

Fama y soledad de Picasso (Extracto: desde la página 68 a la 106.), John Berger

[...] problemas estilísticos, que la mayor parte de los que escriben sobre Picasso han planteado. ¿Por qué durante la época azul eligió ese color? ¿Por qué en 1906 pintó en rosa? Las respuestas pueden ser interesantes, pero existe el grave riesgo de no ver el bosque por mirar los árboles.

Si estamos interesados por el espíritu de Picasso, que parece dominar todo lo demás, lo que va a seguir es esencial para nuestros propósitos. Admite que ha venido a París porque en España no tenía porvenir profesional; aquí se enfrentó con la miseria de una ciudad europea moderna; miseria que combinaba el sufrimiento brutal con el delirio; su reacción contra esto fue idealizar los modos de vida más simples, más primitivos.

Hasta ahora se diría que su venida a París había sido de dudoso valor. ¿No habría resultado más lógico rechazar todo el plan de ser pintor profesional y dejar Europa, como lo había hecho Gauguin hacía quince años para irse a los mares del sur?

Lo ventajoso de estar en París quedó demostrado por cuanto sucedió desde 1907 en adelante. Desde muy pronto empezó a tener amistad con pintores y poetas franceses; en particular con Max Jacob y Guillaume Apollinaire. También en 1907 conoció a Braque. Lo que ocurrió después es la historia del cubismo. El cubismo, como estilo fue creación de pintores; pero su espíritu y aliento fue mantenido por poetas. Desde 1907 hasta 1914, el cubismo transformó a Picasso; es decir, Europa y París le transformaron. Puede que transformar sea una palabra excesiva. El cubismo le dio la posibilidad de salirse de sí mismo, de ofrecer a su nostalgia los medios de convertirse en una demanda apasionada, no del pasado, sino del futuro. Y esto es verdad, pese a haber sido uno de los creadores del cubismo. Ya dijimos que el período cubista fue la gran excepción de su vida. Si hemos de comprender cómo se produjo esa "excepción" y cómo el cubismo transformó a Picasso, es preciso examinar la base histórica del movimiento cubista.

Casi es imposible exagerar la importancia que tuvo. Fue una revolución en las artes visuales tan grande como la acontecida al principio del Renacimiento. Sus efectos sobre el arte posterior, sobre el cine y la arquitectura son ya tan numerosos que casi no nos damos cuenta de ellos.

Comparemos una pintura cubista de una silla con una pintura religiosa de Fra Angélico.

La diferencia a primera vista puede ser sorprendente; pero hay también similitudes. En ambas pinturas hay un deleite por la claridad. (No necesariamente claridad del significado, sino claridad de las formas.) Nada se interpone entre el espectador y los objetos pintados..., y menos que nada el temperamento del artista; la objetividad llega al máximo. En ambas pinturas la sustancia y la textura de los objetos se destacan con frescura, como si todo acabara de hacerse. En las dos, el espacio donde los objetos existen constituye, sin duda, una parte importante de las preocupaciones del artista, aun cuando las leyes de ese espacio sean muy diferentes. En Fra Angélico este espacio se asemeja al de un decorado teatral visto desde el público; en el cuadro de Picasso parece más bien el de un paisaje visto desde el aire. Por último, en ambas pinturas hay una simplicidad y ligereza, una falta de afectación que sugiere casi una gozosa confianza. Habrá quien crea que es posible encontrar las mismas cualidades en

pinturas de cualquier otro período; pero no es así. Durante los cinco siglos que median entre ellas, no hay nada comparable.

La semejanza que existe entre ambos cuadros es el resultado de un sentido análogo del descubrimiento de la novedad, que afecta al mundo visto y también a la visión que tiene el artista de sí mismo. Apenas hay ninguna diferencia, pues ambas parecen tan nuevas, entre lo personal y lo impersonal.

El frutero ¿es un ejercicio de un nuevo modo de ver, un reto a toda la historia del arte hasta la fecha? ¿Es sólo la visión de un ángulo de una mesa del café al que concurrían siempre los artistas?

Tal sentido de la novedad nada tiene que ver con la originalidad propia del artista. Está relacionado con el tiempo en que éste vive. Dicho de un modo más específico: tiene que ver con las posibilidades sugeridas, como una promesa a la conciencia, en el arte, la vida, la ciencia, la filosofía y la técnica. A comienzos del Renacimiento, la promesa del nuevo humanismo, de la prosperidad reciente de las ciudades estado italianas que miraban hacia el futuro, del hombre nuevo centrado en la ciencia, duró medio siglo, desde 1420 a 1480, poco más o menos. Para los cubistas, la promesa del mundo moderno se mantuvo unos siete años; desde 1907 a 1914.

¿Cuál era esa promesa? ¿Cuáles las posibilidades sugeridas? Consideremos primero la cuestión desde el punto de vista artístico. Después, más adelante, adoptaremos una perspectiva más amplia y general.

Me referí al cubismo como a una revolución en el arte. Hizo mucho más por ampliar el lenguaje artístico que, por ejemplo, el impresionismo. Fue mucho más que una revolución estilística contra aquello que le precedía. El cubismo cambió la naturaleza de las relaciones entre la imagen pintada y la realidad, y, al hacerlo, situó al hombre en una posición en que no había estado nunca hasta entonces.

La humanidad se ocupa sólo de aquellos problemas que puede resolver; pues mirando la cuestión más de cerca, nos encontramos siempre con que el problema surge sólo cuando las condiciones materiales para su solución o existen ya o están en proceso de formación.

Esta famosa cita de Marx, referente a la revolución social, también es aplicable al arte. Los preparativos para la revolución son siempre graduales. (El fallo en el punto de vista fabiano de “la inevitabilidad de la graduación” está en esperar que los preparativos progresen siempre y, así, dejando de ser preparativos, ocupen el lugar de la revolución misma.)

En la revolución cubista, los preparativos empezaron en el siglo XIX, con la obra de dos artistas: Courbet y Cézanne. La importancia del segundo para el cubismo se ha destacado tantas veces que ha llegado a convertirse en un lugar común. En cuanto a Courbet, Apollinaire en *Les Peintres Cubistes* (que fue el primer manifiesto extenso lanzado por el cubismo) dice con toda sencillez: “Courbet es el padre de los nuevos pintores”.

Tanto Courbet como Cézanne cambiaron el tono del acceso a la naturaleza del pintor. El primero por su materialismo; el segundo, por su visión dialéctica de la naturaleza.

Ningún pintor antes de Courbet fue nunca capaz de destacar la densidad y el peso sin concesiones de lo que pintaba. Esto puede verse tanto en la manera de pintar una manzana o de pintar una ola como en la expresiva languidez y en las ropas arrugadas de dos muchachas tendidas a orillas del Sena.

Fue en la pintura un heroico Santo Tomás, al no creer en nada que no pudiera tocar y discernir con la mano. Los pintores habían llegado a confiarse en los convencionalismos pictóricos –luz y sombra para la solidez, perspectiva para el espacio– que dieran la ilusión de realidad, y permitiese luego fantasías que semejaran lo real. Courbet, aun cuando seguía utilizando pinturas y lienzo, quiso ir más allá de esas convenciones y encontrar un equivalente de la sensación física de los objetos materiales que reproducía: su peso, temperatura y contextura. Lo que había significado antaño la perspectiva aérea para Poussin significó para Courbet la fuerza de la gravedad.

Cézanne era muy diferente, tanto en su temperamento como en su formación; mientras que el arte de Courbet se basaba en la convicción –en haber tenido pruebas tangibles–, Cézanne había basado el suyo en la duda perpetua. Por un lado, quería crear una visión ordenada y armoniosa del mundo como en Poussin; por el otro, sabía, gracias al impresionismo y al examen escrupuloso del testimonio de sus propios ojos, que cuanto veía era relativo y que ni una sola vista pintada de algo podía equivaler a la experiencia de ello en la realidad.

Observó que cuando movía un poco la cabeza hacia la derecha veía de modo diferente lo que tenía delante al mover la cabeza un poco hacia la izquierda. Hasta un niño es capaz de descubrir esto, cuando cierra un ojo primero y otro después. Todos los pintores tenían que haberlo observado también, desde que se pintaba del natural. La diferencia consistió en que Cézanne concedió a eso importancia.

El impresionismo había mostrado el cambio de las apariencias con la luz. Degas demostró que esas apariencias cambiaban también con el movimiento rápido. Gauguin y los simbolistas estimaron como un mérito la distorsión subjetiva.

Está bien que los jóvenes tengan modelo [decía Gauguin], pero que corran una cortina sobre él mientras se ponen a pintar. Más vale pintar de memoria; así la obra es de uno.

Cézanne estuvo rodeado de los que estaban escindiendo el arte y haciéndolo cada vez más fragmentario. Esto le indignaba, pues su anhelo era la precisión y la síntesis; anhelo que se hizo más intenso por ser en parte contra la violencia de su propio temperamento emotivo.

Esta indignación fue lo primero que le hizo pensar que los cambios observados cuando movía la cabeza eran algo importante. Se sentía arrastrado por el deseo de probar, pero también por su anhelo de orden, una cosa tras la otra; como cuando cerraba un ojo veía una imagen falsa, y cuando cerraba el otro veía otra. Tenía que volverse loco o que abrirse paso a través de ese obstáculo. Y lo hizo de la única manera posible; con una solución dialéctica que destruía la oposición entre ambas exigencias, al admitir la una y la otra.

Empezó a fijar sobre el lienzo las variantes que notaba al cambiar ligeramente su punto de vista. Un árbol se convertía en varios árboles posibles. En sus últimas obras llegó a dejar una ancha zona de lienzo o de papel en blanco. Este artificio cumplía varias finalidades, pero la más importante se menciona raras veces: el espacio en blanco daba

a la vista la oportunidad de añadir con la imaginación otras variantes a las ya registradas; era como un silencio necesario para poder escuchar los ecos.

En cuadros como *Árboles al borde del agua*, este orden se estableció entre las posibilidades sugeridas por los diferentes puntos de vista. Así cobró ser un nuevo tipo de certidumbre. La naturaleza en el cuadro no era ya algo que se ponía ante el espectador para que él la contemplara. Ahora incluía a éste, así como el testimonio de sus sentidos y sus constantes cambios de relación con lo que veía. Antes de Cézanne, todo cuadro era en cierta medida un paisaje visto a través de una ventana cerrada. Courbet trató de abrir la ventana y saltar fuera. Cézanne rompió el cristal; así la habitación se convirtió en parte del paisaje y el espectador vino a formar parte también de él.

Ésta fue la herencia revolucionaria que el siglo XIX legó al XX: el materialismo de Courbet y la dialéctica de Cézanne. La tarea consistía en combinar ambas cosas. De seguir cada una de ellas por separado, ambas conducían a un callejón sin salida. El materialismo de Courbet se volvería mecanicista; la fuerza de la gravedad, que otorgaba tanta dignidad a sus temas, se tornaría opresiva y literal. La dialéctica cezanniana sería cada vez más incorpórea y su armonía tendría que obtenerse al precio de la indiferencia física.

Hoy en día ambos ejemplos se siguen por separado. La mayor parte de lo que se pinta en la actualidad o es trivialmente mecanicista naturalista o es abstracto. Pero durante unos cuantos años, desde 1907 en adelante, ambas cosas se combinaron. Pese a la ignorancia y filisteísmo de Moscú, en sus declaraciones estalinistas y postestalinistas acerca de la pintura, y pese al hecho de que ninguno de los artistas de quienes se trataba era marxista bajo ningún concepto, es posible y es lógico definir el cubismo de esos años como un ejemplo de materialismo dialéctico en la pintura.

Llevar aquí más adelante este tema nos alejaría demasiado de nuestro propósito inmediato. Lo que necesitamos comprender es la originalidad de la promesa ofrecida por el cubismo. ¿Qué era lo que aquellos pintores esperaban conseguir?

Un verdadero arte moderno, un arte que correspondiese al nuevo siglo. Apollinaire lo explicó muchas veces:

... nosotros que estamos luchando constantemente a lo largo de las fronteras del infinito y del futuro.

Este sentido de la modernidad lo expresó la pintura cubista de varios modos diferentes:

1. Por la elección del tema. Sus temas estaban tomados de la vida cotidiana con una ciudad moderna. Pero, al contrario que el impresionismo, los cubistas rara vez pintaban "vistas" del natural: el Sena, los parques, los jardines. El único monumento que les atrajo fue la torre Eiffel. Les interesaban las construcciones y las cosas hechas por el hombre. Sobre todo pintaban aquello que tenían más a mano, en el sentido literal de la expresión: mesas de café, sillas, tazas, periódicos, botellones, sifones, ceniceros, lavabos, cartas. En la elección de los objetos destacaba lo vulgar de su posesión. Pero esa vulgaridad era de un nuevo tipo, por ser resultado de la producción barata en masa. Es verdad que a veces (porque A Braque le gustaba la música) se incluían violines y guitarras; pero no eran tratados con más deferencia –ni con menos– que los otros objetos; después de todo, esos instrumentos eran también obra del hombre. Fue como

si, a través del cubismo, se quisiera exaltar un valor nunca admitido hasta entonces: el valor de los artículos fabricados.

2. Por los materiales utilizados. Aparte del papel y la tinta, el lienzo y los colores, los cubistas introdujeron nuevas técnicas y nuevos materiales. Empleaban estarcidos para hacer letras y números; pegaban papel, hule, cartón, hojalata en los cuadros. Imitaban a los pintores de paredes (el padre de Braque lo era), pero utilizando un “peine” para dar a lo pintado la ilusión de la veta de madera; mezclaban arena y serrín con sus pigmentos, a fin de obtener una textura especial; combinaban las técnicas, usando, por ejemplo, lápiz plomo con pintura al óleo. Estos experimentos eran modernos por sí mismos, debido a dos razones: significaban un reto a todo el concepto burgués del arte, visto como algo exquisito, valorable, que debía estimarse como una joya. (Una de las ironías de la historia del arte consiste en que esas mismas obras, ahora aseguradas como joyas, penden hoy en los hogares burgueses junto a dibujos de Boudin e Ingres.) Y se hacían con lo que podía encontrarse en cualquier quincallería. Aquí el reto podía compararse a colocar un folleto impreso al lado de un códice miniado y preguntar: ¿qué es preferible, bellas ilustraciones o saber leer y escribir? La segunda forma por la cual estos experimentos eran modernos consistía en su exigencia de una nueva libertad para el artista. Éste, ahora, tenía derecho a usar todos los medios, de acuerdo con la exigencia de su visión, no ya con la existencia de la etiqueta profesional.

3. Por el modo de ver. Esto es mucho más difícil de resumir con brevedad. La visión cubista resulta tan compleja en su filosofía como intencionadamente sencillos son sus temas y materiales. Encontraron grandes dificultades para establecer la presencia física de lo que estaban representando. Y justo en esto fueron herederos de Courbet. En los bodegones, la realidad de la presencia física se expresa muchas veces con el material que se emplea. Un periódico se representa con un auténtico trozo de diario. El entrapaño de un cajón de madera de una mesa, con un pedazo de papel de empapelar imitando madera. Como Courbet, odiaban aquellas convenciones cuyo origen se había olvidado: la pintura al óleo enamorada de sí misma. Sin embargo, como han de emplear convenciones, prefieren utilizar las más simples, aquellas que nuestros ojos pueden aceptar aún sin trampa; las que pueden llevar de modo inmediato a una viva consciencia de las diversas superficies físicas: madera, papel, piedra, metal.

En las pinturas figurativas los pintores cubistas abordan el problema de modo diferente. Ya no es la presencia de la figura, como persona de carne y hueso, lo que ahora destaca, sino la complejidad física de la estructura de esa figura. Al principio puede resultar muy difícil encontrarla, y, cuando se la encuentra, tiene poca relación con la presencia sensorial de su cuerpo. Pero la disposición estructural que habita el cuerpo se vuelve tan tangible y precisa como la arquitectura de una ciudad. En cuanto a esto, no existe ambigüedad alguna en el alfabeto empleado, como si dijéramos; es tan claro como la letra impresa; la ambigüedad yace sólo en el significado de algunas de las palabras.

Esta austeridad del acceso a la figura era, al menos en parte, el resultado de una reacción contra la palabrería sobre lo espiritual y el alma. Al reducir el cuerpo a una organización comparable con la de una ciudad, afirmaron el carácter antimetafísico del hombre. Inferían (aun cuando ninguno de ellos llegó a expresarlo con palabras) que “la consciencia era una propiedad de la materia altamente organizada”.

El sistema de organización utilizado por los cubistas nos lleva de nuevo a Cézanne, el otro de sus precursores. Cézanne suscita y permite tratar la cuestión de la existencia de puntos de vista simultáneos y, por tanto, destruye para siempre la posibilidad en el arte de una visión estática de la naturaleza. (La visión de Constable, pese a todas sus nubes alborotadas, era estática.) Los cubistas fueron más allá. Encontraron medios para hacer que las formas de todos los objetos fueron similares. Y lo lograron reduciéndolas todas a combinaciones de cubos, cilindros y –después– a facetas y planos de bordes definidos de manera tajante. La finalidad de esta simplificación era permitir la construcción de la más compleja de las visiones de la naturaleza que nunca se había intentado en las artes plásticas. Pero estaba muy lejos de ser un simplificar por simplificar. De poderse interpretar todo con los mismos términos (ya fuera una mano, un violín o una ventana) sería posible pintar las interacciones entre estas cosas, ya que sus elementos se habían vuelto intercambiables. Además, el espacio, en que todas ellas existían, podría también traducirse a los mismos términos..., pero en anverso. (Si la superficie del objeto era cóncava, la del espacio sería convexa.)

Los cubistas crearon un sistema por el cual era posible revelar de un modo visual la trabazón existente entre los fenómenos, creando así la posibilidad en el arte de revelar procesos, en lugar de estados estáticos de existencia. El cubismo fue un arte preocupado por entero por la interacción; la interacción entre aspectos diferentes; entre la estructura y el movimiento; entre los signos ambiguos de la superficie de un cuadro y la realidad cambiante que representan. Es el arte de la liberación dinámica de todas las categorías estáticas.

Todo es posible [escribió André Salmon, un poeta cubista], cualquier cosa es realizable dondequiera y con lo que sea.

Sería imposible explicar en términos de la historia economicosocial por qué el cubismo empezó en 1907 y no en 1903 o en 1910. Las explicaciones sociológicas de las obras de arte particulares o de los movimientos artísticos no pueden ser nunca tan precisas. Es más, no son nunca explicaciones completas, sino más bien testimonios circunstanciales. Pueden rectificar un proceso, pero no abrirlo; en ocasiones puede también anular alguno, abierto erróneamente.

Ya hemos hecho notar el contraste existente entre la España feudal y la Europa capitalista; el contraste entre el terrible equilibrio del potro y la actividad incesante de la competencia. España seguía siendo la misma. Europa había cambiado.

Hacia 1900 la verdadera naturaleza del capitalismo experimentó un cambio. Aunque seguía existiendo la competencia, ya no sería libre ni abierta; la era del monopolio había empezado.

En 1912, cerca de un tercio de la riqueza nacional total de los Estados Unidos pertenecía a dos trust, o estaba controlada por ellos: Rockefeller y Morgan. (Posteriormente esta división se hizo menos espectacular, pero no por eso menos características del monopolio.) En la Alemania de 1907, unas cuantas grandes empresas, que representaban menos de la centésima parte del número total de las industrias alemanas, utilizaban más de las tres cuartas parte de la energía eléctrica y del carbón disponibles.

Esta transformación fue consecuencia de la escala de producción exigida por los nuevos medios de producir. El acero, la electricidad y las nuevas industrias químicas habían empezado a transformar, no sólo la faz del mundo, sino también el sistema económico que estimuló el descubrimiento de sus empleos.

Paralelo a este desarrollo hubo un periodo de rápida expansión colonial. Entre 1884 y 1900, las potencias europeas añadieron a sus imperios unos ciento cincuenta millones de súbditos más y unos diez millones de kilómetros cuadrados. Hacia 1900 se llegó a una etapa donde, por primera vez, no había nada cuya posesión fuera reclamable..., salvo reclamándose los unos a los otros. El mundo entero tenía dueño.

Hoy no podemos olvidar o ignorar a qué condujo todo esto. Vimos la Primera Guerra Mundial, el nazismo, la Segunda Guerra Mundial, las luchas por la independencia del imperialismo, los millones de muertos por el hambre, el fuego o la desmembración. También hemos podido ver el creciente anonimato de la vida, a medida que su escala se hace más y más grande; el anonimato de la muerte por la silla eléctrica (autorizada por primera vez en 1888); del rascacielos, las decisiones gubernamentales y la amenaza de la guerra atómica. Kafka, cuyos años de formación transcurrieron entre 1900 y 1914, fue el profeta de este anonimato. Otros artistas de ese mismo período –Munch y los expresionistas alemanes– percibieron lo mismo, pero sólo Kafka comprendió todo el horror de este nuevo toma y daca, según el cual, a cambio de la subsistencia, el hombre renunciaba al derecho de tener una existencia perceptible. Ningún dios de los inventados por el hombre tuvo nunca el poder de castigar de un modo semejante.

Sin embargo, esto es sólo una mitad de la verdad; de la enorme y dramática verdad, en cuyo despliegue y realización, nosotros, los nacidos en la primera mitad del siglo XX, hemos participado. El imperialismo y el monopolio capitalistas representaban también una promesa. Hacia 1900 o 1905 la balanza entre nuestros temores y nuestras esperanzas había quedado equilibrada, aunque nadie en aquel tiempo se dio plena cuenta de ello.

El monopolio capitalista era la forma más elevada, más desarrollada de organización económica que alcanzó jamás el hombre. Implicaba el planeamiento a una escala sin precedente y sugería la posibilidad de tratar al mundo entero como una sola unidad. Llevó al hombre a un punto desde donde podía ver realmente los medios de crear un mundo de igualdad material. Punto que era el polo opuesto al del viejo anarquista que contemplaba Málaga a sus pies.

Lenin fue el primero que vio, a esta luz, el nuevo desarrollo. En 1916, en Imperialismo, la etapa superior del capitalismo, escribió lo que sigue:

Cuando una gran empresa asume proporciones gigantescas, y, sobre la base de un cómputo exacto de los datos masa, organiza de acuerdo con un plan el suministro de materias primas en la extensión de dos tercios o tres cuartos de todo cuanto es necesario para docenas de millones de gentes; cuando las materias primas son transportadas al lugar apropiado para la producción, a veces a cientos de miles de kilómetros de distancia, de manera sistemática y organizada; cuando un solo centro dirige todas las etapas sucesivas del trabajo para la manufactura de numerosas variedades de artículos terminados; cuando esta producción es distribuida de acuerdo con un plan, entre docenas de cientos de millones de consumidores (como en el caso

de la distribución del petróleo en América y en Alemania por el “trust del petróleo” norteamericano), entonces resulta evidente que tenemos la socialización de la producción... A despecho de ellos mismos, los capitalistas se ven arrastrados, por decirlo así, a un nuevo orden social, a un orden social transicional, desde la competencia completamente libre a la socialización completa... La producción se ha vuelto social, pero la propiedad sigue siendo privada.

Como resultado de la Primera Guerra Mundial, aconteció la primera revolución socialista triunfante; después de la Segunda Guerra Mundial, un tercio del mundo se hizo socialista. No quiero ser demasiado esquemático y tampoco olvidar los sufrimientos y sacrificios que ha llevado consigo la creación del socialismo moderno; pero es innegable que, hoy en día, las esperanzas de la abrumadora mayoría del mundo están puestas en cierta forma de socialismo moderno, y que el imperialismo y el capitalismo se encuentran a la defensiva, hasta el punto de que sus apologistas tienen que negarle una existencia constante. Para todos estos cambios, el escenario se montó entre 1900 y 1914.

Los cubistas no sabían nada de las necesidades históricas ni de las alternativas que se revelarían por sí mismas. No les interesaba la política. Ni siquiera tenían una idea clara del significado de ese “futuro”, en el cual creían. Acaso el único punto en que estarían acordados era que, en ese futuro, no resultarían absurdos expuestos en el Louvre. Se daban cuenta de que se estaba produciendo un cambio cualitativo y de que la burguesía —que ellos detestaban por sus maneras y gustos— pronto quedaría anticuada; pero sin saber cómo ni por qué. Su sensación de un cambio era, en gran parte, el resultado del impacto de las nuevas invenciones y las nuevas posibilidades materiales.

La producción en masa de ropas, zapatos, loza, papel, alimentos, bicicletas había empezado en los años ochenta o noventa. El ritmo y la escala total de la vida ciudadana se alteraron. La proporción del cambio adquirió la velocidad de la máquina; y esto saltaba a la vista en las calles, las tiendas y los nuevos periódicos.

La torre Eiffel, que siguió siendo la estructura más alta del mundo hasta 1918 (tiene 320 metros de altura) y cuya construcción sólo fue posible gracias al acero moderno, se convirtió en un símbolo de nuevas posibilidades. Se construyó para la Exposición Internacional de 1889, donde hubo también fuentes iluminadas con electricidad, que convencieron a todos de que la electricidad era la clave de un futuro fantástico. (Fue a partir de 1900 y en esa década cuando la energía eléctrica empezó a aplicarse de tal modo que afectó a las vidas de las gentes. Debido fundamentalmente a que fueron solucionados los problemas de su transmisión a grandes distancias con la invención de la corriente alterna y el transformador.) Apollinaire terminaba uno de sus poemas escrito en 1905 de este modo:

Noches de París ebrias de ginebra

llameantes de electricidad.

Los tranvías, luces verdes en el espinazo,

musican los raíles su locura de máquinas.

Los cafés henchidos de humo

gritan todo el amor de sus zíngaros
de sus camareros vestidos con taparrabos
hacia ti, tú la que tanto amé.

La Exposición de París de 1900 fue todavía más sensacional. Llegaron a treinta y nueve millones los visitantes (los organizadores esperaban sesenta y cinco). Hubo participantes de todas partes. Se usó el esperanto como idioma internacional para favorecer la unidad y accesibilidad de todos. Hubo automóviles, cromo, aluminio, tejidos sintéticos. Hasta telegrafía sin hilos.

A principios del siglo existían en Francia sólo 3.000 vehículos de motor. En 1907 eran 30.000. En 1913 Francia producía 45.000 anuales.

Los hermanos Wright empezaron en 1900 a ensayar aeroplanos. Su primer vuelo con éxito, en 1905, duró cincuenta y nueve segundos. En 1906 Dumont, en Francia, hizo un vuelo de exhibición. En 1908, los Wright volaron noventa y un minutos. En 1908, Bleriot cruzó el canal de la Mancha.

La fe de los cubistas en el progreso no era, de ningún modo, formularia. Utilizaban los nuevos productos, las nuevas invenciones, las nuevas formas de energía como armas para demoler el viejo orden. Pero, al mismo tiempo, su interés no era declamatorio, sino profundo. En esto difirieron de los futuristas de modo fundamental. Los futuristas veían la máquina como un dios selvático con el cual se identificaban. Por su ideología fueron los precursores del fascismo; como artistas produjeron una forma vulgar del naturalismo animado, que era en sí una glosa de cuanto ya se había hecho en el cine.

Los cubistas fueron tanteando el camino, cuadro tras cuadro, hacia nuevas síntesis que, en términos pictóricos, eran el equivalente filosófico de la revolución que se estaba produciendo en el pensamiento científico: una revolución que dependía también de los nuevos materiales y nuevos medios de producción.

La razón de que nos encontremos en un nivel imaginativo más elevado [escribía A. N. Whitehead en 1925] [1] no se debe a que tengamos imaginaciones más brillantes, sino a poseer instrumentos mejores. En la ciencia lo más importante que ha ocurrido durante los últimos cuarenta años es el avance en el diseño instrumental. Avance debido en parte a unos cuantos hombres de genio, tales como Michelson y los ópticos alemanes. También se debe al progreso del proceso tecnológico de fabricación, sobre todo en la metalurgia.

En 1901 Max Planck publicó la Teoría de los Cuantos. En 1905, Einstein la Teoría Especial o Restringida de la Relatividad. En 1910, Rutherford descubrió el núcleo atómico. En 1905, la física newtoniana, con su acentuación mecanicista un tanto utilitaria, quedó desplazada. Vino a la existencia con las promesas más hermosas del estado burgués. Fue ella quien logró todo cuanto se exhibió en la Exposición Internacional de 1900. Quedó desplazada cuando el desarrollo de ese mismo estado burgués alcanzó un punto decisivo de transformación.

La física moderna, e incluso toda la ciencia moderna, descansa fundamentalmente en la idea de función y proceso. Niega el estado permanente. Sustituye la noción de sustancia por la noción de conducta.

Ya en el siglo XIX, Darwin y Marx habían lanzado hipótesis que ponían en tela de juicio –con hechos más bien que argumentos abstractos– la división cartesiana entre cuerpo y alma. Al hacerlo amenazaron también las otras categorías permanentes, en las cuales la realidad había quedado escindida. Observaron que tales categorías se habían convertido en prisiones para la mente, al impedir que viéramos la constante acción e interacción entre las categorías. Encontraron que lo que distinguía a un suceso determinado era siempre el resultado de la relación entre dicho suceso y otros. Si, por un momento, empleamos la palabra espacio en un sentido diagramático puro, podemos afirmar que todos se darán cuenta de que es en el espacio entre los fenómenos donde se puede encontrar la explicación: por ejemplo el espacio entre el hombre y el mono; el espacio entre la estructura económica de una sociedad y las opiniones de quienes las forman.

Esto implica un nuevo modo de pensar. Comprender es ahora cuestión de considerar todo aquello que está interpuesto. Lo que exigía este modo de pensar fue previsto por Hegel. Después inspiró a Marx la creación del sistema materialista dialéctico. De modo gradual fue afectando a todas las ramas de la investigación. Su primera tentativa de formulación en las ciencias naturales fue en el estudio de la electricidad. Faraday, forcejeando con el problema de la “acción a distancia”, inventó el concepto del campo de fuerza, el campo magnético. Más tarde, en la década de 1870, Maxwell definió de modo matemático ese campo.

Sin embargo, la implicación plena del concepto de campo –el más básico de los conceptos modernos– no fue comprendida hasta la Teoría Especial o Restringida de la Relatividad. Sólo entonces se demostró que el campo de fuerza era una realidad independiente.

Las conclusiones últimas extraídas de la Teoría de los Cuantos iban aún más allá, al mostrar la imposibilidad de aislar un solo hecho. Dejaron sentado que nuestra relación con ese hecho es siempre un factor adicional y de posible distorsión.

La ciencia natural [dice Heisenberg] no sólo describe y explica la naturaleza; es parte de la realidad entre ellas y nosotros; describe la naturaleza como expuesta a nuestro método de interrogación. [2]

Los físicos se han esforzado siempre en señalar que la mecánica del cuanto sólo se vuelve significativa a una escala atómica, extremadamente minúscula. Tienen razón al hacerlo, puesto que toda la paradoja de la Teoría de los Cuantos consiste en el hecho de que los experimentos se planean –así tiene que ser– de acuerdo con los cálculos a gran escala, pero sólo aproximados de la física clásica, mientras que los resultados de esos experimentos han de interpretarse según la mecánica cuántica. Sin embargo, en otro sentido, carece de importancia que la teoría resulte significativa sólo a determinada escala. Fue la visión macrocósmica del sistema solar la que ayudó al hombre a liberarse de la creencia de un universo controlado desde fuera. Es la visión microcósmica del átomo y su núcleo lo que ahora le ayuda a librarse de nuestro fracasado y estático sistema de categorización; sistema que, en sí mismo, es el reflejo del oportunismo esencial de la fase capitalista de la historia. Por definición, el oportunismo implica una ceguera para reforzar las conexiones. Los planetas nos llevaron al umbral de la autoconciencia; el átomo nos está llevando al umbral de la

conciencia de la indivisibilidad de la realidad total. He aquí por qué es importante, sea cual fuere la escala que abarque.

La mecánica cuántica demuestra que, en una escala atómica, es imposible distinguir y hasta definir la onda y la partícula. Esto llevó a Niels Bohr a su teoría complementaria, mediante la cual ambas afirmaciones, en apariencia contradictorias, pueden en todo momento ser igualmente verdaderas. También llevó a Heisenberg a su Principio de la Incertidumbre, que afirma la imposibilidad, a pequeña escala, de separar lo potencial de lo real. Descubrimientos posteriores pueden alterar estas teorías. Pero lo que prueban los procesos en sí es que, cuando se trata de una escala suficientemente pequeña y básica, la indivisibilidad de la naturaleza se manifiesta en la simultaneidad. Las cualidades de la onda son las opuestas a las cualidades de la partícula. Sin embargo, en determinadas circunstancias, el electrón se comporta como si fuera ambas cosas al mismo tiempo.

Decía que los cubistas fueron tanteando un camino hacia una nueva síntesis, que, en términos pictóricos, equivalía a la que se estaba produciendo en el pensamiento científico. Aun cuando Planck dio a conocer su Teoría de los Cuantos en 1901, sus consecuencias no fueron comprendidas hasta los años veinte, cuando menos, y por ese tiempo todas las innovaciones cubistas ya se habían realizado. No es probable que los cubistas leyesen a Einstein en 1905. Pero la cuestión no es ésta. Los cubistas llegaron a sus conclusiones de modo independiente. Dentro de sus propios temas, sintieron también las exigencias del nuevo modo de pensar, originado en el siglo XIX y estimulado entonces por las nuevas invenciones técnicas; también se interesaron por lo que había interpuesto.

A fin de comprender el paralelismo con más facilidad, permítaseme repetir aquí lo que escribí al definir el método cubista:

Los cubistas crearon un sistema por el cual era posible revelar de un modo visual la trabazón existente entre los fenómenos, creando así la posibilidad en el arte de revelar procesos, en lugar de estados estáticos de existencia. El cubismo fue un arte preocupado enteramente por la interacción entre aspectos diferentes: entre la estructura y el movimiento; entre los cuerpos sólidos y el espacio en torno de ellos; entre los signos ambiguos de la superficie de un cuadro y la realidad cambiante que representan.

Lo que entendían los cubistas por espacio, estructura, signo y proceso es enteramente diferente de lo que estos términos significan para los físicos nucleares. Pero la diferencia entre la visión cubista de la realidad y la de un gran pintor holandés del siglo XVII, como Vermeer, es muy semejante a la diferencia entre la visión de la física moderna y la de Newton; semejanza no sólo de grado, sino de calidad.

Un paralelismo como éste entre ramas diferentes de la cultura e investigación es raro en la historia. Acaso esté limitado a aquellos períodos que preceden de modo inmediato a la revolución. El anterior se en Europa con la Ilustración. Para acentuar una vez más la notable convergencia de los factores que originaron este paralelismo durante el período de 1900 a 1914, consideremos por un el cine.

La película es la forma del arte de la primera mitad de nuestro siglo. Empezó a fines de los años noventa como un espectáculo primitivo de feria. En 1908 ya se había

convertido en el medio que podríamos reconocer. En 1912 produjo su primer gran maestro: D. W. Griffith, en los Estados Unidos. Por la técnica, el cine depende de la electricidad, de la mecánica de precisión y de las industrias químicas. En lo comercial, del mercado internacional; hasta 1909, Pathé y Gaumont en Francia tuvieron el monopolio virtual; en 1912 los Estados Unidos se apoderaron de él. En lo social, depende de los grandes públicos urbanos que, con la imaginación, pueden ir a todas partes; el espectador de cine es mucho más expectante que el espectador de teatro. No fue por casualidad que una de las primerísimas películas narrativas se basara en Julio Verne. En el plano artístico, el cine es el medio que, por su naturaleza, puede acomodarse más fácilmente a la simultaneidad de los puntos de vista y mostrar con claridad la indivisibilidad de los acontecimientos.

He dedicado tan largo espacio a tratar del cubismo sin mencionar a Picasso porque su significación histórica plena rara vez es comprendida. De ordinario se explica sólo en términos de la historia del arte. Los llamados críticos de Moscú lo condenaron con el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo como modernista y decadente. Lo cual es jocosamente antihistórico. El dadaísmo y el surrealismo fueron una consecuencia de la guerra de 1914. Mientras que el cubismo fue posible sólo porque una guerra como ésa aún era inimaginable. Como grupo, los cubistas fueron los últimos optimistas en el arte occidental y, por esa valiosa prenda, su obra representa, todavía hoy, el modo de ver más avanzado conseguido hasta el presente. Los próximos innovadores tendrán que retornar al cubismo.

Hasta la fecha no se ha apreciado aún en Occidente la magnitud de lo logrado por los cubistas, a causa de nuestra sensación de inseguridad y de la Angst que lo domina todo. (Sus cuadros alcanzan altos precios, pero como tesoros de otro mundo.) Tampoco es apreciado el cubismo en la Unión Soviética porque allí la visión oficial de las artes visuales es aún la del siglo XIX. Cuando al fin se estimen plenamente los logros cubistas, no será posible explicarlos en términos del genio personal nada más. La comparación con los primeros tiempos del Renacimiento será de nuevo aplicable.

Los cubistas coincidieron en un momento sorprendente. Heredaron del arte del siglo XIX la promesa revolucionaria del materialismo dialéctico. Captaron al principio del siglo la promesa de nuevos medios de producción, con todas las consecuencias mundiales. Expresaron su entusiasmo consecuente por el futuro en términos justificados por la ciencia moderna. Y lo hicieron en una década de la historia, aún reciente, cuando era posible poseer semejante entusiasmo y sin embargo ignorar, sin propósito deliberado de evasión, las complejidades políticas y los terrores que llevaba consigo. Pintaron los presagios benéficos del mundo moderno.

Ahora hemos de volver a 1907, antes de que se hubiera pintado ninguna pintura cubista y antes de que la palabra misma hubiera sido forjada. En la primavera de ese año, Picasso pintó *Las señoritas de Avignon*.

El cuadro pasó por muchas etapas y quedó sin terminar. Al principio la composición incluía dos hombres. Uno era un marino y el otro entraba en la habitación llevando una calavera. Esa habitación era la de un burdel, y las mujeres, prostitutas. (El título proviene de haber existido un burdel en Barcelona, conocido de Picasso y sus amigos, en una calle llamada Avignon. Pero como el título no es propio de Picasso y es en parte una broma, no hay razones para suponer que el pintor hubiera pensado en Barcelona.)

La primitiva presencia del hombre con el cráneo ha estimulado a algunos críticos a comparar el tema con Las tentaciones de San Antonio. Parece probable que haya sido otra referencia privada a los recientes temores del autor hacia las enfermedades venéreas. En la versión final ese tema, como tal, es difícil de identificar. Vemos sólo cinco mujeres desnudas pintadas de un modo tan despiadado como nunca lo había sido una mujer desde el siglo XI o XII, cuando se la veía como el símbolo de la carne, del purgatorio físico, en que el hombre estaba condenado a sufrir hasta la muerte.

Embotados por la insolencia de buena parte del arte reciente, es probable que tendamos a subestimar la brutalidad de Las señoritas de Avignon. Todos los amigos que lo vieron en el estudio del pintor (no se expuso al público hasta 1917) quedaron al principio desagradablemente impresionados. Y había sido pintado para eso. Era un ataque rabioso, frontal, no contra la “inmoralidad” sexual, sino contra la vida, tal y como Picasso la había encontrado; contra la desolación, la enfermedad, la fealdad, la crueldad de ella. Por su actitud, desciende en línea directa de las pinturas anteriores, sólo que ésta es mucho más violenta y la violencia transformó el estilo. Él sigue siendo fiel a su carácter de invasor vertical. Pero en lugar de criticar la vida moderna, comparándola, tanto con pena como con cólera, con un modo de vida más primitivo, ahora utiliza este sentido de lo primitivo para ultrajar y ofender al civilizado. Y esto lo hace de dos simultáneos: por el tema y por el modo de pintarlo.

Un burdel puede no ser desagradable de por sí. Pero las mujeres pintadas sin atractivo y sin tristeza, sin ironía ni comentario social, como si fueran las estacas de una empalizada, a través de la cual los ojos miran como a un muerto..., eso sí que es chocante. Como lo es también el modo de pintar. Picasso dijo que, por entonces, estaba influenciado por las esculturas ibéricas. También debió de estarlo –en particular en las dos cabezas de la derecha– por las máscaras africanas. El arte africano había sido “descubierto” en París hacía pocos años. Después el arte primitivo iba a ser dedicado a muchos usos diferentes y citado en muchas confusas y complicadas discusiones. Pero aquí parece que las “citas” de Picasso son simples, directas y emotivas. No están en lo más mínimo relacionadas con problemas formales, sino con el reto a la civilización. Las dislocaciones de este cuadro no son estéticas, sino un resultado de la agresión. Es lo más próximo que puede lograrse en pintura a un atentado. Usando un viejo término anarquista, es casi un ejemplo de “la propaganda por el hecho”.

En espíritu no es muy diferente de la arenga de Lerroux en Barcelona el año anterior: “Entrar a saco en la civilización decadente..., destruid sus templos..., rasgad los velos de las novicias...”.

Destaco la violencia y aspecto iconoclasta de este cuadro porque, de ordinario, es admirado religiosamente como el gran ejercicio formal, que fue el punto de partida del cubismo. Y lo fue, en la medida que estimuló a Braque a empezar a pintar, a fines del año, su respuesta mucho más formal a Las señoritas de Avignon y, porque, poco después, Picasso y Braque trabajaban “casi como montañeros atados a la misma cuerda” (para citar la frase de Braque). Pero de haber quedado en lo que era, esta pintura no hubiera llevado nunca a Picasso al cubismo ni a ningún otro modo de pintar ni remotamente parecido. Fue una “propaganda por el hecho” del invasor vertical. No tiene nada que ver con la visión del siglo XX o del futuro, que fue la esencia del cubismo.

Sin embargo, señala el comienzo de un gran período de excepción en la vida de Picasso. Nadie sabe exactamente cómo se produjo el cambio en el pintor. Sólo nos es posible observar los resultados. Las señoritas de Avignon, al contrario que todas las pinturas anteriores de Picasso, no dan ninguna prueba de su habilidad. Como si la furia con que lo pintó fuese tan gran que hubiese destruido sus dotes.

Tal interpretación se ajusta también a otro hecho notable. Hasta 1907 había seguido su propio y al parecer solitario camino en la pintura. Ni influenció a sus contemporáneos parisinos, ni parece tampoco haber sido influenciado por ellos. Pero, tras este cuadro, entró a formar parte de un grupo. Apollinaire y sus amigos escritores le dijeron lo que él y ellos andaban buscando. Trabajó tan cerca de Braque que muchas veces sus pinturas apenas se distinguen. Después se convirtió en guía de Léger, Juan Gris, Marcoussis y otros. Era como si, con la desaparición de su prodigiosa destreza, Picasso ya no estuviera aislado, no estuviera ya sujeto a su pasado, sino abierto al libre cambio de ideas.

Apollinaire, que poseía una percepción extraordinaria del espíritu de las personas y de su tiempo (mucho más que la pintura misma) constató el cambio tal y como ocurrió. En 1913, pocos años después, escribía acerca de esto:

Hay poetas a quienes una musa dicta sus obras, artistas cuya mano es guiada por un ser desconocido que los utiliza como instrumento. Para ellos no existe nada parecido a la fatiga, porque no trabajan, aunque produzcan muchísimo en todo tiempo, en cualquier día, en cualquier país, en todas las épocas del año; no son hombres, sino instrumentos poéticos o artísticos. Su propia razón es impotente contra ellos mismos, no tienen que esforzarse y sus obras no muestran señal alguna de esfuerzo. No son divinos, pueden hacer sin ellos mismos; son, como si dijéramos, una extensión de la naturaleza. Sus obras superan el entendimiento. Pueden conmover aunque las armonías que hacen resonar no sea nunca humanizadas. Y luego hay otros poetas, otros artistas que forcejean. Que luchan por conseguir la naturaleza, pero que no tienen una inmediata proximidad a ella; han de extraerlo todo de sí mismos, y ningún demonio ni musa les inspira. Están solos y no logran expresar nada, salvo lo que ellos mismos han balbuceado y balbuceado, tanto que a veces, tras mucho esfuerzo y muchos intentos, son capaces de formular lo que quieren formular. Hombres creados a la imagen de Dios, querrán descansar un día para admirar lo que han creado. Pero, ¡qué fatiga!, ¡cuánta imperfección!, ¡cuánto trabajo!

Picasso era de los primeros. Nunca se ha visto espectáculo tan fantástico como la metamorfosis que sufrió para convertirse en un artista de los segundos.

Lo que Apollinaire, con toda su maravillosa percepción, no pudo captar es lo mucho que él. Sus amigos y Braque contribuyeron a esa metamorfosis. Y no pudo captarlo porque entonces no sabía que después, cuando el grupo dejase de existir y Picasso quedara solo de nuevo, volvería a transformarse otra vez en artista del primer tipo.

Al pintar Las señoritas “provocó” el cubismo. Fue la espontánea y, como siempre, primitiva insurrección, a partir de la cual, por buenas razones históricas, se desarrolló la revolución cubista. Esto quedará claro sin duda con mirar sólo siete cuadros importantes en secuencia cronológica.

Tras Las señoritas, Picasso quedó atrapado por lo que él mismo había provocado. Se convirtió en parte de un grupo. Esto no quiere decir sólo que tenía un círculo propio de amigos, pues lo había tenido antes y lo tendría después. Se convirtió en parte de un grupo que, aun cuando no había formulado su programa, trabajaba por entero en la misma dirección. Éste fue el único período de toda su vida en que su obra se asemejó, en cierta medida, a la obra de otros pintores contemporáneos. Es también el único período en que su obra (pese a que él mismo lo niegue) revela una línea de desarrollo de una firmeza absoluta; desde Paisaje con un puente en 1908 a, digamos, El violín de 1913. Fue un período de gran agitación, pero también de certidumbre íntima y de seguridad. Debió de ser la única época en que Picasso se sintió por entero a gusto. Desde entonces ha estado exiliado de ese período tanto como de España. Dentro del grupo (aun cuando esta palabra resulta y aun poco demasiado formal), dentro del compañerismo establecido, la fuerza y el extremismo de Picasso seguían siendo destacados. Fue él probablemente quien llevó las discusiones y la lógica a sus plenas conclusiones pictóricas. (También fue él quien tuvo primero la idea de pegar materiales extraños sobre el lienzo.) Pero es probable que fueran sus amigos quienes sintieron la presión de lo que he llamado la convergencia histórica que hizo posible el cubismo. Eran ellas, más que él, quienes pertenecían al mundo moderno, y así estaban comprometidos con ese mundo. Él se comprometió al trabajar con ellos.

En 1914 el grupo se dispersó. Braque, Derain, Léger, Apollinaire, se fueron a combatir. Kahnweiler, el marchante de Picasso, tuvo que huir del país por ser alemán. Cambios semejantes afectaron las vidas de miles de personas.

Picasso no se preocupaba de la guerra. No era suya; otro ejemplo de lo endeble de su pertenencia a la vida que le rodeaba. Sin embargo, sufrió al quedar solo y su soledad se acrecentó en 1915, con la trágica muerte de su joven amante. Bajo la presión de la soledad, volvió al tipo anterior. Fue de nuevo invasor vertical procedente del pasado. Pero antes de que examinemos las consecuencias plenas de este hecho, quisiera mostrar, por ejemplo, cómo después de 1914 toda la relación entre el arte y la realidad cambió.

Picasso, El violín, 1913.

No fue sólo la dispersión. Después de la guerra, la mayoría de los cubistas volvieron a París. Sin embargo, fue imposible por completo para ellos encontrar o volver a crear el espíritu y la atmósfera de 1910. No sólo era el aspecto del mundo diferente por completo; no sólo la desilusión había ocupado el lugar de la esperanza, sino que su posición misma, en relación con ese mundo, había cambiado. Hasta 1914 se había adelantado a los acontecimientos en su trabajo profético. Después de la guerra fueron los acontecimientos quienes se adelantaron. La realidad les despojó de todo. Ya no sentían –ni aun de forma intuitiva– el empuje de lo que estaba ocurriendo. La era de la política vital había empezado. Ahora, lo que era revolucionario tenía que ser inevitablemente político. El gran innovador, el gran artista revolucionario de los años veinte fue Eisenstein. (James Joyce pertenece esencialmente al mundo de la preguerra.) Algunos de los cubistas, como Léger y algunos de los seguidores de ellos, como Le Corbusier, adquirieron una visión política y avanzaron hasta convertirse en una nueva avant-garde. Otros retrocedieron. Max Jacob, por ejemplo, antaño escéptico y herético, recibió el bautismo católico en 1915 y entró a vivir en un monasterio.

Nada ilustra este cambio con más viveza que la historia del ballet "Parade". Los cubistas habían desdeñado el ballet como una forma pretenciosa y burguesa de diversión. Preferían las ferias y el circo. Sin embargo, en 1917, Jean Cocteau convenció a Picasso para que colaborase con él y con el compositor Erik Satie en la creación de un ballet para Diaghilev. La compañía de éste había estado de moda en París durante diez años. En Rusia había sido la predilecta de los zares. Pero el plan de Cocteau era romper con la tradición y producir un espectáculo "moderno". El título, "Parade", trataba de sugerir el circo, el music-hall, exorcizando de este modo los fantasmas burgueses.

Picasso se fue a Roma a trabajar en el ballet. Diseñó el telón de boca, los trajes y la escenografía. También contribuyó con ideas y sugerencias. El telón era sentimental, acaso deliberadamente. Pero se ajustaba al nuevo "milieu" en que ahora se encontraba Picasso.

Creamos "Parade" [escribió Cocteau] en un sótano de Roma, donde la compañía ensayaba, y paseamos a la luz de la luna con los bailarines, visitamos Nápoles y Pompeya. Logramos conocer a los joviales futuristas.

NOTAS

[1] (11) En "An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge" (Cambridge University Press, 1925).

[2] (12) La cita está tomada de "Physics and Philosophy", de Heisenberg (Alian & Unwin, 1959), profundo libro accesible al profano.