son la etapa azul, la etapa rosa y la etapa cubista. En cada una de ellas se reinterpreta visualmente determinadas obras de arte e inspiran al creador una coreografía y palo del flamenco determinados. Además, le acompañan los textos del poeta granadino Juan de Loxa recitados por el actor Ignacio Mateos. El acompañamiento musical, por su parte, se lleva a cabo con algunas de las composiciones que Enrique Morente creó para *Pablo de Málaga* (Universal Music, 2009) interpretadas por seis músicos. Con ello, David Martín junto a tres bailaoras, Elena Rodero, María Jesús García y Charo Pedraja, tiene como objetivo llevar a los escenarios la plástica picassiana por medio de bulerías, zambra, farruca, seguiriyas, nanas, alegrías, malagueñas, tientos griegos y tangos de Málaga. Gracias al dossier del espectáculo facilitado por la propia compañía de danza David Martín, podemos saber qué obras son las protagonistas e inspiradoras de este montaje.

Abre el espectáculo lo que ha llamado *Explosión de arte, Malagueñas* y a modo de presentación, Mateos recita unos versos; la alusión a la paleta de Picasso se hace por medio de una proyección de pigmento azul en la pantalla que actúa de telón de fondo. Esto da paso a la época azul y en concreto a la primera obra aludida *Evocación. El entierro de Casagemas* (1901). Mediante una soleá por bulerías recuerda Martín esta obra mientras se interpreta *Pablo de Málaga*, de Enrique Morente. *La bebedora de absenta* (1901) será evocada con una zambra y la representación escénica de esta obra (fig.123) posee elementos visuales que conectan directamente con ella. Partiendo de la gama cromática empleada tanto en la iluminación como en el vestuario, la actitud de la bailaora y sus ademanes nos recuerdan a la solitaria y pensativa figura que Picasso reflejó.

³¹³ (15 de junio de 2016) *El bailar David Martín presenta “Mi sentir en Pablo”* [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://www.deflamenco.com/revista/noticias/el-bailaor-david-martin-presenta-mi-sentir-en-pablo-1.html>. [Consultado el 12 de junio de 2019].



123. MARTÍN, David, *Mi sentir en Pablo*, 2016. Fotografía: Paco Lobato.

En 1903 Picasso crea *La vida*, una obra enigmática que es evocada aquí por tres bailarinas mediante una farruca, pero su alusión visual es, una vez más, por medio de la gama azul y, explícitamente, en el dossier del espectáculo. Por último, *La celestina* (1904), se refleja por una seguriya y la bailaora, Charo Pedraja, se acerca al tipo iconográfico de la protagonista del cuadro de Picasso mediante el oscuro vestuario y el tocado de mantilla.

Al periodo rosa se alude por medio de dos obras concretas y que su autor aclara en el mencionado dossier: *El muchacho de la pipa* (1905) y *La Belle Fernande* (1906). La primera obra es interpretada por alegrías mientras que la segunda lo hace por malagueñas. Resulta pertinente destacar cómo Martín se aleja de los tipos iconográficos vistos hasta ahora para la representación de estas dos etapas picassianas puesto que las obras aquí referidas no se han representado o aludido en los escenarios hasta el momento. Sí se ha hecho con los periodos azul y rosa, no obstante, el director ha preferido reflejar otras obras también importantes en la trayectoria artística de Picasso.

Sin embargo, a partir de este momento y en el tercer periodo picassiano que se escenifica y reinterpreta, el cubismo, comenzamos a ver unos tipos particularmente utilizados en todos estos ejemplos de caso que venimos analizando. *Las señoritas de Avignon* (1907) es representada por cinco bailaoras que, podemos suponer, representan a las protagonistas del lienzo y lo hacen con *Tientos griegos*, de Morente. La expresividad de la coreografía se ve acentuada por el movimiento de los ropajes que visten (fig.124). Sin embargo, la alusión a la obra no es perceptible con la sola visualización de las protagonistas en escena puesto que la presencia visual del cuadro no existe. La conexión tangible en escena se dará en la siguiente parte.



124. MARTÍN, David, *Mi sentir en Pablo*, 2016. Fotografía: Paco Lobato.

El *Guernica* se erige de nuevo en generador de los tipos iconográfico más utilizado. Martín lo escenifica y lo baila sin aludir directamente a él mediante la utilería o elementos escenográficos concretos, aunque sí podemos ver una presencia visual en el figurinismo del poeta que recita los versos que dan paso al bailar; este porta un capote con fragmentos del mural. Martín sale a escena vestido de torero y he aquí la alusión al mundo taurino que de manera soslayada se toma para la interpretación de esta coreografía. La iconografía taurina se representa a través del vestuario, pero también con los cuernos con los que se toca la cabeza el bailar. Con una “pieza a tres” el artista escenifica y baila una corrida de toros en clave dramática en la que los dos protagonistas de la corrida taurina son aquí un mismo cuerpo. Podríamos asociar esta imagen a un organismo caleidoscópico que proyecta o hace referencia a tres tipos iconográficos distintos, pero relacionados: el toro, el torero y el minotauro. Quizá sea esta la parte que posea más alusiones visuales a los tipos picassianos pues en las anteriores las referencias son veladas. Detectamos al minotauro en el cuerpo de Martín por la inclusión de lo más característico del animal y que es su cabeza, aunque solo se tome de ella los cuernos. De esta forma una figura humana se metamorfosea en un animal sin perder la apariencia de hombre con la que el minotaruo es representado en sucesivas ocasiones por Picasso.

Por último, una figura a la que también se suele recurrir en estas interpretaciones es el arlequín, la última referencia picassiana que cierra el espectáculo. Tomando como referencia *Los tres músicos* (1921) los cuatro bailarines que componen el cuerpo de baile del espectáculo sugieren esta obra mediante bulerías y tangos de Málaga. Todo enmarcado sonoramente por *Soneto X*, de Morente. La presencia visual de la obra mencionada la apreciamos en el figurinismo de las bailaoras (fig.125) diseñado y realizado con la colaboración de KFlamenca, Maty Danza y Agatha Ruiz de la Prada. No obstante, desde un punto de vista figurativo podemos imaginar que los tres músicos de Picasso son los que dotan del acompañamiento musical a la coreografía; sin embargo, sí podemos verlos en escena con sus respectivos instrumentos (caja y guitarra) para compartir escenario con los bailaores hacia el final de esta parte.



125. MARTÍN, David, *Mi sentir en Pablo*, 2006. davidmartindanza.com.

Tras este análisis comprobamos que este montaje apuesta por referencias visuales y conceptuales en cada una de las partes en que se divide. Serán sobre todo en las dos últimas escenificaciones donde se aprecie una referencia concreta y clara a los tipos iconográficos picassianos más habituales. Sin embargo, por la universalidad de los períodos que Martín escoge y la reinterpretación de la gama cromática que componen las

obras, el público puede asociar fácilmente la escenificación tanto al genio malagueño como a su producción plástica.

4.2.6. 37 *Guernica 17*, 2017. Fernando Hurtado³¹⁴

La puesta en escena de la producción picassiana es la línea general de los espectáculos que venimos tratando. Sin embargo, llevar a cabo una reinterpretación danzada de una obra pictórica en concreto supone un mayor esfuerzo creativo, pero sin duda un resultado original y personal.

Como estamos comprobando, *Guernica* es la obra protagonista casi por excelencia de las producciones escénicas inspiradas en la obra de Picasso. En esta ocasión, Fernando Hurtado (1966), coreógrafo y fundador en 2000 de su compañía de danza, es el autor y director del espectáculo titulado *37 Guernica 17*. Miguel Palacios, por su parte, lleva a cabo la codirección y asesoría dramática. La génesis del traslado a la danza de esta obra tiene por motivo el 80 aniversario de la creación de *Guernica*.

En este espectáculo de danza, impulsado por la compañía Factoría Echegaray, Hurtado pretende homenajear a Picasso y expresar qué siente ante la contemplación de *Guernica* mediante un proceso de experimentación e investigación. Parte de una reflexión sobre la propia obra que es definida como “un cuadro en movimiento” rescatando por tanto lo que el bailarín considera que sucede dentro de los límites de la bidimensionalidad.

Los recursos materiales empleados para esta creación son el enmascaramiento, con una finalidad clara: reconocer a los personajes protagonistas, además de contar entre la escasa utilería con maniqués y el propio cuerpo de los bailarines. El acompañamiento musical es tan importante como los movimientos y posee tanto peso como los propios intérpretes.

³¹⁴ Obra completa recuperada de Youtube gracias al registro y altruismo de la propia compañía (<https://www.youtube.com/watch?v=eKpXaNT0ZqA>).



126. HURTADO, F., *37 Guernica 17*, 2017. ciafernandohurtado.com

Pepa Muñoz, autora del atrezzo y los figurines, se inspira en la obra original en un determinado momento de la pieza. Los bailarines se metamorfosean utilizando máscaras, una actividad practicada por el propio Picasso para su divertimento como ya aludimos en el epígrafe anterior (fig.92 y 93).

Los maniqués reemplazan a algunos de los intérpretes con los que en un primer momento quiso contar Hurtado. Un primer proyecto que incluía a 15 extras, niños y ancianos, que participarían junto a los cinco bailarines protagonistas. Sin embargo, debido a la inviabilidad del proyecto, recurrió a una segunda idea con la inserción de los maniqués que representarían a las víctimas civiles de la guerra (fig.126).

Para el desarrollo argumental de la pieza se hace necesario relatar lo que aconteció en 1937 por lo que Hurtado recurre a una composición expresiva y desgarradora en la que los movimientos y actitudes de los bailarines nos trasladan a cualquier catástrofe ocurrida, pero que aquí posee nombre propio. Además, para acentuar el dramatismo de esta escena se apoya en el tema musical *Ich Warte* (“Estoy esperando”) de la banda berlinesa

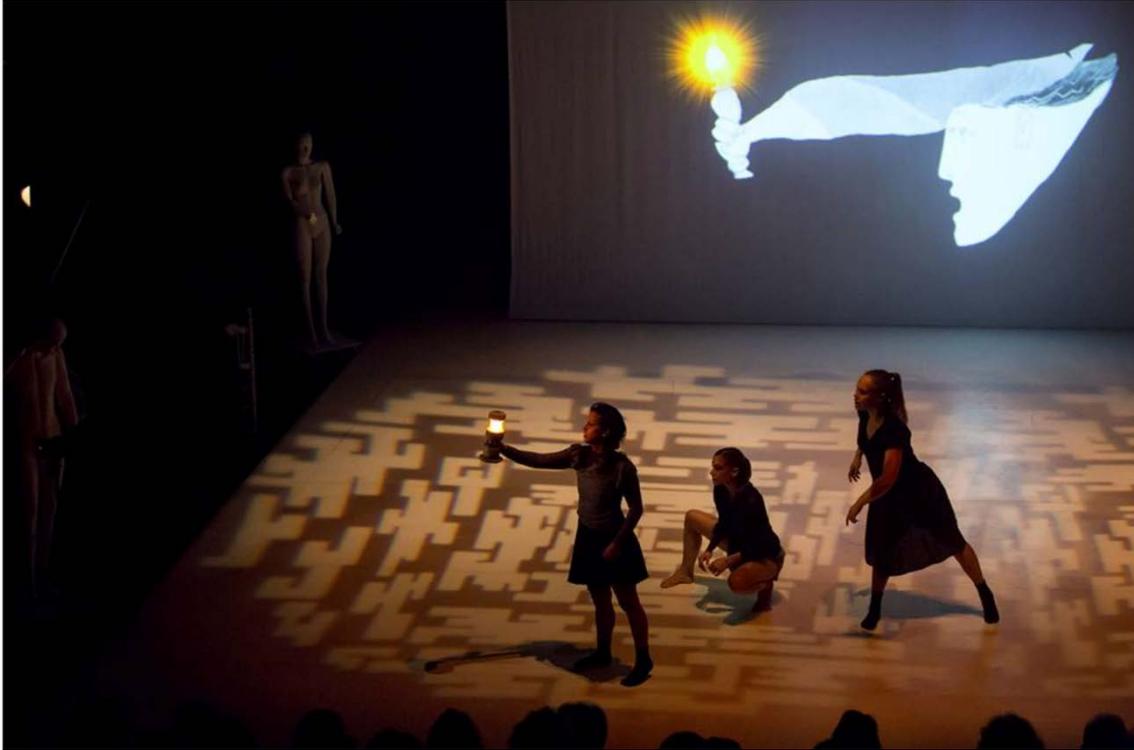
Einstürzende Neubauten que infieren mayor sobrecogimiento a la puesta en escena y veracidad histórica al ser una composición en lengua alemana en alusión clara a los artífices del bombardeo de Guernica.

Los bailarines son la personificación de los protagonistas de *Guernica*, pero uno de ellos, el propio Hurtado, encarna al artista malagueño sin que pueda traslucirse a priori por su apariencia. Es en la apertura de la obra y los movimientos que realiza ante el lienzo en blanco cuando nos percatamos de quién será este personaje a lo largo de la pieza. Podríamos decir que el director pretende, y consigue, traslucir mediante sus movimientos el proceso de creación de una obra, cómo la mente busca, trabaja y encuentra ideas que trasladar al lienzo en blanco (fig.127).



127. HURTADO, Fernando, *37 Guernica 17*, 2017. www.ciafernandohurtado.com

La iluminación ante el drama acontecido viene de la mano de una de las bailarinas que porta una lámpara de gas mientras en el telón de fondo blanco se proyecta dicho personaje picassiano (fig.128). Esta escena está apoyada en la aria romanza *E Lucevan le Stelle* (“Y brillaban las estrellas”) interpretada por Luciano Pavarotti en colaboración con la Real Orquesta Filarmónica.



128. HURTADO, Fernando, *37 Guernica 17*, 2017. www.ciafernandohurtado.com

No será hasta el final del espectáculo cuando aparezcan en el escenario el atrezzo creado por Muñoz que portan los bailarines, habiendo sido precedido por una violenta lucha entre los personajes protagonistas. Una vez concluido el argumento principal, el espacio escénico se transforma entonces en el estudio de fotografía de Dora Maar, información que nos llega a través del programa de mano, pero que podemos atisbar escenográficamente por medio de la luminotecnica. En un momento dado los protagonistas enmascarados posan (fig.129) para un objetivo invisible y son las luces las que nos recuerdan el hecho que tuvo lugar en el estudio del artista cuando Maar plasmó fotográficamente el proceso de creación del mural. Todo ello acompañado de la pieza musical titulada *So this is goodbye*, del grupo de música electrónica independiente *Junior Boys*. Este hecho le confiere comicidad a la escena acentuado por los movimientos de los bailarines que son despojados del dramatismo y expresividad de las escenas anteriores. Podríamos considerar incluso una alusión a la banalización de la que es objeto en ocasiones la obra de Picasso al convertirse el mural en imagen para productos comerciales olvidando así el largo proceso inspiracional y creativo al que se sometió.



129. *37 Guernica 17*, 2017. www.ciafernandohurtado.com

La proyección del mural no tiene lugar hasta el final de la obra, de manera lenta y paulatina se va descubriendo cada parte de él como iluminado por la portadora de la lámpara de gas.

Por todo ello, cabe señalar que con tan solo los recursos materiales precisos y una acertada asociación conceptual se puede llegar a la creación de obras como *37 Guernica 17* que rinde homenaje al mural de Picasso desde la contemporaneidad y huyendo de la imitación o reproducción mecánica.

4.2.7. *Quiebro*, 2014. Víctor Ullate

En 2014 por primera vez la obra original de Picasso es tomada como telón de fondo. Víctor Ullate es el creador de la coreografía que su hijo, Josué Ullate, interpreta con el acompañamiento musical de Enrique Morente. Sin embargo, algo diferencia esta pieza coreográfica de las que hemos analizado. La composición fue creada al margen de la obra picassiana, pero pensada y producida partiendo de la inspiración que le causó a Ullate *Guernica*. El coreógrafo define su creación como una pieza en la que “el bailarín,

encerrado en una urna que desea abrir, será el toro, será el caballo herido, será el pájaro alado que se adivina al fondo y será, finalmente, el grito amargo de Guernica”.³¹⁵

Esta coreografía es calificada como un diálogo con la obra o “asaltos de danza”,³¹⁶ en palabras de la bailarina, promotora y directora de la propuesta Margaret Jova. La pieza se inserta en el programa que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía llevó a cabo en 2014 con motivo del Día Internacional de la Danza.

El espacio museográfico en que se expone actualmente *Guernica*, con todo lo que su recorrido físico conlleva, es importante a la hora de interpretar la puesta en escena ya que constituye la exclusiva escenografía de esta pieza (fig.130). Podríamos observar la creación de Ullate como una acción que *resignifica* la obra al adquirir un inusitado valor escénico, un carácter *metaescenográfico* si reinterpretemos las palabras de Juan Antonio Ramírez cuando alude a la clave escénica de la composición de Guernica al afirmar que todos los elementos que componen el cuadro y que llamó “ingredientes del lugar” forman parte de un atrezo.³¹⁷



130. ULLATE, Víctor, *Quiebro*, 2014. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

³¹⁵ DÍAZ DE QUIJANO, F. (23 de abril de 2014). “El quejido de los Ullate, Morente y el Guernica” en *El Cultural*. Recuperado de https://elcultural.com/El_quejido_de_los_Ullate_Morente_y_el_Guernica. [Consultado el 17 de junio de 2019].

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Capítulo 3, p. 92.

Ahora no se representa una obra picassiana, ni se lleva a cabo una reinterpretación como han hecho otros creadores de escena y que aquí hemos tratado; sino que es la misma obra de Picasso la que se utiliza como telón de fondo y base conceptual para la creación escénica siendo la primera y última vez que se produce este hecho con una obra original del artista.

5. CONCLUSIONES

Al inicio de nuestro trabajo nos preguntábamos por qué escribe Picasso, qué necesidad le insta a desarrollar una nueva manera de expresión. Esta escritura nos llevó a considerar otras funciones de reciprocidad entre el artista y el teatro. Así surgió la triple concepción del genio malagueño desde un punto de vista teatral, personificando tres elementos de la comunicación dramática: como autor, como protagonista o personaje, y como objeto, si nos referimos a este como motivo escenográfico.

La interdisciplinariedad presente en las creaciones artísticas modernas y contemporáneas ha impregnado nuestra investigación para hacer posible el tratamiento caleidoscópico de Picasso y comprobar la influencia que su espíritu creador sigue ejerciendo hoy en día.

Concebir a Picasso como autor dramático es fundamental para comprender el alcance que poseen sus dos obras: *El Deseo atrapado por la cola* y *Las cuatro niñitas*, dos textos muy diferentes, en sus formas y contenido, pero que continúan la senda de lo que el artista comenzó a gestar en 1935 cuando toma por primera vez papel y lápiz. Hemos comprobado cómo en ellos las imágenes siguen siendo protagonistas, pero es ahora la palabra el vehículo transmisor de su universo creativo.

Resulta interesante, como así hemos demostrado, el rompimiento de la convención representativa también en la escritura. Le hemos situado en los albores del teatro del absurdo y, de haber continuado su incursión en el mundo teatral, los derroteros de sus creaciones habrían sido sorprendentes. Picasso, en su primer texto, toma contacto con un nuevo lenguaje expresivo y explora sus posibilidades.

Esta primera conclusión para con el texto picassiano es de suma importancia pues corrobora el alma creadora e innovadora del artista que no cesa en su intento de experimentar con nuevos lenguajes para romper con lo establecido oficialmente.

No podemos atribuirle con ello la inauguración de un nuevo estilo dramático que autores del siglo pasado gestaron; sin embargo, sí detectamos la incursión de Picasso en un terreno por entonces inexplorado y que fue decisivo para el desarrollo del teatro de vanguardia.

Por otro lado, su escritura es importante además por constituir, sobre todo con su segunda obra, lo que podríamos considerar un tratado teórico de su pintura. La inexistencia de

escritos que aborden sus propias creaciones suma importancia a *Las cuatro niñas*. Las imágenes picassianas que en este texto aparecen, el tratamiento sinestésico de los colores y su particular bestiario nos ofrecen la posibilidad de adentrarnos en la concepción personal del artista a través de su propio lenguaje. Picasso testimonia su producción y describe textualmente algunas obras plásticas contemporáneas a la teatral, de ahí la importancia y el valor de *Las cuatro niñas*. Esta obra es la plasmación textual de las imágenes visuales.

Por tanto, nos alejamos de los análisis que califican su escritura de automatismo ya que Picasso sopesa el texto, lo piensa y modifica, para llegar a una imagen personal que responda a su naturaleza creadora, tal y como hizo a través del lenguaje pictórico.

La obra dramática de Picasso tiene una característica particular y es su naturaleza *antirrepresentativa*. Ello lo hemos concluido al analizar sus puestas en escena y detectar cómo la escenificación de sus dos textos fue posible siempre y cuando el director de escena llevara a cabo una adaptación de ellos. En esos casos, como la adaptación de Jean-Jacques Lebel o Juan Dolores Caballero, el texto se ve modificado bien para hacerlo atractivo al público, bien para dotarle de claridad interpretativa. En ninguno de ellos se aprecia claramente en escena la autoría de Picasso pues no se reconoce visualmente sus características plásticas o personales. Para ello será necesario recurrir a otros autores dramáticos que, con voluntad de exaltación, erigen al artista y sus creaciones en protagonista.

En este segundo nivel interpretativo hemos basado el tercer capítulo y con ello demostrado cómo a través de sinécdoques es posible reconocer al artista sin que su obra sea expuesta por completo, tan solo partes de ellas. En *Escenificando Guernica* comprobamos de qué forma una producción muralista puede tomarse como protagonista e iniciar un diálogo con el público desde otro lenguaje expresivo. Nada de ello podría llevarse a cabo si dicha obra fuera desconocida, y es en este punto donde la producción picassiana adquiere su máximo valor. Las hibridaciones entre pintura y teatro son ahora claras, más allá de lo que cabe imaginar en cuanto a producción escenográfica. A través de un conjunto de símbolos visuales se logra construir un mensaje y trasladarlo al espectador quien sitúa geográfica y cronológicamente el hecho con tan solo la visualización fragmentaria de *Guernica*.

Pero Picasso no solo adquiere protagonismo escénico a través de su obra, también a través de su persona. Por medio de lo que hemos denominado *biografía escenificada* se construye un relato fundamentado en las biografías literarias y apoyado por sus creaciones plásticas. Así, el artista cobra protagonismo mediante su producción, pero también es identificado físicamente para lograr resultados como *Picasso adora la Maar*, una creación dramática espléndida por sus múltiples recursos visuales y textuales.

De esta forma la trayectoria del artista se lleva a los escenarios para exponer bien sus características biográficas, como en *Un Picasso*, o sus trabajos artísticos, como en *Picasso, Reino Milenario* o *La bateau Lavoir de Picasso*.

A través de lo que hemos denominado la *historización dramática* nos acercamos al tratamiento del artista como testimonio histórico y social, exponiéndose las condiciones de una época cuyas protagonistas retrató, así *Las señoritas de Avignon* son un pretexto para ello.

El análisis de las obras seleccionadas nos ha permitido apreciar la influencia y presencia de Picasso en autores dramáticos a través del tiempo. Sin embargo, el artista fue inspiración también para bailarines contemporáneos suyos. Hemos demostrado con *La poética cubista del movimiento* que el cubismo penetró en la escena siendo el flamenco el mejor medio de expresión para representar las formas de este estilo de vanguardia. Fue Vicente Escudero el visionario que tradujo la bidimensionalidad cubista al movimiento de su propio cuerpo en un espectáculo llevado a cabo en *El Théâtre de la Courbe*. A través del reconocimiento de la tradición, tanto danza como pintura, rompen con sus formas para construir un lenguaje nuevo por medio de trazos y movimientos facetados. Esto se consigue con la denominada composición *rizomática* gracias a la cual cualquier rizoma que se interrumpa puede volver a la forma de donde partió. Se quiebra así la simetría de las figuras y los movimientos en el baile, una ruptura con la visión tradicional ya desarrollada previamente en la pintura por Picasso y extendida a una forma de expresión tan distinta como es el baile. Y es aquí donde encontramos la aportación fundamental del genio malagueño al baile flamenco.

Tras el análisis comprobamos que el cubismo de Picasso influyó en los escenarios y promovió formas de creación nunca antes experimentadas. Estas llegan hasta nuestros días con las creaciones de Galván y Antínoo Gázquez.

La presencia de Picasso en las formas y movimientos del baile es clara, pero también se convierte en escenografía y figurinismo a través de creaciones pictóricas que no fueron pensadas para ello. Precisamente en este punto concedemos valor a las aportaciones escénicas, tanto de coreógrafos como de escenógrafos, por adaptar obras plásticas al vestuario de bailarines y al dispositivo escenográfico tomando lo que hemos denominado *tipos iconográficos picassianos*. Estos son el minotauro, el mundo taurino, el mundo circense y las etapas azul, rosa y cubista. Todos iconos de la Historia del Arte que hacen posible el reconocimiento visual y conceptual de la obra plástica de Picasso y de su propia personalidad por medio de atribuciones autobiográficas que el propio artista aludió. Es el caso de la representación del Minotauro en *Picasso andaluz o la muerte del Minotauro*.

El artista está presente en cada uno de los elementos escénicos porque su espíritu y labor impregnaron las producciones de los dramaturgos y coreógrafos que hemos tratado. Lo apreciamos en el vestuario, en la representación de sus obras, entre bastidores, en la declamación de los actores y en el patio de butacas cuando el espectador lo recuerda.

Concluimos así con el descubrimiento de una nueva dimensión en la naturaleza artística de Picasso: autor dramático e inspiración para la creación escénica, pudiendo decir que su genio creador no se agota en las artes plásticas.

6. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

6.1. Bibliografía específica

AA. VV. (2008). *Picasso. El Deseo atrapado por la cola*. [Cat. exposición] Valencia: Fundación Bancaja.

AA.VV. (2008). *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*. [Cat. exposición] Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

AA. VV. (2005). *Salvador Távora y la Cuadra de Sevilla. Tres décadas de creación teatral, Vol.2. Participantes, actuaciones, críticas. El lenguaje Teatral de Salvador Távora: reflexiones y textos publicados*. Sevilla: Iberautor Promociones Culturales.

ADAMOV, A. (1953). *Théâtre d'Arthur Adamov*, Vol. I. París: Gallimard.

ARRABAL, F. (2013). *Dalí Versus Picasso*. Madrid: Oportet Editores.

BALZAC, H. (2005). *La obra maestra desconocida*. Argentina: Ediciones del Sur.

BALZAC, H. (1831). "Le Chef d'oeuvre inconnu" en *L'Artiste*, vol. 1, tomo II. París.

BECKETT, S. (1952). *En attendant Godot*. París: Les Édition de Minuit.

BERGAMÍN, J. (1984). "Arte de temblar" en ROULLIÈRE, Y. *La cabeza a pájaros*. Madrid: Ediciones Cátedra.

BRASSAÏ (2002). *Conversaciones con Picasso*. Madrid: Turner Publicaciones.

CAWS, M. A. (2000). *Dora Maar con y sin Picasso*, Barcelona: Ediciones Destino.

COOPER, D. (1968). *Picasso Teatro*. Barcelona: Gustavo Gili.

CORNAGO, Ó. (2006). "Teatro posdramático: las resistencias de la representación" en SÁNCHEZ, J. A. (dir.). *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: UCLM.

CRUCES ROLDÁN, C. (2015). "Pensar el baile. Deconstruir y reinterpretar la tradición como alternativas teatrales en el flamenco contemporáneo" en DÍAZ OLAYA (coord.), *IV Congreso Internacional de Danza, Investigación y Educación: Experiencias interdisciplinares con Música, Literatura y Teatro*. Málaga: Libargo.

- CUETO ASÍN, E. (2018). *Guernica en la escena, la página y la pantalla*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- DE MARINIS, M. (1997). *Comprender el Teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2008). “Introducción: rizoma” en PÉREZ VÁZQUEZ, J. (trad.) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *El bailaor de soledades*. Madrid: Pre-textos.
- ESCUDERO, V. (1947). *Mi baile*. Barcelona: Ed. Montaner y Simón.
- ESCUDERO, V. (1950). *Pintura que baila*. Madrid: Ed. Afrodisio Aguado S.L.
- ESCUDERO, V. (2017). *Mi Baile*. Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias.
- ESSLIN, M. (1961). *The Theater of the Absurd*. Nueva York: Anchor Books, Doubleday and Company, Inc.
- FERRER BARRERA, C. (Ed.) (2019). *Exilio y nostalgia. Dibujos inéditos y libros ilustrados de Picasso en la colección de la familia Arias*. [Cat. exposición]. Málaga: Fundación Picasso. Museo Casa Natal.
- GÓMEZ GARCÍA, M. (1998). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- FITZGERALD, M. (2017). “Picasso’s Alter Egos: minotaurs, Harlequins, old Masters, and other Performers” en RICHARDSON, J. (Ed.) (2017) *Picasso: Minotaurs and matadors*. New York: Gagosian Gallery
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. (1983). *Vicente Escudero*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid.
- GÁZQUEZ, A. (2015). *Dossier Ma Jolie*. [Cortesía del autor].
- GILOT, F. y LAKE, C. (1973). *Mi vida con Picasso*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- GILOT, F. y LAKE, C. (1996). *Vida con Picasso*. Barcelona: Editorial Elba.

GUERRERO RUIZ, P. y DEAN-THACKER, V. (1998). *Federico García Lorca: el color de la poesía*. Murcia: Universidad de Murcia.

HÉNIN, E. (2003). *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme française*. Geneve: Droz.

JAQUES PI, J. (2015). “Repenser Picasso. *Le Désir Attrapé par la queue* et le Iconographies Culinaires de l’Absurde et de la Stupeur”, en DORSCH, F. y RATIU, D.-E. (ed.), *Proceedings of the European Society for Aesthetics*. Vol. 7, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 297-316.

JAQUES PI, J. (2018). “Qué se cuece en el *Deseo atrapado por la cola* o la dramaturgia gastropoiética en tiempos de guerra” en *Picasso en la cocina*. [Cat. exposición] Museo Picasso de Barcelona, pp. 202-215.

JIMÉNEZ MILLÁN, A. (2009). “Picasso ilustrador” en *Picasso. Libros ilustrados*. Colección de la Fundación Pablo Ruiz Picasso (1988-2008). Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso.

JIMÉNEZ MILLÁN, A. (2014). “Los poemas de Pablo Picasso” en SCOTTO, F. y SIRTORI, M. (eds.). *Poeti pittori e pittori poeti. Poesia e arte tra Otto e Novecento*. Milano: Cisalpino, pp. 41-65.

KANDINSKY, V. (2018). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.

LEIRIS, M. (1989). Prólogo en BERNADAC, M.-L. y PIOT, C. (coords.), *Picasso. Écrits*. París: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux.

LÓPEZ MOZO, J. (1980). “Apuntes para una biografía” en PEREA GONZÁLEZ, C. (1999). *Jerónimo López Mozo: el teatro de la desilusión*. (Tesis Doctoral), Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

LÓPEZ MOZO, J. (1986). *Cuatro Happenings*. Murcia: Universidad de Murcia.

LÓPEZ MOZO, J. (2007). *La búsqueda del despojamiento*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

LÓPEZ MOZO, J. (2012). “Hurgando en la memoria. Un repaso a mi trayectoria teatral” en *Anagnórisis*, Número 6.

- LORD, J. (2007). *Picasso & Dora: Una memoria personal*. Barcelona: Alba Editorial.
- LUNA, J. J. (2006). *El museo ideal de Picasso. La colección que nunca existió*. Barcelona: Lumweg Editores, p. 118.
- LYNCH, S. Y. (2012). *Picasso: theatre artist*. (Tesis Doctoral) Universidad de Missouri, EEUU.
- MALLÉN, E. (2005). *La sintaxis de la carne: Pablo Picasso y Marie Thérèse Walter*. Santiago de Chile: Ril Editores.
- MARRERO, V. (1959). *El enigma de España en la danza española*. Madrid: Ediciones Rialp.
- MARTÍN ELIZONDO, J. (1986). *Picasso, reino milenario*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MARX, K. y ENGELS, F. (1967). *Über Kunst und Literatur*. Berlín: Dietz Verlag en PAVIS, P.
- MERINO, E. (2011). "La transversalidad en la investigación de la Historia del Arte" en *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario.
- MURGA CASTRO, I. (2009). *Escenografía en la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: CSIC.
- MURGA CASTRO, I. (2012). *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid: CSIC.
- OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- OLIVIER, F. (1990). *Recuerdos íntimos escritos para Picasso*. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- ORDÓÑEZ, M. (2005). "Picasso en negro (y oro)", en AA. VV. *Salvador Távora y la Cuadra de Sevilla. Tres décadas de creación teatral, Vol.2. Participantes, actuaciones, críticas. El lenguaje Teatral de Salvador Távora: reflexiones y textos publicados*. Sevilla: Iberautor Promociones Culturales.

- OTERO, R. (1974). *Lejos de España. Encuentros y conversaciones con Picasso*. Barcelona: Dopesa.
- PAVIS, P. (1990). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- PAZ, M. (2000). *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid: Editorial Palacios y Museos.
- PELLEGRINI, A. (2006). *Antología de la poesía surrealista*. Argentina: Argonauta.
- PELLETTIERI, O. (ed.) (2001). *Tendencias críticas en el teatro*. Argentina: Editorial Galerna.
- PEREA GONZÁLEZ, C. (1999). *Jerónimo López Mozo: el teatro de la desilusión*. (Tesis Doctoral), Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2018). “La biografía teatral durante la transición española. Aproximación a algunos títulos significativos” en *Las puertas del drama*. Nº 52, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PICASSO, P. (1970). *Desire caught by the tail*. Londres: Calder and Boyars.
- PICASSO, P. (1971). *El Entierro del Conde de Orgaz*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- PICASSO, P. (1973). *Las cuatro niñas*. Madrid: Aguilar.
- PICASSO, P. (2008). *Poemas en Prosa*. Barcelona: Plataforma Editorial.
- PICASSO, P. (2012). *El Deseo atrapado por la cola*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- PLOU, A. y MARTÍN, C. (2002). *Picasso adora la Maar*. Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultura Caracola.
- RAMÍREZ, J. A. (1999). *Guernica. La historia y el mito, en proceso*. Madrid: Electa.
- RAMÍREZ, J. A. (1994). *Picasso*. Madrid: Alianza Cien.
- RICHARDSON, J. (1995). *Picasso. Una biografía. 1881-1906*. Vol. I. Madrid: Alianza Editorial.
- RUIZ RAMÓN, F. (1986). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.

- SALOM, J. (2002). *Las señoritas de Aviñón*. Madrid: Fundación Autor.
- SÁNCHEZ, J. A. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal.
- SOTO CALZADO, I. (2005). “Ubú Picasso” en *Archivo Español de Arte*, nº LXXVIII, pp. 353-368. Recuperado de <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/169/169>.
- STANISLAVSKI, K. (1988). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- TÁVORA, S. (1994). *Picasso Andaluz, la muerte del Minotauro. Piel de toro*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- THARRATS, J. J. (1950). *Artistas españoles en el ballet*. Barcelona: Editorial Argos.
- TORRES MONREAL, F. (1987). *Escenificaciones*, Murcia: Editora Regional de Murcia.
- VARGAS JIMÉNEZ, D. (2014). *Picasso: iconografías del baile*. Málaga: Centro de Estudios de la Diputación de Málaga.
- WELLWARTH, G. E. (1978). *Spanish Underground Drama (Teatro Español Underground)*. Madrid: Editorial Villalar.

6.2. Bibliografía general

- AA. VV. (1973). *Nuevos rumbos del teatro*. Barcelona: Salvat Editores.
- AA. VV. (2009). *Picasso. Libros Ilustrados*. Málaga: Fundación Picasso. Museo Casa Natal.
- AA. VV. (2010). *Picasso Obra Gráfica. Colección de la Fundación Pablo Ruiz Picasso. 1922-2007*. Málaga: Fundación Picasso. Museo Casa Natal.
- ARIAS DE COSSÍO, A. M. (1989). *Algunas reflexiones sobre escenografía picassiana*. [Conferencia]. Málaga: Fundación Picasso. Museo Casa Natal.
- ARIAS DE COSSÍO, A. M. (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori España.

ARIAS DE COSSÍO, A. M. y MURGA CASTRO, I. (2015). *Escenografía en el exilio republicano de 1939. Teatro y danza*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

ARREBOLA, A. (1986). *El sentir flamenco en Falla y Picasso*. Málaga: Universidad de Málaga.

BRANDSTETTER, G. (2015). *Poetics of Dance: Body, Image and Space in the historical avant-gardes*. Oxford: Oxford University Press.

BRECHT, B. (1981). *Teatro Completo 7*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CABALLERO BONALD, J. (1990). *Leer a Picasso*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso.

CABAÑAS BRAVO, M. (1996). *Artistas contra Franco*. México: Universidad Autónoma de México.

CABAÑAS BRAVO, M. (1996). *La política artística del franquismo*. Madrid: CSIC.

CALVO SERRALLER, F. (1981). “Picasso y el surrealismo” en BONET CORREO, A. *Picasso 1881-1981*. Madrid: Taurus.

COMBALÍA, V. (2014). *Dora Maar. Más allá de Picasso*. Barcelona: Circe Ediciones.

DOUGLAS DUNCAN, D. (1961). *Los Picassos de Picasso*. Barcelona: Ediciones Polígrafa D.L.

IONESCO, E. (1968). *La cantante calva*. Madrid: Alianza Editorial.

JARRY, A. (1975). *Ubú, Rey*. Barcelona: Aymá.

LAPINI, L. (1977). *Il Teatro Futurista Italiano*. Milán: Ugo Mursia Editore.

MARTÍN MARTÍN, F. M., RUIZ DEL OLMO, F. J. y MÉRIDA LUQUE, J. (2016). “La documentación de archivo como fuente principal para el estudio del teatro independiente durante la Transición en Andalucía” en *Revista General de Información y Documentación*. Madrid: Ediciones Complutense.

OCAÑA, M. T. (2007). *Picasso y el circo*. [Cat. exposición]. Barcelona: Fondation Pierre Gianadda / Institut de Cultura de Barcelona.

ONTAÑÓN, S. y MOREIRO, J. M. (1988). *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

PALAU I FABRE, J. (1972). *La extraordinaria vida de Picasso*. Barcelona: Aymá S.A.

PALAU I FABRE, J. (1980). *Picasso vivo (1881-1907). Infancia y primera juventud de un demiurgo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

PALAU I FABRA, J. (1999). *Picasso de los Ballets al drama (1917-1926)*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

PLAZA CHILLÓN, J. L. (2012). “Payasos, pierrots y saltimbanquis: su dimensión autobiográfica y social en Picasso y Federico García Lorca” en *Cuadernos de Arte*. Universidad de Granada, vol. 43, pp. 95-114.

RAMÍREZ, J. A. (2014). *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

SÁNCHEZ, J. A. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

SÁNCHEZ, J. A. y CONDE-SALAZAR, J. (2003). *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

THARRATS, J. J. (1950). *Artistas españoles en el ballet*. Barcelona: Librería Editorial Argos.

THARRATS, J. J. (1982). *Picasso i els artistes catalans en el ballet*. Barcelona: Ediciones del Cotal.

6.3. Prensa

A. C., (14 de agosto de 1967), “Une affaire digne de Clochemerle” en *La Tribune de Geneve*. Suiza.

Anónimo (24 de abril de 1930), “El arte del bailarín Vicente Escudero” en *ABC*. Madrid.

Anónimo (1968). “XI Ciclo de Teatro Latino” en *Yorick*. Barcelona.

Anónimo, (24 de junio de 2006), “Maskarada estrena hoy en Miami una obra sobre la historia del Guernica” en *Gara*. San Sebastián.

AA. VV. (1972). *L'Avant-Scène*. Nº 500. París.

DE ITA, F. (10 de diciembre de 1982). “En la casualidad, antes que en el texto, se basó Gurrola para montar las obras de Picasso” en *Unomásuno*. Ciudad de México.

FERNÁNDEZ ARIAS, A. (3 de julio de 1932). “El gitano español Vicente Escudero, al triunfar en los Estados Unidos, donde se le considera como ‘el más grande bailarín del mundo’, constituye un exponente de arte nacional, digno de todo elogio” en *ABC*, Madrid.

GUERENABARRENA, J. (octubre, 1988). “Las cuatro niñas en el desierto con Picasso” en *El Público*. Madrid.

LLADÓ, A. (9 de marzo de 2011), “Hemos conseguido que sordos y oyentes puedan disfrutar de un mismo espectáculo” en *La Vanguardia*. Barcelona.

OLMEDILLA, J. G. (24 de abril de 1930). “Vicente Escudero, el ‘bailaor’ gitano que ha impuesto en Europa su arte flamenco de vanguardia, baila en Madrid para asombro y enseñanza de sus colegas ‘no avanzados’” en *Crónica*, Madrid.

PÉREZ FERRERO, M. (1 de junio de 1930). “Vicente Escudero, bailarín español” en *La Gaceta Literaria*, Madrid.

QUINN CURTISS, T. (22 de julio de 1967). “Picasso’s Desire gets to the stage and keeps it a jump” en *New York Herald Tribune*. Nueva York.

TARACENA, B. (13 de diciembre de 1982). “Picasso en México, ¿y qué?, ¿y qué?, ¿y qué?”, en *Tiempo*. México.

THEVENSON, P., (3 de julio de 1967). “Le ‘Désir’ de Picasso” en *L’Express*. París.

THEVENSON, P., (8 de marzo de 1962). “C’est la pièce secrète de Picasso. Seul un théâtre autrichien ose la jouer” en *Paris-presse-l’intransigeant*. París.

6.4. Fuentes electrónicas

AA. VV. (2019). “Democratización del cuadro” en *Repensar Guernica*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de <https://guernica.museoreinasofia.es> [Consultado el 12 de enero de 2019].

Anónimo (15 de junio de 2016) *El bailaor David Martín presenta “Mi sentir en Pablo”* [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://www.deflamenco.com/revista/noticias/el-bailaor-david-martin-presenta-mi-sentir-en-pablo-1.html> [Consultado el 12 de junio de 2019].

ANDROULA, M. *Picasso, ambición poética también con la palabra*. [Audio de podcast, 6 de enero de 2017] Recuperado de <http://es.rfi.fr/cultura/20170106-picasso-ambicion-poetica-tambien-con-la-palabra>. [Consultado el 5 de noviembre de 2017].

AOIZ ORDUNA, J. (2007). *Un Picasso*. Recuperado de <http://www.aoizorduna.com/web/un-picasso/>. [Consultado el 9 de marzo de 2019].

ARSON, V. (2007). Programa de investigación. Recuperado de <http://performance-art.fr/en/>. [Consultado el 31 de agosto de 2019].

BARREIRO, J. (11 de enero de 2012). *Vida y obra de Vicente Escudero*, [Mensaje en un blog]. Disponible en <https://javierbarreiro.wordpress.com/>. [Consultado el 18 de septiembre de 2015].

DÍAZ DE QUIJANO, F. (23 de abril de 2014). “El quejido de los Ullate, Morente y el Guernica” en *El Cultural*. Recuperado de https://elcultural.com/El_quejido_de_los_Ullate_Morente_y_el_Guernica. [Consultado el 17 de junio de 2019].

DIDI-HUBERMAN, G. (5 de octubre). *Estrella de los tiempos, el flamenco en algunas imágenes surrealistas*. Instituto Francés de Sevilla. Recuperado de <http://www.pieflamenco.com/estrella-de-los-tiempos-el-flamenco-en-algunas-imagenes-surrealistas/>. [Consultado el 8 de agosto de 2019].

ENFEMENINO (2014). *Las mujeres y Picasso*. Recuperado de Flamenco.enfemenino.wixsit.com. [Consultado el 2 de septiembre de 2019].

GUTIÉRREZ, F., (2010). “Israel Galván” en *El arte de vivir el flamenco*. Recuperado de <http://www.elartedevivirelflamenco.com/>. [Consultado el 19 de septiembre de 2015].

HURTADO, F. (2017), *37 Guernica 17*. Recuperado de www.ciafernandohurtado.com [Consultado el 21 de enero de 2019].

MALLÉN, E. (1997-2018), ed. Online Picasso Project. Sam Houston State University. Recuperado de <https://picasso.shsu.edu/>. [Consultado el 19 de agosto de 2019].

MARTÍN, D. (2016), *Mi sentir en Pablo*. Recuperado de davidmartindanza.com. [Consultado el 20 de octubre de 2019].

R.E.A. DANZA (2013) *Pendientes de Picasso*. Recuperado de <http://www.readanza.com/> [Consultado el 5 de mayo de 2014].

RICHARDSON, J. (2017), “Picasso: Minotaurs and Matadors” en *Gagosian Gallery*. Recuperado de <https://gagosian.com/exhibitions/2017/picasso-minotaurs-and-matadors-curated-by-sir-john-richardson/> [Consultado el 8 de junio de 2019].

RODRIGO, A., (1 de junio de 1980), “El legendario bailar Vicente Escudero” en *Tiempo de Historia*, pp. 82-97. Disponible en <http://www.vicenteescudero.org/archivos/ve6.pdf>. [Consultado el 20 de julio de 2019].

TEATRO DEL TEMPLE (2002), *Picasso adora la Maar*. Recuperado de <https://teatrodeltemple.com> [Consultado el 11 de junio de 2015].

TEATRO ESPAÑOL (20014), *Dalí Versus Picasso*, Recuperado de <https://www.teatroespanol.es/dali-versus-picasso>. [Consultado el 15 de abril de 2014].

6.5. Fuentes audiovisuales

DOLORES CABALLERO, J. (2007). *El Deseo atrapado por la cola. Teatro del Velador* [DVD]. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.

ESCUADERO, V. y MATTER, H. (1955). *Bailes Primitivos Flamencos (Primitive Flamenco Dances)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

GALVÁN, I. (2000). *Las Metamorfosis*. [VHS]. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.

GALVÁN, I. (2007). *Solo*. [DVD]. A Negro producciones. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.

GÁZQUEZ, A. (2015). *Ma Jolie (El minotauro, Picasso y el flamenco)*. [Archivo de vídeo]. Cortesía del autor.

HURTADO, F. (2017). *37 Guernica 17*. [Archivo de vídeo] <https://www.youtube.com/watch?v=eKpXaNT0ZqA>. [Consultado el 20 de enero de 2019].

MARTÍN, D. (2016). *Mi sentir en Pablo. En recuerdo a Enrique Morente*. [Archivo de vídeo]. Cortesía del autor.

PANERA, C. (2006). *Picasso 1937, historia del Guernica*. [DVD]. Centro de Documentación Teatral, Madrid.

PLOU, A. (2001). *Picasso adora la Maar*. [DVD]. *Teatro del Temple*.

RUIZ, J.A. (2001). *Picasso: Paisajes*. [DVD]. Compañía Andaluza de Danza. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.

SALOM, J. (2001). *Las señoritas de Aviñón*. [DVD]. *Las señoritas de Avignon*. Mapa Producciones. Centro de Documentación Teatral, Madrid.

TÁVORA, S. (1992). *Picasso andaluz o la Muerte del Minotauro*. [VHS]. *La Cuadra de Sevilla*. Fundación Picasso. Museo Casa Natal, Málaga.

7. ÍNDICE DE FIGURAS

Foto de portada: PICASSO, Pablo, *Portrait de l'auteur en El Deseo atrapado por la cola*, 1941. Tinta sobre papel, 31,7 x 24,8 cm. Museo Picasso, París.

1. PICASSO, Pablo, *Dédicace (Le Désir attrapé par la queue)*. Dedicatoria a Palau i Fabre, 1966. Página de guarda, 18,5 x 11,6 cm. Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

2 JARRY, Alfred, *Retrato del padre Ubú*, 1896. *Archivo Español de Arte*, nº LXXVIII.

3. APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Mamelles de Tirésias*, 1918. Edición ilustrada por Serge Férat. Biblioteca Nacional Francesa.
4. PICASSO, Pablo, *El Deseo atrapado por la cola*. Acto III, escena II, 1941. Tinta sobre papel. Museo Picasso, Barcelona.
5. PICASSO, Pablo, *El Deseo atrapado por la cola*. Acto I, escena I, 1941. Tinta sobre papel, 31 x 24 cm. Museo Picasso, París.
6. MARINETTI, *Le Basi*, 1915. Colección particular.
7. PICASSO, Pablo, *El Deseo atrapado por la cola*. Acto II, 1941. Tinta sobre papel. Museo Picasso, París.
8. PICASSO, Pablo, *El Deseo atrapado por la cola*. Acto IV, 1941. Tinta sobre papel. Museo Picasso, París.
9. MANET, E., *Le Déjeuner sur l'Herbe*, 1863. Óleo sobre lienzo, 208 x 264,5 cm. Museo de Orsay, París.
10. PICASSO, Pablo, *Le déjeuner sur l'herbe (d'après Manet)*, 1960. Óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm. Museo Picasso, París.
11. PICASSO, Pablo, *Portrait de l'auteur en El Deseo atrapado por la cola*, 1941. Tinta sobre papel, 31,7 x 24,8 cm. Museo Picasso, París.
12. BRASSAÏ, Agradecimiento a los actores en casa de Picasso, 1944. Círculo de Bellas Artes, Madrid.
13. THEVENSON, Patrick, (8 de marzo de 1962). "C'est la pièce secrète de Picasso. Seul un théâtre autrichien ose la jouer", *Paris-presse-l'intransigeant*.
14. THEVENSON, Patrick, (8 de marzo de 1962). "C'est la pièce secrète de Picasso. Seul un théâtre autrichien ose la jouer", *Paris-presse-l'intransigeant*.
15. THEVENSON, Patrick, (8 de marzo de 1962). "C'est la pièce secrète de Picasso. Seul un théâtre autrichien ose la jouer", *Paris-presse-l'intransigeant*.
16. PICASSO, P. *Buste de Dora Maar (Avec Apel•les Fenosa)*, París, 1941-1942. Yeso, 26 cm. Fundación Apel•les Fenosa.

17. PICASSO, P. *Tête de femme (Dora Maar)*, París, 1941. Yeso, 80 x 42 x 55 cm. Museum Ludwig, Köln.
18. DUREL, Jean-Pierre (3 de julio de 1967), “Le Désir de Picasso”, *Paris-presse-l'intransigeant*.
19. VACAS, Juan Manuel, *El Deseo atrapado por la cola, Teatro del Velador*, 2007. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.
20. PICASSO, Pablo, *Portrait d'enfant dans son lit (Claude)*. París, diciembre, 1948. Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm. Colección privada.
21. PICASSO, Pablo, *Les jeux (Claude et Paloma)*, diciembre, 1950. Aceite y esmalte en madera contrachapada, 119 x 144 cm. Fundación Almine & Bernard Ruiz-Picasso para el Arte.
22. PICASSO, Pablo, *Les Quatre Petites Filles XXXVII*, Golfe Juan, 24 noviembre, 1947. Tinta sobre papel. Museo Picasso, París.
23. PICASSO, Pablo y REVERDY, Pierre, *Les chants des morts*. París, enero de 1948. Litografía, 35,3 x 28,8 cm. Kunstmuseum Picasso, Münster.
24. PICASSO, Pablo, *Retrato de Dora Maar*, 1937. Óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm. Museo Picasso, París.
25. PICASSO, Pablo, *Centaure et Bacchante*, 1947. Litografía, edición 50, 49 x 64 cm. Museo Picasso, Barcelona.
26. PICASSO, Pablo, *Plat rectangulaire décoré d'une tête de faune barbu*. Vallauris, enero de 1948. Arcilla blanca decorada, 38 x 32 x 4 cm. Museo Picasso, París.
27. PICASSO, Pablo, *Cheval ailé (Pégase)*. 18-abril, 1948. Tinta de india y gouache en papel, 35,5 x 52 cm. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte.
28. PICASSO, Pablo, *Chat saisissant un oiseau*. 22-abril, 1939. Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm. Museo Picasso, París.
29. Fotografía de COOPER, Donald, *Les quatre petite filles*, 1971. photostage.co.uk

30. MAROWITZ, Charles, *Les quatre petite filles*, 1971. “Picasso Theatre” (agosto, 1972). *L’Avant-Scène*. N° 500. París, p. 43.
31. PICASSO, Pablo, *La chute d’Icare III (Pour Serge Lifar)*, 29 de agosto de 1962. Cera sobre papel, 24x32 cm. Col. Helene Bailly Gallery, París.
32. PANERA, C., *Picasso 1937, historia del Guernica*, 2006. Centro de Documentación Teatral, Madrid.
33. PANERA, C., *Picasso 1937, historia del Guernica*, 2006. Centro de Documentación Teatral, Madrid.
34. PANERA, C., *Picasso 1937, historia del Guernica*, 2006. Centro de Documentación Teatral, Madrid.
35. PANERA, C., *Picasso 1937, historia del Guernica*, 2006. Centro de Documentación Teatral, Madrid.
36. PANERA, C., *Picasso 1937, Historia del Guernica*, 2006. Centro de Documentación Teatral, Madrid.
37. NAVAL, Javier, *Dalí versus Picasso*, 2014. <https://www.teatroespanol.es/dali-versus-picasso>.
38. NAVAL, Javier, *Dalí versus Picasso*, 2014. <https://www.teatroespanol.es/dali-versus-picasso>.
39. ALONSO, Daniel, *Dalí versus Picasso*, 2014. <https://www.teatroespanol.es/dali-versus-picasso>.
40. Representación en el IES Avempace (Zaragoza) por la Asociación Cultural Avempace, 2003. Archivo personal de Jerónimo López Mozo.
41. GIL ORRIOS, A. (dir.), *Thalia Spanish Theater, Guernica*, 2000. Archivo personal de López Mozo.
42. *Guernica, Compañía Fugarte*, Centro Cultural de Cooperación de Buenos Aires, 2003. Archivo personal de López Mozo.

43. *Guernica*, *Compañía Fugarte*, Centro Cultural de Cooperación de Buenos Aires, 2003. Archivo personal de López Mozo.
44. GIL ORRIOS, A. (dir.), *Thalia Spanish Theater, Guernica*, 2000. Archivo personal de López Mozo.
45. RUATA, Tomás, *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>
46. PICASSO, Pablo, *La Minotauromaquia*, 1935. Grabado y raspado sobre papel, 49,4 x 68,9 cm. Museo Picasso, París.
47. RUATA, Tomás, *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>
48. RUATA, Tomás, *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>
49. PICASSO, Pablo, *Las Meninas*, 1957. Museu Picasso, Barcelona.
50. RUATA, Tomás, *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>
51. RUATA, Tomás, *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, (detalle), 2001. <https://teatrodeltemple.com>
52. Vídeo proyección de Autorretrato de Dora Maar. *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>
53. Vídeo proyección. *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>
54. MAAR, Dora, *Perfil doble con efecto de sombrero*, 1930. Copia de gelatina y plata, 29,8 x 23,8 cm. ADAGP París y DACS Londres, 2000.
55. MAAR, Dora, *Sin título*, 1934. Copia por contacto de gelatina y plata (fotomontaje), 24 x 17,8 cm. ADAGP París y DACS Londres, 2000.
56. RUATA, Tomás, *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001. <https://teatrodeltemple.com>

57. RUATA, Tomás, *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001.
<https://teatrodeltemple.com>
58. DOISNEAU, Robert, *Les pains de Picasso*. Vallauris, 1952. Atelier Robert Doisneau 2014.
59. RUATA, Tomás, *Teatro del Temple, Picasso adora la Maar*, 2001.
<https://teatrodeltemple.com>
60. MAAR, Dora, *Picasso debout travaillant à «Guernica» dans son atelier des Grands-Augustins*, 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
61. AOIZ ORDUNA, Javier, *Bocetos iniciales de escenografía para "Un picasso"*, 2007
<http://www.aoizorduna.com/web/un-picasso/>
62. AOIZ ORDUNA, Javier (diseño escenográfico), *Un Picasso*, 2007.
<http://www.aoizorduna.com/web/un-picasso/>
63. AOIZ ORDUNA, Javier, *Proyección en color para "Un picasso"*, 2007.
<http://www.aoizorduna.com/web/un-picasso/>
64. PICASSO, Pablo, *Minotaure caressant une dormeuse*, Suite Vollard L068, 1933. 29,6 x 36,6 cm. Museo Picasso, París.
65. BUENDÍA, Benjamín, Boceto de *Picasso, Reino Milenario*. 1986, Murcia: Universidad de Murcia.
66. BUENDÍA, Benjamín, Boceto de *Picasso, Reino Milenario*. 1986, Murcia: Universidad de Murcia.
67. MACIÀ, Manuel, *La bateau Lavoir de Picasso*, Auditorium Palma de Mallorca, 2011. Archivo personal de Manuel Macià.
68. MACIÀ, Manuel, *La Bateau Lavoir de Picasso*, 2011. Archivo personal de Manuel Macià.
69. MACIÀ, Manuel, *La Bateau Lavoir de Picasso*, 2011. Archivo personal de Manuel Macià.

70. RENOIR, *El Palco*, 1974. Óleo sobre lienzo, 80 x 63,5 cm. The Courtauld Gallery, Londres.
71. MACIÀ, Manuel, *La Bateau Lavoir de Picasso*, 2011. Archivo personal de Manuel Macià.
72. PICASSO, Pablo, *Las señoritas de Avignon*, 1907. Óleo sobre lienzo, 243,9 x 233,7 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.
73. ALONSO, Daniel (fotografía), *Las señoritas de Avignon*, 2001, Mapa Producciones. Teatro Príncipe-Gran Vía (Madrid). Centro de Documentación Teatral, Madrid.
74. ALONSO, Daniel (fotografía), *Las señoritas de Avignon*, 2001, Mapa Producciones. Teatro Príncipe-Gran Vía (Madrid). Centro de Documentación Teatral, Madrid.
75. ALONSO, Daniel (fotografía), *Las señoritas de Avignon*, 2001, Mapa Producciones. Teatro Príncipe-Gran Vía (Madrid). Centro de Documentación Teatral, Madrid.
76. ALONSO, Daniel (fotografía), *Las señoritas de Avignon*, 2001, Mapa Producciones. Teatro Príncipe-Gran Vía (Madrid). Centro de Documentación Teatral, Madrid.
77. PICASSO, Pablo, *Bailarina*. Vallauris, marzo, 1954. Lápices de colores, cada uno sobre su correspondiente papel reporte, transferidos a la piedra. 3,10 x 1,86 cm. Col. Fundación Picasso Málaga. Museo Casa Natal
78. PICASSO, Pablo, *La danza*. Cannes, noviembre, 1955. Lápices litográficos sobre papeles reporte transparentes. 3,21 x 2,44 cm. Col. Fundación Picasso Málaga. Museo Casa Natal.
79. PICASSO, Pablo, *La danza*. París, febrero-junio, 1925. Óleo sobre lienzo, 215,3 x 142,2 cm. Tate Modern, Londres.
80. BRAQUE, Georges, *Hombre con guitarra*, 1914. Óleo sobre lienzo, 130 x 73 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.
81. PICASSO, Pablo, *Guitarra*, 1930. Cartón, papel, hilo y alambre recubierto, 65,4 x 33 x 19 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

82. WESTON, Edward, *Retrato del bailarín Vicente Escudero*. Los Ángeles, 27 de julio de 1935. Colección familia de Vicente Escudero, Valladolid. En la danza del molinero, El sombrero de tres picos.
83. ESCUDERO, Vicente, *Flamenco cubista*. (Sin fecha).
84. ESCUDERO, Vicente, *Decálogo de baile flamenco masculino* dedicado a José de la Vega, 1976. Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.
85. VALMIER, Georges, Invitación del espectáculo, 28 de mayo de 1924. Biblioteca Nacional Francesa.
86. COTTI, Jean, Programa de mano del espectáculo en el *Théâtre La Courbe*, 1924. Barnett Books.
87. PICASSO, Pablo, marca y subrayado manuscrito sobre hoja del diario ABC (4/4/1965). Rotulador sobre papel de periódico, Mougins, 1965.
88. RAY, Man, Vicente Escudero, bailar de flamenco. Museo Reina Sofía. París, mayo de 1928.
89. VÁZQUEZ, Félix, *La Curva*, 2010. A Negro Producciones.
90. VÁZQUEZ, Félix, *La Curva*, 2010. A Negro Producciones.
91. GÁZQUEZ, A. Boceto contenido en el Dossier de *Ma Jolie*, 2015. Cortesía del autor.
92. *Picasso with a bull's head mask*. Golfe-Juan, Vallauris, France, 1949. Photo: Gjon Mili/Time and Life Pictures/Getty Image © Succession Picasso/DACS, London 2019.
93. QUINN, Edward, *Picasso wearing a bull's head intended for bullfighter's training*, La Californie, Cannes, 1959. Galería Gagosian.
94. PICASSO, Pablo, *Profil de Marie-Thérèse en abîme, jeune homme au masque de Minotaure et vieux barbu aux oreilles d'âne*, 1934. Grabado sobre papel, 22,3 x 31,3 cm. Museo Picasso, París.
95. GÁZQUEZ, Antínoo, *Ma Jolie (el Minotauro, Picasso y el flamenco)*, Teatro Echegaray, Málaga, 2015. Archivo personal del artista.

96. PICASSO, Pablo, *La Minotauromaquia*, 1935. Grabado y raspado sobre papel, 49,4 x 68,9 cm. Museo Picasso, París.
97. GÁZQUEZ, Antínoo, *Ma Jolie (el Minotauro, Picasso y el flamenco)*, Teatro Echegaray, Málaga, 2015. Archivo personal del artista.
98. GÁZQUEZ, Antínoo, *Ma Jolie (el Minotauro, Picasso y el flamenco)*, Teatro Echegaray, Málaga, 2015. Lápiz y acuarela. Archivo personal del artista.
99. PICASSO, Pablo, *Minotaure à la carriole*, 1936. Óleo sobre lienzo, 45,5 x 54,5 cm. The Picasso Estate Collection.
100. PICASSO, Pablo, *Minotaure endormi contemplé par une femme*, Suite Vollard 1060, 1933. Museo Picasso, París.
101. TÁVORA, Salvador, *La Cuadra de Sevilla, Picasso Andaluz o la muerte del Minotauro*, acto 6: *El Minotauro*, 1992. En la imagen el Minotauro y Olga Koklova. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.
102. PICASSO, Pablo, *Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit*, 1934, Suite Vollard. Cobre y aguatinte sobre papel, 3,40 cm. x 4,50 cm.
103. TÁVORA, S., *Picasso Andaluz o la muerte del Minotauro*, acto 9: El toro y el circo, 1992. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.
104. PICASSO, Pablo, *Tête de taureau*, 1942. Bronce, 42 x 41 x 15 cm. Colección Privada.
105. PICASSO, Pablo. *Toro (Toreau)*, 1945. Aguada, raspador y pluma sobre piedra. (6º estado (Mourlot); 7º estado (Baer)). 30 x 43 cm. Fundación Picasso. Museo Casa Natal.
106. MORENO, P. Centro Andaluz de Danza, *Picasso: Paisajes*, 2001. Paisajes Azul, Rosa y Negro. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.
107. MORENO, P. *Picasso: Paisajes*, 2001. [Paisaje Azul]. Fotografía: Luis Castilla. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.
108. MORENO, P., *Picasso: Paisajes*, 2001. [Paisaje Rosa]. Fotografía: Luis Castilla. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.

109. MORENO, P., *Picasso: Paisajes*, 2001. [Atrezo] Fotografía: Luis Castilla. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.
110. MORENO, P., *Picasso: Paisajes*, 2001. [Paisaje Negro]. Fotografía: Luis Castilla. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla.
111. PICASSO, Pablo, *El guitarrista ciego*, 1903. Óleo sobre tabla, 212 x 82 cm. Chicago Art Institute.
112. PICASSO, Pablo, *Las dos hermanas (El encuentro)*, 1902. Óleo sobre lienzo, 152 x 100 cm. Museo Estatal del Ermitage.
113. ARIAS, J. y GARCÍA, N., R.E.A. Danza, *Pendientes de Picasso*, 2013. www.readanza.com.
114. PICASSO, Pablo, *La famille de saltimbanques (Les bateleurs)*. París, 1905. Óleo sobre tabla, 212,8 x 229,6 cm. National Gallery of Art, Washington D.C.
115. ARIAS, J. y GARCÍA, N., R.E.A. Danza, *Pendientes de Picasso*, 2013. www.readanza.com
116. ARIAS, J. y GARCÍA, N., R.E.A. Danza, *Pendientes de Picasso*, 2013. www.readanza.com.
117. ARIAS, J. y GARCÍA, N., R.E.A. Danza, *Pendientes de Picasso*, 2013. www.readanza.com
118. PICASSO, Pablo, *Femme assise devant la fenêtre (Marie-Thérèse)*, 1937, óleo y pastel sobre lienzo, 130 x 97,3 cm. Museo Picasso, Paris.
119. ARIAS, J. y GARCÍA, N., R.E.A. Danza, *Pendientes de Picasso*, 2013. www.readanza.com.
120. ARIAS, J. y GARCÍA, N., R.E.A. Danza, *Pendientes de Picasso*, 2013. www.readanza.com.
121. Dora Maar en *Las mujeres y Picasso*, 2014. En Femenino. Flamenco.enfemenino.wixsit.com
122. *Las mujeres y Picasso*, 2014. En Femenino. Flamenco.enfemenino.wixsit.com

123. MARTÍN, David, *Mi sentir en Pablo*, 2016. Fotografía: Paco Lobato.
124. MARTÍN, David, *Mi sentir en Pablo*, 2016. Fotografía: Paco Lobato.
125. MARTÍN, David, *Mi sentir en Pablo*, 2006. davidmartindanza.com.
126. HURTADO, F., *37 Guernica 17*, 2017. ciafernandohurtado.com
127. HURTADO, Fernando, *37 Guernica 17*, 2017. www.ciafernandohurtado.com
128. HURTADO, Fernando, *37 Guernica 17*, 2017. www.ciafernandohurtado.com
129. *37 Guernica 17*, 2017. www.ciafernandohurtado.com
130. ULLATE, Víctor, *Quiebro*, 2014. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Cuadro 1. Personajes de la obra y nómina de actores.