

**PICASSO DIRECTOR ESCÉNICO: LA CAJA ESCÉNICA COMO ENTORNO
RECURRENTE. ESPECIAL ATENCIÓN A LA OBRA *MINOTAURO CON
JABALINA Y MUJER REHÉN*, 1934**

**PICASSO AS A SCENIC DIRECTOR: THE STAGE AS RECURRING
ELEMENT. SPECIAL ATTENTION TO *MINOTAUR WITH JAVELIN AND
HOSTAGE WOMAN*, 1934**

Alejandro Ocaña Fernández

Resumen: Se estudian diversas obras de Pablo Ruiz Picasso en su etapa surrealista a los efectos de hallar en las mismas trazas de lo que sería la representación de una caja escénica o escenario. La representación de las figuras y el entorno en el que se ubican se corresponde con una auténtica puesta en escena. Las imágenes representadas, encuadradas en esas cajas escénicas, por su parte, nos muestran actos de violencia o el resultado de la misma. Nos habremos de encontrar, por tanto, ante la escenificación de la violencia y ante el empeño de Picasso de hacer las veces de director escénico. El estudio se cierra con el análisis de la obra *Minotauro con jabalina y mujer rehén*, 1934.

Palabras clave: Picasso, surrealismo, teatro, escenario, Minotauro.

A ojos del espectador, el escenario de un teatro se presenta como un ortoedro o cubo hueco al que le falta su lado frontal (la llamada tan recurrentemente *cuarta pared*). Ese espacio es visto comúnmente en perspectiva, de tal manera que lo que percibe el público desde el patio de butacas es un espacio que se proyecta hacia el fondo, en donde los laterales y el suelo (dada la morfología de los espacios escénicos, rara vez el techo) se empequeñecen a medida que se extienden hacia atrás. En ocasiones, ese empequeñecimiento es más que un efecto óptico y pasa a ser una deformación real de los espacios precisamente para acrecentar la ilusión de profundidad (éntasis, εντέϊνω).

Algunos elementos comunes de los escenarios, como las tablas perpendiculares alineadas de la tarima del suelo, acuden en ayuda de esta percepción óptica.

Por su parte, los artistas plásticos surrealistas, pese a su onírica representación de las imágenes, optaron porque al menos un elemento visual que resultase real, familiar, identificable, y ese elemento fue, precisamente, el de la perspectiva. Pensemos, por ejemplo, en aquellos espacios urbanos desolados de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico: “perspectivas diáfanos de una arquitectura llena de recuerdos italianos” (Cirici Pellicer, 1957, p. 27).

Conjugando estas dos premisas (la visión elemental pero certera de la caja escénica como espacio tridimensional rectangular que se proyecta hacia el fondo y el uso de la perspectiva por parte de los surrealistas), hemos de llegar al tema principal del este artículo: el espacio escénico como canon del Picasso surrealista. En efecto, en este artículo estudiaremos cómo Pablo Ruiz Picasso (1881 – 1973), en su etapa surrealista (según autores, de 1925-1928 a 1932-1937), trató un tema concreto (y adelantamos que dicho tema habría de ser el de la violencia) y cómo para el tratamiento del mismo recurría a formas que muy bien cabe entender como puestas en escena puramente teatrales, recurriendo, precisamente, a la perspectiva propia de las cajas escénicas (y a otros elementos igualmente propios de los escenarios).

Qué duda cabe que no podemos empezar a hablar del Picasso vinculado al mundo de las artes escénicas sin citar los ejemplos directos de dicho vínculo, como sus trabajos como escenógrafo y diseñador de vestuario para algunos de los ballets de la compañía Diaghilev (*Parade, El sombrero de tres picos, Pulcinella, Cuadro flamenco y El tren azul*), su colaboración con Jean Cocteau en los decorados de *Antígona* y la autoría de las obras *Le Désir atrapé par la queue*, 1944 y *Les quatre petites filles*, 1947-48.

Sin embargo, el objeto de este estudio es el de identificar, en algunos de sus cuadros, al Picasso que, con atrevimiento y sin disimulo, actúa en una nueva faceta vinculada a las artes escénicas: el director de la función. Estudiaremos determinadas obras del Picasso surrealista donde la temática recurrente es la violencia y donde la contemplación de la misma (y sus consecuencias) ha de ser vista y entendida como una puesta en escena en el sentido literal de la palabra (una *Mise-en-scène*), tomando el espectador del cuadro la misma posición que habría de ocupar el asistente a una sala

acomodado en una butaca privilegiada. De dicho estudio habremos de llegar a la conclusión de que la representación de la violencia pretendía ser objeto de escenificación a ojos del pintor malagueño en su etapa surrealista. O, dicho de otra forma, cómo el Picasso director escénico (no necesariamente director escénico “frustrado” pues los cuadros que vamos a analizar no muestran frustración alguna, antes al contrario, reafirman al Picasso dramático) recurría a la violencia como canon en sus puestas en escena pictóricas.

Mujer con estilete (muerte de Marat), 1931, muestra el episodio histórico de la muerte de Marat a manos de Charlotte Corday. Es un episodio especialmente conocido gracias al cuadro de Jacques-Louis David (*La muerte de Marat*) de 1793. Sin embargo, en el cuadro de David llama la atención cómo el hiperrealismo de la imagen de Marat, la bañera, el cajón, etc., contrasta abiertamente con la indefinición del entorno, que es un espacio neutro, no delimitado, abstracto. Podríamos decir que las figuras representadas son físicas es un entorno metafísico. Pues bien, el óleo de Picasso tiene estos parámetros invertidos: las figuras están deformadas hasta extremos delirantes: la cabeza de Marat, por ejemplo, es tan pequeña como la cabeza del alfiler (porque no es más que eso: un alfiler) que Corday usa contra su víctima; el cuerpo de Corday es un amasijo irreconocible; la sangre derramada asciende ingrávida. Sin embargo, el espacio en el que sucede la escena es de una claridad apabullante. Es una caja escénica que parece dibujada con escuadra y cartabón. Es más, en el lado derecho (y recordemos aquella coletilla tan usada a la hora de describir los escenarios en los textos teatrales y que rezaba *izquierdas y derechas, las del espectador*) aparece una puerta entreabierta por donde parece salir Corday. Las entradas y salidas laterales son tan comunes en los escenarios de los teatros que resulta ocioso referirse a las mismas. En *Mujer con estilete*, pues, Picasso nos está mostrando un episodio violento escenificado, entendiendo esta palabra en sentido literal, es decir, como puesta en escena teatral de un acto violento. El personaje de la homicida *ha recibido instrucciones* del Picasso director escénico en las cuales se le indica que debe entrar sorpresivamente por la puerta de la derecha (*la derecha del espectador*), dirigirse a su víctima por detrás y apuñalarla con furia.

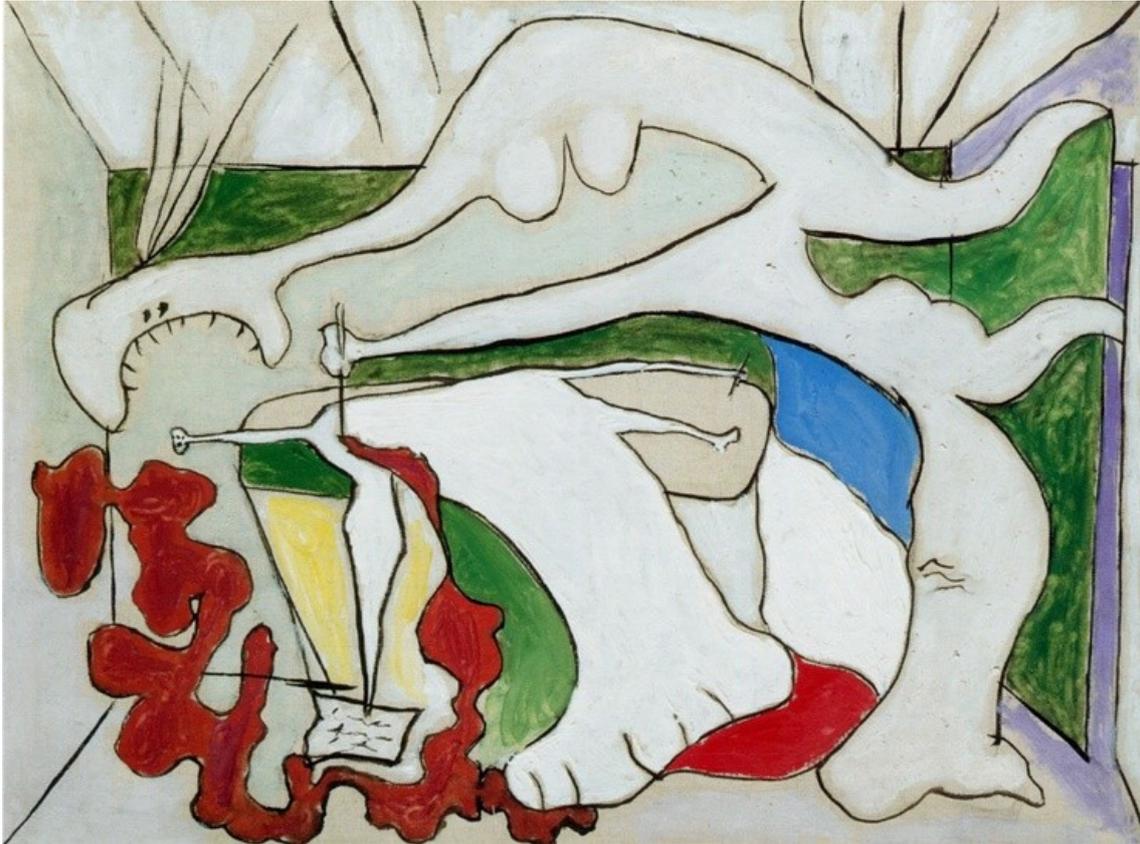


Figura 1. Pablo Ruiz Picasso. *Mujer con estilete (Muerte de Marat)*. 1931.

Al hilo de esto último, debemos resaltar el hecho de que se trate de un acto violento. Recordemos que en el cuadro de David el asesinato es anterior a la imagen representada: la víctima se nos muestra ya fallecida (y, además, en una pose de quietud y casi de sosiego) de tal manera que lo que se nos es mostrado es la tragedia de una muerte y no la violencia de un crimen. En el cuadro de Picasso, en cambio, el odio homicida y la violencia desatada son los protagonistas absolutos.

En idénticos términos podemos hablar de *El Crimen*, dibujo de 1934. En este caso es una mujer la que asesina a otra. La imagen es mucho más aterradora que la de Marat y Corday, ya que el odio irracional se aprecia con toda claridad en el rostro de la homicida. En este caso, además, el fino estilete con el Marat era asesinado es sustituido por un enorme cuchillo. Por lo demás, reproduce la misma puesta en escena que el anterior cuadro: personajes deformados en un escenario racional, equilibrado, familiar y fácilmente identificable. La asesina, de nuevo, aparece tras una puerta situada a la derecha de la fácilmente apreciable caja escénica. Así, tanto en el caso de *Marat* como en este *Crimen*, el dinamismo de la escena queda en evidencia precisamente por la aparición sorpresiva del criminal por la puerta lateral (en ambos casos la puerta ha

quedado entreabierta: las asesinas han entrado a hurtadillas, la puesta en escena es secuencial, argumental, y con gran carga dramática) lo que no hace más que reforzar la idea de teatralización de las imágenes. Lo que vemos es una acción y no un momento detenido en el tiempo, que es precisamente lo que diferencia una obra de teatro de un *tableau vivant*. Picasso está dirigiendo a sus actores en cuanto a su motivación como personajes pero también cuanto a sus movimientos por el escenario, en cuanto a la marca en la que deben detenerse, en cuanto a su posición frente al público y, casi se podría decir, en cuanto a la proyección de la voz.



Figura 2. Pablo Ruiz Picasso. *Crimen*. 1934.

En *Madre con niño muerto*, 1937, Picasso no nos muestra la ejecución de un acto violento en sí, pero sí el desgarró que produce el dolor de una madre en cuyos brazos yace el infante fallecido. De nuevo son unas figuras deformadas las que se ubican en una caja escénica bien delimitada. En este caso, lo que se pone en escena de un momento de dolor y muerte. En *Osario*, 1945, lo que aparece ante nuestros ojos es el espectáculo del horror y la muerte de los restos de un campo de exterminio al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Las figuras descompuestas, descoyuntadas, desmembradas, son informes y forman una pirámide de restos, muchos de ellos, inidentificables. Sin embargo, están ubicados en un espacio racional. De nuevo las líneas de la perspectiva nos hacen ubicar el momento en una caja escénica bien definida sobre todo en su parte izquierda, donde también aparece una entrada-salida.

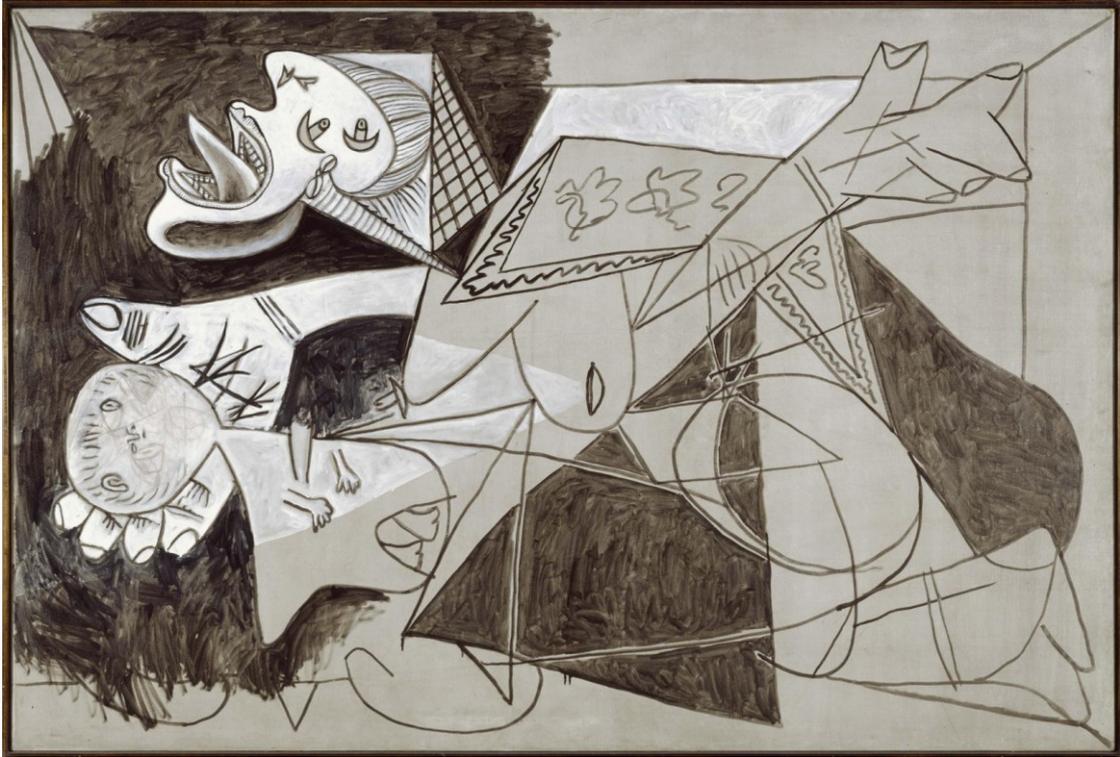


Figura 3. Pablo Ruiz Picasso *Madre con niño muerto*. 1937.



Figura 4. Pablo Ruiz Picasso. *Osario*. 1945.

No podemos dejar de referir otro celeberrimo ejemplo de sufrimiento en la pintura: en *Guernica*, 1937, los personajes sufrientes, doloridos y aterrados pueden estar en un espacio abierto (así nos lo hace ver la presencia del caballo, la casa ardiente de la derecha o la mujer del farol que desnuda -¿recién despierta por el estallido de las bombas?- se asoma a la calle) o en un espacio cerrado (así lo indicaría la lámpara o la solería). Pero esa discusión no nos importa porque nada impide que en un mismo escenario sucedan varias escenas a la vez. Lo que sí nos importa es, precisamente, que es uno el escenario: si observamos, veremos unas líneas diagonales convergentes que parten de cada una de las cuatro esquinas del lienzo (y que ya hemos visto también en los ejemplos anteriores). Se nos dibuja, en efecto, la perspectiva del escenario, donde tiene lugar la representación del episodio (o episodios) del dolor ignominioso. Y, sí, a la derecha, una vez más, una puerta lateral entreabierta.



Figura 5. Pablo Ruiz Picasso, *Guernika*. 1937.

Más sutiles, pero igualmente ilustrativos resultan los ejemplos de *Interior con golondrinas I* y *II*, dibujos ambos de 1934. Una serie de objetos (orgánicos e inorgánicos) yacen sobre un colchón-diván ubicado, a su vez, en el interior de un espacio perfectamente definido en las líneas convergentes que dibujan un espacio en impecable perspectiva. No hay dolor ni violencia en estos dibujos, pero sí unos objetos perturbadores: un brazo amputado, una boca flotante de la que sale una lengua-estilete, un extraño tornillo... En el dibujo número II las tablas de la tarima del suelo se disponen de forma perpendicular al diván (igual que estarían en un escenario), reforzando la perspectiva y de igual manera a como aparecían en el telón de *Parade*.

Terminamos el recorrido de las obras del Picasso director escénico con un ejemplo en donde aparece otro de sus elementos recurrentes: el Minotauro. En efecto, en *Minotauro con jabalina y mujer rehén*, 1934, dibujo en tinta china sobre madera, el hijo de Persifae amenaza a una mujer. Esa mujer, que podría corresponder a su pareja Marie-Thérèse (Rojas, 1984, p. 180), pretende escapar pero, *por el argumento de la obra*, sabemos que no lo conseguirá. Una vez más, el ortoedro es la parte más asimilable y familiar (en términos de figuración) de la imagen. Es verdad que aquí no hay entradas laterales pero, después de todo, el Minotauro estaba encerrado en un laberinto: *los ciegos corredores del complejo edificio* (Ovidio, *Metamorfosis*, Libro VIII). Las suntuosas formas de la derecha quizás puedan ser el botín que acompaña la matanza de los atenienses que cada nueve años eran lanzados al interior del laberinto como pasto para el monstruo. Y con respecto al hecho de que sea una mujer la rehén, no olvidemos que entre los enviados al laberinto había *siete muchachas y otros tantos muchachos desarmados* (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 213).

De nuevo un episodio de violencia explícita: de un clavo en la pared cuelga un brazo amputado (sin duda, un trofeo de las anteriores matanzas de los atenienses, muy parecido al brazo figura central de *Osario*) y, aunque la joven es de momento una rehén, no dudamos en que pronto será una víctima más: así nos lo confirma su rostro más de sumisión ante la muerte inevitable que de terror.

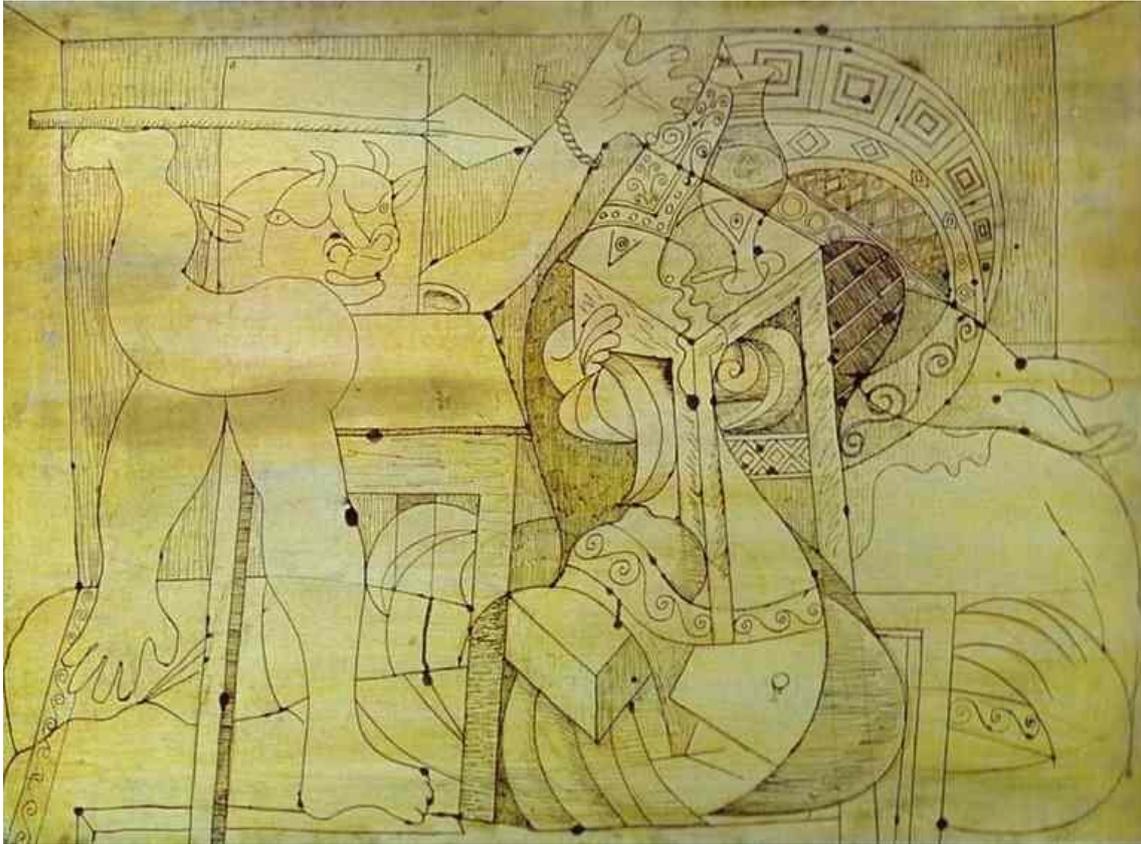


Figura 6. Pablo Ruiz Picasso, *Minotauro con jabalina y mujer rehén*. 1934

Son éstos ejemplos de cómo Picasso tenía de la necesidad de *representar* la violencia, dicho sea desde un punto de vista estrictamente teatral. La violencia, el dolor, la muerte y el desgarramiento representados, como de hecho lo están, de manera deformada, se sitúan, no obstante, en un entorno identificable, y ese espacio es el de una caja escénica. En todo caso, en los ejemplos referidos del artista malagueño, el uso de la perspectiva, para ser pintura surrealista, es de una racionalidad abrumadora. El espectador no se sitúa en una posición forzada ni es un voyeurista que ojea a escondidas lo que está aconteciendo. Está invitado a contemplar la escena desde un lugar privilegiado. En definitiva, estamos los espectadores sentados en una buena butaca de patio. El hecho de que los espacios escénicos (y creemos que es correcto ya referirse a los mismos en tales términos) y las figuras en ellos representadas produzcan un efecto visual de aplastamiento o que, dicho con otras palabras, el escenario parezca extrañamente reducido u obtuso podría entenderse quizá como un intento de involucrar al espectador en la escena (la ruptura de la cuarta pared brechtiana). Creemos, no obstante, que no es esa la intención. Más bien se trata de enfatizar los límites del espacio circundante para hacer ver que lo que vemos está sucediendo en un espacio concreto y no en un entorno

metafísico, siendo éste el aspecto más a destacar de este análisis: si la *escena* representada es surrealista, el *escenario* donde sucede la misma no lo es. Es teatro surrealista, pero teatro al fin y al cabo.

Por último, indicar que en absoluto creemos que Picasso, al mostrar la violencia y el dolor de esta manera, quisiera banalizarlo, hacer un tratamiento frívolo de los mismos o cuestionar su autenticidad. Creemos más bien que la fascinación por la violencia, incluso por la violencia delirante (y no hablamos de morbo), ejerció tal atracción en los artistas surrealistas que éstos entendieron como necesarias ciertas formas de *mise en scène* para su adecuada exhibición. Qué duda cabe que la relación *surrealismo-violencia-puesta en escena* en la pintura de Picasso (o en la de otros artistas; pensemos, por ejemplo, en las perturbadoras ilustraciones del libro *Una semana de bondad*, 1934, de Max Ernst y su más que evidente teatralización) no es un código o un canon estricto, pero los ejemplos referidos nos permiten pensar en una tendencia que va mucho más allá de la anécdota y de lo casual y que dicha tendencia, además, es coherente, homogénea y premeditada.

CIRICI PELLICER, A., *El surrealismo*, ediciones Omega, Barcelona, 1957.

DUPLESSIS, Yvonne, *El surrealismo*, Oikos-Tau, Barcelona, 1972.

ELGAR, Frank y MAILLARD, Robert, *Picasso*, Thames and Hudson, Londres, 1960.

LEAL, Brigitte, PIOT, Christine y BERNADAC, Marie-Laure, *Picasso total*, Polígrafa, Barcelona. 2010.

PICASSO, Pablo Ruiz, *Las cuatro niñitas*, Aguilar, Madrid, 1973.

PICASSO, Pablo Ruiz, *El Deseo atrapado por la cola*, Proteo, Buenos Aires, 1970.

POMPEY, Francisco, *Picasso, su vida y sus obras*, Artes Gráficas Iberoamericanas, Madrid, 1973.

ROJAS, Carlos, *El mundo mítico y mágico de Picasso*, Planeta, Barcelona, 1984.

RUBIN, William (Ed.), *Pablo Picasso: a retrospective*, Thames and Hudson, Londres, 1972.