En este libro, Enrique Mallén estudia de manera exhaustiva la relación existente entre el arte y la vida en la experiencia del gran pintor Pablo Picasso.

En una documentada investigación, en la que se revela la producción del artista durante las décadas de mayores conflictos familiares y personales, el autor examina detenidamente todas las connotaciones y claves de interpretación existentes en las diferentes obras.

Desde una lectura basada en teorías psicoanalíticas, profusa documentación biográfica y el respaldo ilustrativo de una completa biblioteca de Internet en la que el lector puede consultar cada una de las obras comentadas, Mallén logra construir un libro en el que tanto el lector especializado como el que comienza a apreciar la obra del artista encontrarán una base sólida de conocimiento sobre el genio español.

Enrique Mallen es un reconocido especialista en Pablo Picasso. Desde 1997 dirige el On-Line Picasso Project, un catálogo razonado en versión electrónica de la obra completa de Pablo Picasso. Recibió su doctorado en lingüística teórica de Cornell University en 1989. Ha escrito numerosos artículos sobre la interrelación entre el lenguaje poético y el lenguaje pictórico. Entre sus más recientes publicaciones se encuentran los libros *Con/figuración sintáctica: Poesía del des/lenguaje* (Redil, 2002) y *The Visual Grammar of Pablo Picasso* (Berkeley Series, Peter Lang, 2003).

ENSAYO

ISBN 956-284-455-2

La sintaxis de la carne

Enrique Mallén

Enrique Mallén

La sintaxis de la carne

Pablo Picasso y Marie-Thérèse Walter

RiL

RiL editores

La sintaxis de la carne

RIL® editores,
por la
bibliodiversidad

Enrique Mallén

La sintaxis de la carne

Pablo Picasso y Marie-Thérèse Walter

RiL editores

759.6 Mallén, Enrique
M La sintaxis de la carne. Pablo Picasso y Marie-Thérèse Walter / Enrique Mallén. -- Santiago : RIL editores, 2005.

505 p. ; 21 cm.
ISBN: 956-284-455-2

1 PICASSO, PABLO, 1881-1973. CRÍTICA E INTERPRETACIÓN.

© *Copyright* 2005, *by* Enrique Mallén

ISBN 956-284-455-2

RIL® editores
Alférez Real 1464
750-0960, Providencia
Santiago de Chile
Tel. (56-2) 2238100 - Fax 2254269
ril@rileditores.com / www.rileditores.com

Composición e impresión: RIL® editores
Diseño de portada: Cristián Silva L.
Diagramación: Juan Carlos Navarrete T.

Impreso en Chile - *Printed in Chile*

Derechos reservados

Este libro está dedicado a mi madre,
Filomena Mallén Melgar

Prefacio

Cada una de las obras referenciadas en el texto es de fácil localización. Se ha hecho un gran esfuerzo en evitar toda posible ambigüedad, de modo que no haya duda sobre la obra específica a la que se hace referencia en el texto. En su gran mayoría, las obras pueden ser consultadas en el ON-LINE PICASSO PROJECT (OPP), estando catalogadas en él con una numeración que indica el año de realización, seguida de un número de listado. Aquellas obras aún no disponibles en OPP se encuentran catalogadas en otros libros y catálogos publicados recientemente.

OPP es un *catalogue raisonné* electrónico, cuya meta principal es cubrir toda la carrera artística de Pablo Picasso. Se divide en cuatro diferentes categorías: (1) una colección de obras que por el momento muestra más de 8.000 imágenes de la producción artística de Pablo Picasso, con información sobre título, fecha de realización, técnica, dimensión, localización actual, y notas críticas adicionales; (2) una biografía detallada de Pablo Picasso, enlazada directamente con las obras catalogadas, incluyendo fotografías, planos y mapas de los lugares donde residió; (3) una extensa lista bibliográfica sobre el artista; y (4) numerosas citas de cientos de libros, revistas, periódicos y demás relacionados con Pablo Picasso.

Mediante la utilización de técnicas de computadora, OPP ofrece la posibilidad de consultar con rapidez y eficacia la enorme cantidad de información almacenada en las distintas bases de datos disponibles. Esto permite al usuario: (a) examinar múltiples obras de Picasso en pantalla; (b) consultar datos biográficos relevantes a la fecha de realización de esas obras de forma simultánea; (3) ampliar la experiencia de las obras específicas mediante visitas a mu-

seos o galerías que tienen las obras en su poder; y (d) expandir los conocimientos sobre Picasso mediante la lectura de selecciones de trabajos que han sido editados e incorporados a OPP, además de a través de la extensa bibliografía picassiana allí compilada. La información en los apartados (a) y (b) se agrupa de forma cronológica, siendo posible no obstante redistribuir la primera de acuerdo con otras categorías: técnica, dimensión, localización, etc.

OPP ha recibido reconocimiento internacional y ha sido referenciado en prestigiosos museos como el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York o el *Philadelphia Museum of Art* de Filadelfia, entre muchos otros. También ha sido listado como una fuente esencial de información sobre la vida y obra de Pablo Picasso en libros aparecidos recientemente en Estados Unidos y Europa. OPP además colabora con otras instituciones dedicadas al estudio y promoción de la figura de Pablo Picasso como la *Fundación Picasso-Málaga* y el *Centre Picasso d'Orta*.

Nota introductoria

La *Suite Vollard* y Marie-Thérèse Walter: 1928-1937

Emmanuel Benador
Galería Jan Krugier, Nueva York

A mi hijo Gabriel

La colaboración de Pablo Picasso con Ambroise Vollard (1867-1939) a partir de 1930 en una importante serie de grabados y la relación sentimental con Marie-Thérèse Walter (1909-1977), que supuestamente comenzara en 1927, determinan de forma significativa el estilo de la obra gráfica del artista malagueño a lo largo de los años 30.

Durante varios años, comenzando probablemente a finales de los 20, el galerista Vollard había insistido en que Picasso realizara un grupo de grabados relacionados en una serie completa. En 1934, frustrado por las continuas negativas de Picasso, Vollard ofreció incluso pagarle a cambio con cuadros de Cézanne y Renoir, que sabía serían del interés del artista para incrementar su colección privada. Picasso inmediatamente expresó su conformidad. Según las cláusulas del acuerdo, Vollard sería el encargado de seleccionar los grabados de entre los que aquel produjera a partir de entonces y de los que ya hubiera realizado a comienzos de los años 30. En cualquier caso, la técnica que Picasso aplica al grabado se encontrará directamente influenciada por el desarrollo estético y temático de la serie. De este modo surge una de las producciones gráficas más importantes del siglo XX. Cuando Vollard falleció en un acci-

dente de automóvil en 1939, la serie ya había alcanzado unos noventa y siete grabados, e incorporaba todos los temas principales que Picasso llegara a analizar en la obra impresa de aquella década, incluyendo el taller de escultor, el artista y la modelo, la violación, el Minotauro, el Minotauro ciego y Rembrandt (cuatro retratos de Rembrandt, [B:207]; [B:208]; [B:214], [B:215], [G/B:405]; [G/B:406]; [G/B:413], [G/B:414] y algunos grabados, como [B:216], [B:219]; [B:226], [B:230], [G/B:416], [G/B:424], [G/B:440], [G/B:609], inspirados en grabados específicos de Rembrandt o que incorporan el manejo de luz y línea del artista holandés.)

Tal diversidad de temas, surgidos aparentemente mientras la serie estaba en progreso, es indicativa de la concepción picassiana de su obra como si fuera un conjunto completo, lo cual es característico especialmente en esta época. En una entrevista con el periódico *L'Intransigeant* con motivo de una retrospectiva de doscientas seis pinturas en la *Galerie Georges Petit* el 15 de junio de 1932, le confesó a su interlocutor y amigo, el escritor/editor Tériade: "La obra de uno es como su diario". Más tarde daría un ejemplo de esto al comentarle a Kahnweiler cómo el tema de Rembrandt surgió en la *Suite Vollard* a modo de retrato del artista holandés. "De nuevo tiene que ver con el barniz deformándose. Cuando ocurrió mientras trabajaba en uno de los grabados me dije, 'está echado a perder. Vamos a hacer algo con él de todas formas'. Empecé a raspar y apareció Rembrandt. Me empezó a gustar y simplemente continué".

Un factor importante en el desarrollo técnico y estético de la *Suite Vollard*, y del uso del grabado en la obra total de Picasso, fue su encuentro por casualidad con Roger Lacourière en 1933. Aunque el malagueño no estaba realmente al tanto del trabajo que Lacourière estaba realizando, le constaba que tenía una gran fama como uno de los grandes impresores de su tiempo. Por ello logró persuadir a Vollard en 1934 para que lo designara el único impresor de la serie que le había encargado. Ya que de los grabados anteriores a 1934 que se incluyen en la serie solo se habían impreso galeradas, puede decirse que la obra final es en realidad una colaboración entre Picasso, Vollard y Lacourière.

Era característico de la genialidad de Lacourière el extraordinario tacto con el que lograba sugerir todo tipo de innovaciones técnicas y estéticas a los artistas con los que trabajaba, quienes a su vez sabían escuchar y a menudo aceptarlas, para mejorar su obra. Ya a comienzos de su colaboración con *Suite Vollard* Lacourière enseña a Picasso la técnica del aguatinta al azúcar, que había sido inventada por su padre. Con esta el español logró algunos de los grabados más bellos de toda la serie. Igualmente, a diferencia de otros impresores de su época, Lacourière siempre recibía a los artistas en su taller durante la impresión, lo que los hacía participar íntimamente con la impresión en papel emulando el espíritu con el que las habían realizado sobre el metal. Mientras él y Picasso trabajaban codo con codo en la serie, aquella amistad que había comenzado con un encuentro fortuito se fue reforzando y perduraría hasta la muerte de Lacourière, en 1966.

Varias ediciones fueron impresas mientras continuaba la labor de ambos en la serie: tres impresiones en pergamino (un material bastante difícil) numeradas y firmadas en tinta roja; cincuenta impresiones con amplios márgenes en papel Montval con marca de agua "Montgolfier" y doscientas sesenta impresiones en el mismo papel con márgenes más reducidos y marca de agua "Picasso" o "Vollard". En total Lacourière y Picasso realizaron más de 31.300 impresiones entre 1934 y 1937. Cuando falleció Vollard todas ellas se encontraban en su almacén y solo las impresiones en pergamino habían sido firmadas. A comienzos de los años 40 los retratos de Vollard fueron al importante galerista Marcel Lecomte y a los herederos de Vollard. En 1954 comenzaron a enviárselas en grupos a Picasso para que las firmara. Debido a las fricciones y la falta de entendimiento entre Picasso y estos marchantes, el malagueño, al que no le gustaba firmar impresiones bajo ninguna circunstancia, las firmaba solo en pequeños lotes. Cuando el artista murió, un número de las impresiones en papel Montval, con ambos tipos de márgenes, aún permanecía sin firmar. Este hecho ha provocado que surjan preguntas sobre la autenticidad de muchas de ellas. El consenso profesional de hoy en día es que un gran número de las impresiones en Montval están firmadas "más o menos bien".

La modelo principal a lo largo de la *Suite Vollard* es Marie-Thérèse Walter, el gran amor de Picasso en los años 30. Según ha declarado ella misma, el artista la vio por primera vez en enero de 1927 fuera de *Galeries Lafayette*, en París. Ella tenía diecisiete años, él cuarenta y seis. Se le acercó y le insinuó que tenía una cara interesante: "Me gustaría pintar tu retrato. Soy Picasso". Tal nombre no significaba nada para ella, pero aquel hombre la intrigaba. Seis meses más tarde comenzaría un relación amorosa entre ambos que se prolongaría quince años. La pasión del artista por esta joven, a la que una vez comparó con una "diosa bárbara", era extremada, a veces incluso obsesiva. En un principio permaneció con su esposa e hijo, Olga y Paulo, manteniendo su relación con Marie-Thérèse en absoluto secreto. No obstante hacía todo lo posible por estar con ella. De vacaciones en Bretaña con la familia, en junio de 1929, hizo arreglos para que Marie-Thérèse se estableciera también allí. En el otoño de 1930 la instaló en un apartamento de París, justo al lado de donde vivía con Olga. Sin embargo, excepto por un grabado de 1928 [B:95], la mantuvo apartada de su arte hasta 1930, y entonces solo la representó en algunos grabados. Ahora bien, al aumentar su presencia en la obra, el interés en ella como modelo incrementó de forma conmensurada con la pasión que sentía por ella en vida. A partir de 1932 aparece con tanta frecuencia en sus pinturas, dibujos, grabados y esculturas, y en tantos papeles, estados de ánimo y formas de ser que podemos denominarla la gran heroína del mundo ficticio que Picasso creara en su producción artística de los años 30.

La extraordinaria metamorfosis de la que Marie-Thérèse emerge coincide con el deterioro de la relación entre Picasso y Olga en 1929. En 1931 Picasso había comprado el *chateau Boisgeloup*, unos 64 kilómetros al noroeste de París, instaló un taller de escultura allí y comenzó a trabajar en la serie de pequeños grabados surrealistas, imprimiéndolos él mismo en una pequeña imprenta que había comprado en París al impresor Louis Fort. Pronto empezó a dividir su tiempo entre el estudio de escultura en Boisgeloup y el de pintura en París. Los celos de Olga habían llegado a alcanzar tal grado que pudo convencer recientemente a Picasso a que impi-

diera la publicación del libro de Fernande Olivier *Picasso y sus amigos*, donde se narra la vida que compartieron juntos a comienzos del siglo XX. En junio de 1932, Picasso expuso algunos de los retratos de Marie-Thérèse en una muestra retrospectiva que contenía doscientas treinta y seis obras en la *Galerie Georges Petit*. Poco después de la exposición, Olga llegaría a descubrir finalmente el secreto sobre Marie-Thérèse, con lo que los celos volvieron a hacer aparición. Atrapado entre la cólera de Olga y su pasión por Marie-Thérèse, Picasso entró en lo que, cuando su agonía estaba en su punto más alto, denominaría "el peor momento de su vida".

En muchos grabados de los años 30, todos los personajes femeninos, aunque bastante diferentes entre ellos, tienen el rostro de Marie-Thérèse. Ella consigue combinar en sí a todas las mujeres, dormidas, lánguidas, despiertas, alertas, agresivas, amenazadoras, amenazadas, interesadas, observadoras, desinteresadas, pasivas, absortas, inocentes, experimentadas, masculinas, femeninas, andróginas, profanas o sagradas. El conocimiento que tuvo de esta mujer, quien lo había obsesionado desde que tenía diecisiete años hasta que cumplió los treinta, se hizo aún más profundo una vez que había logrado penetrar su arte. La imaginación de Picasso no podía detenerse en un único aspecto de la joven amante en un momento dado, sino que para expresar su percepción de ella debía dividirla como por mitosis al menos en dos o más personajes, cada uno de ellos con su propia naturaleza.

Prólogo

La Muerte en la vida psíquica

A lo largo de toda la historia, los seres humanos se han angustiado ante la inestabilidad del Destino y la inminencia de la Muerte. Tanto para mitigar la ansiedad que produce dicha certeza y el temor que emana del hecho de ignorar qué habrá de suceder después del fallecimiento, como para satisfacer la curiosidad acerca de este en sí y plantear estrategias simbólicas que lo pospongan, se fueron desarrollando en el tiempo lo que Roland Barthes denomina 'mitologías'. Desde la más remota antigüedad, la elaboración de estas mitologías se ha ido enriqueciendo por mediación de poetas, filósofos y artistas, movidos igualmente por lo que Sigmund Freud llamara la *pulsión de vida* que lleva precisamente a construir sistemas de símbolos cada vez más complejos. Esta sistemática elaboración estructural tiene su base en el mismo origen del *yo*.

Al nacer, el individuo depende de sus padres para la alimentación y aseo, también recibe de ellos el amor y cariño necesarios; ahora bien llegado un punto, es víctima de una considerable frustración, al advertir que la madre —lo más importante para él— ama también al padre, y no solamente a él, y que busca en aquel una satisfacción que él no le puede ofrecer. La frustración de no ser todo para la madre no podrá satisfacerse jamás: en ese momento aparece la prohibición característica de las sociedades humanas contra el incesto, ya que no hay ninguna que haya permitido que los hijos procreen con los padres. Este hecho tiene una importancia psicológica fundamental, pues despierta un sentimiento de pér-

dida y ansiedad que se convierte en el verdadero motor de la *psiquis*. El niño reconoce, en el instante de su separación de la madre, que está solo ante el Destino y la Muerte. Precisamente, esta ansiedad introduce al niño en el proceso de simbolización que mencionáramos en el párrafo anterior, mediante el cual intenta conseguir algo imposible de lograr: el regreso a la seguridad del útero materno; sin embargo, también lo lleva a crear símbolos sustitutivos que ofrecen la esperanza de un mínimo grado de alivio a su ansiedad. Esto es en definitiva lo que genera la producción artística, una especie de 're/inmersión simbólica' (Lat. *res* materia + *inmergere* < *in* en + *mergere* sumergir) en un Todo (o 'matriz') primigenia.

En claro contraste con lo arriba apuntado, la *pulsión de muerte* designa una tendencia opuesta, que lleva a disolver complejidades simbólicas y a destruir objetos o incluso al propio *yo*, cuyo crecimiento está mental y afectivamente basado en el investir, desear, abrazar ideales; por el contrario, cuando predomina esta segunda pulsión, los objetos parecen prescindibles, pues no hay nada que se desee conseguir: reina el desinterés y la desconexión con todo y con todos, lo que se obtiene por lo tanto es un deseo de no desear, que se manifiesta en severas depresiones, suicidios, psicosis, angustias catastróficas, miedos a la aniquilación y sentimientos de futilidad. Uno de los mecanismos que tiene el *yo* para resolver semejante situación es proyectar lo malo fuera de sí. Surge entonces la fantasía de que si se lograra eliminar al *otro*, se podría cancelar el Mal, por lo que el concepto de *pulsión de muerte* se encuentra ligado al de agresividad: el *otro* no se presenta como posible compañero, sino que despierta la tentación contraria, la de agredirlo, martirizarlo, desposeerlo y explotarlo. Este mecanismo se invoca con frecuencia para explicar los orígenes de la destructividad y la agresión al prójimo, se trata de circunstancias en las que el sadismo actúa con suprema eficiencia, considerando al *otro* como si fuera 'nada', despojándolo de su investidura humana, convirtiéndolo en algo indiferente y sin significado. Teniendo esto en cuenta, podría decirse que el Mal es la afirmación de que el Bien no tiene sentido y que por ello debe verse eliminado.

Volviendo a la *pulsión de vida*, observamos que el ser humano

tiende a interpretar la realidad en términos de tiempo y espacio. Una vez ubicado, capta un tiempo que fluye desde el pasado hacia el futuro, siendo consciente de que en este último aguarda la Muerte. Ahora bien, desde los tiempos de los hombres de las cavernas, que mantenían 'vivos' a sus muertos tiñéndoles los huesos de rojo, el dolor causado por esta visión de la Muerte lleva a la mente humana a generar modelos simbólicos que mitigan de alguna forma la angustia que produce la idea de morir. 'Escapar a la Muerte', nos dice Unamuno, 'ha sido el núcleo de las religiones', que dan por sentado la venida de las deidades con el fin de premiar nuestra heroica muerte en combate, llevándonos al Valhalla, transportándonos en una barca por el Nilo, reencarnándonos en otros seres, instalándonos en un paraíso celestial, etc. Igual proceso de simbolización se da en el desarrollo del *yo*. El modo de concebir la Muerte va cambiando de la infancia hasta la edad adulta. La concientización de la existencia del Destino o Muerte, alrededor de los dos años, coincide con el inicio de la capacidad de simbolización. Entre el primer y el tercer año de vida, la Muerte equivale a 'partir', se teme al retorno de los muertos, a su venganza, al igual que les ocurría a los hombres primitivos, para él (y para ellos), la Muerte es siempre la muerte del *otro*. La noción de muerte personal aparece apenas entre el quinto y el noveno año de vida; solo alrededor de los diez años es la Muerte comprendida como una disolución corporal irreversible, de modo que de esa edad en adelante su concepción ya se asemeja a la del adulto. El idealismo juvenil se vincula, por un lado, con la negación de la muerte eventual y, por el otro, con la falta de reconocimiento de emociones agresivas, tanto en uno mismo como en los demás. Entre los treinta y cuarenta años de edad la Muerte se va transformando de una noción abstracta a un problema personal: la propia vida se reestructura en términos de tiempo por vivir y no a partir del nacimiento, lo que implica una dolorosa reelaboración, más madura, de la problemática humana en general, instante dramático que ha sido denominado 'crisis de la madurez'. Se admite y asume la existencia de limitaciones personales, la finitud de la vida propia y la de los seres queridos. Por ello, la patología más frecuente es la depresión, la con-

ciencia de que el lapso por vivir se acorta, de que el tiempo transcurre deprisa. El miedo a la Muerte aparece bajo la forma de temor a las enfermedades o a la vejez; a diferencia de lo que ocurría con el niño, para el que la Muerte es siempre la muerte del *otro*, para el adulto la muerte del *otro* siempre remite a la propia, por lo que tienden a alejarse de los ancianos en virtud del temor y la culpa que inspira la Muerte y quienes están cerca de ella. En el período que nos ocupa, que comienza en 1925, Picasso contaba con cuarenta y tres años, por lo que no es de extrañar que su normal preocupación con la Muerte se viera intensificada, y que de alguna manera intentara aliviar su temor mediante todo un entramado místico/filosófico cuya función principal era 'escapar a la Muerte'.

Los seres adultos han ido elaborando el modo de concebir la Muerte desde la Antigüedad hasta nuestros días. Desde tiempos remotos, el hombre se ha negado a aceptar fenómenos tan inevitables de la naturaleza como el Destino, la Muerte o la Procreación. Esto llevó a la comunidad a desarrollar sistemas para protegerse de tales fuerzas incontrolables, así, el éxtasis sexual y la agonía de la Muerte fueron objeto de normas que trataron de encauzarlos. Por lo tanto, se comprende que el amor y la muerte constituyan puntos débiles del sistema social, en virtud de que en ambos fenómenos lo natural es tan intenso, que es incluso considerado como transgresiones. Surgen entonces los ritos como intentos de controlarlos en alguna medida: los rituales, las prohibiciones e incluso la forma de adorar la Muerte o la Sexualidad fueron objeto de celoso control a lo largo de los siglos. La imposición de normas dio al hombre cierta ilusión de tenerlos bajo control: una de las ilusiones más difundidas tenía como núcleo la negación a creer que la vida humana terminara en el momento en que se produce la muerte biológica. Esta creencia es muy antigua, pues se han encontrado dibujos y ofrendas en tumbas del período paleolítico que corroboran que a la mentalidad primitiva le era difícil imaginar que la muerte acabara totalmente con la interrupción de la actividad física o espiritual. Mientras que para la metafísica moderna se debe probar la subsistencia del alma después de la muerte, en el discurso natural de la historia de los pueblos la relación parece ser a la

inversa: no se debía demostrar la inmortalidad, sino la mortalidad del ser, ya que para ellos no dejaba de existir con la muerte. Los restos hallados en cementerios cretenses o romanos, por ejemplo, indican que los muertos eran, a la vez, temidos y reverenciados, posiblemente dentro del universo pagano se les atribuían poderes mágicos y por ello se consideraban 'vivos' y hasta peligrosos.

El cristianismo heredó esta creencia en la supervivencia del alma y la extendió hasta la eternidad. Para dicha doctrina, la muerte física es seguida de un reposo necesario para aguardar la resurrección en un mundo diferente y superior a este. Así, antiguamente se enterraba a los muertos cerca de las tumbas de santos para que estos cuidaran su sueño, que podía ser perturbado si el muerto había sido impío, o si sus sobrevivientes lo traicionaban, en este caso, debería regresar al mundo de los vivos; para controlar los peligros del retorno, se instalaba a los muertos en el centro de la vida pública. Pero a pesar de esos rituales y de ser considerada como un fenómeno natural, la temida Muerte se encontraba ligada a la desgracia y al mal. Es precisamente para controlar este temor natural que Epicuro siglos atrás sugería: 'Cuando nosotros estamos, la Muerte no está; y cuando la Muerte está nosotros no estamos. Luego es irracional temerle a la Muerte'. El pensamiento de Lucrecio se manifiesta en el mismo sentido al decir: 'Antes de nacer y después de morir, hubo y habrá una eternidad de nada... No se nos ocurriría temerle o lamentar no haber existido en esos eones que precedieron nuestro nacimiento; luego no hay razón para temerle a la comparable no existencia que seguirá a la muerte'. El cristianismo ya desde el comienzo atribuía el sufrimiento y la muerte en este mundo a un pecado original. En la misma línea de pensamiento, Martin Heidegger argumentaba que el ser es un 'ser-hacia-la-muerte' (*Sein zum Tode*), por lo que el ser siempre implica ansiedad.

Quizás esta forma de enfrentarse a la Muerte se corresponde hasta cierto punto con otras culturas donde aquella no se presenta como algo temido, sino más bien deseado. Por ejemplo, en el antiguo México no se temía a la muerte sino a la vida, al resultar esta difícil, azarosa, llena de incertidumbres, y estar bajo el dominio de

Tezcatlipoca, dios de la desgracia. Mientras que para los cristianos el alcance de un goce o sufrimiento eterno depende de haber llevado o no una vida piadosa, el mito mexicano, por el contrario, no aplaza el castigo para después de la muerte, sino que expone al hombre a la angustia durante su vida terrena. Este sentimiento hacia la vida es lo que impulsa a los mexicas a llamar al recién nacido 'prisionero de la vida'. La muerte ponía, por lo tanto, fin a una situación de dolor en la vida, concebida como toda una cadena de desgracias; la religión prometía una felicidad: la de morir para servir a los dioses, por lo que la muerte era para ellos el principio de la existencia verdadera y Tláloc, dios de la lluvia, recibía a los que habían sufrido durante su vida en el paraíso terrenal, donde renacían transformados en otros. Como la mayoría de las antiguas civilizaciones, los pueblos mesoamericanos tenían una concepción cíclica del tiempo: nacimiento y muerte no eran principio y fin de un proceso irreversible, sino etapas de un mismo ciclo y por lo tanto íntimamente relacionadas. Mircea Eliade en *Le Mythe de l'éternel retour* hace referencia a varios pueblos que practicaban rituales que representaban el retorno al vientre materno (*regressus ad uterum*), a la naturaleza, con el fin de 're/nacer' (Lat. *res* materia + *nasci* nacer) tras la Muerte. Como ejemplo de tal creencia, Matos Moctezuma menciona la costumbre de los antiguos pueblos de México de colocar el cuerpo muerto en la misma posición y entorno húmedo que se encontraba en el vientre materno. El interior del sarcófago de la tumba de Palenque por mencionar un caso tenía la forma de una matriz de mujer y estaba pintado de rojo. Por lo tanto, para los antiguos pueblos mesoamericanos la Vida–Muerte formaba un Todo indivisible.

En contra del Destino como Muerte inevitable

En la mitología griega podemos observar un similar proceso de elaboración simbólica, donde progresivamente los fenómenos meteorológicos (rayo, terremoto, tormenta, inundación, etc.) con sus propiedades (luz, temblor, viento, formaciones de ríos, etc.) se van

transformando en imágenes idealizadas y se van sometiendo a un proceso de antropomorfización. En otras palabras, en la narración mitológica el autor relata las aventuras de sus dioses a los cuales humaniza, de manera que estos fenómenos se transforman en copartícipes en el quehacer y devenir humano. Así, tenemos el claro ejemplo de Zeus, que al lanzar el rayo simboliza el esclarecimiento (la llegada espontánea de la luz absoluta y el poder transformador del rayo, así como el castigo de la justicia), o Abraxas, dios todopoderoso, encarnación de la Divinidad u hombre hecho Dios. El dios toma parte en la historia del hombre, el hombre, a su vez, toma parte en la lucha junto a las deidades. La Divinidad se convierte aquí en juez y actor simbólico, distribuye la recompensa, el castigo o ambos y también las armas y debilidades de las que están dotados los héroes. Podemos afirmar que el Destino que se perfila en el mito viene determinado por la suma de dos fuerzas vectoriales: una es la voluntad de los dioses y la otra es la acción desplegada por el héroe. Esas dos fuerzas compiten entre sí en cuanto a la dirección que sigue la historia. Como resultado, los hechos que suceden en la mitología obtienen un sentido simbólico respecto a la conducta humana, aunque están simultáneamente determinados o influenciados por la voluntad y la acción de la Divinidad. Ese es el mensaje religioso-filosófico fundamental de la mitología: el hombre es dueño de sus actos, en mayor o menor medida, pero jamás completamente de su Destino. Aquí se encuentra también la base de la tragedia griega. Sin embargo, aunque la participación y determinismo de los dioses es innegable, lo que también se pone de manifiesto en el personaje trágico es el conflicto del ser consigo mismo. Los dioses son, en el mito, la personificación de las circunstancias, es decir el *otro*. Y si recordamos la frase de Ortega y Gasset que dice: 'yo soy yo y mis circunstancias', en la tragedia griega sería válido expresar: 'el héroe es el *yo* y el *otro*', entendiendo por el *otro*, 'las posibilidades que se le abren al héroe'. La finalidad de la historia mitológica es ofrecerle una vía de salvación o espiritualización. En su narración existe un factor que permite la purificación del héroe y que podría llamarse 'imaginación acertada o sana', a la cual se contrapone un factor contrario que conduce

al fracaso y que denominaríamos 'imaginación errada o neurótica'. El héroe determinará dentro de lo posible su Destino según logre actuar bajo la influencia de uno u otro factor imaginativo: si el héroe actúa aplicando la primera opción repetidamente frente a los obstáculos impuestos por los dioses logrará llegar a la perfección divina o 'sub/limación' (Lat. *sublimare* < *sub-* sobre *limis* límite) espiritual; si sucede lo contrario, es decir, si triunfa la imaginación errada o neurótica (el monstruo seductor) permanecerá dentro de los límites impuestos por el Destino o el *otro*.

Según Paul Diel, todo mito en el que el héroe logra aplicar la imaginación acertada muestra una 'e/levación' (Lat. *ex-* fuera + *levare* levantar) psíquica de este, cristalizada en un estado superior que conduce a una función superconsciente. En este estado, las funciones ya no son las elementales de subsistencia, sino aquellas de las cuales se alimenta la *psiquis*; la vida sensorial elevada y 'ex/enta' (Lat. *exemptus* < *ex-* fuera + *emere* tomar) de tormentos espirituales. El héroe (hombre) que no consigue plasmar el triunfo desconoce la vida plena, iluminada por las claridades de los dioses; solo siguiendo el camino sano puede lograr desplazar la ansiedad producida por los límites del alma humana por medio de su 'sub/limación'. Esa 'sub/limación' puede ser interpretada como el papel que juega la *psiquis* en abstraer, comprender y finalmente aceptar la realidad, pues es, en definitiva, el proceso que permite al *yo* soportar la realidad que él juzga o siente adversa. Debe tenerse en cuenta que esta 'sub/limación' es también una de las funciones primordiales del arte y la poesía: el artista y el poeta 'sub/liman' la realidad y la tornan aceptable, de allí el importante papel que juegan ambos en el desarrollo del *yo*.

Para ciertos artistas, al igual que para la mitología griega, el hombre es un juguete que gira entre los dientes afilados de la rueda cósmica que lo levanta y un momento después lo tritura. Tal es el caso del pintor Edvard Munch, cuya visión negra del Destino humano se alía al determinismo biológico de su época, aunque también influyen sus circunstancias personales: cristianismo protestante, infancia desdichada —las muertes tempranas de su madre y de una hermana, la locura de otra—, pesimismo, creencia supersti-

ciosa en la herencia, tempestuosos amores, alcoholismo y horror ante la civilización. Munch trasciende su pesimismo a través de la misión transfiguradora que asigna a la pintura. El artista no es el héroe solitario de los románticos; es el testigo, el que da fe de la realidad de la vida y del sentido redentor del dolor de los hombres. El arte es Sacrificio y la obra es el medio a través del cual tiene lugar aquel. En un breve ensayo consagrado al pintor noruego, André Breton acertó a perfilar su verdadera genealogía espiritual: 'Munch supo, ejemplarmente, utilizar la lección de Gauguin, en un sentido muy distinto al fauvismo. Fiel al espíritu de las grandes interrogantes sobre el Destino humano que marcan las obras de Gauguin y de Van Gogh, nos precipitó en el espectáculo de la vida, en todo lo que este ofrece de locura y perdición'. La intervención de las potencias nocturnas —el sueño, el erotismo, la angustia, la muerte— une a Munch, por el puente de Gauguin, con la tradición visionaria de la pintura, anticipando algunas de las tentativas del surrealismo.

En la pintura de Munch aparecen una y otra vez, con escalofriante regularidad, ciertos temas y asuntos. Repeticiones obsesivas, fatales, pero, asimismo, voluntariamente aceptadas y quizá buscadas. Munch llamó a estas repeticiones 'copias radicales'. Por una parte, son documentos, instantáneas de ciertos estados recurrentes, unos de extrema exaltación y otros de abatimiento no menos extremo; por otra, son revelaciones del misterio del *yo*, perdido en la naturaleza o enfrentado al *otro*. Según Munch, el artista moderno es un Cristo y su cruz es femenina, pues la Virgen es la conjunción de todos los poderes naturales, es uno de los dientes de la rueda cósmica, la contradicción universal —Vida y Muerte— encarnada en la lucha entre los sexos, cuya eterna vencedora es ella misma. La mujer es uno de los ejes del universo de Munch, dadora de vida y muerte, mata para vivir y vive para matar. Una de las 'copias radicales' más repetidas y turbadoras del artista es la pareja Marat y Carlota Corday, llamada también *La asesina* o *El asesinato*. La primera versión es de 1906 y al principio tenía como título: *Naturaleza muerta*. Su comentario es revelador: 'He pintado una naturaleza muerta tan bien como cualquiera de Cézanne —se

refiere a un plato de frutas que aparece en el primer plano— con la única diferencia de que, en el fondo del cuadro, pinté a una asesina y a su víctima'. Las últimas versiones de este cuadro son de 1933 y 1935, un poco antes de su muerte. La comparación con el célebre óleo de David es instructiva: los personajes abandonan el teatro de la historia, dejan de ser personajes y se convierten en personas comunes y corrientes. Así, alcanzan una ejemplaridad más profunda e intemporal: son imágenes de la rotación de la rueda cósmica. Curiosamente, Picasso tratará el mismo tema más o menos en la misma época —véase por ejemplo, *Femme au stylet (Mort de Marat)* [PP.31:083]—.

El poder que tiene la Muerte sobre el ser es grande, y negarla lo conduce al fracaso. La única forma de soportar el Destino humano, con la Muerte acechándolo, es por medio de la 'sub/limación'. Volviendo al mito, aquellos héroes que obtienen el éxito a través de una lucha sana (exenta de engaños a los dioses y sin recurrir a trampas y artimañas) tienen acceso al Olimpo. Si ellos confían en sus propias fuerzas y si se apoyan sanamente en sus deidades, evitarán la caída en el Tártaro. Por el contrario, todo intento de rechazar el poder de la Muerte (negándolo) desencadena la trivialidad, la degradación y la vanidad. Lo mismo ocurre en el ámbito del arte. La imaginación errada o neurótica del artista puede convencerlo falsamente de que se puede vencer el temor a la Muerte por medios superficiales. La degradación del espíritu se produce al exaltar los impulsos materiales y sexuales, evitando el encuentro con la Muerte mediante una postergación temporal. Si el héroe o el artista no sabe dosificar sus pasiones, si sus deseos son desenfrenados (anormales) solo caerá en la desintegración del carácter y en el fracaso final. Un tercer factor negativo que puede hacer errar a ambos es la vanidad, la cual detiene la acción al creer que nada puede mejorar, nada puede evolucionar, permaneciendo por lo tanto estancado.

En resumen, podría argumentarse que en el drama mitológico, al igual que en el arte, se pone al descubierto la historia del *yo* movido por la imaginación, las pasiones o la visión de sí mismo, luchando con un Destino que apenas si puede 'com/prender' (Lat. *comprehendere* < *com-* junto + *prehendere* captar), porque va ya

marcado desde el comienzo. Podría decirse que aunque el mito griego narra la eterna lucha de los dioses, lo que en realidad muestra son los conflictos internos del *yo*. De ahí que la interpretación de los símbolos no sea sino la aclaración de la conducta humana ante las distintas circunstancias. En este sentido, el advenimiento del surrealismo en el campo del arte representó una aportación esencial a la interpretación de la mitología griega. La presencia de lo onírico en este movimiento artístico recrea los deseos y problemas profundos de la mente humana, ayudando a descubrir los orígenes de las neurosis y el camino correcto de evitarlas de la misma forma que lo hizo el psicoanálisis, esto es, mediante la expresión simbólica de los deseos y necesidades del hombre. El espíritu desarrollado por el camino sano se define como el espíritu superconsciente, que es el que evita la trivialización, el abuso neurótico sexual y el enfoque obsesionado sobre el *yo*, para enfrentarse por el contrario con el Destino, y mediante tal enfrentamiento conseguir la 'sub/limación' espiritual. Ese es, en última instancia, el mensaje fundamental de la mitología griega.

La condena del Destino

Edipo viene del griego *Oedipodes* o 'pies hinchados', un símbolo importante a tener en cuenta. En la mitología griega los pies tienen un significado alegórico: aquellos que no poseen pies sanos están en desventaja frente a la vida (inseguros), pues al no conseguir afirmarse a la tierra, deambulan sin rumbo predeterminado y poseen un espíritu débil e incapaz de resolver positivamente las dificultades que les impone el Destino. Algunos héroes míticos, por el contrario, cuentan con pies ligeros y ágiles —hasta los hay con pequeñas alas—, lo que les permite realizar hazañas extraordinarias aun cuando se les presentan serios retos. Este no es el caso de Edipo, que parece estar condenado a un Destino inexorable desde el comienzo de su vida. No podrá actuar nunca acertadamente o con 'buen sentido común', sus actos serán neuróticos y negativos, aun cuando se esfuerce por hacerlo de otro modo.

Edipo era hijo de Layos, rey de Tebas y de su esposa Yocasta. Layos se había atemorizado por el mensaje recibido del Oráculo de Apolo en Delfos, que le había comunicado que sería asesinado por su hijo, que luego tomaría el trono e incluso a su propia mujer por esposa. El rey decidió no darle esa posibilidad al Destino y ordenó a un esclavo que llevara lejos del palacio al pequeño y lo matara. El esclavo intentó cumplir con la orden de su amo, ató las manos y tobillos del bebé, lo condujo a un lugar que juzgó adecuado para sacrificarlo, pero llegado el momento decisivo su conciencia no le permitió llevar a cabo la ejecución. El niño fue abandonado, siendo posteriormente hallado de forma casual por un pastor de Corinto, que lo condujo a su rey, Polybos, cuya mujer, Mérope, no podía concebir hijos. La alegría del matrimonio fue muy grande y se encargaron de criar al pequeño. Llegado a cierta edad y sumido en dudas respecto a su origen, Edipo sintió la necesidad de consultar el Oráculo de Delfos. En respuesta a sus preguntas, la Esfinge délfica le predijo que mataría a su padre y desposaría a su propia madre. Para evitar cumplir con tan terrible Destino, decidió no regresar jamás a Corinto. Confundido y consternado, Edipo deambuló sin dirección fija, tomando cualquier camino que lo apartara de aquellos que él aún consideraba sus padres. En una división del camino, cerca de Boitien, casi choca con un carro que conducía un gran señor acompañado por su guardia personal y que inmediatamente le ordenó con malos modos que se retirara para dar paso al carro. Edipo no sabía entonces que se trataba en verdad de su padre biológico, Layos, rey de Tebas, y sintiéndose ofendido por el tono de aquel señor, se enfrentó a él en una terrible lucha durante la cual terminó matándolos a todos, incluyendo a su mismo padre.

Poco después Edipo llegó a Tebas, que se encontraba entristecida por la muerte de Layos y por la presencia de la Esfinge, monstruo de cabeza de mujer, cuerpo de león y alas, que había traído con ella una maldición que diezmaba poco a poco la población de la ciudad. La única forma de librarse de la Esfinge era resolver el enigma que ella entregaba a todo aquel que se le acercaba. El peligro era que si uno no podía resolverlo, era inmediatamente devorado. El recién llegado héroe no tuvo ninguna dificultad en solu-

cionar el enigma, consiguiendo con ello librar a la ciudad del maleficio bajo el que había estado sumergida tanto tiempo. El regente de Tebas, tras el fallecimiento de Layos, era Creonte, hermano de Yocasta, quien después del heroísmo de Edipo le hizo entrega del trono, ya que lo había prometido a aquel que liberara el reino de la maldición de la Esfinge. Edipo vivió junto a Yocasta muchos años, disfrutando de una larga tranquilidad y enorme prosperidad en la ciudad de Tebas. Su espíritu de justicia y su demostrada dedicación a los intereses del pueblo hicieron que se convirtiera en un rey querido y apoyado por todos sus vasallos.

No obstante, un día vino una nueva maldición sobre Tebas. Los habitantes, desesperados, acudieron de nuevo a su rey en busca de ayuda y protección. Un sacerdote le había comunicado a este que el pueblo confiaba en él porque los había liberado en el pasado de la Esfinge y que, sabiendo que los dioses estaban de su lado, lograría de nuevo encontrar un remedio contra la maldición. Edipo envió a Creonte al Oráculo de Delfos para que obtuviera respuesta a la desgracia. A su regreso, aquel le manifestó que si deseaba liberar al pueblo de la peste debía perseguir sin demora al culpable de la misma y enviarlo al exilio, y agregó que el asesinato del rey Layos todavía no estaba resuelto. Edipo, enfurecido, declaró que ojalá los dioses enviaran sobre la cabeza del culpable todas las desgracias habidas y por haber. Tiresias, un anciano 'in/vidente' (Lat. *in*-no/en + *videre* ver) de Tebas apareció, conducido de la mano de un joven muchacho, frente al rey Edipo, quien lo recibió con todo respeto y le pidió que mostrase su capacidad de predicción y les enseñase el modo en que podrían vencer el infortunio. Tiresias, tras muchas súplicas del rey, le comunicó que él mismo, Edipo, era el asesino buscado, ante lo cual el rey quedó completamente perplejo, incapaz de entender lo que le decía el anciano. Yocasta, que había oído la discusión se dirigió a su marido para pedirle que olvidara lo que decía aquel, que ella no creía en sus supuestas videncias y que todos sabían que su primer marido había muerto a manos de unos asaltantes de caminos. Y agregó que el rey Layos y ella, para que no sucediera lo manifestado una vez por el Oráculo de Delfos (que el rey sería asesinado por su propio hijo), habían

tomado las precauciones necesarias: habían hecho atar pies y manos y hasta perforar los talones del niño antes de mandarlo ejecutar (de aquí el significado del nombre de Edipo: pies hinchados).

Pasado algún tiempo llegó a Tebas un mensajero para comunicar a Edipo que al haber muerto recientemente el rey Polibos su trono había quedado vacante. Edipo le contestó que él no deseaba acercarse a su madre, Meropes, por temor a cumplir la predicción del Oráculo de Delfos. Dio la casualidad, sin embargo, que el enviado era el pastor que le había salvado la vida al rescatarlo de donde lo habían abandonado, por lo que pudo aclararle su verdadero origen, que Polibos no era su verdadero padre, contándole además el resto de la historia. La verdad llegó también a oídos de Yocasta, quien, desde su habitación, escuchaba la conversación. La reina, desesperada, optó por quitarse la vida colgándose de una viga. El rey Edipo, al hallarla muerta y una vez revelada toda la verdad se 'vacía los ojos' para de ese modo jamás poder volver a ver, un acto que se ha interpretado como el no querer 'aceptar' (Lat. *capere*, captar, percibir) las terribles faltas cometidas (asesinato del padre, usurpación del trono e incesto), faltas que llevaron a Creonte a condenar a Edipo al exilio en compañía de su hija Antígona, cumpliendo de esta forma su triste e inexorable Destino.

Reconciliación con el Destino o universo amenazador

Según Picasso, el Destino o fuerza absoluta que habita el mundo visible le es tan hostil como lo fue para el personaje mítico Edipo; es por lo que como Munch debe servirse del arte como el medio requerido para derrotar mágicamente a las fuerzas malignas, transformándolas en benefactoras. Según Carl Gustav Jung, uno de los métodos esenciales en el enfrentamiento picassiano contra el Destino es el uso de la analogía, el *mysterium coiunctionis*, que ya constituyera una de las premisas de la Alquimia medieval. El *lapis philosopharum* del Medievo, jamás descubierto, era la conjunción de opuestos inherente a todas las cosas, que lograba asociarlas por analogía. Proyectando esta idea al hombre, la unión de elementos

de la Alquimia era prueba de la necesidad de una continuidad en el ser humano, tanto interior como exterior. En términos más modernos, la analogía buscada podría reflejar una cierta reacción frente a la desintegración causada por el conflicto entre el consciente y el inconsciente, así como cierta constancia de una alienación cósmica en el ser. El deseo de un retorno a una concepción primitiva del arte en Picasso no debe por lo tanto sorprendernos. Bajo tal visión, el significante es idéntico o analógico a lo significado, es decir, la imagen puede equipararse con lo que representa. Según Lévi-Strauss, la mente 'totalizadora' primitiva buscaba de igual forma la integración analógica del hombre con la naturaleza. Es esta misma idea la que persigue el artista español bajo una concepción hermética de analogías universales, basada en el axioma casi-místico de que el 'Todo está en el todo'. Jung también describe en *Septem Sermones ad Mortuos* a Abraxas, buen dios y Demonio en una misma entidad. 'Abraxas es el Sol y también el eterno abismo de la vaciedad, del disminuido, del disimulado; del Demonio. El poder de Abraxas es doble. No puede verse porque esta conjunción de poderes opuestos aparece y desaparece ante los ojos. Todo lo dicho por el Dios-sol es Vida; todo lo dicho por el Demonio es Muerte. Sin embargo, Abraxas habla con palabras venerables y execrables al mismo tiempo, las cuales son simultáneamente de Vida y Muerte'. Abraxas genera la verdad y la falsedad, el Bien y el Mal, la luz y las tinieblas con la misma palabra y en el mismo acto, por consiguiente Abraxas es verdaderamente la 'terrible Unidad'.

La explicación básica del arte mágico de Picasso se encuentra pues en la necesidad de una reconciliación con un universo amenazador. De acuerdo con Lévi-Strauss el hombre primitivo seguía una lógica parecida —siendo la analogía para él también una forma de magia. En las culturas ancestrales, la analogía que se establece entre el dominio natural o sobrenatural, por una parte, y la sociedad humana, por otra; es una correlación efectuada a través de un término medio entre ambos opuestos, llevada a cabo la superestructura cultural o institucional del mundo totémico. El totemismo postulaba una correspondencia, un isomorfismo u 'homología' entre las distinciones naturales y culturales, con lo cual se intentaba tras-

cender la oposición entre la naturaleza y el hombre. 'La mente salvaje totaliza', siendo el arte mágico simultáneamente un símbolo cultural y el mismo objeto natural que se intenta influenciar. El objeto artístico y el fenómeno natural que se busca controlar están por lo tanto unificados por una estructura común. En el caso de las obras de arte mágicas primitivas, el comienzo se encuentra en un conjunto de uno o más objetos o eventos que la creación estética unifica al revelar su estructura común. El arte mágico primitivo, como toda manifestación del 'pensamiento salvaje', restaura la unidad entre el hombre y la naturaleza para de esa forma reinstaurar al hombre a su 'matriz' natural. Como Picasso señalara: '¡Esos maravillosos dibujos en las cuevas de Lascaux y Altamira! Esa era la época dorada y ni podemos soñar en volver a ella. De modo que tenemos que recurrir a todo tipo de artificios intelectuales para restablecer el vigor y la validez de nuestra visión'.

Teniendo en cuenta la necesidad inevitable de Picasso de hacer las paces con una naturaleza que él persistentemente veía como su adversario, la principal motivación de su arte mágico debía tener su origen al fin y al cabo en la añoranza por volver a formar parte de su entorno, aceptando el ciclo de Vida-Muerte al igual que hacían los antiguos pueblos de México, por ejemplo, insertándose de nuevo en el fluir de la naturaleza. A través de su arte, Picasso esperaba no solo ser partícipe de la sociedad, sino también más importante aún, formar parte de la naturaleza de la que se había visto desligado. Lévi-Strauss ha demostrado que el artista primitivo, como el hechicero, era consciente de que su obra no era solo una representación, esto es, un conjunto integrado de 'estructuras y eventos' que reflejaba la realidad, sino también una 're/presentación' (Lat. *res*- objeto + *præsentare* presentar), es decir, una presentación de objetos ya existentes. El artista primitivo pensaba que al 'insertar lazos suplementarios' en la cadena natural de causas y efectos podía con ello 'intervenir en el Destino natural o modificar su curso'. En la propuesta de Lévi-Strauss aplicada al arte primitivo, se trata de un *signifiant-flottant*, un significante que precede y determina el mismo significado, lo cual no difiere mucho de la concepción picassiana de la función creadora de las formas artísticas.

Podrían asignarse motivaciones psicológicas al primitivismo mágico de Picasso, el argumento psicoanalítico sería esencialmente que los eventos mágicos ocurren en la mente y se proyectan en el mundo objetivo cuando, bajo la presión de una tensión emocional excesiva uno pierde de vista la separación entre lo real y lo imaginario. Freud y Jung coinciden en que el pensamiento y arte mágicos se basan en la proyección de 'impulsos subconscientes' o 'procesos emocionales y de formación de ideas' sobre realidades externas, que supuestamente estos pueden influenciar. Para Freud la persona supersticiosa o el hombre adulto primitivo que ignora el origen subjetivo de sus creencias vive en una esfera aparte, cerrando los ojos al mundo real debido a su fuerte creencia en el poder de sus deseos, su sobrevaloración de los procesos mentales en comparación con la realidad. La idea de Picasso de un Todo hostil, como el de los primitivos, podría ser al menos parcialmente una proyección de su 'hostilidad subconsciente'. El adulto primitivo sucumbe a la creencia de que sus temores se conviertan en hechos reales. Lo mismo ocurre en Picasso, al igual que el hombre primitivo, lo que él traspuso en su arte fue simplemente la objetivación de cierto temor: la expectativa de un Destino inexorable ('la Muerte'). Como apunta Gertrude Stein: 'Don Quijote era español, no se imaginaba las cosas, las veía y no era un sueño, no era locura, realmente las veía. Pues bien, Picasso también era español'. No solo sentía sus visiones con toda la fuerza, sino que además las proyectaba fuera de sí mismo en mundos concretos. Según Kris, Picasso se sentía próximo a la figura del 'demiurgo', ya que como este logra una cierta duplicación de la realidad mediante un arte mágico. La creación de imágenes es universalmente considerada una prerrogativa de la Divinidad: la creación del universo y del hombre son signos visibles de la omnipotencia divina. En el mundo antiguo, los artistas se situaban jerárquicamente en un ámbito heroico y divino: Prometeo, Hefaistos, Dédalo. Como Picasso comentara, 'dibujar es una especie de hipnotismo: uno mira a la modelo y esta entra y se sienta sobre el papel'. En palabras de William Rubin 'los dibujos de Picasso eran realmente una manera de poseer las cosas. No solo la mujer a la que pinta, sino todo lo que rodea su entorno visual'.

De alguna forma el entorno pasa a ser parte de él al quedar representado. Al darle forma tangible al Destino, Picasso logra restaurar la unidad entre arte y naturaleza para de esa forma 're/insertarse' (Lat. *res-* materia + *insere* < *in-* dentro serere *juntar*) en su 'matriz' natural.

El Sacrificio, vía de unión con la Divinidad

El concepto de 're/inserción' en la materia primigenia o el Todo divino es común en los pueblos primitivos: los intentos por conectar con la Divinidad van desde la mera oración hasta el desarrollo de un sinfín de ritos. Entre todo este elenco de actividades que ponen al hombre en relación con lo sacro encontramos un protagonista muy destacado: el Sacrificio. Desde tiempo inmemorial el hombre consideraba que su situación ante los dioses era, sin lugar a dudas, lo bastante precaria como para intentar aplacar la ira de aquellos a quienes consideraba como verdaderos determinantes de su Destino. Se estimaba que el hilo de la vida estaba totalmente sometido a la voluntad divina, por lo que era necesario estar a bien con aquella ante la realización de cualquier tipo de actividad. Uno de los principales vínculos de unión con el mundo de la religiosidad ha sido aquel que implica para el ser humano un verdadero esfuerzo personal, lo que se interpretaba como un significativo empeño por agradar a las fuerzas celestes. La precaria situación del hombre ante el Destino le obligaba a no enfurecer todavía más a poderes que no podía controlar, y en muchas ocasiones ni siquiera entender.

El Sacrificio constituye un proceso de inestimable valor por situar al hombre al lado de los dioses y no frente a ellos, en una confrontación en la que los mortales poco tienen que ganar y sí mucho que perder. En este sentido el Sacrificio tiene muchas caras, un buen número de formas y un amplio espectro gradual. Cada Divinidad exige un tipo de Sacrificio, y cada actividad va ligada a un ritual, que ha de constituir para el oferente un verdadero derroche físico y psicológico acorde con su condición, de no ser así, poco útil le sería.

Las sociedades antiguas hicieron del sacrificio un infalible ritual que unía indefectiblemente al hombre con los poderes divinos. El maravilloso y complejo mundo de los cántabros, por poner un ejemplo de la península, no escapa a esta práctica. A través de los autores grecolatinos, conocemos algunos de los principales sacrificios practicados por ese pueblo ibérico. Los cántabros fueron una colectividad que puso especial énfasis en la lucha guerrera, lo cual no tiene que ser considerado símbolo de primitivismo o barbarie. Al tener la actividad bélica un tremendo peso y requerir un gran esfuerzo, el ritual o sacrificio que conlleva tiene que gozar de un alto grado de importancia. Es el combate un continuo contacto con la negra parca, un deambular por los límites del abismo; vida y muerte se entrelazan de manera inexorable. La propia actividad guerrera de los cántabros nos invita a pensar en ella como un sacrificio del guerrero en beneficio de un estilo de vida que no quisieron abandonar. La propia actitud con la que se presentaban ante el combate indica que el miedo no se encontraba en su particular léxico, especialmente ante la idea de la llegada a un más allá en el cual unirse a la gloria de sus aguerridos antepasados. La misma muerte es un sacrificio por su pueblo, la exposición de los cadáveres de los caídos en el campo de batalla para que las aves carroñeras los acompañen al otro mundo es un significativo ejemplo del sacrificio entendido a la manera de este pueblo. Era la denominada *devotio*, un singular sacrificio, una práctica mediante la cual las cofradías guerreras unían su destino al de su guía o jefe.

Los concanos cántabros bebían sangre de caballo, lo que a los romanos, además de chocante, les parecía un significativo signo de barbarie, aunque quizá no eran los poderosos latinos los más ejemplares para adjudicar calificativos a otras gentes. Este acto ha de ser contemplado como un rito que supone un sacrificio más que como una práctica alimentaria para recetas de gastronomía, como han apuntado algunos autores. Era el caballo uno de lo principales exponentes del poder cántabro, ineludible compañero de sus guerreros, lo que hace que sea un ser verdaderamente querido y apreciado cuya importancia implica que su sacrificio es especialmente relevante. El sacrificio de caballos o de machos cabríos estaba des-

tinado especialmente al dios de la guerra, quien no en vano aglutinaba gran parte del ritual; sin embargo, de los testimonios de otros pueblos como los celtas o los germanos, que en cierta medida tienen gran relación con las actividades de los cántabros, podemos considerar que el sacrificio humano no era desestimado en absoluto. Un pueblo que ponía tal énfasis en la guerra y en la conservación de un estilo tan particular de vida, no sorprendería que llevara al extremo el sacrificio ritual, aplicándolo igualmente a seres humanos. No nos extraña por lo tanto que en el arte celta encontremos numerosas representaciones que muestran la práctica de decapitaciones a las que eran sometidos los prisioneros capturados en sus numerosas contiendas.

El mito del *Dema* y el Sacrificio de la Virgen

Como indica Joseph Campbell, el tema principal en la mitología del *Dema* es la llegada de la Muerte al mundo. El *Dema*, que 'a través de los actos de violencia del hombre se hacen la sustancia misma de la vida' son algo parecido a la idea de una comunión ritual en el sentido cristiano. El *Dema* lo constituyen las Divinidades ancestrales, los espíritus primigenios de la naturaleza, y sus ritos se derivan 'en el acto de una mitología inspirada por el modelo de la vida y la Muerte en el mundo vegetal'. La realidad es una única forma de existencia donde para vivir es crucial matar. El mito que narra Campbell es el de un Sacrificio que se celebra periódicamente en las tribus de caníbales caza-cabezas entre los *Marind-anim* de Nueva Guinea del Sur. El Sacrificio forma parte del rito iniciativo de los jóvenes de esas tribus. Durante la última noche de la ceremonia una pareja virgen en su primera experiencia sexual es sacrificada mientras se encuentran aún en su abrazo amoroso. Los dos jóvenes, hombre y mujer, son apartados, descuartizados, cocidos y consumidos por miembros de la tribu. El sentido de esta matanza no es realmente el asesinato, según Campbell. Lo que erróneamente podría interpretarse como heroísmo o asesinato es en verdad parte de las fuerzas primigenias de la naturaleza. Al-

gunos estudiosos han destacado cómo este tipo de sacrificio se sitúa en el centro de un sistema cuyo principal cometido es evidenciar lo monstruoso de una muerte repentina, que a su vez conlleva una revelación de la inhumanidad del orden del universo. Además, lo que se revela de esta forma no es solo la inevitable monstruosidad del ser, sino también la inevitabilidad del ser como una realidad más elevada de la que somos normalmente conscientes: una monstruosidad del ser que es deseada por las Divinidades, que se retiene solo porque una Divinidad (un *Dema*) logra manifestarse en la ejecución total. Es curioso tener en cuenta en este contexto que poco después del presunto encuentro con Marie-Thérèse en 1927, aparece en su obra precisamente un sacrificio —véase *Crucifixion* [LG.81:297]—, donde vemos a un Cristo claramente femenino: con la técnica de 'simultaneidad cubista' se nos muestra tanto por delante como por detrás, de modo que podemos observar unos 'maléficos' glúteos redondeados, y un impresionante cabello largo; es más, la herida abierta en el costado de Cristo podría ser una referencia a *labia vaginae* y la carencia de 'manos' (símbolos del propio artista) indican que se trata de su opuesto, la amante o el *otro*.

Capítulo I

El arte picassiano como forma de Magia y el Sacrificio de Marie-Thérèse

El arte mágico de Picasso se basa en su conocida tendencia a atribuir una realidad exterior a los propios deseos y fantasías internos. Era este también un aspecto crucial en su sabida proclividad a la superstición. Consciente y subconscientemente sentía que su obra estaba repleta de agentes mágicos que podían intervenir en su vida. Su producción artística era de hecho 'un arma ofensiva y defensiva' contra ellos. El sentido común era irrelevante en lo que a esto respecta, prefiriendo ahondar en el dominio de lo mágico. Igualmente ilógica era su apreciación de la obra de arte como algo real. En esto Picasso compartía la concepción analógica que Breton tenía del mundo. De acuerdo con esta visión, todo está analógicamente unido a todo aquello que le rodea. Por lo tanto, la imagen pictórica y lo que esta representa se encuentran interconectadas; de modo que todo lo que el artista hace con la imagen que ha creado se transmite a la realidad que esta representa. Por ello el artista puede en última instancia dominar las 'fuerzas de la naturaleza'. Es decir, Picasso no distingue entre las imágenes que él elabora y los objetos, seres o fuerzas invisibles que aquellas representan. Al eliminar la frontera entre el arte y la vida, el pintor logra obtener un cierto control de su existencia y de las fuerzas hostiles desconocidas que se encuentran ocultas tras ella. Como él decía, se da una 'casi-confusión' entre la vida y el arte, de modo que todo lo

que se hace con las imágenes le sucede igualmente a lo que estas simbolizan. Un segundo significado de lo mágico en Picasso tiene que ver más con el sentido común. El artista era consciente a veces que su concepción del arte —como una forma mágica— era solo una racionalización teórica de sus deseos personales. En esos momentos prestaba mayor atención al valor inventivo e imaginario de la magia de su arte. Comprendía que no era más que una proyección de su propia mente, una metamorfosis de sus fantasías en realidad. En otras palabras, su arte daba forma a sus temores, exorcizándolos, y satisfaciendo de esa manera sus propios deseos, aunque de por sí no tuvieran un efecto directo sobre la realidad. Su concepción primitivista del arte como magia puede por lo tanto interpretarse como una especie de amalgama escéptica de magia y sentido común. Pero en última instancia, Picasso comprendía el poder transformador de las formas artísticas, que se encuentra más allá de toda explicación. El arte mágico podría en este sentido quizás controlar la vida. Bajo esta perspectiva, los elementos formales del arte eran más que expresiones de pensamientos ya existentes. Tenían la capacidad de generar nuevos pensamientos, y con ello nuevas realidades. En este sentido son verdaderamente como la magia. Para citar específicamente las palabras de Picasso, diríamos que 'la pintura no es una operación estética; es una forma de magia diseñada como mediadora entre un extraño y hostil mundo por una parte y nosotros por otra, como un modo de tomar las riendas dando forma a nuestros terrores y a nuestros deseos. 'Cuando me di cuenta de ello, sabía que había hallado el camino... El artista negro había hecho [objetos de arte] con un fin sagrado, una intención mágica, un tipo de mediación entre él y las fuerzas hostiles desconocidas que lo rodeaban para así derrotar el temor y el horror dándole una forma y una imagen ... [La pintura] trata de tomar el poder, reemplazando a la naturaleza'. Con este poder mágico deseaba Picasso que sus obras 'hicieran la guerra' al mundo del Mal, y fueran 'capaces de autodefenderse, resistir al invasor como si hubiera cuchillas de afeitar en todas las superficies de modo que nadie pudiera tocarlas sin cortarse'.

El primitivismo mágico de Picasso llegará a determinar de he-

cho el surgimiento de elementos iconográficos que son claves en los trabajos de los años 1920 y 1930. Su primitivismo mágico estaría destinado a apartarlo del modernismo, de vuelta a un supuesto origen mágico del arte. El toro moribundo en la corrida, que Picasso con tanta prodigalidad nos muestra, es a un cierto nivel un toro mitraico cuyo Sacrificio tiene motivos mágicos y Picasso, por supuesto, se identifica con él. Debe aclararse que el papel de Picasso como 'mago' no reemplaza completamente al Picasso 'artífice', en busca de formas y concepciones innovadoras. En su opinión, el objeto de arte puede ser apreciado por su propio valor, ya que participa en el orden natural de las cosas. Por otra parte, tal y como él lo concibió, el *tableau objet* puede claramente influenciar a otros objetos mágicamente, interviniendo a su vez en el curso de la realidad. Mauss ha demostrado que existe una relación causa-efecto entre las actividades mágicas y los eventos naturales deseados. Desde el punto de vista del hombre primitivo, el hechicero presenta conscientemente hechos externos, personas y espíritus a su propio albedrío, ya que su ritual y su iconografía se encuentran investidos con la sagrada fuerza del *mana,* capaz de controlar la realidad externa, premisa indispensable de todo el razonamiento mágico. El hechicero primitivo adquiere una 'nueva alma' dotada de 'poderes mágicos procedentes de las fuerzas supernaturales, del ámbito del 'mana' mismo, haciendo posible su relación de intermediario con 'la Divinidad, los espíritus de los muertos y de la naturaleza, y los elementos totémicos'. El fetichismo era visto como un modo de sobrellevar la hostilidad entre el hombre y la realidad externa. El hombre primitivo sentía como regla que el mundo exterior era su enemigo. Como señalan Durkheim y Reinach, los ritos primitivos mágico-religiosos y el arte manifiestan concomitantemente una creencia contradictoria en el lazo armonioso entre el hombre y su alrededor. Esta creencia contradictoria se evidencia en la noción primitiva de que los actos mágico-religiosos y el arte pueden transformar la maldad exterior en un aliado benefactor. El hombre primitivo 'derrotaba' la hostilidad externa con las prácticas mágico-religiosas y la iconografía. Entre el signo artístico primitivo y el objeto que aquel representa se da una 'falta total de

diferenciación'. Según Lévy-Buhl la forma de pensar primitiva y el arte se basan en la creencia en una 'comunión mística de la sustancia en las entidades'. El arte primitivo 'participa' en la naturaleza, las propiedades y la vida de aquello que representa. Para el hombre primitivo el 'simulacro' artístico puede tomar el lugar del modelo (el objeto), y al representar o percibir el simulacro lo 'imbuyen de los mismos elementos místicos' de aquel Picasso que tomó como modelo al escultor mágico-racional african; elogia por otra parte la perspicacia irracional en el mundo visible encarnada en la escultura primitiva. Como apunta Palau, la irracionalidad era inherente y congénita en Picasso, como español que era. Es a través de tal irracionalidad que el artista inicia una operación de introspección, a través de la cual tendrá acceso a todo un mundo subconsciente, que solo se pondrá en evidencia al ser elevado al plano de la razón por mediación del arte.

El amor como *poiesis* transformante

Ya para Platón la fuerza de Eros era la que conducía al ser, a través de la epistemología de la dialéctica y del autodominio, al bien absoluto. El amor es 'ansia cósmica y personal de engendrar en la belleza'. No afición y apego al equívoco concomitante de la belleza o el Bien, en el placer ('mera apariencia del Bien'), sino afán de generación y recreación, un puente entre el ser tal y como es, y el ser tal y como podría ser; el amor, ante y sobre todo; pero no cualquier amor, ni por su objeto ni por su intensidad. Se trata de una locura de amor, de un *amour fou*, de pasión absoluta o, mejor: pasión de absoluto. Lo que San Juan de la Cruz llamara 'la llama de amor viva' como gracia divina. 'Para este fin de amor fuimos creados... no hay obra mejor ni más necesaria que el amor', nos recuerda Pepe Biedma de la filosofía sanjuanesca. Naturalmente, un amor de tal intensidad no puede detenerse en 'el ilusorio atractivo de las apariencias sensibles'; el amado es extraordinario, al amor divino mismo.

La dinámica del amor absoluto, merced a no contentarse con lo poco, estriba en una 'ascensión sub/limadora, de grado en grado',

desde la contemplación de lo sensible hasta su 'centro más perfecto en el interior del hombre', y de ahí a la unidad final y principal que da consonancia al Todo, que, en San Juan de la Cruz es la misma naturaleza divina a la que aspira unirse. O, pudiéramos decir, el proceso va de lo sensible a su arquetipo ideal, y de este a su eterna energía creadora, que es misteriosa y objeto de una experiencia 'extra/ordinaria' (Lat. *extra* fuera + *ordinem* orden) en tanto que trasciende sus creaciones. Y desde donde puede transfigurarse y recrearse la existencia, idealizándola amorosamente (poetizándola) en la visión y la acción, 're/ligándola' (Lat. *res*- materia + *ligar*) a su origen orgánico. Así, el mismo amor humano aspira por naturaleza a 'más altos deleites' que el placer sensible, yendo más allá del cuerpo y de la mente, extendiéndose a la armonía y belleza de la naturaleza y tendiendo a esa 'unidad' que lo armoniza todo.

El amor que busca al amor ha de realizar una peregrinación a través de lo manifestado, de los fenómenos, para reunirse con su fuente primigenia, donde únicamente puede saciarse su sed infinita: las potencias del alma, 'profundas cavernas del sentido'—por citar a San Juan—. La dirección del camino no es hacia afuera, donde siempre se andaría insatisfecho con lo perecedero y limitado, sino hacia el interior del consciente e inconsciente: el ser que tiene el privilegio de la visión esencial y la acción creadora; el puente entre lo manifestado y su 'raíz arquetípica' en términos de Carl Jung. Diríase que, para ver esencialmente las cosas, para captar la belleza, ha de retraerse el *yo* hacia el foco de la luz, que lleva por el interior del consciente o inconsciente hacia su centro, el cual no es, a su vez, estación de llegada, sino la ventana-puerta o Madre Primigenia, a través de la cual resplandece la luz originaria que todo lo envuelve. Para subir o remontarse a la fuente, pues, hay que profundizar. Según Biedma, 'revertiendo hacia su centro, allá donde 'in/siste' (Lat. *in*- dentro + *sistere* estar), más que donde 'ex/siste' (Lat. *ex*- fuera + *sistere* estar), aquí, en lo más íntimo del espíritu, el amor aspira a captar lo incondicionado e infinito.

En suma, la 'sub/limación' en que consiste el camino místico implica una negación de lo sensible, por finito, y una reversión hacia la interioridad de donde mana el Deseo, lo único infinito en

el ser —en una fenomenología de la experiencia ordinaria de la vida—, frente a la caducidad de todo lo concreto que se ofrece al mismo como objeto inmediato. Se entiende, entonces, que lo infinito es el objeto u objetivo del alma, y que este objeto trasciende las cosas. 'Responde al modo de ser del hombre, constituye a la vez un estado de ánimo y una cualidad de la conciencia que permite intuir o apropiarse algo de súbito: el orden de la vida o del universo en general, del cual el propio ser de la conciencia participa, lo cual cabe expresar también como captación de lo incondicionado o absoluto', diría Biedma. Toda experiencia mística tiene un camino, proceso o iniciación y, por tanto, una meta, culminación o perfección (la iluminación). Dicha culminación no desemboca en un alejamiento del mundo, sino en una 're/ligación:' tanto la 're/unión' (Lat. *res*- materia + *unire* unir < *unus* uno), conexión o contacto con la secreta fuerza del Todo o Uno existente que puede ocultársenos más o menos, como la intensificación de esa unión o reunión hasta su plenitud.

Lo que sin duda rechaza San Juan de todas formas es el apego o la 'absolutización' idolátrica del *otro*. El camino iniciativo hacia el secreto de la vida plena, hacia lo místico, consiste en relativizar el valor de todo fenómeno —exterior o interior—, liberarse del imperio de la apariencia efímera, confiando en la gracia de su eterno flujo e incluso desprendiéndose del apego al 'ex/istir' mismo, que es lo que significa vivir la existencia como la gracia que patentemente es. En San Juan de la Cruz encontramos frecuentemente la expresión clarividente de esta esencial paradoja mística de la negación y la abnegación: 'Niega tus deseos y hallarás lo que desea tu corazón'. Según Biedma, 'no se trata de anular el Deseo, sino de concentrarlo, atender a la imagen del objeto que encarna las excelencias de todos los objetos, mediante autohipnosis'. Fijando la atención o/y el Deseo en el arquetipo primigenio, de lo que se trata en todo caso es de conectar con lo 'ab/soluto' (Lat. *ab*- fuera + *solvere* soltar), lo 'ab/suelto' o radicalmente libre: de todas las formas, apariencias o condiciones particulares de su manifestación (lo in-condicionado). Por eso es lo esencial y permanente, a la vez que lo oculto o secreto (sagrado, segregado, separado, a salvo o

salvado de la confusión o el desorden) en todas sus figuras, puesto que, siendo su fuente común, no se identifica con ninguna de ellas; es, considerado en sí mismo, nada particular, la nada. Lo absoluto no está desligado de las cosas del mundo, es la dimensión correspondiente al desapego como condición de la auténtica fruición de todo: la libertad. De ahí que sintonizar con la frecuencia de onda de lo absoluto consista en dejar sueltas las cosas (liberarlas en su ser, libres de nuestra codicia de poseer y/o andar suelto (libre) entre ellas). Hacerse absolutos por participación, lograr la definitiva absolución, sería, así, conquistar la genuina libertad interior, fuente de toda creatividad exterior.

Por tanto, el Sacrificio del *yo* tampoco ha de entenderse sino en clave paradójica. La propuesta no puede consistir en negar absolutamente el *yo* o la propia existencia, con su indefectible aspiración a la dicha, sino en absolverlo o liberarlo de su petrificación trágica —por contradictoria— en sus mudables y transitorias, relativas identidades. Se trata de discriminar, podría decirse, el *yo* o los múltiples *yos* empíricos del único y absoluto *yo* trascendental a todos ellos, que encierra y aspira al Todo porque hunde su raíz en él. El propio Biedma no deja de considerarlo así, al comentar que el misticismo cristiano 'postula la negación del *yo* como sumisión del propio sacrificado al *otro*, que en esto se aproxima y comunica, se hace prójimo'. Es obra del amor el Sacrificio que hace sagrada la vida al respetar o sintonizar con su natural orden y flujo y que hace sagrado el propio *yo*, rescatándolo de la tragedia de su alienación en las mudables formas y aparentes objetos del Deseo absoluto por el desconfiado e ignorante aferramiento de la codicia; es obra del amor la marcha de la 'sub/limación' de la existencia que desvela la infinitud de lo finito al negar lo absoluto de su finitud que implica el apego. Si el desapego es el sentido de la negación 'sub/limadora' o liberación y plenitud del espíritu, su clave, motor y método, la sabiduría que nos proporciona la libertad no es sino el amor. Solo el amor es el gran transformador y convertidor (trasgresor y superador), el gran realizador de la vida en aquella plenitud dichosa a la que está llamada desde el comienzo de su peregrinaje por el laberinto del deseo y las apariencias. Es el Amor, la

pasión absoluta por la Vida, lo que, oscuramente, bajo la máscara del Deseo, está en el comienzo de la Vida, así como lo que está en su término o perfección. El Amor, así, nos entrega el 'secreto' de la Vida, como enseña Erich Fromm en *El arte de amar*; él constituye la auténtica sabiduría que consuma, y consume al mismo tiempo, el saber meramente racional.

El amor a la Verdad conduce a la verdad del Amor, reza un maravilloso oráculo. La metamorfosis del *yo* que es la liberación del Deseo (en cuanto apego), verdadera imposición y consiguiente impostura, es lo que puede revelar el ser 'ab/soluto' o 'ab/suelto' de las cosas, hacerlas diáfanas, al permitir que ellas mismas hablen y comuniquen libremente la verdad. La condición afectiva del amor es la condición de posibilidad del conocimiento auténtico y pleno de lo 'ab/soluto' de las cosas mismas, más que de lo objetivo (sospechoso de ser proyección subjetiva, 'en/ajenación' (Lat. *alienare* < *alius* otro), alienación mental, y no 'com/unión' (Lat. *com* con + *unus* uno). Y, antes que eso, el amor implica una condición fundamental para el conocimiento: el interesarse por lo *otro* como *otro*, por las cosas mismas, un movimiento de la voluntad hacia ellas, una voluntad purificada de Deseo, 'ab/suelta' del régimen de necesidad, como fenómeno de genuina fuerza o poder y no mero dominio (o dependencia).

Esta 'sub/limación' transformante y transfiguradora de la experiencia del mundo, esta conexión o 're/ligación' con la dimensión absoluta que conlleva la relativa y paradójica 'nadificación' de la absolutización idolátrica de lo finito ha de tener lugar por desarrollo, y no por ruptura, del contacto con el mundo. En este sentido, cabe hablar de la poetización de la existencia, progresiva o transformativa sutilización y refinamiento de la vida, ya que *poiesis* es la praxis de la creación y recreación (metamorfosis) que se mueve por ilusión y encantamiento. Es lo que cabe entender positiva y naturalmente por *poiesis* del amor o apasionamiento por todo, frente a la *poiesis* de la abnegación o desapego que, de todos modos, constituye un medio de abrazarlo todo sin que el lastre del deseo no iluminado se quede encasquillado en lo particular. El amor niega el límite, niega lo inferior al revelar lo superior. No implica,

pues, simple negación de lo positivo —de lo dado—, sino que su trascendencia transformante y 'sub/limante' es superación. El amor es poesía: idealiza, encanta, descubre, ayuda, positiviza, mejora, ilusiona. Su voluntad de afirmación crea el objeto, y para ello se vale, sin duda, de la magia de la palabra auténtica. Sigue perennemente vigente el más originario 'el principio es la palabra'. Wittgenstein ha captado con exactitud que 'los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo'; pero la palabra es creadora: en la refinería del lenguaje configuramos demiúrgicamente nuestra existencia. Por eso viene a decir Biedma que la poesía, palabra creadora por antonomasia, no es mera expresión sino artífice de la transformación: 'La poesía no 'expresa' esa dinámica, sino que 'es' esa dinámica. Lo mismo podría decirse del arte plástico.

La propuesta surrealista

Entre 1925 y 1938 Picasso llevó a cabo tres grupos de obras que, aunque diferentes, poseen un estrecho lazo en común. Estas son la *Serie de la Caseta*, la *Serie Mágica* y la *Serie del Minotauro*. Las tres presentan igualmente una concepción de la vida cotidiana como algo misterioso, del arte como una forma de magia, y de la sexualidad como algo míticamente fabuloso. Las tres se basan en la vida personal del pintor, pero encierran a su vez elementos esenciales que están reconceptualizados a partir de la perspectiva de los escritores surrealistas, el estilo de vida de estos y el simbolismo que ellos adoptan. A este respecto, varios críticos han señalado la clara relación que existe entre la obra pictórica del artista y su producción literaria de este período, obviamente influenciada por los surrealistas. Temáticamente, el motivo principal de la *Serie de la Caseta* —la caseta de playa— puede que tenga su origen en los recuerdos de infancia y sea primordialmente un símbolo propio; no obstante, aquella se encuentra claramente ligada a la idea de una realidad inmanente en la mente universal y la interpretación de lo cotidiano defendida por los surrealistas. Otros conceptos tendrán una conexión parecida con el movimiento vanguardista, por ejem-

plo la noción del 'modelo interior', el metamorfismo, la relación entre Destino y libertad, la analogía mística, el descendimiento como ascensión, la mujer como clave de lo misterioso, la feminidad primigenia, la androginia, la belleza 'maravillosa', etc. Igualmente conectada a la propuesta surrealista podríamos decir que está la creencia picassiana de que las obras de la *Serie Mágica* constituyen una forma de encantamiento conectada a un primitivismo integral. La serie refleja a su vez propuestas surrealistas como 'la belleza convulsiva', la sumisión a la 'voz' del inconsciente, la contraposición entre Maldad y Sacrificio, el Hermetismo, etc.; se dan al mismo tiempo elementos misteriosos típicamente surrealistas como puertas entreabiertas, estatuas animadas, letras indescifrables o espejos vacíos. Por último, la *Serie del Minotauro* expresa pictóricamente la relación amorosa utilizando una iconografía que ya habían defendido los surrealistas: la creencia en el *amour fou* absoluto o en lo 'maravilloso' como revelación.

El artista había comenzado a desarrollar su versión personal de la mitología griega a finales de los años 20 y aunque tal imaginería es más colectiva que el simbolismo esotérico y privado de los surrealistas, su ejemplo tendrá una influencia considerable en la pintura de finales de los años 30, particularmente la de André Masson. Su fascinación con el Minotauro coincidía con el interés creciente en los círculos intelectuales franceses por una interpretación psicológica del mito. El laberinto —los recovecos de la mente— contiene en su centro al Minotauro, como símbolo de los impulsos irracionales. Teseo, el asesino de la bestia, simboliza la mente consciente, haciéndose camino por las regiones desconocidas y emergiendo de nuevo gracias a la inteligencia, esto es, el conocimiento de sí mismo. Aparecen también en Picasso otros conceptos representativos del movimiento tales como el 'desplazamiento' propio del sueño, el dominio del inconsciente y el sadismo implícito, el 'irracionalismo surreal', la sexualidad como forma de un conocimiento superior y la mujer como encarnación tangible de lo absoluto, de la luz, como la *femme–enfant* eterna, y como la única posible salvación. No es de extrañar que se hubiera producido una fuerte conexión entre el español y los surrealistas franceses. Su ale-

jamiento de los datos superficiales de la percepción en el período cubista y su predilección por la representación ambigua habían sido reconocidas por estos últimos como factores decisivos. Ambas tendencias en Picasso habían, de alguna forma, anticipado su búsqueda de la 'surrealidad' en lo profundo del mundo visible y de una unidad analógica intuida entre elementos no relacionados de forma lógica. No obstante, hemos de mencionar que a pesar de estas afinidades, el fatalismo pesimista de Picasso y su enfrentamiento imaginario con el Destino, expresados claramente en las tres series arriba mencionadas, son en última instancia contrarios a la filosofía generalizada del movimiento encabezado por André Breton.

El contacto de Picasso con los surrealistas se refuerza al aparecer el 15 de enero, en el segundo número de la revista surrealista *La Révolution Surréaliste* (nº 2), dos páginas del álbum de bosquejos del artista con 'dibujos de líneas y puntos', llevados a cabo en Juan-les-Pins en 1924 —véanse [PP.24:129, PP.24:166]. El 31 de enero, en el último ejemplar (número 6) de la revista catalana *La Ma Trencada* se incluye también cinco reproducciones de obras de Picasso (dos dibujos y tres pinturas). En el artículo principal, J. Llorens-Artigas señala correctamente cómo '[Picasso] proyecta su actividad prodigiosa hacia el estudio introspectivo de su propia personalidad, en línea con los intereses expresados por los surrealistas'.

Olga Kokhlova y los conflictos matrimoniales

En enero de 1925, Picasso se encuentra en su residencia del *23 bis, rue de La Boëtie* en París con su esposa Olga Kokhlova, con la que había contraído matrimonio en julio de 1918, después de conocerla en 1917 mientras colaboraba con los *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev. De hecho, la compañía de Diaghilev llega a Montecarlo en estas fechas, y Picasso tendrá la oportunidad de volver a verlos en marzo, cuando visita la ciudad de la Costa Azul. La pareja había tenido un hijo, Paulo, en febrero de 1921, pero a pesar de

las apariencias de una vida cómoda y tranquila, los roces entre Picasso y Olga comienzan a darse pocos años después de su matrimonio. De hecho, enero y febrero son las fechas aproximadas que se dan potencialmente como el primer encuentro con su nueva amante, Marie-Thérèse Walter. Ella será una pieza clave en el desenlace espiritual de este período. Curiosamente, sabemos que entre enero y marzo recibe la importante visita de Max Jacob, uno de los principales iniciadores de Picasso en el mundo místico de la astrología.

En febrero da inicio a sus primeros estudios para *La danse* [OPP.25:01], que completará el 8 de junio. Esta obra se ha descrito como una provocación deliberada contra las costumbres burguesas en las que había caído por algún tiempo bajo la influencia de Olga. La composición de gran tamaño muestra a tres figuras femeninas contorsionadas delante de una ventana que da al mar. Se trata de una danza nerviosa y dinámica de perfiles desarticulados y lo que aparentan ser simulacros de mujer completamente deformados que se desparraman por toda la composición. Estas tres 'bailarinas' —una en el centro de un color rosado carnoso, con tonos púrpura y morado, otra completamente en marrones y blanco a la derecha, y una tercera de tonos más rojizos y con una horrible mueca dentada— dan la impresión de ser figuras planas, sacudidas por espasmos violentos. Las amplias zonas de color se relacionan con el desgarramiento físico, algo que aparecerá frecuentemente en su obra posterior. Picasso conocía bien la forma estirada de las espaldas de las bailarinas clásicas; sabía cómo los brazos y las piernas son los que hacen el mayor esfuerzo. Los ejercicios en la barra de ballet tienen menos que ver con agilizar el cuerpo que hacerlo adaptarse a un determinado molde. La extrema disciplina y el riguroso equilibrio que permiten a la bailarina resolver de forma grácil todo tipo de complejas piruetas son la fuente oculta de su presencia mágica sobre el escenario. Pero la manipulación del cuerpo del que depende el arte del ballet también conlleva una forma de violación. Y es esto último lo que llama especialmente la atención del artista. La agitación frenética que describe el movimiento de la bailarina de la izquierda reaparece en otras composi-

ciones. Es importante a este respecto destacar la representación estructural de su cuerpo mediante el desplazamiento de los miembros. Estos expresan un fuerte instinto vital, pero su emplazamiento ilógico distorsiona la jerarquía de funciones, por lo que la vida parece aquí regirse puramente por principios eróticos. En otras palabras, el cuerpo pasa a convertirse en un paisaje sexual; las formas fálicas se propagan por todas partes, mientras que los huecos se desplazan en lo que aparenta ser una actividad primigenia; asímismo, la desproporción en el tamaño de los personajes y los objetos que los rodean marcan un exceso de efusividad expansiva. Todo ello se presta a una interpretación psicoanalítica del Deseo y el Erotismo llevados a grados extremos.

No obstante, Picasso puede aún regresar temporalmente al dulce sentimentalismo de años anteriores al pintar el 9 de febrero un retrato en pastel y lápiz de cera sobre lienzo titulado *Fil de l'artiste* [OPP.25:05]. Sin embargo, la obra es más compleja y experimental de lo que aparenta, como lo evidencian la rapidez y precisión del trazado. Es más, si contemplamos el rostro con cuidado, observamos cómo progresivamente gana vivacidad. Las mejillas rosadas se expanden más allá de los límites del óvalo. La nariz, que consiste en dos garabatos insignificantes, emerge gradualmente, mientras que la mirada se hace prácticamente hipnótica. La serie de retratos de su hijo Paulo, que aún mantienen una increíble frescura y pureza, representan quizás una avalancha de fuerza vital, que conmemora la felicidad diaria, penetrando toda la obra del artista. A pesar de ello, también aparecen paralelamente lienzos monstruosos, que parecen lanzar un grito de repulsa a la realidad, rebelándose en contra de la humanidad.

El 28 de febrero lleva a cabo dibujos que representan naturalezas muertas cubistas, bien a tinta china *Guitare et buste* [PP.25:023], *Guitare et buste* [PP.25:024], *Guitare et buste* [PP.25:025], *Guitare et boite* [PP.25:029], *Guitare* [PP.25:030], *Guitare* [PP.25:026], bien a lápiz *Guitare et buste* [PP.25:027], *Guitare et buste* [PP.25:028]. También vuelve a representar a su hijo al óleo en *Paul en Pierrot (Le fils d'artiste)* [OPP.25:08], realizado en un estilo naturalista similar al del retrato *Paulo en Arlequín*, de 1924,

[PP.24:034] en celebración de su cuarto cumpleaños. La obra quizás se base en el hecho de disfrazarse Paulo de Pierrot para la fiesta de Mardi Gras cuatro días antes (febrero 24). La postura del niño es completamente picassiana: las piernas abiertas recuerdan la firmeza característica del padre. La simplicidad de la composición llama la atención, con respecto al cuerpo del niño, el pincel parece esforzarse en no pintar, los trazos son casi inexistentes. La composición, una mitad de la cual está iluminada y abierta, mientras que la otra está oscura y cerrada, se conecta por debajo con el suelo que forma una especie de plinto con lo que se le da solidez al cuerpo casi transparente del Pierrot.

Los desnudos abundan en el invierno, viéndose representados en dibujos en aguada, guache y tinta: *Nu fémenin assis* [PP.25:001], a lápiz: *Nu fémenin assis* [PP.25:002], *Nu masculin* [PP.25:004], *Nu masculin* [PP.25:005], *Nu masculin dansant* [PP.25:006], *Nu masculin dansant* [PP.25:007], *Nus masculins luttant* [PP.25:009], *Nus masculins luttant* [PP.25:010], *Nus masculins luttant* [PP.25:011], *Couple nu* [PP.25:020]; *Etreinte* [PP.25:016], *Etreinte* [PP.25:017] y *Couple nu* [OPP.25:15]; a tinta china: *Nu assis* [PP.25:003], *Nus masculins luttant* [PP.25:008], *Etreinte* [PP.25:018] y *Nu sur une plage* [PP.25:021]; y al pastel: *Deux personnages* [PP.25:015]. Se ven también naturalezas muertas, como el óleo *Nature morte à la tête antique (Guitare, partition, compotier, buste de femme)* [OPP.25:22] y maternidades como el óleo *Mère et enfant* [PP.25:013]. En estos lienzos la sobriedad en el color va acompañada de una simplicidad de línea, trazada en negativo sobre el fondo. La ausencia de color se ve contrarrestada por la explosión de luz, que parcialmente subdivide la cabeza en la segunda de las obras.

Concretamente el 29 de marzo predominan varias naturalezas muertas en trabajos a tinta como *Nature morte* [PP.25:046], *Nature morte* [PP.25:047], *Nature morte* [PP.25:048], *Nature morte* [PP.25:049], y las aguadas *Guitare* [PP.25:050] y *Guitare* [PP.25:051]. Al día siguiente, parte para Montecarlo con Olga y Paulo. Aunque su colaboración con Sergei Diaghilev y los *Ballets Russes* había terminado en 1924, él y Olga habían aceptado la

invitación de Diaghilev a ir a la ciudad de la costa azul francesa para ver los ensayos y actuaciones de los *corps de ballet*. Entre marzo y abril se relacionará con la Princesa Charolette y el Príncipe Pierre de Mónaco, herederos de la familia Grimaldi, y con otros miembros de la realeza y la aristocracia europeas, incluyendo el recientemente depuesto Rey Manoel de Portugal, el Duque de Westminster, y la Dama Emerald Cunard, que pasaban parte del año en la Riviera. Olga disfrutó en compañía de prestigiosos emigrados rusos como el príncipe y princesa Christian de Hesse y la princesa Karageorgevitch, quienes se habían asentado allí tras la Revolución Bolchevique de 1917. Picasso, por su parte, llenará todo un cuaderno con dibujos de 'bailarines ensayando o descansando' —véanse [PP.25:061–PP.25:073]— así como algunos dibujos de 'desnudos en la playa' —véanse [PP.25:031–PP.25:045]—, todos realizados al estilo clásico.

Durante la primavera explora el tema de los bailarines en trabajos a pluma como *Couple de danseurs* [PP.25:031], *Couple de danseurs* [PP.25:032], *Couple de danseurs* [PP.25:033], *Couple de danseurs* [PP.25:034], *Couple de danseurs* [PP.25:035], *Quatre nus féminins debout* [PP.25:041], *Trois danseuses* [PP.25:044], *Trois danseuses* [PP.25:045], *Deux danseurs* [OPP.25:12], *Deux danseurs* [PP.25:070], *Trois danseurs* [PP.25:072], a pincel y aguada marrón, *Deux danseurs* [PP.25:036], a tinta china: *Quatre danseurs* [PP.25:037], *Cinq danseurs* [PP.25:038], *Trois nus féminins au bord de la mer* [PP.25:039], *Quatre nus féminins* [PP.25:040], *Deux nus féminins debout* [PP.25:042], *Baigneuse debout* [PP.25:043], *Deux danseuses* [PP.25:053], *Deux danseuses* [PP.25:059], *Deux danseurs* [PP.25:061], *Deux danseurs au repos* [PP.25:062], *Deux danseurs* [PP.25:063], *Deux danseurs* [PP.25:064], *Trois danseurs* [PP.25:065], *Trois danseurs* [PP.25:066], *Trois danseurs* [PP.25:067], *Trois danseurs* [PP.25:068], *Lifar et Khoer à la barre* [PP.25:073], al carboncillo *Deux danseuses* [PP.25:058], a lápiz y pluma: *Trois danseurs* [PP.25:71], a tinta china y óleo: *Couple de danseurs* [PP.25:075a]. El tema de la música aparece también en la acostumbrada asociación metafórica entre la figura femenina y la guitarra en el óleo *Femme à la mandoline* [OPP.25:07]. Destacan a su vez

algunas naturalezas muertas, como los óleos *Nature morte aux fleurs* [PP.25:077], *Mandolin, compotier, bras de plâte* [PP.25:085], y probablemente *Buste et palette* [OPP.25:23], y *Nature morte au buste et à la palette* [OPP.25:21], así como *Instruments de mumente sur une table* [OPP.25:19]. Vuelve al representar a su hijo en el óleo sobre lienzo *Portrait de Paul en toréador* [PP.25:080]. En esta última obra, el dibujo trazado con el mango del pincel u otro instrumento afilado se superpone a la pintura, que casi invariablemente se extiende más allá de los límites del dibujo. Dibujo y pintura coexisten libremente. La obra, sobre todo en el torso de la mujer vestida de rosa, tiene un fondo falso y una transparencia que le proporcionan algo de densidad. Utilizando simples trazos esquemáticos, el artista obtiene un fondo material que logra palpitar a través de los otros colores. Es probable que este lienzo estuviera anteriormente cubierto de una capa uniforme de un rojo ocre apagado que aún persiste en el sillón; posteriormente Picasso decidió llenar algunas zonas con una capa menos opaca con tres colores superpuestos (rosa salmón, ocre pálido y blanco), utilizando el mango del pincel para estructurar la composición. Con el fin de permitir que el mango actúe libremente pero con precisión, las áreas pintadas con los tres colores deben haber sido previamente distribuidas de forma adecuada según una visión que solo el ojo picassiano era capaz de captar.

La 'sombra' de la Muerte

Durante su estancia en Montecarlo, recibe la noticia del fallecimiento de su viejo amigo Ramón Pitxot, en marzo, lo cual le causa gran tristeza. Según algunos, se emborrachó durante tres días, por primera y última vez en su vida. Picasso se había sentido molesto con la relación entre Pitxot y Germaine después del suicidio de Casagemas. Sin embargo, aunque discutía con sus amigos a menudo, siempre odiaba dejarlos ir y jamás los apartaba completamente de su mente, eso no estaba dentro de su concepto de amistad. La noticia le llegó en un momento en que ya de por sí pasaba por una

profunda crisis, por lo que se encierra en su estudio durante varios días para seguir trabajando en el óleo *La danse* [OPP.25:01]. Lo que parece ser una celebración de *joie de vivre* se convierte en una representación tradicional española de la danza de la Muerte (el baile macabro alrededor del difunto que yace en estado). La figura a la izquierda muestra los dientes mientras contorsiona el cuerpo al ritmo de la música. Superpuesto sobre la figura de la derecha está el perfil de Pitxot. Estas imágenes son un anticipo de otras posteriores aún más perturbadoras psicológicamente, en que la forma humana llegará a estar completamente descuartizada. No obstante, son las cualidades irracionales que ya se exhiben en *La danse* [OPP.25:01] las que André Breton clasificaría como surreales y, por lo tanto, análogas al automatismo propuesto por los miembros de su grupo. Como ya mencionáramos, se representan varias figuras 'bailando' con las manos cogidas, delante de una alta ventana parcialmente abierta (dos grandes rectángulos azules enmarcados en negro) que da a un balcón de fondo. El cuerpo de la figura central, desnuda, traza una tensa línea de pies a cabeza, delimitando el hueco azul oscuro entre las dos hojas de la ventana. Uno de los enigmas de la obra está precisamente en la identidad de esta figura, de brazos amplios alzados en forma de cruz. A veces se identifica con algunas de sus amantes, quizás Fernande, o Germaine. Es ese personaje el que sirve de nexo entre las otras dos bailarinas, cuyas manos se encuentran unidas a su espalda. La salvaje figura de la izquierda, de movimientos frenéticos y distorsionados, vuelca su cabeza hacia atrás haciendo ángulo recto con el tronco; los pechos se elevan, mientras la mano izquierda alcanza a la derecha de la otra figura. La diminuta cabeza redondeada, extática o agonizante, contiene una boca en forma de vulva dentada; lleva una falda con tiras diagonales, y al lado izquierdo, una forma inexplicable parecida a una sierra, quizás parte de ella, que apunta hacia el centro de la composición. La forma dislocada de la figura nos permite ver el azul del cielo a través de la ventana abierta del balcón, haciéndola parecer tanto dentro como fuera de la habitación. Al lado opuesto baila el segundo personaje, algo más calmado, comparativamente asexuado, y definido por una yuxtaposi-

ción de planos simultáneos marrones y blancos. Con un pie alzado, levanta la mano derecha para agarrar la que extiende la figura del centro. Su otra mano se alarga por detrás de la cintura rosada para así conectarse con la segunda mano de la bailarina de la izquierda, completando de esta forma el círculo de la danza. Tal abandono frenético al ritmo del jazz, rompiendo con la pureza del ballet clásico, es un insulto a todo lo que Olga intentaba defender. La composición en su totalidad da una apariencia desalineada, sincopada, anunciando el convulsivo período de finales de los años 20, indicando a su vez la tensa vida matrimonial del artista. En esta, como en muchas otras obras de la época, pueden detectarse signos de agresividad como dedos que parecen separados por clavos o que adoptan la apariencia de garras o tenazas, o la constante insistencia en el desplazamiento de los atributos sexuales.

Como explicó él años más tarde, no se trata de un retrato de tres bailarinas, sino de monstruos femeninos que destruyen a los hombres. Es importante tener en cuenta que Ramón Pitxot había sido uno de los principales promotores de la obra de Salvador Dalí. Quizás la energía surrealista que vemos aplicada en sus múltiples revisiones de *La danse* [OPP.25:01] sirva de homenaje póstumo a su fallecido amigo. Ya había apuntado Palau que la noticia de la muerte de Pitxot quizás fuera lo que contribuyera a la aparición de estas imágenes dislocadas, casi paroxísticas. Al parecer, Pitxot era algo cojo, lo cual explicaría igualmente la arritmia de la figura a la derecha con la pierna elevada. La figura de la izquierda, que está aún más desequilibrada, puede haber estado inspirada en Germaine. En opinión de Picasso, Germaine había destruido totalmente a su amigo, al igual que su esposa lo estaba destruyendo a él. Exasperada por la fría relación que mantenían, Olga pronto dio evidencias de un hosco carácter y comenzó a hacer patente sus negativas creencias supersticiosas. Tras continuas peleas, era capaz de guardar rencores durante días; aun cuando se producían muestras de afecto por parte de su esposo, seguía dominada por unos celos inquebrantables, que pronto la harían absolutamente paranoica. Picasso era el típico creador, y al ser más sensible de lo normal, también solía tener tendencias depresivas. Con frecuencia su im-

pulso sexual era muy fuerte, lo cual podía darle cierto placer, pero podría también resultar en una decepción más duradera. Sus emociones eran apasionadas, complejas y extremas; al fin y al cabo se había educado en una cultura que no promovía el autocontrol en las relaciones personales. Era evidente que su matrimonio se estaba desmoronando, y unos pocos años después quedaría roto por completo.

En abril realiza la obra en tinta china *Danseuses* [PP.25:043a], y la obra al carboncillos *Deux danseuses* [PP.25:057]. Ese mismo mes la *Gazette des Beaux-Arts* publica el artículo 'Les Sept églises d'Asie et leurs évêques dans la tapisserie de l'Apocalypse à Angers' de Louis-Eugène Lefèvre, elogiando el libro de 1924 *L'Art religieux du XIIe siècle en France* por Emile Mâle. En una de las ilustraciones del *Apocalipse de San Severo* 'el carnero apocalíptico aparece dentro de un círculo encima de una cabeza cortada sobre un fondo color de sangre'. Otra conexión con el surrealismo en estas fechas es el hecho de que Breton pidiera el 7 de abril a Jacques Doucet, propietario de *Les demoiselles d'Avinyó* [OPP.07:01] que le enviara una foto de esta. Es posible que ya para esta época estuviera pensando incluir una reproducción de la obra en *La Révolution surréaliste*, cuyo tercer número anuncia el 15 de abril que él es el nuevo director. Entre las obras que realiza por estas fechas se encuentran algunas al carboncillo —*Deux danseuses* [PP.25:054], *Deux danseuses* [PP.25:055], *Deux danseuses* [PP.25:056] (12 de abril) y *Deux danseuses* [PP.25:060] (13 de abril)—; y una a tinta china—*Femme assise* [PP.25:074] (19 de abril).

Diaghilev y Kochno telegrafían el 25 de abril a Cocteau, que está en Versailles para pedirle que los acompañe al estreno de *Zéphyre et Flore* tres días más tarde, pudiendo después haber vuelto con Picasso, un dato que sirve para confirmar su estancia en Montecarlo aun en estas fechas. Al día siguiente comienza una serie de 'naturalezas muertas' (PP.25:081–PP.25:083), similares en estilo y tema a *Guitare, partition, compotier, buste de femme* [PP.25:012]. También realiza el apunte a lápiz *Portrait du Maitre de Ballet de la Scala de Milan, Enrico Cecchetti* [OPP.25:04], al

que había conocido en 1917 en Roma cuando creaba los diseños para el ballet de Diaghilev *Parade*.

El 3 de mayo es la fecha aproximada que se da como comienzo del 'período surrealista' picassiano. Una obra característica de este período es *La danse* [OPP.25:01]. En antítesis con sus dibujos clásicos de bailarines de los años 20, esta obra es fuertemente expresionista. Como ya apuntábamos, las tres mujeres en el cuadro están pintadas en colores fuertes, el movimiento rítmico de sus cuerpos refleja al mismo tiempo la danza frenética de la vida y la danza ritualística de la Muerte. El lienzo no representa movimiento por contorno sino mediante zonas planas de colores brillantes. Los rosas lívidos, rojos y azules sugieren las luces eléctricas de colores de los escenarios de clubes nocturnos, contrastando con el frío azul de la noche que se observa por la ventana.

En su totalidad la composición es un buen ejemplo de cómo las partes discretas del cuerpo, más que los gestos, miradas o acciones de la figura, llegan a jugar un papel considerable en el arte de Picasso de los años 30. Los fragmentos figurativos del 'cubismo hermético' que Picasso había denominado 'atributos' pretendían en realidad evitar una pintura casi pura. Aquí, por el contrario, el uso de detalles anatómicos como elementos simbólicos está claramente dirigido a imposibilitar cualquier significación transparente. Bajo esta nueva concepción, el carácter metamórfico y semiabstracto de la anatomía, de apariencia ambigua y enigmática, continúa en realidad una tendencia modernista en contra de la lectura literal de la obra. Lo que se propone es una especie de metafísica figurativa, que remite de nuevo a representaciones alegóricas o religiosas del pasado, cuyo cometido había sido buscar en lo más profundo del ser. Como señalara Breton, 'si la profundidad de nuestro ser encubre fuerzas misteriosas capaces de reforzar nuestras habilidades externas, o incluso de dominarlas, debemos adoptar estas fuerzas y someterlas al control de la mente'. Al igual que los surrealistas, Picasso se vio envuelto en una lucha con una realidad que le parecía inaceptable, lo que le llevó a renovar su lenguaje radicalmente plástico. Él mismo había dicho: 'La naturaleza y el arte son dos cosas diferentes. A través del arte expresamos nuestra concepción

de lo que la naturaleza no es'. Su pintura, que había sido siempre un puente entre el mundo y el espectador, se hizo sin duda conceptualmente más abstracta. Ahora bien, aun cuando el artista vuelve la espalda a las apariencias normales y parece rechazar la realidad, jamás abandona por completo una de las premisas del cubismo: expresar lo más posible con el menor número de recursos.

Los dientes, los ojos y las ventanas o puertas del Destino

En el lenguaje de signos pictóricos constituido por un universo de fragmentos anatómicos es de destacar en Picasso el uso obsesivo de los dientes como imágenes simbólicas. La fuerza extraordinaria que proyectan los dientes es de una agresividad incesante. Expuestos en una mueca siniestra, nunca indican una sonrisa. Todos tienen en común la presencia desnuda de la Muerte encarnada en las calaveras parcialmente melladas. La variedad de significados negativos va del dolor físico, pasando por la crueldad subconsciente y el ansia mental, hasta llegar a la agresividad deliberada y a una venganza infatigable. En este sentido aluden sobre todo a la esencia devoradora del Destino y en concreto a la venganza del artista en contra de este. Dada su preocupación con la Muerte, los dientes están conectados en su mente con la iconografía del Sacrificio: eran un rasgo distintivo de las máscaras ceremoniales Wobé de la Costa de Marfil, cuya influencia se ve reflejada en los dientes semicirculares de una de las primeras obras sobre el tema, *Arlequín* [OPP.15:01]. La conexión entre las máscaras africanas y Picasso es evidente en lo que respecta a los espíritus hostiles que supuestamente habitan en los dientes. Estos evocan decrepitud y decadencia en obras como *Femme aux bijoux* [OPP.01:48], tienen también un papel fundamental en *La danse* [OPP.25:01] y *Tête de bélier* [OPP.25:24], donde van claramente asociados con la calavera y por ello con la Muerte (la suya propia). Si uno compara *Figure (Tête d'arlequín)* [PP.30:021] con la obra de 1942, *Nature morte avec crâne de boeuf* [OPP.42:08], es obvio que los dientes en ambas son igualmente destructivos. La

cabeza del Arlequín en la primera, al igual que la imagen de la luna y el sol mitraico evocan el concepto del escritor surrealista francés Georges Bataille del 'sol podrido', por lo que los dientes en la parte lunar de la cabeza del Arlequín nos remiten al mito de los 'dientes lunares' y, combinados con el triángulo del 'sol podrido', sugieren una fuerza maléfica. No obstante, Picasso siempre se ha servido del Arlequín como símbolo de sí mismo, de modo que los devastadores dientes simbolizan por una parte la fatalidad del Destino, pero simultáneamente sirven para identificar al artista como héroe vengador. Los dientes de la ménade poseída son diminutos, pero visualmente impactantes al estar situados sobre una espesa capa de empaste, en claro contraste con la oscura separación entre ellos y el rojo intenso de los labios. Lo tangible de su presencia se intensifica al poseer una asimetría veraz y una expresión devoradora. Cada uno de los dientes tiene su propia personalidad y parece dispuesto a morder.

Como si se tratara de una corriente eléctrica, las vibraciones mortales fluyen continuamente desde el negro perfil de Pitxot a través del brazo derecho del maestro que dirige la danza hasta el brazo encorvado de la ménade que sigue hacia su cuello hinchado y explota en una salvajada de dientes. Nos encontramos en la última escala de la Muerte. Los dientes de la ménade son un presagio maléfico, atributos de un Cristo o Dionisos equiparado con el Hades que habita su danza poseída. Las barandas negras de la ventana o puerta chocan contra el azul oscuro de los dos paneles y hacen eco a su siniestra mueca. Los dientes de la ménade son también efigies mágicas del poder para con la Muerte que posee el artista, y son a su vez un modo de exorcismo y un arma mágica, ya que la luna creciente del renacer toma forma en las tinieblas que aquellos muerden. Tanto la Muerte como el embrujo contra la Muerte están encarnados en los dientes de la ménade, así como en sus uñas negras que se interconectan de esta manera con los clavos mágicos. Es precisamente debido a su magia que las uñas de la ménade, transformadas en los clavos de la bailarina crucificada, se plantan también sobre el perfil de Pitxot, como si fueran armas dirigidas contra la 'sombra' de la Muerte. Picasso resume esta visión de las uñas

o clavos en *Femme assise* [OPP.27:09], donde la mujer lunar tiene uñas que son claramente clavos.

Volviendo a *La danse* [OPP.25:01], los ojos de máscaras y el inmenso ojo o pecho de la ménade están elaborados según un esquema parecido. Tales ojos temáticos significan una 'visión mental' y recuerdan el emblema ancestral del ojo omnisciente de la Divinidad o la superstición del mal de ojo. El ojo que todo lo ve del toro divino se equipara con 'el espejo deformador', esto es, la pintura: 'Solo el ojo del toro que muere en la arena', como Abraxas omnipresente, logra verse a sí mismo, el Todo en el todo. El ojo es metamórfico y por ello intercambiable con otros rasgos de la cabeza e incluso otras partes del cuerpo. El ojo del que ve es a su vez el ojo del que es visto, la Muerte. Pero los ojos, como los dientes, son también símbolos personales. La conexión entre las máscaras primitivas y la máscara del Arlequín son parte de un simbolismo místico compartido. Al igual que el Arlequín denota una fuerza mágica oculta, las máscaras primitivas no solo representan sino que encarnan fuerzas espirituales. Es curioso descubrir que solo tras la primera guerra mundial comienza el Arlequín picassiano a llevar la máscara negra de la *Commedia dell'Arte*, asociándose de esa forma con el Mal. El ojo o pecho de la ménade y los ojos enmascarados significan el Todo, y por lo tanto la inevitabilidad de la 're/inmersión' final del *yo*; pero al igual que los dientes de la ménade, sus ojos son también símbolos y efigies del poder 'divino' del artista, con lo que ofrecen la posibilidad de una intervención humana para de algún modo transformar el Destino en eternidad.

Otro símbolo que Picasso asocia con el Destino es el de las ventanas o puertas, no es de extrañar por lo tanto que las tres 'bailarinas' aparezcan con el fondo apropiado, la ventana–puerta medio abierta, delante de la cual se colocan la ménade bajo la Cruz, la bailarina crucificada y la marioneta de la derecha que dirige la mística danza. La efigie del difunto Pitxot se mezcla con la puerta medio abierta. Esta ecuación estridente de la ventana–puerta con el fallecido se corresponde con la creencia explícita de Picasso de que la puerta señala a la Muerte y a un misterio malévolo. Su concepto de la ventana–puerta como presencia de la Muerte puede

guiar al espectador si este no mira en la dirección incorrecta, ya que hay todo tipo de connotaciones subjetivas que pueden hallarse en esa imagen doble. El significado de la ventana–puerta no puede ser captado totalmente sin un conocimiento de su valor en la tradición mística como umbral entre lo profano y lo sagrado, no se trata solo de una travesía al 'otro' espacio interior del maestro de danza, la bailarina 'crucificada' y la ménade poseída por Dionisos o Hades: es la Muerte misma, ha asumido la identidad del espacio sagrado de la Muerte a la que ofrece acceso. Picasso a su vez equipara aquí a las ventanas abiertas con el descubrimiento de lo desconocido. Como dijo alguna vez antes de empezar a pintar: 'Abriré ventanas. Me pondré detrás del lienzo y quizás algo ocurra'. Debido a su parcial apertura, el paradigma de la puerta quizás no sugiera la conquista, sino la búsqueda continua de un infinito dentro de la finitud del mundo fenomenológico. El artista sentía que había una correspondencia inexplicable entre las puertas o ventanas y el Destino. La ventana–puerta de la Muerte encarna su creencia de que la condición humana está definida sobre todo por su mortalidad. Aun cuando sus escritos no tratan las puertas o ventanas explícitamente como mensajeros de la Muerte o como altares dedicados a ella, siempre les otorga cualidades destructivas inexorables también presentes en el Destino o Muerte; como el Destino, las puertas son opresivas, femeninas, pesadas, duras, sucias, y son también una provocación despiadada que conducen a una agresividad vengativa y al Sacrificio.

El pomo de la ventana–puerta o Picasso

La crueldad de la Muerte o puerta del Destino exigía de Picasso una respuesta radical, por lo que respondió contraatacándola con las propias armas que él le había arrebatado: los dientes voraces, las uñas corroídas o clavos y el pecho u ojo de mal agüero, todos ellos presentes en *La danse* [OPP.25:01]. Pero aun más eficaz en el contraataque fue el símbolo disfrazado del pomo de la ventana–puerta, oculto bajo un aspecto común. En contraste con la llave, el

pomo es su propia fuerza, no la del Destino. La llave nunca abrirá completamente la Caseta, sinónimo del artista, pero el pomo sí lo hace. Como señala Gasman, en sus cuadros, el pomo es 'la mano de Picasso dotada con el poder de controlar el Destino encarnado en la puerta'. En sus escritos este se combina igualmente con la mano del pintor, que a su vez está investida de cualidades mágicas al haber sido 'tomada del Destino rodeado de signos'. Hay una relación de causa-efecto entre la mano picassiana girando el pomo y su reentrada al dominio dorado del pasado. Al igual que los dientes simbólicos y la máscara del Arlequín, el significado de los pomos surge durante la Primera Guerra Mundial, llegando a materializarse en efigie mágica con *La danse* [OPP.25:01]. No obstante, ya en 1914 resalta la presencia de un enérgico pomo en *Mandoline at clarinette* [OPP.14:14], acompañado en este caso de una mandolina evocadora de 'feminidad' y por lo tanto de un Destino al que hay que retar. Entre 1918 y 1919 los pomos de las ventanas abiertas se muestran conspicuamente en interiores idílicos como si estuvieran a cargo de proteger la luna de miel de Picasso. El símbolo del pomo se relaciona con la naturaleza desinhibida, 'abierta', y por ello reveladora, de las obras infantiles en *La leçon de dessin* [OPP.25:09], donde un animado busto de yeso con rasgos femeninos, el alma del filósofo, supervisa la lección de dibujo del pequeño Paulo. En *Nature morte au buste et palette* [OPP.25:21], el dócil pomo negro, representativo de la creatividad del artista —que está a su vez simbolizada por la paleta dorada y los pinceles—, asegura la apertura prometedora de la ventana–puerta entre cuyos paneles se coloca una compotera blanca contrastando con la cabeza oscura del filósofo, que tiene cierto parecido de nuevo con el fallecido Pitxot, a la derecha. En *La statuaire (La femme sculpteur)* [OPP.25:18] aparece nuevamente la mágica 'mano de la puerta' —el pomo negro—pegada en este caso a la frente negra del difunto, extendiéndose y creando la forma oscura de una mano que toca o crea 'luz', esto es, el busto resplandeciente del filósofo. A lo largo del año, el pomo adopta progresivamente una forma de mano, cabeza o piernas, se oculta en patrones metamórficos, se sujeta a espejos, lucha contra calaveras, se hace clavo y de una

forma semi-abstracta se introduce en el cuerpo de un búho y en los cabellos de una mujer. *Les modistes (L'atelier de la modiste)* [OPP.26:02] nos muestra el enorme pomo desplazado a la parte inferior derecha de la puerta medio-abierta por una oscura silueta hierática que recuerda a la 'sombra' de Pitxot. Una forma negra parecida a unos alicates, que ya anticipa las mandíbulas de la Mantis Religiosa, está a punto de tragárselo. Las connotaciones sexuales del pomo se ven confirmadas en *Compotier avec raisin* [LG.81:276] donde las siglas místicas de Marie-Thérèse —una cruz Tau y una 'M'— reposan sobre un enorme pomo fálico; poco después la llave del misterio de la Caseta o Picasso comenzará a reemplazar al pomo como símbolo de acceso a la Muerte o el Destino.

Examinando de nuevo *La danse* [OPP.25:01] notamos que Picasso en este lienzo no une las barandas verticales y horizontales de la ventana, representando por ello un pomo pintado correctamente en perspectiva. Inclinado y cargado de energía, resiste la presión de la ventana medio abierta que contiene la Muerte, la 'sombra' de Pitxot. El pomo está clavado en la 'sombra' del difunto y detiene el intento de la puerta por abrirse completamente. El empuje del pomo se hace eco formalmente en el óvalo negro que está clavado sobre 'el corazón' del 'maestro de baile' de la derecha. También recibe el apoyo del pecho negro de la ménade a la izquierda que parece adoptar una forma parecida a él. La enorme 'sombra' del muerto, sin embargo, domina por completo la ventana–puerta; solo el perfil de media luna de la ménade, representando feminidad y resurrección, indica 'la posibilidad de vida después de la muerte'. Tales elementos comienzan a surgir a partir de 1925 para simbolizar las fuerzas vitales femeninas: el cuerno de media luna de Isis y Hathor, cuyo simbolismo arquetípico conocía bien: 'Hay formas que se imponen al pintor. Él no las escoge. Y parten de un atavismo que precede a la vida animal'. En la obra que nos ocupa, la media luna se enfrenta a Pitxot como si se tratara de un pequeño capullo de vida, opuesto a la muerte que encarna el perfil del difunto. La nueva luna es después de todo evocadora del renacer representado en Osiris, hermano y esposo de Isis. Los rayos de la media luna se extienden en los márgenes verticales en forma de

flor de lis, flores heráldicas, símbolos de realeza e iluminación, que como la media luna, sugieren de nuevo el resurgir de la vida, y a este respecto el ciclo mítico de la Vida y la Muerte y la fuerza dominante de esta última en su unión con la primera. En el fondo, la puerta se encuentra entreabierta debido a la fuerza de Pitxot, el poder de la Muerte. Es la puerta o 'sombra del fallecido' que se abre hacia un interior surreal. A la derecha la efigie del muerto está en el otro mundo, como también aparenta estarlo el 'maestro de danza'. En este último, sin embargo, aún queda vida. El pomo, el arma mágica, resiste la fuerza de la puerta entreabierta. En el centro, la vida también se le escapa a la bailarina crucificada, que está a punto de expirar. A la izquierda, la danza estática de la ménade la dirige el espíritu dionisiaco; su baile también lamenta la muerte de Pitxot, creando convulsiones en su cuerpo, pero ella lucha con el duende. A pesar de manifestarse en ella la fuerza de la Muerte, algo en lo cual Picasso creía, la ménade se opone a ella, manteniendo la vida en una explosión frenética de cuerpo y alma. Poseída, toma las armas de la Muerte y las vuelve contra ella, convirtiéndolas en mágicos dientes u ojos enmascarados vengativos. Puesta en la posición de luchar o morir, la ménade crea en un enorme esfuerzo una media luna repleta de vida; la composición muestra los resultados. La izquierda, el área donde la Vida y la Muerte se han enfrentado con mayor fiereza, es la que está más trabajada; el movimiento convulsivo y metamórfico del trazado enfatiza el enfrentamiento y compenetración entre el poder de la Muerte y el principio de Vida con el nacimiento de la media luna. A la derecha y el centro, las formas relativamente estáticas y cerradas corresponden al dominio de la Muerte. En resumen, en esta obra se nos presenta el fallecimiento de Pitxot como un ejemplo de la eterna condición humana: la devastadora fuerza de la Muerte, la rebelión del hombre contra ella, y la potencial resurrección a través de una Divinidad cíclicamente mortal.

Ya Gowing había apuntado el doble sentido del baile al combinarse dramáticamente con el Sacrificio de Cristo en la cruz, observado desde abajo por la agonizante ménade. El frenesí sensual de la ménade contrasta con el sacrificio que tiene lugar ante ella, y

tipifica la incongruencia entre sensualidad vital y el dolor fúnebre en esta pintura. La composición central es una unión magistral de opuestos, reconciliándose ejes direccionales fuertemente conflictivos con unos colores brillantes y saturados que dan una sensación de hedonismo y elegancia al estar firmemente integrados en un todo armonioso e ininterrumpido. El brazo blanco que dirige el baile participa en la 'sombra' mágica de Pitxot, al igual que la sección marrón, de mayor tamaño, que es prácticamente indistinguible del perfil oscuro del fallecido en la parte superior. Este desalmado maestro de danza, con apariencia de títere, nos sugiere el poder regulador de la Muerte, que es también aludida mediante la geometría rígida y mecánica de la figura, apenas identificable con su ínfima cabeza, carente de rasgos y con forma de casco. En contraste con la sección marrón, la de color blanco en la misma área muestra una gran vitalidad cinestética, elevándose en el interior del oscuro entorno hacia Pitxot, mientras que por debajo una pierna estirada lucha desesperadamente por cogerse al suelo. El personaje central, al igual que el de la derecha, es una combinación de Vida y Muerte, suspendida en las líneas de fuerza vertical y horizontal de la ventana–puerta, que como indica Gowing, describe una gran cruz y parece dar su último suspiro. La parte superior, con el ojo vertical infinitamente triste y perceptivo, no parece completamente inerte, mientras que el ingrávido brazo izquierdo se alza como por embrujo de la tenebrosa aparición de la derecha. Aún más simbólica es la figura de la izquierda, colocada como una ménade bajo la cruz, receptáculo del poder dionisiaco de la Vida y la Muerte. Alley sugiere que esta 'bailarina' es una alusión a Germain Pitxot, típica *femme fatale* de final de siglo, encarnación de un Destino hostil, esto es, la Muerte. Su 'posesión' está representada por sus asombrosos 'atributos': dientes, ojos enmascarados, uñas como clavos y perfil de media luna. El Menadismo es la locura sacra, el paso de uno mismo al dominio divino del desequilibrado Dionisos. Según Jeanmarie, este culto se basa en la fusión Dionisos–Cristo, la Divinidad transformada en hombre, y el hombre poseído por la Divinidad. Picasso era consciente de que los participantes en danzas primitivas estaban poseídos por el *mana* y opera-

ban de acuerdo con el principio mágico que determina que todo elemento tiende a producir su homólogo, su interés en la danza se vio incrementado en proporción a su intuición de que esta expresaba una mayor cercanía a la presencia divina, tenía especial predilección por los bailes tradicionales españoles en los que el éxtasis mantenía algo del sentido de posesión expresado en las danzas primitivas. Admiraba la sardana catalana, que pudiera haber derivado del culto primitivo al sol, las repetidas referencias en sus poemas a bailes circulares en el contexto de la Muerte confirman que asociaba a ambos con lo sagrado. Sabiendo representar la dimensión interior del cuerpo, la 'imagen corporal', conocía muy bien lo que significaba estar poseído en la danza. Los movimientos simultáneos hacia arriba, abajo, adelante y atrás de la ménade poseída, el salto al exterior de uno mismo, termina causando estragos en el alma de la danzante, conduciéndola a la 'divina disolución apasionada'. Aquí domina tanto la analogía como la metamorfosis: el negro pecho en forma de pomo se continúa en el brazo de igual color; el recorte triangular negro es también el pecho izquierdo; el pecho derecho se abre en un enorme ojo; la cabeza se transforma en un perfil lunar; el espacio azul entre el brazo derecho y la cintura es un inflado pecho en forma de pandereta con un trozo de túnica cubriendo el pezón; el órgano femenino, ampliado, es también parte de la ventana–puerta azul del Destino, y las uñas del pie se alzan como clavos o clavijas de violín. Los *pentimenti* de la ménade poseída indican que se presta aquí especial atención a la dislocación de la cabeza forzando al cuerpo a doblarse más y más al igual que lo hacían sus homólogos ancestrales, las bacantes. Lo que Picasso expresa aquí se corresponde con el frenesí báquico, donde el pánico y la locura se convierten en una misma cosa: una boca jadeante que se abre para mostrar una hilera de dientes salvajes, una expresión desencajada en el rostro; una pupila blanca que mira fijamente, mientras que la otra parece dilatarse —esta última es solo visible de cerca dentro de la media máscara con orificios nasales—. Dada la identidad de la ménade, la 'sombra' de Pitxot debe interpretarse también como una imagen de Dionisos. El pintor se inventa pues un nuevo símbolo sincrético de extraordinaria

carga semántica, equiparando al fallecido Pitxot —la Muerte o Hades— con Dionisos, que a su vez se asocia con Cristo al colocar a la ménade bajo la cruz. Vemos pues que el contenido de esta obra va más allá de lo que André Breton llamara 'la belleza convulsiva', abarcando conceptos como el erotismo, la metamorfosis y el arte como forma de magia. Solo mediante la identificación dionisíaca de uno mismo con la Muerte puede esta ser finalmente derrotada.

La *Serie Mágica* (1925–1938)

A comienzos del verano se inicia la *Serie Mágica,* que va de 1925 a 1938. La iconografía mágico-simbólica de esta se organiza de forma bastante coherente, aunque superficialmente pudiera parecer un mero alineamiento de elementos discontinuos. Cada uno de los seis grupos constitutivos se distribuye según una lógica inquebrantable: el artista primero crea un enemigo, la Muerte o el Destino; a continuación adquiere la omnisciencia y omnipotencia de su adversario a través de un mágico Sacrificio; y finalmente ataca la efigie de su oponente para así transformar su malevolencia en bondad. El primer grupo de siete pinturas realizadas en 1925 comienza con una declaración compleja de la 'sombra' mágica de la Muerte en *La danse* [OPP.25:01] que acabamos de discutir; continúa con el Sacrificio del carnero apocalíptico en *Tête de bélier* [OPP.25:24] y concluye con la derrota de la Muerte y su conversión en un principio vital en *La statuaire (La femme sculpteur)* [OPP.25:18].

En este contexto de muerte puede parecer extraño encontrar una obra como *La leçon de dessin* [OPP.25:09] (6 de junio), ya mencionada anteriormente: un pequeño intenta plasmar sobre el papel la imagen de tres manzanas colocadas sobre la mesa. Dada la conexión entre Vida y Muerte, la composición no hace más que resaltar la circularidad de ambas: naturaleza muerta y naturaleza viva. El busto de yeso parece tener vida, el pelo da la apariencia de estar alborotado por el viento, que no puede entrar en la habitación ya que el balcón está cerrado, y los ojos tienen un vivo brillo;

de hecho se coloca de tal manera que pudiera pensarse que emerge de la ventana en lugar de reposar pasivamente sobre la mesa. Se trata en realidad de una cabeza triple: la 'sombra' que el perfil proyecta sobre la mitad derecha crea un segundo perfil masculino que contempla lo que el niño hace con consternación; una tercera cara, aun más severa, se encuentra oculta, o solo sugerida, tras el segundo perfil, y podría ser el mismo artista que mira al espectador. Es de destacar el curioso parecido del segundo perfil con el del difunto Pitxot, como si ya en la misma infancia estuviera presente la Muerte, esto es al nacer, el *yo* se constituye como un ser para la Muerte; podría pensarse incluso que la Muerte —el perfil de Pitxot— va ya inserta en el ser, representado por el busto 'vivo', que observa el desarrollo del artista Picasso.

El 9 de junio Breton le escribe enviándole tres fotografías, entre las que se encuentra una de *La danse* [OPP.25:01]. Se lamenta de que a pesar de haber sido tomadas por Man Ray tienen algunas imperfecciones; las quiere reproducir en el siguiente número (nº 4) de *La Révolution surréaliste* el 5 de julio. De hecho, solo *La danse* [OPP.25:01] y otra más son al final reproducidas. Obras como *Arlequín musicien* [PP.24:204], *Femme devant un livre* [PP.17:248] y *Les demoiselles d'Avinyó* [OPP.07:01], cuyas fotografías no se incluyeron con la carta, fueron también ilustradas. Entre los artículos contenidos en este número se encontrará uno de Breton, 'Le Surréalisme et la Peintre', donde se declara a Picasso como surrealista: 'Le surréalisme, s'il tient à s'assigner une ligne morale de conduite, n'a qu'à en passer par où Picasso en a passé et en passera encore'. Sin embargo, el malagueño es demasiado independiente para hacerse miembro del grupo; jamás llegará a firmar ningún tratado o manifiesto, aunque se le aclama como artista surrealista y contribuye con algunas obras a sus exhibiciones y publicaciones. También aparece en este número la proclamación de fe en la astrología de Michel Leiris, describiendo en imágenes plásticas su 're/inmersión' en 'el gran diseño del cosmos' y la influencia de las estrella sobre su vida.

A mediados de junio viaja con Olga a París donde permanecen unos días, y regresa a Cannes para el 19 de junio. A finales de mes

toma las vacaciones con Olga y Paulo en la *Villa Belle-Rose* de Juan-les-Pins, donde pinta el óleo sobre lienzo *Le baiser* [OPP.25:03], una de sus obras más expresionistas, incluso de un espíritu más agresivo que *La danse* [OPP.25:01], así como *Atelier avec tête et bras de plâtre* [OPP.25:02]. Esta última es una síntesis de motivos clásicos: la cabeza barbuda, el libro abierto y el puño apretado, junto con un paisaje arquitectónico cubista, que tiene su origen en un teatro de juguete que le había hecho a su hijo.

El enfrentamiento de imágenes surrealistas es evidente en esta naturaleza muerta. Mientras que en las obras tempranas los objetos parecían existir para hacernos conscientes del espacio, ahora se nos presenta una acumulación anómala de todo tipo de utensilios: busto, paleta, brazo, guitarra, frutero, teatro de juguete, elementos que no pertenecen al mismo mundo, que parecen proceder de sitios distantes. Lo que vemos es un intento de relación y hermanamiento de objetos que de hecho se rechazan, al no tener prácticamente nada en común. El conflicto se ve acentuado por la disposición en que se encuentran los objetos. Por ejemplo, el teatro de juguete, colocado delante de la ventana, confunde la perspectiva del cuadro con la de la construcción teatral, que es cubista, al estilo de los escenarios de *Pulcinella*. Ignorando por completo el concepto de armonía pictórica, se nos presenta una serie de elementos en una simultaneidad claramente contradictoria: en los decorados del teatro de juguete aparece una apertura, una puerta bajo un arco semicircular que lleva al exterior, y a través del cual aparece un cielo más diáfano que el que se ve, nublado, a su lado; el aire del pequeño decorado es más ligero que el que entra en la habitación donde supuestamente nos encontramos; justo enfrente del escenario hay una mesa en la que se ve un libro cerrado con una fruta encima, y enfrente de ella casi en primer plano un brazo y un pie de escayola, un libro abierto, una escuadra de arquitecto y un ramito de laureles; sobre la escuadra reposa el busto de escayola, cuyo ojo está completamente abierto, como si fuera consciente del caos a su alrededor; la cabeza contrasta con el brazo y el pie, ya que parece vivir a través del ojo, mientras que los otros dos objetos aparecen vacíos o muertos. El lienzo intenta hacernos regresar a la infancia,

más desinhibida, 'abierta', y por ello más proclive a la revelación. Como Max Scheler comenta, el arte era una terapia para Picasso y una forma de salvación: la cabeza, el brazo y el pie describen una estatua que ha sido derrocada, un hombre fragmentado, destrozado; pero la mano que sostiene un rollo nos sugiere que el personaje en cuestión se niega a renunciar por completo a sus poderes.

La obra coetánea *Le baiser* [OPP.25:03] aumenta el efecto surrealista ya existente, al estar realizada con múltiples líneas entrecruzadas que intensifican la sensación de descomposición y recomposición de planos, siendo estos además recalcados mediante símbolos sexuales que parecen atacar al espectador y que se combinan, de forma intercambiable, en su desplazamiento: ojo, boca, genitales, etc. La coincidencia entre una casi total desaparición de sus exploraciones clasicistas y el regreso a una expresión paroxística de la anatomía humana no puede ser fortuita; Picasso utilizará varias modalidades figurativas, pero siempre dentro de una misma campaña de desmantelamiento del ilusionismo pictórico tradicional. La agresividad de la obra exige del espectador que desenmaraña gradualmente el objeto representado, descubriendo gradualmente lo que ve en el interior del caos de intensos colores: unas bocas que se devoran mientras se besan, una figura a la izquierda que sujeta a otra en un abrazo, una enorme columna vertebral que se posa a horcajadas sobre amplias piernas; pero lo que aparenta ser una boca o un ojo, espiritualmente íntimo, resulta ser de hecho una vagina que está a punto de ser penetrada; enfrentado provocativamente a ella, un ano, justo en la parte inferior central del cuadro, convierte a la obra en una procaz parodia de las leyes de la composición. Si bien supuestamente tenemos ante nosotros a una pareja en un abrazo apasionado, es imposible, no obstante, reconocer exactamente lo que ocurre, ya que las formas están dislocadas y se reensamblan libremente como las partes de un rompecabezas, un complejo entretejido de planos, de espacios ilusionistas y cubistas. Curiosamente, el primer color que destaca es el rojo, a pesar de ocupar solo una pequeña parte de la pintura. Lo que domina en general es la agresividad erótica de la composición. 'El arte no es nunca casto', decía Picasso, y como declarara Breton algunos años

después: 'la belleza debe ser convulsiva, si ha de existir'. La violencia de las formas se ve compensada hasta cierto punto por un complejo bordado. Las dos figuras están literalmente cosidas por una serie de líneas y arabescos que pudieran significar la domesticación de lo que inicialmente había sido un mero impulso violento. A la izquierda podemos identificar la figura del hombre: su ojo como una diana y su nariz de forma fálica; la boca, que también puede leerse como un ojo o el sexo de una mujer, es compartida por ambas figuras, que parecen estar fundidas mediante un esquema de barras horizontales y órganos compenetrados; la cabeza de la mujer está volcada hacia atrás y se muestra tanto de perfil como desde arriba. El hombre la agarra con un brazo alrededor del cuello en una especie de torniquete, y con el otro le sujeta los brazos detrás de la espalda. La mujer está completamente aprisionada: a la izquierda, por la pierna como de cartón corrugado y un pie blanco; a la derecha, por la suela de una bota con tachuelas. Los pies de ella están levantados del suelo, los dedos se estiran en éxtasis o en un intento de resistencia. En la parte de abajo hay un extraño signo que puede interpretarse como un sol —prefiguración del *anus solaire* de Bataille—, una vulva o un ano, y que también hallamos en los desnudos de Boisgeloup de los años 30. El esquema en forma de rejilla en el centro puede tomarse como el vestido de la mujer, o como una red simbólica de franjas que sirve para unir a ambas figuras en un abrazo. Aproximadamente por las mismas fechas llena todo un libro de apuntes con dibujos abstractos de cabezas de carneros y de hombres, vistas desde diferentes ángulos —véanse [PP.25:093, PP.25:097]. Conoce a Michel Leiris —existen fotografías de los dos juntos— y comparten muchas ideas sobre astrología, el concepto de amor como unión 'divina' entre hombre y mujer, la revelación del absoluto misterio anclado en el mundo y la necesaria 're/inmersión' en el Todo.

Durante el verano puede ser que su madre viajara desde Barcelona para una estancia de varias semanas con el fin de consolarlo por el fallecimiento de Ramón Pitxot. Olga estaba tan preocupada que pidió refuerzos: doña María desde Barcelona y Gertrude Stein desde Antibes. Cuando llegan ambas intentan distraerlo con re-

cuerdos de su infancia. Gertrude Stein escribe: 'Hablaron de Picasso cuando lo conoció por primera vez. Era increíblemente guapo entonces, estaba iluminado como si estuviera rodeado de un halo, '¡Anda!', había dicho la Sra. Picasso, 'Si piensas que era guapo entonces, te aseguro que no es nada comparado con lo guapo que era de niño. Era un ángel y un diablo en belleza, uno no podía dejar de mirarlo'. La visita de la madre por estas fechas ha sido cuestionada por algunos biógrafos. Pinta entonces los óleos sobre lienzo *Guitare et compotier avec oranges* [PP.25:087], *La cage* [PP.25:088], *Fruits et verre* [PP.25:091], *Tête de bélier* [OPP.25:24], *Paysage de Juan-les-Pins* [PP.25:098], *Paysage de Juan-les-Pins (Nuit)* [PP.25:099], *Paysage de Juan-les-Pins* [PP.25:100], *Nature morte* [PP.25:103], *Nature morte au filet de pêche* [OPP.25:06], *La statuaire (La femme sculpteur)* [OPP.25:18], *Instruments de mumente sur une table* [OPP.25:19], *La bouteille de vin (Nature morte à la bouteille de vin)* [OPP.25:20], *Nature morte au buste et à la palette* [OPP.25:21] y *Buste et palette* [OPP.25:23]; y los óleos sobre panel *Verre et citron* [PP.25:090] y *Tête de bélier sur une table* [PP.25:092]. También lleva a cabo las obras a tinta *Études de figures*, *Étude (Nature morte à la tête de bélier* [PP.25:093], *Étude (Nature morte à la tête de bélier* [PP.25:094] y *Étude de têtes* [PP.25:097]; solo a lápiz *Nature morte à la tête de bélier* [PP.25:096]; y finalmente la obra a tinta y lápiz *Verre* [PP.25:105].

En *La cage* [PP.25:088] el pájaro grita o canta, moviéndose como un prisionero en la jaula, quizás el mismo Picasso, representando un monólogo con su doble que le mira consternado. La jaula extiende por debajo las barras hasta el interior de la habitación, intentando quizás mostrar que el hogar se ha convertido en prisión. Otras naturalezas muertas, como *Buste et palette* [OPP.25:23], presentan, por el contrario, vivos colores y una atmósfera plena de luz: dentro de un interior de paneles que se abre a un cielo azul brillante se muestra toda una serie de objetos del repertorio usual picassiano —guitarras, mandolinas, botellas de licores, fruteros— sobre mesas con manteles de lujosos diseños. Mezclando áreas planas de colores con perspectivas realistas y detalladas de objetos ya conocidos, se llega a alcanzar una opulencia casi clásica.

Las composiciones del verano de 1925 regularmente extienden el repertorio de objetos, incluyéndose instrumentos de artista —bustos, paletas, pinceles, escuadra—. En esta obra, se incrementa el dramatismo de la escultura, dándole la apariencia de un busto romano, colocándola de tal manera que parece mirar directamente fuera del cuadro. Vista como una silueta sobre el azul delicado del cielo que se observa a través de la ventana entreabierta, la paleta se encuentra erguida de forma extraña al borde de la mesa. Los pinceles también parecen denotar un cierto artificio, aunque los mangos de color marrón oscuro reposan sobre el mantel paralelamente a las franjas diagonales, las cerdas, gruesamente pintadas, parecen más tridimensionales que la 'sombra' negra y plana que se proyecta sobre el busto en el que supuestamente se apoyan. Más que meros instrumentos de artista o productos de su imaginación, estos atributos se presentan al espectador como elementos con valor propio. En *Nature morte au buste et à la palette* [OPP.25:21] la armonía de colores que se alcanza difiere substancialmente de las otras dos naturalezas muertas mencionadas, ya que las primeras son diurnas, mientras que esta se sitúa en el anochecer, por lo que los objetos aparecen envueltos en un semioscuro misterioso, rematados por una luz artificial que viene de dentro, de la habitación. Esta luz interior salva los objetos que la noche —la Muerte— se hubiera tragado. El mortal anochecer acecha desde el exterior de la ventana, dotando de alegre vitalidad a aquellos objetos que sobreviven en el interior, el acto de poseerlos y contemplarlos constituye el vínculo con la realidad que mantiene vivo al artista. Tan oscura como esta es la obra *Nature morte au filet de pêche* [OPP.25:06], en que la red monopoliza la atención del espectador a pesar de la atracción de los otros objetos, sobre todo el higo y el racimo de uvas. Aquí Picasso ha explotado las posibilidades que ofrecen unas cuantas líneas rasgadas con el pincel o la espátula. Admirablemente distribuidos —más próximos en la parte superior izquierda que en la inferior— sirven para sugerir los pliegues de la red. La función simbólica de la red parece clara. Es la red del Destino, de la oscura Muerte, la que envuelve toda la composición, conspirando para destruir al artista. Estos son momentos realmen-

te amargos en su vida, que él sin embargo conseguirá superar mediante el Sacrificio a través de la pintura.

La composición *Tête de bélier* [OPP.25:24] está cargada de objetos al igual que lo estaba *Atelier avec tête et bras de plâtre* [OPP.25:02]. Sin embargo, no se trata aquí obviamente del estudio del artista, sino de objetos que posiblemente pudieran encontrarse sobre una mesa de cocina: un escorpión de mar, un pulpo, un erizo de mar, un tomate, conchas, medio limón, un frutero vacío. El único elemento no mencionado que parece fuera de lugar aquí es la cabeza de carnero, el único animal de sangre caliente. Además el artista ha acentuado lo extraño de aquel dotando al pulpo y al pez de ojos vivos, casi humanos; mientras que los del carnero se han apagado. La boca retorcida de la cabeza del animal denota la muerte que acaba de sufrir, el Sacrificio como única resolución del enfrentamiento con la Muerte experimentado en las otras naturalezas muertas. Se trata del Sacrificio del 'carnero apocalíptico', cuyo poder, mediante el mismo acto expiatorio, el artista —Picasso— logrará transmitirse a sí mismo.

La confrontación con la Muerte

Los textos picassianos en *escritura automática* con frecuencia contienen referencias a acciones violentas —Sacrificios impuestos por un Destino hostil—, cuyo resultado feliz es la adquisición de poder sobre la Muerte y la eventual redención del artista. La dialéc-tica entre víctima y verdugo inspira obras como *Nature morte au crâne de bélier* [PP.25:095] *Atelier avec tête et bras de plâtre* [OPP.25:02], *Buste et palette* [OPP.25:23], *La leçon de dessin* [OPP.25:09], *Nature morte au buste et palette* [OPP.25:21] y *La statuaire (La femme sculpteur)* [OPP.25:18]. Otras composiciones posteriores representan las dos etapas fundamentales de la confrontación con el Destino: el Sacrificio a través del cual adquiere la fuerza de su enemigo —véase *Tête de bélier* [OPP.25:24]—; y posteriormente el contraataque con las armas arrancadas al enemigo que lo conducen a la victoria final —véase, por ejemplo, *La crucifixion [Étude] (Grünewald)* [OPP.29:07].

El animal sacrificado que vemos representado en estas obras revive los símbolos dionisíacos del carnero o cordero sagrado, y sobre todo del demoníaco 'falso carnero' del Apocalipsis de San Juan. El Sacrificio como Picasso declararía explícitamente en el drama *Les quatre petites filles*, conduce a la omnisciencia y omnipotencia del que lo lleva a cabo. Al fin, la víctima —Picasso— triunfa sobre la Muerte, sobre la 'sombra' de Pitxot contenida en la ventana–puerta en *La danse* [OPP.25:01]. La 'sombra' de Pitxot', símbolo de la Muerte, es ejecutada por el pomo y se transforma en el alma de Picasso, en la feminidad del artista, en luz vital, en el busto inmaculadamente blanco del filósofo o emperador romano en *Atelier avec tête et bras de plâtre* [OPP.25:02]. El contraste entre la cabeza de carnero o cordero, por una parte, y la del filósofo–emperador, por otra, duplica exactamente la unión que se observa en el Apocalipsis entre 'el Cordero Falso' y el emperador romano, cuyo culto difunde el error iniciado con 'el Cordero Falso'. Según Charbonneau-Lassay los cuernos del carnero o Cristo simbolizan universalmente la fuerza o poder supremo. Como escribe Jung, el carnero cornudo del Apocalipsis representa de hecho la conjunción del Bien y el Mal. He ahí la conexión entre busto y carnero, fundamental en la concepción picassiana de Abraxas. El reconocimiento de esta unión, es decir, la existencia de una maldad divina, va implícita en el Apocalipsis. Y es precisamente el Apocalipsis el que influenciará el concepto picassiano de la Caseta celestial que veremos en la *Serie de la Caseta* de 1927 a 1938.

La cabeza cortada del carnero evoca el prototipo de la víctima expiatoria primitiva: Amon-Ra, Dionisos, Attis, Mitras. Picasso podría haber leído sobre la apoteosis del carnero como prototípico salvador, muerto y resucitado en muchas de las religiones tanto orientales como occidentales. De hecho este tipo de misticismo estaba ganando fuerza entre sus conocidos, por ejemplo Diaghilev. Durante su colaboración en *Mercure*, el pintor entró en contacto con todo un mundo de símbolos ocultos o herméticos: Mercurio era el mensajero de los dioses, hechicero, y verdugo del otro mundo, Mercurio Hermes Trismegistus, profeta del Hermetismo, de la Astrología, la Alquimia y otras ciencias ocultas, conocido por su

papel como inventor del alfabeto y la escritura. Hermes Trismegistus es un compuesto de dos nombres: Hermes, dios griego del lenguaje, y Thot Trismegistus, dios egipcio, escriba de los dioses, inventor de los jeroglíficos. El papel de la astrología en la obra picassiana es igualmente importante. Entre los amigos de Picasso, Jacob era uno de los obsesos sobre el tema: el carnero de Phrixius con el vellón dorado, después de haber sido sacrificado, fue colocado por Zeus en el universo como la constelación Aries (el Carnero). La preocupación del pintor malagueño por la astrología había comenzado a principios de los años 20, al entrar en contacto con la noción surrealista del Sacrificio: de acuerdo con el principio rector de analogías universales, existe cierta armonía entre polos antagónicos del universo, de modo que Sacrificio y 'Re/inserción' podían estar simbolizados por imágenes de sangre y leche. La intersección entre la figura astrológica del carnero (Aries) con la noción del Sacrificio lleva a la representación del carnero o cordero expiatorio, y su simbolización mágica como la decapitación del propio Picasso. Ya su amigo Aragon en *Le paysan de París* había compuesto una descripción ficticia memorable de su propia decapitación: con la crueldad del héroe de Lautréamont, Maldoror, se arranca él mismo la cabeza y la tira a la tierra como si se tratara de una semilla de nueva vida, de modo que, incorporándose al cosmos, puede hacerse una de las constelaciones.

La cabeza del animal en *Tête de bélier* [OPP.25:24] ha sido decapitada y colocada en el altar, sus ojos recuerdan curiosamente a Erik Satie, fallecido el 1 de julio de ese año, su expresión ambigua es satánica, haciendo muecas a la Muerte misma; pero al mismo tiempo expresa un sufrimiento profundo. Es simultáneamente un ser maldito y un animal humanizado que exhala el último suspiro, la majestad del maléfico semblante cornudo está impregnada de derrota, sufrimiento, decepción y acritud que la boca semi-humana logra expresar con absoluta claridad. El mal poderoso y el humano Satie —pero sobre todo Picasso— se han hecho uno: la cabeza del carnero ejecutado encarna a Picasso en su concepción del Sacrificio como acto mágico primitivo que transfiere al que sacrifica los poderes sagrados. La cabeza del carnero es Picasso, pero

también su enemigo, unidos mediante el Sacrificio. Con un contorno claramente perfilado sobre la cabeza del carnero, la sonrisa de sus dientes muestra mejor que cualquier otro rasgo cómo el Sacrificio conduce a la metamorfosis en el mismo instante de la muerte. El contorno de la quijada izquierda está dentada y parece una sierra curva, la derecha está bordeada por pelos en forma de dientes o clavos. En lugar de una nariz, la cabeza del carnero tiene un clavo o diente prominente que le da la absurda apariencia de alguien que fuma nerviosamente, incluso los dientes que faltan de la boca curvada, aunque hacen referencia a la ausencia de incisivos superiores en los rumiantes, parece aludir al temor de castración del artista. Como símbolo de la Muerte, el carnero moribundo se burla de sí mismo. Su cabeza domina la fauna acuática debajo, con forma de estructuras laminadas en pequeños planos, líneas precisas, rápidos cuadriculados, puntos atomizados y cintas musculares, estrechas, bofas, repelentes y amenazadoras. Iconográfica y estructuralmente la cabeza del carnero arriba contrasta con las criaturas de abajo. El carnero está muerto o moribundo, mientras que el asesino escorpión de mar se muestra aún vivo: con un terrible ojo de mal agüero, y unos imponentes dientes incisivos asimétricos en las feroces fauces abiertas, el pez brutal reina en el espacio que lo rodea, la expresión infernal del pez es típica de la crueldad de la vida marina. Pero la cabeza del carnero tiene el mismo tipo de dientes que su ejecutor. Picasso se identifica con la víctima, el carnero, pero lo representa como el análogo al asesino, el pez. Los dientes de este se ven reflejados en el erizo de mar, trazado con líneas cortantes explosivas, que giran inquietantemente bajo la cabeza del carnero. Entre los aliados del escorpión de mar predomina un detestable pulpo. Sus formas abstractas recuerdan a las anémonas de mar que simbolizan la muerte de Cristo–Adonis. El pulpo aparece en la parte inferior derecha y la parte superior izquierda de la composición. Yaciendo como si estuviera lleno y satisfecho en la parte inferior derecha, extiende sus rojos tentáculos, que parecen haber vaciado toda la sangre de la pálida cabeza decapitada del carnero.

Conversión de la Muerte en un principio vital

Bajo esta concepción del Sacrificio podemos volver a *Atelier avec tête et bras de plâtre* [OPP.25:02], donde el artista utiliza temas tan surrealistas como el desplazamiento, las yuxtaposiciones provocativas, la fusión entre lo terrenal y lo espiritual, la elaboración y complejidad psicológica del sueño, y la sugestión de destrucción y crueldad. Meyer Shapiro ha denominado las obras como éstas 'naturalezas muertas por crueldad'. La cabeza esculpida recuerda la ferocidad del busto de Caracalla, el emperador romano conocido por su brutalidad. Según Gasman, la imagen mágica esculpida por el 'Falso Cordero' —El Anticristo apocalíptico— se refiere también al emperador romano Nerón, denotado por el simbólico número 666 del Anticristo, cuyo valor se deriva a su vez del total de letras hebreas contenidas en 'Caesar Nero'. La cabeza esculpida emerge pues como una reencarnación de la cabeza del carnero en *Tête de bélier* [OPP.25:24], el 'Falso Cordero' apocalíptico, emisario de Nerón o Anticristo. Ahora bien, mediante la transfiguración de la víctima —la cabeza de carnero— en un poder superior, esta se transmuta en su opuesto, el cordero o Cristo apocalíptico en su papel de omnisciente constructor de la Nueva Jerusalén, por lo que la cabeza esculpida en *Atelier avec tête et bras de plâtre* [OPP.25:02] pasa pues de Nerón-Anticristo, constructor de la Domus Aurea, al cordero-Cristo, luz del mundo y edificador de la nueva Jerusalén: el rollo y los dos volúmenes, uno cerrado y otro abierto, colocados debajo de él, apuntan directamente al libro de siete sellos del Apocalipsis, que representan la omnisciencia del cordero. El cordero–Cristo es sacrificado para de esa forma poder erigir la nueva Jerusalén. Solo mediante el Sacrificio de Hiram —el cordero— se puede obtener la fuerza para construir el templo de Salomón. Era precisamente el concepto del Sacrificio edificador, interpretado en el sentido de creación del mundo regido por fuerzas benevolentes, el que inspirara a Picasso a celebrar el Sacrificio como una forma de 'construcción:' el carnero es sacrificado para emerger de nuevo como 'maestro constructor', muchos de los otros elementos que encontramos en la composición están igualmente

ligados a la sabiduría del busto de filósofo, así la mano de escayola desmembrada representa los poderes de la Divinidad: la clarividencia y creatividad de esta. Con frecuencia la omnisciencia y omnipresencia divinas, así como los propios poderes clarividentes del artista, son intercambiables con simbólicas manos. Esto se relaciona con su estrategia mágica de 'tomar las manos del Destino' y usarlas como su propio poder revelador para desenmascarar al falso cordero. La pierna o pie truncado a la derecha de la mesa o altar representa igualmente los poderes del Mal, que una vez derrotados y transformados servirán para incrementar los del artista.

La noción del arte como una forma superior de comprender el mundo y su entorno, y como una revelación mística eran esenciales para los surrealistas. Sus obras van dirigidas a conseguir la realización de la libertad individual y a una sociedad mejor y más justa. La idea del arte como revelación, el ojo salvaje y omnisciente del artista, aparece en Breton, para el cual el cubismo picassiano anticipaba claramente la pintura surrealista. En *Atelier avec tête et bras de plâtre* [OPP.25:02] se nos presenta la cabeza esculpida como la de un visionario, enorme, con pupila tensa, dilatada, el ojo izquierdo parece enfrentarse a una realidad desconocida y terrible; los arcos lineales de la barba se remontan enérgicamente al aproximarse al ojo que todo lo ve; la pesada nuca, la boca anonadada con labios vueltos hacia arriba, el penetrante ojo derecho que apenas se muestra y la atenta oreja prominente, todos ellos evidencian concentración y pánico al sentir una realidad oculta, desconocida y malvada. Estructuralmente tiene una claridad alarmante, como si la clarividencia estuviera incorporada en su misma forma. La textura tiene cuerpo y los contornos son incisivos. Los tonos y colores claros llegan a una saturación y contraste tales que los hacen completamente claros y distintivos. El espacio, en lugar de estar contenido en un plano bidimensional, escapa a las convenciones del arte y se mezcla con el entorno del espectador. El observador clarividente es Picasso mismo —'arquitecto que habiendo hecho su trabajo retira la escalera con ambas manos'—, y opinaba que podía 'ver por otra gente', que tenía un poder creativo demiúrgico, que le permitía crear un mundo mejor.

En la obra ya discutida, *Buste et palette* [OPP.25:23], el cruel 'maestro constructor' —el Destino— reaparece y se ha convertido en un artista luciferino dotado de una paleta —que parece una calavera— y un puñado de pinceles levantados en forma de espadas. Centralizada, tridimensional y perfilada vigorosamente sobre el panel iluminado de la puerta, la cabeza monopoliza la atención del espectador de forma tan hipnótica que casi nos hace olvidar el resto de la composición. Por mucho que uno lo intente es imposible evitarla, absorbe la mirada del que la observa. Si el pomo a su derecha es enorme y con aspecto de clavo es porque Picasso le ha dado la fuerza y precisión necesarias para evitar que la ventana–puerta del Destino se abra como por sí misma. La misma 'mano de la puerta'—el pomo o Picasso—domina completamente la ventana–puerta del Destino que en este caso, sin embargo, se encuentra abierta de par en par en la obra *Nature morte au buste et palette* [OPP.25:21]. Aquí vemos una mandolina y un frutero, ambos asociados con el arte como forma de magia. El frutero domina la composición, especialmente por su impresionante forma blanca que parece una estilizada paloma, colocada también entre los paneles de la ventana–puerta. Esta última se encuentra abierta por la acción de un duro pomo, que se encuentra al mismo tiempo en el panel de la derecha 'guardado' por el busto de alguien parecido a Pitxot, y se extiende hacia la izquierda como intentando proteger al frutero o la blanca paloma. La armonía de los colores es sutil y poética: verdes neutros, marfil, rojos suaves, dorado, verdes grisáceos, grises azulados, y negro, resaltando el blanco del frutero. En general, prevalece una sensación de quietud.

En *La statuaire (La femme sculpteur)* [OPP.25:18], es la mujer la que ahora tiene la 'doble cabeza' y no la escultura, como veíamos en *La leçon de dessin* [OPP.25:09], por ejemplo. Partiendo de los bustos romanos en las naturalezas muertas contemporáneas, la obra se presta a una serie de lecturas polivalentes. La mujer podría ser una de las modelos que frecuentan el taller del artista, excepto por el hecho de que está vestida y su bata marrón la identifica posiblemente como una escultora. Sería con ello la primera representación de una mujer artista en Picasso, una caracterización que

empleará de forma regular en los años 30. A pesar de su aparente refinamiento, la obra se compone de fuertes contrastes. Los rasgos blancos crudos del busto se oponen a la piel delicada de la figura, y los tonos suaves del cuadro —marrón claro, azul marino y grises— crean un efecto melodioso que concuerda con la apariencia juvenil femenina de la artista. El resultado no es ni mucho menos armonioso: grandes planos de color se superponen de forma irregular consiguiendo una cierta apariencia de perspectiva; las capas de pinturas, aplicadas suavemente, son sin embargo rasgadas posteriormente con el mango del pincel. De hecho, es con esta técnica rudimentaria que los rasgos gráciles de la mujer quedan parcialmente delineados. El resultado es una subversión de la impresión inicial, mostrándose cómo la pintura está basada en formas tanto antiguas —perspectivas— como vanguardistas —rayados— que se encuentran incorporadas en una unión que simultáneamente mantiene las diferencias y las sintetiza en un lenguaje visual coherente. Es una muestra de la genialidad del artista al lograr una cierta cohesión entre modernismo y tradición. Temáticamente, este trabajo se relaciona con otros ya discutidos en los que aparece una ventana–puerta parcial o completamente abierta. En este caso, el exterior penetra en el interior en el que la escultora se encuentra sumergida, mirando la estatua que quizás acaba de terminar; pero de hecho podría decirse que el que la mira es el propio Picasso, su 'sombra' proyectada sobre la cabeza de la escultora (el perfil picassiano aparece recortado en negro sobre un cielo grisáceo). Tras haber completado la estatua, la escultora parece volver la cabeza hacia el modelo, aparentemente no convencida del parecido o posiblemente molesta por la relación negativa entre el modelo y el resultado plástico. El busto tiene un claro parecido con el que se muestra en *Buste et palette* [OPP.25:23], cuya inspiración no puede ser otro que el mismo Picasso. Aunque está algo disfrazado por el flequillo sobre la frente, los ojos revelan que se trata de él. En ambos casos, el artista se ha transmutado en su misma obra.

En *La statuaire (La femme sculpteur)* [OPP.25:18] la artista es un modelo de pasividad, de inercia intelectual e incluso emocional. Ella apenas mira al busto del filósofo al tocarlo, su expresión es de

ensueño o de somnolencia. Su pose es prácticamente rígida, excepto por los dedos que se mueven como en un sueño. Detrás de ella, el negro perfil de Pitxot o Picasso, aparece hierático, como si fuera invencible, él es el escultor real; ella es el medio pasivo del poder de la Muerte: el Destino habla a través de ella. En una analogía pictórica sorprendente donde la mujer artista y la silueta de Pitxot–Picasso se superponen sin perder su individualidad, el perfil negro de él se convierte en el tocado de ella, su cuello también es el de ella, su hombro es un triángulo bajo la clavícula derecha de ella, y su brazo y mano derechos pertenecen asímismo a ella. Es esta mano derecha la que toca, en una brillante metáfora de la creación, la blanca cabeza esculpida. La 'sombra' de Pitxot o Picasso junto con el alma pasiva de la artista o Picasso, son los verdaderos creadores. El pintor defiende aquí el postulado mágico de que la imagen reemplaza al objeto al que se refiere; lo que quiera que le ocurra a la imagen le sucede también al objeto. El perfil en la pintura es un doble del difunto Pitxot y de la Muerte misma; pero al implantar el pomo en la efigie de Pitxot, se liquida a la Muerte. Aquí la función mágica del enorme pomo negro es indiscutible, implantado como está de forma descarada en la frente de la 'sombra', fusionado deliberadamente con el lugar donde residen la mente y los poderes espirituales. El pomo, cuya forma redondeada, llena de energía, es más material que el esquemático perfil, lineal y recortado de la Muerte, está exactamente calculado en su forma, contorno, ejes y tamaño para vencer a las tinieblas. No hay duda de que es 'la mano de la puerta' que abre de par en par la ventana–puerta de Pitxot o la Muerte. Al fin Pitxot, el doble oscuro inseparable de la mujer escultor, crea la cabeza blanca que encarna la luz y la vida, por lo que el espíritu muerto de Pitxot se hace vivo, la Muerte se hace su opuesto. La cabeza blanca esculpida es antinómica a la 'sombra' negra de Pitxot, está pintada de blanco puro en un empasto espeso, su blancura y luminosidad son tan simbólicas como la negrura del difunto Pitxot. Como resultado, la cabeza inmaculada de Picasso hace renacer al cordero del Apocalipsis, la benevolente 'Divinidad entre Divinidades', transformada en un busto de filósofo–emperador. Así como la Muerte habita dentro del inconsciente pi-

cassiano, la blanca cabeza esculpida encarna su idea de Cristo dentro de sí: los bustos animados proyectan sabiduría, sensibilidad y fuerza, ternura e implacabilidad. Su enfrentamiento con el Destino ha concluido, obteniendo un triunfo. Ahora adopta una postura digna, desenvuelta e intrépida. Las formas limpias, precisas, planas y sintéticas, y los elementos claramente lineales, algunos marcados con la espátula, muestran el color siena oscuro y el blanco de la base, creando un efecto de ingravidez en contraposición con las líneas enérgicas del busto romano.

Como ya apuntamos, el 1 de julio fallece el compositor Erik Satie, amigo de Picasso desde su colaboración en Roma para el ballet de Diaghilev *Parade* del año 1917. El fallecimiento de Satie de esclerosis del hígado, apenas cuatro meses después del de Ramón Pitxot, le afecta profundamente. Solían caminar a casa juntos después de haber pasado las tardes en los cafés de Montparnasse cuando el artista vivía en Montrouge en 1916. Sus animadas conversaciones durante las largas caminatas, y su posterior colaboración en otros ballets incluyendo *Mercure* en 1924 sugieren que Picasso debía conocer el lado profundamente místico de la personalidad de Satie y su preocupación obsesiva con los animales. Una inscripción hallada en la pared de la habitación de Satie en Arcueil decía: 'Esta casa está embrujada por el Diablo'. En esta misma fecha, una litografía de 1920 representando al poeta y novelista Raymond Radiguet, amigo y amante de Jean Cocteau, se usa como portada del libro de poemas del autor, *Les joues enfeu* (París: Bernard Grasset), que este había escrito entre 1917 y 1921. Radiguet había reunido los poemas para la publicación justo antes de morir de fiebre tifoidea en diciembre de 1923.

Es curioso destacar que en este contexto de fallecimientos repentinos —Pitxot, Satie, Radiguet— que evidenciaban la aparente inevitabilidad del Destino, tiene aparición el libro de Adolf Hitler *Mein Kampf* (18 de julio), escrito por él en la cárcel. La obra detalla las ideas radicales de este en lo que concierne al nacionalismo alemán, el antisemitismo y antibolchevismo. Conectado con el socialismo darwiniano, el concepto de que la fuerza es la que manda en la lucha del ser humano, el libro pasa a ser la base ideológica del

partido Nazi, de sus creencias racistas y sus prácticas asesinas. Después de ser liberado de la cárcel, reconstruye el partido Nazi, reorganizándolo a la espera del momento oportuno para obtener el poder político en Alemania. Su *Führerprinzip* lo establece como el único miembro al que todo el partido debe jurar fidelidad hasta la muerte. La última decisión siempre dependería de él. El partido Nazi crecerá rápidamente: de 27.000 miembros en 1925, alcanzará los 108.000 en 1929. Entre las unidades del partido se encuentran la SA, brazo propagandista que se hizo famoso por sus fuertes tácticas armadas de luchas callejeras y terrorismo; y la SS, establecida como grupo de élite. Para finales de los años 20, el partido Nazi ya había creado otros grupos auxiliares: las Juventudes Hitlerianas, la Liga de Estudiantes, la Liga de Pupilos, la Liga de Mujeres Nacionalsocialistas; diferentes grupos de profesionales —profesores, abogados y médicos— tenían sus propias unidades auxiliares. De 1925 a 1927, el partido Nazi no logra tener demasiada influencia en las ciudades, pero tras varios cambios de estrategias, y valiéndose del antisemitismo existente en las áreas rurales, terminaría ganando un número considerable de seguidores. La propaganda del partido resultó también bastante efectiva, consiguiendo el voto de estudiantes universitarios, organizaciones de veteranos, y grupos de profesionales, aunque se identificaría al partido cada vez más con los jóvenes de las clases medias bajas.

Inmerso en todo un entorno de muerte, Picasso parece intuir el enfrentamiento bélico y la matanza que se avecinan. En el otoño introduce escenas de choque entre el toro y el caballo, por ejemplo, en los dibujos a lápiz *Taureau et cheval* [PP.25:106] y *Taureau et cheval* [PP.25:107], mezcladas con naturalezas muertas, como los dibujos *Nature morte à la mandoline* [PP.25:111], *Étude* [PP.25:112], *Étude* [PP.25:113], *Étude* [PP.25:114], *Étude* [PP.25:115], *Études (Mandolines)* [PP.25:116], o el óleo *Compotier, bouteille, guitare* [OPP.25:13]. También hallamos algunos retratos femeninos, como los dibujos a pluma *Femme au turban* [PP.25:109] y *Tête de jeune garçon* [PP.25:110]. El 15 de octubre *La Révolution Surréaliste* (nº 5) vuelve a reproducir varias obras de Picasso: *Au Bon Marché* [OPP.13:24], *Fillette au cercereau*

[PP.19:031], *Deux baigneuses* [OPP.20:29], además de un dibujo abstracto—[PP.24:196]. Al mes siguiente supuestamente acompaña a su madre, doña María Picasso, a Barcelona. Durante su estancia conoce al pintor catalán Salvador Dalí, y visita la exposición de este en *Galerie Dalmau*, del 14 al 27 de noviembre —Palau i Fabre comenta: 'A Barcelona, a questa vegada, Picasso ana a veure l'expoició d'un jove pintor que prometia, que feia molt d'enrenou, a les Galeries Dalmau, ara al Passeig de Gracia. Era Salvador Dalí— su hermana se encontraba embarazada y prefería que Picasso se hospedara en otra parte. Por ello alquila varias habitaciones para él y su madre en la plaza de la catedral, a unos pasos de *Els Quatre Gats*. De todas formas, esta visita a Barcelona ha sido puesta en duda por otros biógrafos. Por estas fechas, finaliza la obra a tinta china *Femme assise* [PP.25:117]; y las obras a lápiz *Le buste* [PP.25:118] y *Étude de visage fémenin* [PP.25:119]. La composición *Études de instruments de mumente* [Z.VII:415] constituye un precedente en la presencia del monograma MT que se hará cada vez más frecuente y que en este caso emerge de la forma angular de la guitarra. También pinta la litografía *Tête de femme* [OPP.25:11], que presenta una visión idealizada de un tipo de rostro que parece simultáneamente retroceder a la claridad escultural de las cabezas neoclásicas, bañadas por la luz del Mediterráneo, y avanzar hacia una nueva fisonomía más secreta e interior que Picasso explorará bajo el hechizo de una 'modelo rubia' que, aunque aun inexistente, parece madurar ante nuestros mismos ojos. Una 'sombra' se refleja a la derecha, una personalidad alternativa polarizada no solo por la intensidad de los contrastes de tono, sino también por la dualidad del perfil superpuesto sobre la vista frontal. De esta confrontación, Picasso extraerá múltiples variaciones en el diálogo continuo entre diferentes aspectos de la mente y del cuerpo, tanto externos como internos, así la vigilia contrasta con el sueño, y la represión consciente se enfrenta al escape sexual.

A comienzos de noviembre regresa a París, ocupando con su familia el apartamento en *23 bis, rue de La Boëtie*, y el 7 de noviembre visita a Max Jacob en la abadía de Saint-Benoît-Sur-Loire. Siete días más tarde se exponen de forma destacada dos de la obras

cubistas tempranas de Picasso en la primera exposición surrealista, 'Exposition: La Peinture Surréaliste' en la *Galerie Pierre* at *13 rue Bonaparte* en París hasta el 25 de noviembre. Una de las obras es *Homme à la guitare* [OPP.12:159]. Otros artistas también representados en la muestra son Hans Arp, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Paul Klee, André Masson, Joan Miró, Man Ray y Pierre Roy. André Breton y Robert Desnos escriben el prefacio del catálogo. Maurice Raynal reseña la exposición para la revista *L'Intransigeant*, escribiendo: 'Le 'père du cubisme' est devenu le fils adoptif des surréalistes!'. Salvador Dalí por su parte exhibe por primera vez en la *Dalmau Galleries* de Barcelona, donde se muestran quince pinturas con gran éxito de público.

En diciembre la revista de Léonce Rosenberg *Bulletin* publica la serie de artículos de Theo van Doesburg 'Clasmente-Baroque-Moderne' que aparecen en cuatro números de diciembre de 1925 a marzo de 1926. En ellos se intenta mostrar que la abstracción moderna era realmente el equivalente al arte clásico tras la supresión del factor naturalista. Picasso parece querer corroborar esta aseveración durante el invierno con obras al carboncillo *Tête* [PP.25:120] y *Tête* [PP.25:121], y los óleos *Tête* [PP.25:122] y *Tête* [PP.25:123]. En ellas se observa quizás la mayor degradación interna del rostro femenino jamás realizada, el carboncillo se utiliza intencionadamente para indicar que la cara está carbonizada: la boca parece un esfínter anal, y otra cavidad bucal, perfectamente perfilada y en vertical, está colocada donde debiera estar la frente; la oreja se encuentra en una posición contraria a lo que es de esperar, y es desde esta cavidad donde uno de los ojos parece mirar al espectador. La vida del artista estaba en completo desconcierto por estas fechas, se observa una proliferación de figuras femeninas con la cara y el cuerpo divididos en dos mitades contrapuestas: blanca y negra, clara y oscura; se exploran todas las posibilidades expresivas de la configuración lineal: líneas delgadas paralelas, juntas o apartadas, líneas cruzadas que forman un tejido; y áreas de sombra, completamente cubiertas de negro. Picasso no estaba interesado ya en dar un reto al claroscuro tradicional; la alternancia que presenta entre luces y sombras es completamente autónoma.

Capítulo 2

Las líneas del Destino

Durante el mes de enero de 1926 se encuentra de vuelta en su apartamento en *23 bis, rue de La Boëtie* en París, completa cuatro dibujos de cabezas curvas superpuestas, en las que se acentúan las transformaciones metamórficas con respecto a sus obras de 1925 sobre el mismo tema, como *Buste de jeune fille (Marie-Thérese Walter)* [OPP.26:04] por ejemplo. Vuelve de nuevo a la idea del 'baile' en la obra en tinta *Couple de danseurs* [PP.26:001] (1 de enero) y de la Muerte en el óleo sobre lienzo *L'atelier de la modiste* [OPP.26:02], una obra monocromática realizada en grises en la que se utilizan los diseños del 'cubismo curvilíneo' con sus ritmos decorativos gestuales. Esta obra puede que sea la 'obra de gran tamaño, con negros, grises y blancos' en la que el artista reconoce una profecía de Juan Gris 'en su lecho de muerte'. El entramado de líneas y arabescos lleva incesantemente la mirada del espectador de un lado a otro. Aunque los personajes en la composición no se mueven, la vista se ve forzada a desplazarse constantemente. Unas pocas líneas rectas se introducen en el zig-zag de curvas, y su única función es precisamente la de incrementar el dinamismo de la composición. Sin las líneas rectas, la composición podría tomarse por una disposición laberíntica sobre una superficie plana. Las líneas, sin embargo, sirven para indicar la presencia implícita de algunos objetos tridimensionales —una puerta, una mesa— situadas en un espacio concreto. En este entorno cerrado, Picasso parece buscar, mediante el sutil entramado de líneas, el devenir de su Destino. Las

tres figuras femeninas que cosen o hacen crochet nos recuerdan a las parcas mitológicas. Aunque un hombre intenta entrar por la puerta de la derecha, un enorme tentáculo en la parte inferior parece tenerlo preso. Es el mismo artista, atrapado en la red del Destino —o la Muerte— el que lucha desesperadamente por liberarse.

Más tarde pinta el óleo *Le peintre et son modèle* [OPP.26:19], que también emplea las formas curvilíneas pintadas en tonos monocromáticos. En él, Picasso llega, en un espíritu de espontaneidad, a representar una combinación de fuerzas que se apartan de la tradición pictórica. Pasando de los placeres inocentes de los juegos infantiles a la obsesión surrealista con lo irracional, la obra constituye una de las más profundas meditaciones sobre la creatividad humana. Adopta el conocido método de la perspectiva —central para el arte occidental desde el Renacimiento— precisamente para alterar la racionalidad de dicha estructura: debido a que la pose alargada de la modelo hace que los pies se sitúen casi debajo de la nariz del artista y que la cabeza se aparte de él, la distribución resultante produce un efecto de caída, volviendo del revés cualquier sentido de la proporción; Picasso exagera este efecto extendiendo la confusión por toda la composición con un sinfín de líneas que se entrelazan de forma desbocada. La ausencia de modelado y el esquema de tonos monocromáticos —con grandes planos grises, blancos y beige superpuestos sin aparente relación con la escena— aparta las técnicas pictóricas de toda dependencia en la representación, abriendo el camino de la liberación artística. El efecto es aún mayor debido a las grandes dimensiones del cuadro, lo mismo ocurre con *Le peintre et son modèle* [OPP.27:114], casi del mismo tamaño. Apenas entrevisto a través del entramado superpuesto, el pintor aquí se reduce a un armazón estrecho de líneas gruesas, mientras que la voluminosa modelo ocupa dos tercios del lienzo, las distorsiones extremas de su cuerpo no se generan mediante trucos de perspectiva, sino por lo erótico de su pose. Se utiliza el gesto convencional de una cabeza volcada hacia atrás para mostrar el cuello y los pechos en un revoltijo de orificios nasales, ojos y pezones. En definitiva, la modelo nos presenta un extremo de abandono físico, que contrasta fuertemente con la auste-

ridad de la figura de palo del artista, que parece mezclarse con el decorado del estudio. Aunque es un producto de la imaginación del artista, esta fantástica mujer anega al pintor y domina completamente el espacio en que se encuentran. Como modelo o musa, pudiera quizás ser una representación del torbellino de fuerzas creativas que están más allá del control del artista.

Aquí de nuevo todo se muestra de forma laberíntica, pero mientras que anteriormente podían leerse en el entramado las líneas del Destino del artista, o desvelar el enigma de hechos presentes, aquí se fuerza al espectador a buscarlos, creando un laberinto cuyo fin es el de confundir. Como la Esfinge mítica, Picasso simultáneamente revela y oculta su secreto. La obra es un entramado que pudiera dar la impresión de estar hecho con una sola línea continua, lo cual invita a seguirla, llevando al engaño. La superficie parece divida en siete secciones verticales o quizás mejor dicho contiene tres zonas algo oscuras que crean una alternancia de luz y sombra. Estas áreas, que se extienden de arriba a abajo, y que se encuentran unidas a ambos polos, como enormes manchas, están concebidas de forma abstracta. Un sinfín de círculos oculta la disposición exacta de los personajes; no obstante, puede observarse cómo una modelo yace con las manos en la nuca a la izquierda de la composición, estirándose horizontalmente, como si estuviera en su lecho. El pintor, a la derecha, se sienta con las piernas cruzadas y la paleta detrás de la cabeza, la nariz del pintor recuerda curiosamente a Marie-Thérèse, lo cual sirve para corroborar la hipótesis de algunos biógrafos que fechan el primer encuentro entre ambos a comienzos de 1925. De forma alternativa, podría pensarse que Marie-Thérèse quizás fuese la encarnación ideal de la modelo que, aunque aún no había conocido en la realidad, ya había conformado pictóricamente.

Ese mes, el joven filósofo Christian Zervos, inmigrado desde Grecia, publica el primer volumen de la revista *Cahiers d'Art* in París (1926–1960), que él subtitula *Revue d'actualité artistique* (DB.IV:334). Algunos de los primeros colaboradores son Jean Cassou, Elie Faure, y E. Tériade. Zervos es un apasionado de Picasso y frecuentemente incluye reseñas de sus obras. Siete años más tarde,

Zervos publicará el primero de los treinta y cuatro volúmenes de su catálogo comentado, terminado en 1978. También por esas fechas se exhiben las obras de Picasso en la *Galerie Vavin-Raspail* de París, junto con otras de Braque, Lhote, Matisse y Chagal.

Durante ese invierno finaliza dibujos al carboncillo de rostros femeninos: *Tête de femme* [PP.26:002], *Tête de femme* [OPP.26:13], *Tête de femme* [PP.26:008], *Tête de femme* [PP.26:003], *Buste de jeune fille (Marie-Thérese Walter)* [OPP.26:04], y un posible autorretrato, *Arlequín* [PP.26:018]; otros están hechos a lápiz, como *Face* [PP.26:007]. En obras como *Tête de femme* [OPP.26:13] pueden detectarse los rasgos clásicos, suaves e intachables de Marie-Thérèse que parece ganar vida como la Galatea de Pigmalion. Según Barr, la cara es un primer plano sorprendente que, en términos biográficos, gana aun mayor significado al saberse que esta asombrosa proximidad se corresponde con las circunstancias personales del artista, produciendo efectos inesperados de intimidad erótica, que se deben a la cercana mirada de la amada y que, dado lo diminuto de la cara, da la impresión de algo medio oculto, vislumbrándose, pero no reconociéndose claramente, un mero fragmento del rostro juvenil de la que aún permanece clandestina. Pero esta intrusión furtiva de la vida en el arte, a menudo el equivalente a una anotación en un diario secreto, sin duda debía producirle un gran placer, dado el gusto que tenía por inventarse alusiones disfrazadas a su vida personal. Por ejemplo, el 4 de febrero Paulo celebra sus quinto cumpleaños, y el padre le regala un caballo de juguete y una bicicleta, que aparecerán en algunas de las obras de ese año, como por ejemplo en las de tinta china de idéntico título: *Composition au cheval à bascule* [PP.26:012], [PP.26:013], [PP.26:014], [PP.26:015], así como *Le cheval bois* [PP.26:016], todas del 7 de febrero.

En esta temporada también vuelve al tema de la modelo en las obras a tinta china *Modèle posant devant l'artiste* [PP.26:010], *Femme assise* [PP.26:019], *Couple* [PP.26:023], *Personnage à l'antique debout* [OPP.26:024]; y a pluma *Femme assise* [PP.26:021] y *Femme debout* [PP.26:022]. Para el pintor malagueño, el taller del artista era el centro del mundo, desde sus primeros pasos como

artista, se había imaginado el estudio como un cruce de caminos donde tenían lugar todo tipo de eventos. Mientras que Matisse había vuelto a la pureza de los ideales académicos, a pesar de su radicalismo, Picasso rompe el aislamiento del arte dibujando todos y cada uno de los aspectos de la vida en sus imágenes del taller. En lugar de ser un mero lugar de trabajo o un refugio estético, el estudio se presenta como un núcleo social, allí embelesa a los coleccionistas, discute con los críticos, negocia con los marchantes, seduce a sus amantes y medita sobre el arte a través de las experiencias que van conformando su vida. Las imágenes presentes en sus obras cubren una rica variedad de hechos, desde aquellos que reflejan lugares específicos reales como otros que son puramente imaginados. No es extraño que sus autorretratos normalmente lo muestren trabajando, y que algunos de los desnudos aparezcan en el taller, igualmente las referencias a la práctica artística impregnan todo su arte, habitan sus naturalezas muertas, modelan sus interiores, animan sus paisajes, dominando además toda una serie de obras monumentales que tratan específicamente el tema del pintor en su estudio. Por esta conexión entre vida y arte, no es de sorprender que se produzca un cambio radical en las imágenes del taller con la llegada del surrealismo, pasando el artista de enfatizar la idea de una continuidad estética en su entorno, a explorar todo lo que fuera una ruptura en una concepción de la creatividad que estaba sin duda conectada con el concepto bretoniano de 'belleza convulsiva'.

El 1 de marzo, *La Révolution Surréaliste* (nº 6) publica ilustraciones del óleo sobre madera *Trois baigneuses* [OPP.20:08]. Entre las obras que Picasso realiza en marzo se encuentran el dibujo a tinta china *Tête de femme* [OPP.26:21] (8 de marzo) y el óleo sobre lienzo *Tête de femme* [PP.26:025] (20 de marzo). También aproximadamente el 21 de marzo comienza a trabajar en un cuaderno que contiene bosquejos a tinta —véanse *Inscription* [PP.26:026], *Tête de femme [Étude]* [PP.26:027], *Tête de femme [Étude]* [PP.26:028], *Guitare [Étude]* [PP.26:029]. *Études* [PP.26:031], *Têtes [Études]* [OPP.26:032], *Étude* [PP.26:033], *Études* [PP.26:034], *Études* [PP.26:035], *Feuille d'études* [PP.26:036], *Feuille d'études*

[PP.26:037], *Étude* [PP.26:038] *Feuille* [PP.26:045], e *Inscription* [PP.26:046] —a lápiz de cera azul— véanse *Étude* [PP.26:040], *Étude* [PP.26:041], *Étude* [PP.26:042], *Guitare [Étude]* [PP.26:044] y *Étude* [PP.26:043]. Lo completa para junio 20. Una chica con rasgos de Marie-Thérèse aparece en el cuaderno, lo cual corrobora la hipótesis de Schwarz (1988) de que Picasso y ella se habían conocido para enero-febrero del año anterior en la *Gare Saint-Lazare*.

Durante la primavera pinta el óleo sobre lienzo *Intérieur avec chevalet* [OPP.26:01] y trabaja en la composición con múltiples materiales (cuerda, madera, periódico, clavos, chinchetas, tela de saco, etc.) presentes en *Guitare* [OPP.26:05], *Guitare* [PP.26:047], *Guitare* [PP.26:048] y *Guitare* [PP.26:PP.26:053]. En otras obras de esta época se encuentran algunas al pastel y tinta china *Mandoline* [PP.26:049], al pastel *Banjo* [PP.26:050], *Guitare* [PP.26:051], *Guitare* [PP.26:063], a lápiz *L'entretien* [PP.26:061], *Trois personnages* [PP.26:065], *Un homme et une femme* [OPP.26:062], a tinta china *Étude* [PP.26:064] y a pluma, pincel, tinta china y aguada *Edipo* [PP.26:065a].

Los clavos y los harapos

En *Guitare* [OPP.26:05] había colocado un trozo de tela de saco, un trozo de periódico, dos largos clavos y trozos de guita de modo que lo que parece una colección arbitraria de objetos adquiere la apariencia de un 'cuadro'. Basándose en el título, el espectador puede leer la obra como algo representacional: el trozo circular cortado en el medio de la tela de saco pudiera hacer referencia al agujero en la tabla resonante de la guitarra y los dos clavos podrían sugerir ligeramente las cuerdas, el papel amarillento denota el costado y el lado inferior del instrumento, y la cuerda supuestamente representa el cuello (en un ángulo extraño). La imagen no es nada natural, y la forma contrasta con la de una guitarra real, aunque en sus detalles existen suficientes similitudes para establecer el concepto de una guitarra. Se continúa aquí por lo tanto la misma línea del cubismo *sintético*, viendo el cuadro como un siste-

ma de signos, la naturaleza arbitraria del cual deja a la imaginación el camino abierto para una inventiva completamente libre. La posibilidad de reconocimiento está anclada en conceptos y definiciones, y se da en el intelecto. Para los surrealistas, la forma pictórica era la causante de toda una cadena de asociaciones que sugerían estados emocionales y estaban ligadas a la condición espiritual de los instintos humanos. En Picasso la forma es libre y autónoma, apela a las emociones para crear un conflicto impactante, dando comienzo a un proceso intelectual en el curso del cual el espectador no reflexiona sobre sí mismo, sino sobre el arte.

Por estas fechas hace numerosas composiciones sobre el tema de la guitarra, así por ejemplo las obras *Guitare* [PP.26:054] (29 de abril), *Guitare* [PP.26:055] (31 de abril), *Guitare* [PP.26:052] (abril-mayo), *Guitare* [PP.26:058], *Guitare* [PP.26:059], *Guitare* [PP.26:060] (mayo), *Guitare* [PP.26:056] (1 de mayo) o *Guitare* [PP.26:057] (2 de mayo). En éstas utiliza todo tipo de materiales, desde cartón, gasa, trapos, cuerda, plomo, periódicos, arpillera, clavos, botones a guache o lápiz de cera, hasta un harapo viejo. El aspecto sórdido del harapo sucio y desgarrado, con un agujero en medio, los trozos de cuerda que atraviesan el lienzo, los clavos, todo ello da la impresión de malestar, de dolor, generando un ambiente de 'horror sacro', como dirían los surrealistas. En palabras de Roland Penrose: 'El impacto de crueldad de esta obra no queda aliviado por las líneas decorativas o el encanto del color, es una fuerte expresión de enojo agresivo en un lenguaje que duele por su claridad'. No se trata ya de *collage* sino de 'ensamblajes', y los 'objetos hallados' se utilizan más por su poder sugestivo que por sus cualidades formales. Tal rehabilitación de objetos —la reintegración de la realidad diaria a la esfera artística— era parte del programa vanguardista: cubrir el abismo entre el arte y la vida, trastocar la visión estética a través de asociaciones inesperadas. Lautréamont había escrito sobre la belleza como 'el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección'. Picasso era sensible a la belleza de los objetos comunes y había sentido la necesidad de transgredir las reglas de la pintura para integrar 'objetos hallados' en la obra de arte. Pero él va más

allá: el uso de clavos no es solo un símbolo de agresión y una metáfora sexual, sino también un arma mágica, su disposición y número recuerdan ciertos fetiches primitivos, así como la práctica budú de clavar agujas y clavos en figuras y atributos como parte del hechizo. El factor desconcertante de esos largos clavos es que apuntan al espectador incrementando la agresividad de la obra, que adquiere con ello una cualidad mágica al ser intocable; de hecho, Picasso había pensado en poner cuchillas de afeitar en los bordes del lienzo para mantener alejada cualquier mano que intentara profanarlo.

La mezcla de cubismo *sintético* y neoclasicismo, de iconografía surrealista y símbolos mágicos, de razón y sinrazón, de materialismo y misticismo, que caracteriza las obras mágicas de 1925 adquieren una nueva forma de expresión en los *collages* de 1926 hechos de harapos atravesados por clavos. Al artista le fascinaba el uso mágico de los clavos y creía en la superstición de que las ropas y objetos personales llevan el espíritu del propietario. La magia de contagio se basa en la creencia de que los objetos relacionados a una persona concreta, y más aun sus vestiduras 'contaminadas' por el cuerpo, representan su doble. Por ello, el insertar clavos en tales vestiduras es un intento de eliminar a la persona misma a la que pertenecen; también se cree que un individuo puede asumir el poder de otro al poseer sus ropas. Picasso compartía esta creencia, de hecho le quitaba la ropa a su hijo Claude con el deseo de que algo de su juventud se transfiriera a su propio cuerpo. Después de su muerte se encontró en Notre Dame de Vie en Mougins todo un baúl de ropa que databa desde 1905. Por todo ello, una obra también podía pasar a ser un símbolo, incluso una réplica, del mismo artista, o podía convertirse en una realidad hostil, una expresión de cosas temidas y una proyección de características que él aborrecía en sí mismo. El *collage* puede entenderse como un 'símbolo metafísico' que oscurece los límites entre arte y realidad, y por ello ideal para toda manipulación mágica. Los objetos pegados en el *collage* son el referente mismo y se puede actuar sobre ellos sin tener que recurrir a intermediarios mágicos pintados. No obstante, los 'objetos hallados' mantienen su identidad original, 'retienen

hasta cierto punto su rareza' en la Otredad contextual del arte, siendo al mismo tiempo símbolos visuales por encima de su naturaleza puramente física. El *collage* es una técnica provocadora que según Picasso 'nos da algo que pensar' sobre las realidades comparadas del arte y la vida, y mientras prueba la existencia de 'una realidad que compite con la realidad de la naturaleza', simultáneamente supone la incorporación en el arte de objetos que son del mismo orden que las cosas materiales. El *collage* representa el dominio estético donde la vida se anexa al ámbito artístico, ofreciéndose al apetito devorador de realidad del artista. Pero también, dice Picasso, la obra de arte se alimenta de su ser, de su 'sangre', y es capaz de respirar, hablar y actuar. Idealmente uno debería crear una 'semi-confusión' entre vida y arte. En una cita famosa había dicho: 'Si uno acerca un espejo a una verdadera pintura debería cubrirse con su aliento, pues puede respirar. Y si uno araña un bello dibujo, un cuadro bello, deberían brotar gotas de sangre, prueba de que la obra está viva'. Y en una conversación con Zervos en 1935, llegará a decir que un 'cuadro tiene una vida similar a la de los seres vivos'. Por otra parte, le había comentado a Françoise: 'Yo no pinto partiendo de la naturaleza, sino con antelación a ella, como ella, o con ella'. La idea de que las obras de arte tienen vida —o aun más vida— que los modelo en que se basan o el artista que las realiza, inspira algunos de los más poderosos grabados del 'taller de escultor' (1933–1934) de la *Suite Vollard*, y aparecerá de nuevo en la *Suite 347* de 1968, que según Gert Schiff incluye el tema del 'enamoramiento del artista con su propia obra'. En *Guitare* [PP.26:053] vemos los clavos colocados alrededor del lienzo —una réplica de trozos de la camisa de Picasso bañados de sus fluidos corporales— y dos cuerdas que lo atan al soporte de madera, encima de un palo de bambú que puede tomarse por una aguja de tejer. Las dos largas cuerdas verticales y diagonales y la aguja de tejer de madera cruzando horizontalmente el lienzo o camisa describen una configuración en forma de cruz. La camisa era el doble de Picasso y los clavos y la aguja de madera eran el enemigo que mata al artista en su papel de fatal contrincante de la Muerte. Olga es probablemente la mensajera de la Muerte que inserta los clavos

en Picasso —esto es, el lienzo o camisa— y lo crucifica en las cuerdas en forma de cruz y la aguja de bambú. Como las tribus Konde, el *collage* de Picasso combina la brujería, la magia de contagio y la crucifixión cristiana, pues la Muerte también significa el Sacrificio del artista. Cabanne señala la creencia de Picasso de que 'la pintura lo protege; sus obras son sus amuletos; exorcizan lo ineludible'. Tenía la sensación de que delante del cuadro no podía morir. Sus *collages* de guitarras encarnan la técnica usual de los hechizos de muerte, es decir, la inserción de clavos, agujas, cuchillos o alfileres en la efigie del enemigo en combinación con un principio de 'magia de contagio' o 'magia simpatética', que asume que las cosas una vez que entran en contacto íntimo pueden a continuación afectarse una a otra. En su libro de poemas *L'Enterrement du comte d'Orgaz*, el búho de Vitrac es resucitado como búhos de alfileres o clavos, que eran para él símbolos de la Muerte y su lucha mágica contra ella, así como los dientes, el pomo, los brazos y manos lo eran también. La concepción primitiva del Sacrificio en Picasso expresa una de las ambigüedades básicas en su obra: la lucha incierta entre él y la Muerte o Destino. De esta lucha, al salir victorioso, el artista puede alcanzar la ascensión a las alturas del poder creador. El batallón de clavos, la cuerda y el palo de bambú o aguja de tejer que atraviesan la extensión de sí mismo —el lienzo intercambiable con su camisa sucia— sirven al fin y al cabo como emblemas de su propio poder letal dirigido hacia la Muerte. Con ellos Picasso se venga de las fuerzas de las tinieblas usando sus mismas armas, clavos o burdos harapos.

Un dato importante en su relación con el surrealismo es que entre el 11 y el 28 de abril Salvador Dalí viaja a París y Bruselas con su hermana. Allí el joven de veintidós años visita el estudio de Picasso siendo introducido por Manuel Ángeles Ortiz. Dalí le dice al maestro que ha venido a verlo antes de visitar el Louvre, a lo que él responde: 'No te equivocas'. Aunque expresa su admiración por la obra de Dalí —como supuestamente lo había hecho en la exposición de Dalí en Barcelona en 1925— los dos artistas no llegarán a ser buenos amigos. También aconseja a Sergei Diaghilev que comisione a surrealistas como Joan Miró o Max Ernst el diseño del

vestuario y el telón de su ballet *Romeo y Juliet* (basado en la obra de Shakespeare). La música está compuesta por Constant Lambert, y el libreto es de Boris Kochno. El consejo a Diaghilev, no obstante, tiene serias repercusiones para ambos artistas, que son amenazados con ser expulsados del grupo surrealista al enterarse André Breton y Louis Aragon. Los surrealistas se quejan de tal colaboración en lo que consideran una producción burguesa. Otro dato a tener en cuenta es que la revista *L'Art vivant* reproduce la Venus de Lespugue vista de frente, perfil y por detrás. La estatua influenciará los desnudos de la *Serie de la Caseta*; de hecho su entusiasmo por esta obra del paleolítico es tan fuerte que compra dos reproducciones que seguramente motivaron la ruptura repentina con la bidimensionalidad de 1924–1927, pasando a la sorprendente tridimensionalidad de las bañistas de la Caseta de 1927.

El 4 de mayo el ballet *Romeo y Juliet* se estrena en el *Théâtre de Montecarlo*. Al subir el telón, el público se ve expuesto a silbidos y gritos de los surrealistas, y una lluvia de panfletos tirados por Breton y Aragon que proclaman: 'C'est en ce sens que la participation des peintres Max Ernst et Joan Miró au prochain spectacle des ballets russes ne saurait impliquer avec le leur le déclassement de l'idée surréaliste'. La protesta aparece también en el siguiente número de *La Révolution Surréaliste* (nº 7). El ballet *Romeo y Juliet* se volverá a presentar el 18 de mayo en el *Théâtre Sarah-Bernhardt* de París. A pesar de su colaboración con el ballet, Picasso continúa con obras que muestran un claro paralelo con las ideas del grupo vanguardista, así, hacia finales de la primavera produce unos dibujos de líneas y puntos —véanse [PP.26:040–PP.26:043]—parecidos a lo que hiciera dos años antes —véanse [PP.24:124–PP.24:179].

Durante el verano conoce al escritor judío Maurice Sachs, convertido al catolicismo en 1925, quien señalaría más tarde: 'Picasso era católico como todos los españoles, ni más ni menos'. Ejecuta las obras a lápiz *La pose du modèle* [PP.26:070], *La pose du modèle* [PP.26:071], *La pose du modèle* [PP.26:072], *Un homme et une femme* [OPP.26:06], *Femme de profil* [PP.26:074], *Groupe de trois personnages* [PP.26:075], *Groupe de quatre personnages*

[PP.26:076], y *Groupe de trois personnages* [PP.26:077], y las obras a tinta china *Intérieur* [PP.26:079], *Têtes [Études]* [PP.26:080], los óleos sobre lienzo *Homme et femme endormie* [OPP.26:16], *Tête de femme* [PP.26:081], *Tête* [PP.26:082], *Tête* [PP.26:083], *Tête* [PP.26:084], *Tête* [PP.26:082], *Arlequín* [PP.26:087] y *Femme à la collerette* [OPP.26:14]. En esta última, el artista disfruta distorsionando y ridiculizando la fisonomía humana: la percepción detallada de cada uno de los cambios de expresión que operan en la cara; el contraste entre frente y perfil de una misma persona y la dificultad en reconciliarlos; la forma en que los ojos se proyectan o retroceden para ver o no ser vistos. La mayoría de los rostros adoptan la forma de un arabesco, y cuando no es la línea abierta trazada con el pincel que los describe, éstas surgen de la proximidad de los colores o de sus demarcaciones. Por estas fechas completa las naturalezas muertas al óleo *Instruments de mumente sur une table* [OPP.25:19], *Instruments de mumente sur une table* [OPP.26:18] y *La bouteille de vin (Nature morte à la bouteille de vin)* [OPP.25:20], que comenzara en 1925. En las dos primeras las formas o vísceras se distribuyen equitativamente, como si se tratara de elementos decorativos colocados correctamente en la composición, sugiriendo una mandolina, una guitarra y un frutero con un mínimo de medios. Los verdes dominan en una, los marrones en otra. En la tercera los colores parecen competir entre ellos por captar la atención del espectador: los azules templados, aplicados como halos en diferentes zonas de la composición se caracterizan por su estridencia, unificando todos los componentes. Sobre la mesa, además de los usuales objetos de una naturaleza muerta, se observa una partitura con las notas bailando sobre el pentagrama, como si intentaran escaparse, respondiendo quizás a una melódica pieza musical. El artista añade una nota críptica, que solo puede apreciarse una vez que se ha contemplado la obra detalladamente: es un perfil de mujer claramente delineado sobre el blanco de la forma visceral a la derecha, como si se tratara de una aparición. Solo puede elucubrarse sobre la identidad y el significado de esta figura: puede ser una evocación real, o puede reflejar quizás la necesidad de un amor platónico, ahora que su matrimonio comenzaba a hundirse. Es in-

cluso posible hablar de un 'presentimiento' de Marie-Thérèse, si es que no la había conocido ya como algunos proponen. La abundancia de curvas y el carácter de éstas lleva al espectador a preguntarse hasta qué punto la inspiración de la joven de diecisiete años vino de forma subconsciente; pudiera ser que el artista la admiraba ya desde lejos, antes de acercarse a ella; o quizás fueron las curvas las que habían satisfecho su deseo de renovación plástica, y éstas condujeron su atención a la joven, que por su parte respondió a lo que él ya tenía en mente desde hacía tiempo.

En junio Jean Cocteau presenta la obra *Orpheus*, un tema con claras ramificaciones psicológicas, que llegará a ahondar Picasso en 1930. El crítico Waldemar George reproduce sesenta y cuatro de sus dibujos en el libro *Picasso dessins* (París: Editions des Quatre Chemins), que precede a reproducciones de otros de 1905 y 1906 en la colección de Gertrude Stein, y de 1916 a 1924 en la colección de Paul Rosenberg. El resto son dibujos recientes del año anterior. Estos habían ya aparecido en el mismo texto bajo el título *L'Exposition Picasso* en la revista literaria *L'Amour de l'Art* (nº 7). El autor intenta encontrar un hilo unificador entre los diferentes estilos picassianos. Como parte de las primeras cien ediciones de lujo se incluye la litografía *Tête de femme* [B:73] de 1925, cuya imagen es similar a las otras 'cabezas dobles' de la época, vistas simultáneamente de frente y de perfil.

El 15 de junio *La Révolution Surréaliste* (nº 7) reproduce uno de los *collages* con una aguja de tejer clavada en un trozo de trapo irregular y colocado sobre una tabla de modo que apunta al espectador. Los materiales que escoge para los *collages* y la forma en que los ensambla refleja la ira y la tensión en su vida. En la misma fecha se inaugura la muestra retrospectiva 'Picasso: Oeuvres récentes', con obras de los últimos veinte años, en la *Galerie Paul Rosenberg*. Ese mismo día, André Salmon publica el artículo 'L'Anniversaire du cubisme' en la revista *L'Art vivant*, donde señala: 'Una mañana Picasso mostró a sus amigos *Les demoiselles d'Avinyó* [OPP.07:01] con toda la gracia del 'período rosa' completamente sintetizada y elevada al nivel de monstruosidad geométrica.

Entre julio y septiembre pasa unas vacaciones con la familia en la nueva casa de *La Haie Blanche* en Juan-les-Pins, donde seguramente finaliza la naturaleza muerta *Instruments de mumente sur une table* [OPP.26:18], ya discutida. Camina por las playas de Juan-les-Pins durante horas, recogiendo cualquier cosa que motive su fantasía, latas de sardinas vacías, desconchadas y oxidadas de forma interesante, trozos de madera, conchas. Olga lo veía salir y se distraía invitando a poetas y americanos bajo sombrillas de colores, esperando que él no volviera a tiempo para el elegante almuerzo servido con gran estilo a la una en punto; por supuesto, siempre aparecía llevando una bolsa llena de 'objetos hallados' de esa mañana, que pasaba a descargar enfrente de los invitados, cubriendo completamente el mantel. El resto del verano, todos residen en Antibes, donde produce siete pinturas de 'cabezas dobles' —véanse [PP.26:081–PP.26:087]— que se hacen gradualmente más abstractas y biomórficas en apariencia. Además crea un número de estudios a lápiz y tinta para *Le Chef-d'Oeuvre Inconnu* —véanse [OPP.26:08], [OPP.26:09], [OPP.26:10], [OPP.26:11]—, todos relacionados en estilo y tema a la serie de grabados realizados de 1927 a 1931 para ilustrar la novela del mismo nombre de Honoré de Balzac. En ella se lee la historia de un viejo pintor que está tan obsesionado con la perfección que termina destruyendo su obra maestra de tanto trabajarla. En el entramado de líneas y manchas de color que esta representa, lo único que queda de la ideal original es un pie de mujer, divinamente pintado. En la versión de Picasso del tema, la composición se define por un arabesco gigante superpuesto sobre una serie de planos grises y blancos. La mujer aparece echada a la izquierda, los brazos cruzados detrás de una diminuta cabeza, un largo cuello, manos de tamaños desiguales y un enorme pie (una alusión directa a la historia de Balzac), prefiguraciones de las metamorfosis y mutaciones de años posteriores; el pintor, a la derecha, está separado de la modelo por el lienzo en el que trabaja, del que solo puede verse el lado, indicado por una línea de puntillas, y una pintura pequeña que representa una cabeza 'lunar' de blanco y negro. El artista puede detectarse a la derecha con su paleta, sentado en una silla y con la cara vista simultá-

neamente de frente y en perfil. Picasso deforma la figura, desvirtuando el físico femenino y desplazando los rasgos de la cara del pintor, sin destruirlos completamente; el extremo derecho se ha dejado sin terminar, mostrando que, antes de rellenar el fondo, la composición había sido dibujada y trabajada bastantes veces si hay que juzgar por los numerosos trazos a lápiz. En este estilo —'cubismo curvilíneo'— las figuras se construyen regularmente mediante un entramado de líneas curvas entrelazadas, parecidas a las formas trazadas al azar en 'la escritura automática' surrealista, dejando al lápiz libre sin ningún control consciente. La red de arabescos destaca sobre una organización de áreas grises planas que, como si se tratara de *papiers collés*, sirven para sugerir profundidad y simultáneamente enfatizar la superficie bidimensional del cuadro. Este estilo, por otra parte, inaugura las metamorfosis extremas del físico femenino, cambiando las proporciones habituales mediante inversiones asombrosas de la perspectiva.

En septiembre hace el dibujo a tinta china *Femme dans un interieur* [OPP.26:20]. Y durante el otoño pinta retratos femeninos al óleo como *Tête de femme* [PP.26:090], *Tête* [PP.26:091], y *Tête* [OPP.26:15]. Ya en octubre visita con Olga Barcelona. Allí ve la obra de Salvador Dalí en el *Salon* de Otoño en la *Sala Parés* (o quizás la *Galerie Dalmau* que también mostraba obras de Sunyer, Manolo Hugué, Delaunay, Raoul Dufy y Marie Laurencin). A su regreso a París habla favorablemente de Dalí a su marchante Rosenberg y su editor Skira. Sus propias obras se muestran en la exposición 'Quelques Tableaux' at *Galerie Vavin-Raspail* en París, con otras de Braque y Raoul Dufy. También aparece la primera compilación de las obras de Picasso de Christian Zervos, *Picasso Oeuvres. 1920–1926* (París: Editions des Cahiers d'Art), que contiene dos artículos cortos sobre el artista; también aparecen en él cuatro dibujos tempranos, así como cuarenta y dos reproducciones a toda página de obras pertenecientes al período 1920 a 1926. El grabado *Femme* [B:56] es incluido con las primeras cincuenta y seis copias, y es parte de una serie que Picasso produjera en el invierno de 1922–1923 en París. Las líneas curvas y las formas superpuestas en el grabado recuerdan el vestua-

rio y los diseños escenográficos para el ballet *Mercure*, estrenado en junio de 1924.

Después de volver con Olga a su apartamento en *23 bis, rue de La Boëtie* de París, a finales de otoño, crea más trabajos sobre el tema de las 'cabezas dobles' —véanse [PP.26:090–PP.26:099]. Entre ellos se encuentran los óleos *Tête de femme en gris et rouge sur fonde ocre* [OPP.26:03], *Tête* [PP.26:093] (noviembre), *Visage* [OPP.26:22] (20 de noviembre), *Visage* [PP.26:095] (25 de noviembre), *Visage* [PP.26:096], *Visage* [PP.26:098], *Femme assise* [PP.26:099], y posiblemente *Tête de femme en gris et rouge sur fonde ocre* [OPP.26:03] (diciembre), y *Visage* [PP.26:096] (1 de diciembre). El declive en la fisonomía humana continúa: en lugar de desviarse de su ruta buscando un ideal de belleza, como lo hace el héroe de Balzac, invierte los términos y comienza a buscar un ideal de fealdad, la cara femenina se torna repugnante, adquiriendo las características de protozoos o amebas. Por estas fechas también comienza la obra a tinta china sobre papel *Femme assise dans un fauteuil* [PP.27:002], y la obra a lápiz, tinta y carboncillo *Femme assise* [OPP.26:17], completada en mayo de 1927. Un número de obras de Picasso, Masson, de Chirico, Man Ray, Francis Picabia, Miró, Ernst, y otros aparecen en la 'Exposition d'objets Surréalistes' de la *Galerie Surréaliste* de París.

Para finales del invierno lleva a cabo la obra a lápiz *Crucifixion* [PP.26:100]. Otras obras realizadas a lo largo del año son los dibujos a tinta china *Couple* [MPP:1016], y a lápiz *Figure* [MPP:1015]; y las litografías *Scene d'interieur* [OPP.26:12] y *La lecture* [B:75]. Su obra se exhibe también en la muestra 'Art français' en el *Art Contemporain* de Antwerp. Jean Cocteau, por otra parte, publica su libro *Le rappel à l'ordre* (París: Editions Stock), una colección de siete ensayos incluyendo 'Picasso'; 'Le coq et l'Arlequín'; 'Le secret professionnel' y otros tres más escritos entre 1918 y 1926. El libro se convierte en el documento central en el renacer del neoclasicismo católico encabezado por Jacques Maritain.

La *Serie de las Crucifixiones* (1926–1936)

Con la obra *Crucifixion* [PP.26:100] arriba mencionada se inicia la llamada *Serie de las Crucifixiones* (1926–1936). La idea implícita del Sacrificio en *La danse* [OPP.25:01] sigue aquí su evolución: investido con la Divinidad del Cristo crucificado, Picasso podrá rivalizar con el Todo al controlar sus efigies. El conjunto total de crucifixiones mágicas es un resumen explícito del Sacrificio, del que serán víctimas los toros, caballos, toreros, toreras, y en especial el Minotauro o Picasso. En resumen, las crucifixiones de esta época reflejan la metamorfosis del artista en el Destino, aquel Destino o Muerte que se le había aparecido a Picasso en toda una serie de espejos mágicos —dobles de la nada o la Muerte— durante el mismo periodo. Igualmente, es la crucifixión la que se transforma a sí misma para ofrecer una solución racional a la espectacular confusión de inversiones en la anterior *Serie de la Caseta*. Ligadas estrechamente a su constante preocupación con la Muerte, podemos hallar las raíces de estas crucifixiones incluso en obras más tempranas; la mezcla de sacrilegio y devoción, que Picasso ya llevaba consigo como parte de su herencia española, se ve reavivada y refinada por sus contactos con los círculos simbolistas y decadentes de Barcelona. Su *Portrait de Jaume Sabartés ('Poeta decadente')* [OPP.00:38] de 1899–1900 muestra a Jaume Sabartés con una corona de flores, meditando entre cruces blancas que evocan la muerte de Cristo mientras sujeta un lirio, emblema del misticismo *cum sin*. Pero una mayor influencia en la *Serie de las Crucifixiones* proviene claramente de la feroz campaña antirreligiosa que hacen los surrealistas en los años 20. No solo no evitaron estos la crucifixión como tema religioso, sino que se interesaron en todas sus implicaciones místicas y filosóficas. En Picasso, la tensión entre lo sacrílego y lo ortodoxo se acentúa especialmente entre 1926–1936. Así, mientras que éstas proyectan la creencia manifiesta en Abraxas, una Divinidad primordialmente maléfica, también expresan lo que el escritor judío Maurice Sachs había denominado el 'catolicismo típicamente español' de Picasso. Sachs se había convertido al catolicismo el 29 de agosto de 1925 y llegará a

conocerlo personalmente en el verano del año siguiente. A mediados de junio de 1925 Jean Cocteau también había vuelto oficialmente al catolicismo. Envuelto en este entorno de religiosidad, el artista no obstante infunde en sus crucifixiones un elemento de 'promiscuidad' en la relación entre verdugo y víctima, algo que es inherente a los sacrificios mágicos primitivos; asimismo intercala en la simbología cristiana ingredientes procedentes del culto mitraico, de las corridas, de supersticiones populares—el temor a la Mantis Religiosa—, y de mitos ancestrales —como, la temida Madre Primigenia o todo un sinfín de personajes conectados de alguna forma con el Sacrificio. Como bien apunta Gasman, no faltan sin embargo elementos extraídos directamente de la religión católica, concretamente del Apocalipsis: pecadores deshumanizados sufriendo el castigo y la Muerte, aspectos de la devoción esotérica cristiana del siglo XV con el misticismo del Zohar, la representación de la caída de Simon el hechicero o la crucifixión invertida de San Pedro.

Bataille, Sacrificio y Eternidad

El concepto del Sacrificio que Picasso elabora a finales de los años 20 y comienzos de los 30 tiene su base en gran medida en las ideas presentadas por Georges Bataille, al que seguramente conoció en 1929 con motivo del número especial de *Documents*, dedicado al pintor malagueño. Sacrificio, Muerte y Erotismo son la única manera que Bataille encuentra para 'conducirnos a los solares iluminados por la luz negra de la continuidad cósmica de lo sagrado': el lecho y la daga del Sacrificio se funden en el ciclo ilimitado del Deseo; *la petite morte*, momento orgásmico donde los amantes se pierden en los actos placenteros del cuerpo, conduce irremediablemente al corazón mismo del horror. Al decir de Bataille, en el Erotismo y la Muerte se produce un enloquecimiento espasmódico que nos corroe y nos lleva al fin último de todo acto erótico: ir más allá de los límites de lo prohibido. El ojo de Bataille nos observa desde la mirilla de la puerta de nuestra reposada conciencia moderna; cada acto, gesto, palabra o reflexión son objeto

de su inquisitiva mirada. Así, ante la *voyeurista* delectación por la masturbación ajena, asistimos a las nupcias de lo abyecto y lo absurdo; de esta manera, el no saber asistemático y genial de Bataille se ríe de nuestro controlado racionalismo. Es la radical heterogeneidad de lo innombrable, que, al toparse con lo imposible de la poética racionalista, se arroja sin prejuicios a los brazos sublimes del Deseo. Deseo que agoniza sepultado entre los escombros de una racionalidad ya inoperante; esa racionalidad que continúa altanera; fundada en las prohibiciones contra la pasión y los humores indiferenciados de la negada animalidad que constituye el ser. Balbuceos, quejidos y lamentos fracturan las estructuras del método, ya que para Bataille cada acto erótico es una herramienta de la trasgresión, cada prohibición expresa así su cabal inutilidad ante la dentellada nauseabunda de la Muerte o ante la exánime consecuencia del éxtasis sexual.

La obra más leída de Bataille es, sin duda alguna, *El Erotismo*, libro que junto con *Las lágrimas de eros* constituye el corpus temático más comentado acerca de su obra, de todos conocida es su afirmación inicial que sintetiza el problema central del texto: 'Puede decirse del erotismo que es la aprobación de la Vida hasta en la Muerte'. La existencia discontinua de los cuerpos vestidos es horadada por la desnudez que de manera obscena desordena el estado de los cuerpos incomunicados, revelando los senderos hacia la continuidad posible de la piel descubierta, ya desposeída de toda individualidad duradera y firme. Y es que la Muerte y el Deseo nos desnudan, nos conducen de vuelta a la verdad de la piel macerada por los elementos de la naturaleza y por el frotamiento de los genitales. Muerte en Vida, Vida de la Muerte, Muerte viviente, Vida que muere, muriendo en vida, vivir de la Muerte, son algunas expresiones posibles que en sus distintas combinaciones nos evidencian la cópula del lenguaje y la verdad del Erotismo. Cuántas veces hemos escuchado hablar del amor y sus consecuencias, en términos estrechamente vinculados a la Muerte. El lenguaje amoroso, el de la pasión carnal, se encuentra impregnado de los olores del sepulcro.

Cuando Bataille nos mira es el momento de ser incluidos en el tablero lúdico o del Sacrificio que juega sus partidas fatales en la

Muerte y en el Sexo. Ojo de diletante, fijación que solo se vincula con la trasgresión mostrada en una cueva de Altamira o con la expiación del rapto amoroso. Para él, todo el mundo es una parodia que requiere ser interpretada, pero la interpretación es una tarea casi inútil por el carácter inaprensible de la experiencia que se escapa de las proposiciones racionales y sistemáticas que intentan atraparla; el objeto de conocimiento epistemológico solo es alcanzable en un grito agónico de placer o en un alarido desgarrado por el dolor extático de la Muerte. Así, las herramientas conceptuales y metodológicas de Bataille transitan por el difícil mundo de la discontinuidad, tratando de acercarse al universo inasible de la continuidad, donde el hombre se ve sujeto a los libres juegos del Destino, alejado de cualquier sensación de pertenencia. Erotismo, Destino, Trasgresión y Muerte constituyen un plano cartesiano que, con su soberana lucidez mortal, quiebra la homogénea y reposada cotidianidad abriendo el *yo* a la experiencia de la infinita continuidad con la Divinidad.

Sexualidad y Muerte

Los poetas antiguos, que dos mil años de cristianismo han hecho olvidar, sostenían que los dioses habían ocultado a los hombres la felicidad suprema de la vida: la felicidad de la Muerte; pero lo que se oculta no se desvanece por completo. La locura de los sentidos o *l'amour fou* a veces acepta —y a veces reclama— tal felicidad: las víctimas ejemplares se abandonan con gozo a la perdición, a ese misterio atroz y fascinante por el cual los cuerpos someten al ser, lo embriagan, lo destruyen. La voluntad de poseer por entero al objeto amoroso, la obsesión de matar al *otro*, como lo hace la Mantis Religiosa, aparece como una fantasía habitual en la mujer, ejemplificada también en la figura de la viuda negra. Conocida por su extraordinario comportamiento sexual, este insecto era un símbolo favorito de los surrealistas: el macho de menor tamaño debe acercarse con cuidado cuando se prepara a copular, ya que hasta que no está sobre el lomo, estimulándola, puede verse

amenazado; una vez encima comienza la larga copulación; entonces, sin previo aviso, la cabeza de ella se gira bruscamente y lo decapita, supuestamente para eliminar con ello toda inhibición y acelerar la actividad sexual del macho; él continúa copulando por un tiempo con un incremento de energía; ella pasa a tragarse el tórax, pero él persiste, agarrándose fuertemente con las patas inferiores; hasta que queda agotado, y ella termina devorándolo por completo.

Bataille menciona que en las religiones de ritos expiatorios, los participantes se confundían uno con el otro en el curso de la consumación, y ambos se perdían en la continuidad establecida por ese acto ritual. Si la unión de los dos amantes es el resultado de la pasión, esta apela a la Muerte, al deseo de destrucción o al suicidio. En Edipo Rey, el protagonista, en su búsqueda apasionada por saber, solo culmina su unión sexual mediante el asesinato y la automutilación. En *Romeo y Julieta* de Shakespeare observamos la consumación del amor en la Muerte: después de escuchar el canto de la alondra y de yacer ambos en el último lecho de amor, terminan inmolándose para inmortalizar su pasión. 'El Erotismo es la aprobación de la Vida hasta en la Muerte', dice Bataille. Eros y Tánatos se debaten en un duelo dejando las marcas en el cuerpo femenino, como parece obvio en Picasso. El Erotismo es un campo de sufrimiento que hace que el Deseo del *yo* provoque la 'objetualización' del *otro*. Ya hemos visto cómo a través de la manipulación se proyecta la fantasía del Deseo, produciéndose una disolución de identidad, es decir, la Muerte, esta es la experiencia a la que conduce la práctica del Erotismo llevada al extremo. En el cuerpo femenino se instala la Muerte que nace de la imaginación y brota de la experiencia corporal, por lo que no cabe duda que Bataille postula una clara dimensión destructiva del erotismo. De ella se deduce la Muerte como una disolución del *yo* mediante la manipulación del cuerpo femenino. Bataille ve en esta destrucción una aprobación por la vida: Eros y Tánatos, las dos fuerzas que dan movimiento al imaginario.

Para Bataille, Sexualidad y Muerte no serían más que momentos agudos de una celebración de la naturaleza, y ambas tienen el

sentido del despilfarro ilimitado en contra del deseo de supervivencia, que es lo propio de cada ser, y afirma que el sentido último del erotismo es la Muerte. Este hecho también lo planteó Freud, si bien de otra manera cuando hablaba del *instinto de muerte* como fin último de la materia viva. Diana Rabinovich agrega que: 'La Muerte muestra la fragilidad misma del ser humano, siendo indisociable de la Sexualidad —Freud y Lacan lo han señalado muchas veces. La sexualidad para la Antigüedad era, a través de la procreación, un remedio frente a la muerte, gracias al mantenimiento de la continuidad de una familia, de un linaje'. El Marqués de Sade, por su parte, decía en su obra *Justine* que 'no hay mejor medio de familiarizarse con la Muerte que aliarla a una idea libertina', al exceso, y nos hace una propuesta angustiosa: el movimiento del Amor, llevado al extremo, es un movimiento de Muerte, y este vínculo no debería ser paradójico, ya que el exceso del que proceden la reproducción y la muerte no pueden ser comprendidos más que uno con la ayuda del otro. Es interesante ver cómo las prohibiciones más antiguas afectan, una a la Muerte (no matarás) y la otra a la Sexualidad (no fornicarás, no desearás a la mujer de tu prójimo, no derramarás la simiente, no yacerás con tus consanguíneos).

'Nada detiene al libertinaje', profetizaba el divino marqués, 'la verdadera manera de extender y multiplicar el Deseo es querer imponerle límites... no hay nada que lo contenga'. Es una manera de decir: nada reduce la violencia; pero la humanidad se las ha ingeniado una y otra vez para transgredir las prohibiciones: no hay prohibición sin su violación y viceversa. A la prohibición contra el asesinato se ha opuesto la posibilidad de la guerra, de los sacrificios rituales, de la pena de muerte, y de la *petite morte*. Sade dedicó sus obras a la afirmación de valores inaceptables: que la vida es búsqueda de placer y que este placer era proporcional a la destrucción de la vida. Es decir: Eros alcanza su mayor grado de intensidad en una negación aterradora de su principio; y propone vincular la sexualidad con la necesidad de matar. Otra vez Eros y Tánatos caminando juntos.

Según Roger Caillois, deberíamos distinguir entre dos tiempos: el 'profano', que es el tiempo ordinario, el del trabajo, caracteriza-

do por un respeto a las prohibiciones; y el 'sagrado', que es el de la celebración, que en el plano del erotismo es, a menudo, el de la licencia sexual y en el plano propiamente religioso sería el tiempo del Sacrificio que es la trasgresión de la prohibición contra el asesinato. En el plano de la existencia, el exceso se manifiesta en la medida en que la violencia vence a la razón; pero el tiempo profano exige una actitud razonable, en la que los movimientos exasperados y desbordantes que se liberan en el tiempo de las transgresiones no son admitidos. Desde eras remotas, en las cuales el hombre se convirtió en *homo faber*, el trabajo introdujo en aquellos tiempos azarosos un momento de sosiego, a expensas del cual el hombre cesaba de responder al impulso inmediato que regía el Deseo. La colectividad ha sabido oponerse, en el tiempo reservado al trabajo, a esos movimientos contagiosos en los cuales no existe más que un abandonarse al exceso, o sea: a la violencia del Deseo. Sin las prohibiciones no hubiese alcanzado la colectividad humana un nivel de civilización.

El hecho necesario de vincular la represión de la sexualidad y el placer con la necesidad de 'trabajo alienado' coloca en el centro de esta teoría la relación entre el tiempo dedicado a una labor y la factibilidad de satisfacción sexual. Si el hombre es por esencia *homo faber* y se somete al trabajo, debe renunciar por ello a una parte de su sexualidad. Debe pensarse que no hay nada de arbitrario en las prohibiciones sexuales: cualquier ser humano posee una cantidad de energía limitada y si dispone de una parte para el trabajo lo hará a expensas del consumo erótico, sacrificará su anhelo de exuberancia en aras de la productividad y el esfuerzo, quedando reducido el erotismo a una mínima parte. Para Bataille, la 'animalidad', que es el movimiento de la exaltación de las pasiones, del exceso sexual, es en el hombre aquello por lo que no puede ser 'reificado' (Lat. *res* cosa), esto es, reducido a 'cosa'. En cambio la 'humanidad', en lo que tiene de específico en el tiempo laboral, tiende a 'reificar' al hombre, a expensas de la exuberancia sexual. Por eso, cada uno de los miembros de la pareja debe centrarse en sí mismo: su relación con el entorno debe hacerse cada vez más escasa; solo deben interesarse por la adoración de sus cuerpos como una bús-

queda de lo absoluto, de lo sagrado a través del erotismo ritual. Ahora bien, esta clase de amor elegido la irá arrastrando también al Sacrificio: la trasgresión constante de la prohibición sexual la llevará a la violación de la prohibición contra el asesinato, los componentes de la pareja se enaltecerán, y glorificarán su sexo con la disolución de sus cuerpos. Si el ser humano se definió como *homo faber* regido por la conciencia y la razón, debió desconocer o moderar y a veces condenar en sí mismo el exceso sexual ya que este se halla fuera de la razón vinculante con la noción de trabajo. El ser voluptuoso se burla del trabajo porque prescinde de las consecuencias. En el momento de la exaltación sexual el ser humano dilapida sus fuerzas sin medida ni control, evocando un verdadero desorden.

Según Bataille, se da en el erotismo una dialéctica entre la prohibición y la trasgresión; la primera refuerza la segunda. En *Tótem y Tabú* Freud admite igualmente que la prohibición se opone generalmente al deseo de tocar, por lo que no es casualidad que desde la religión y el arte que de ahí deriva, desde el primer momento las prohibiciones respondieran al parecer, a la necesidad de expulsar la violencia fuera del curso habitual de las cosas causando la muerte–anulación del *otro*, un acto que se ve reflejado en la representación del desnudo femenino en el arte. Es esta la acción de quien desnuda a su víctima, a la cual desea y a la que quiere penetrar. Al desnudar el cuerpo femenino, este es desposeído de su *yo*, abriéndose a la violencia del juego sexual. Suele ser propio del acto del Sacrificio el otorgar Vida y Muerte, dar a la Muerte el rebrote de la Vida y, a la Vida, la pesadez, el vértigo y la abertura a la Muerte. Es la vida mezclada con la Muerte, pero en el Sacrificio, en el mismo momento, la Muerte es signo de Vida, abertura de lo ilimitado. Lo que el acto de Amor y Sacrificio revelan es la carne, lo mismo sucede con la convulsión erótica: 'Si hay violencia generada por la prohibición, se da en la carne. En la base del erotismo, tenemos la experiencia de un estallido, de una violencia en el momento de la explosión', dice Bataille.

El pacto con el Mal o la Muerte

Entregarse al Demonio, en una singular transposición gnóstica de la idea según la cual perderse es encontrarse, es abrirse a la Divinidad. En esta 'sagrada' comunión Abraxas se funde con el hombre. Es 'la identidad de Sade y los místicos' deseada por Bataille. El camino hacia abajo coincide con el camino hacia arriba. Ahora el adversario es cómplice, 'parte' de Dios, es el camino para entrar en 'com/unión' con la Divinidad. El escalofrío de la nada, de la bajada a los infiernos, acompañada del descubrimiento del *yo*, de Abraxas, el *Pleroma* sin rostro que permanece, inmóvil, en el devenir del mundo.

En Goethe, Mefistófeles es la 'fuerza que hace surgir de la tiniebla lo positivo del hombre'. Como afirma Dios, dirigiéndose a Mefistófeles: 'solo tienes que mostrarte, libremente, por lo que eres; no he odiado nunca a tus semejantes... La actividad del hombre se relaja demasiado fácilmente y el hombre se abandonaría con placer en un descanso absoluto. Por eso me gusta poner a su lado un compañero que lo estimule, y actúe, y debe, como el Diablo, crear'. Dios pone de buena gana al Diablo como colaborador del hombre. Ya Mircea Eliade señalaba que se podría hablar de una 'simpatía orgánica' entre la Divinidad y Mefistófeles. Goethe hace de este último, del Mal, el impulso que mueve hacia la acción, hacia lo que es positivo. Se trata de esa idea generalizada según la cual el camino hacia el Bien pasa por el Mal. El hombre se hace hombre, vivo, inteligente, libre, solo saboreando a fondo lo amargo de la vida; la inocencia del 'alma buena' es, por el contrario, inercia, parálisis, muerte.

Con su dialéctica de lo negativo, Hegel le dará a esta idea un trasfondo teórico. El hombre debe experimentar la maldad, debe salir de la inocencia natural, para entrar en contacto con la Divinidad, debe realizar la promesa de la serpiente: debe conocer, como Abraxas, el Bien y el Mal. Este conocimiento es 'la copa envenenada en la que el hombre bebe la muerte y la putrefacción', y al mismo tiempo el punto del que mana la reconciliación, porque 'mostrarse como malo es en sí la superación del Mal'. Mediante esta

perspectiva la figura del ángel rebelde, de aquel que, provocando al hombre, lo eleva a su libertad, brilla con un esplendor nuevo: Mefistófeles se convierte poco a poco en el héroe, el libertador.

Mario Praz señala el comienzo de ese proceso en la peculiar caracterización de Satanás que John Milton nos da en su *Paraíso perdido*: 'Milton da abiertamente a Satanás una actitud gnóstica, según la cual Dios y Cristo son solamente una versión del Demiurgo'. El verdadero afirmativo es el Demonio. Es él, y no el ángel obediente, el que aparece, ética y estéticamente, dotado de un encanto mayor. Gracias a Milton, a su elaboración mítica, Satanás entra en el imaginario moderno. Con esto tenemos lo que Praz llama la 'metamorfosis de Satanás'; su evolución de figura negativa a héroe positivo: el rebelde triste, privado, como el hombre, de su felicidad paradisíaca por un dios tirano. Es en el siglo XIX, el período romántico, cuando se convierte en la expresión de la rebelión metafísica, del 'no' a la creación. Con Byron el rebelde pasa a ser el 'extranjero', el hombre impenetrable que transciende el modo común de sentir, que trasciende sus mismos delitos, el infeliz que se alimenta de resentimiento contra un dios cruel, cuya crueldad imita. La teología de Byron, al igual que la de Sade, tiene como núcleo el odio contra la creación y su autor, la exaltación del placer y del crimen como escarnio, profanación, ultraje. Es un 'satanismo cósmico:' si la naturaleza crea solo para destruir, secundar a la naturaleza es repetir su ritmo, el placer de la destrucción, el gusto (sádico) que hace surgir el placer del dolor, el delirio de la aniquilación, lo divino de lo diabólico.

Destrucción y profanación: es el mayor placer. La violación apasionada como trasgresión, ultraje. El cuerpo, el de la mujer, cuanto más inerme (niña o Virgen) más se convierte en el objeto del Deseo. Profanarlo es quitarle trascendencia, devolverlo a la tierra, revelar el rostro oscuro de Eva, el eterno femenino desde siempre ligado al poder de Satanás. Lo demoníaco mezcla lo puro y lo impuro, necesita la inocencia para excitar las pasiones, para despertar la fuerza explosiva de lo negativo. Con Sade, lo erótico entra a formar parte de una teología gnóstica. Después de él la unión entre Eros y Tánatos, Amor y Muerte, se convierten en el elemento do-

minante de un nihilismo demoníaco que encuentra su plenitud primero en el Decadentismo y luego en el Surrealismo.

Dios es la unidad de los contrarios, de la ira y del amor, del Mal y del Bien, del Diablo y de su contrario, Cristo. En esta posición Cristo y Satanás son, de alguna manera, hermanos, hijos de un único Padre, partes de Él, momentos de su naturaleza polar. Es lo que afirma Jung en su esotérico *Septem Sermones ad Mortuos*. El texto, que idealmente se remonta al gnóstico Basílides, afirma la naturaleza de 'pleroma' de Dios, compuesta por parejas de opuestos de las que 'Dios y Demonio son las primeras manifestaciones'. El psicólogo suizo llama Abraxas a este Dios que une a Dios y al Diablo, fuerza original que está antes de cualquier distinción. 'Abraxas genera verdad y mentira, bien y mal, luz y tiniebla, en la misma palabra y en el mismo acto. Por eso Abraxas es terrible'. Es el amor y su asesino, víctima y verdugo, es el mundo, su devenir y su pasar. El Demonio lanza su maldición contra todos los dones del Dios sol. El mensaje esotérico de los *Siete sermones* llevaba a la santificación de la naturaleza, a la inocencia del devenir, comportaba, por sí mismo, la justificación del Mal, del Diablo.

Martin Buber, que llegó a conocer la obra de Jung, advirtió que la psicología de este no era más que la continuación del motivo discutido por el gnóstico Carpócrates, que sostenía que bien y mal son solamente opiniones humanas y que, al contrario, las almas, antes de su partida, tenían que vivir hasta lo último toda la experiencia humana si querían evitar volver a la prisión del cuerpo. Solamente la realización total de todas las exigencias de la vida puede rescatar al alma prisionera en el mundo somático del demiurgo. La vida, como proceso energético, necesita los contrastes, sin estos la energía es notoriamente imposible. Bien y mal no son más que aspectos éticos de estas antítesis naturales. Por eso a Dios le hace falta Lucifer, sin este no habría creación. La 'sombra' y el contraste son las condiciones necesarias de toda realización. Esta 'sombra' está ante todo en la Divinidad primigenia, en el inconsciente que, para Jung, es la verdadera potencia que dirige la vida que debe ser 'humanizada' por el *yo* consciente. Solamente en el Dios humano, Cristo, el juicio separa lo que en el *Pleroma* (el in-

consciente) está unido: la luz y su 'sombra'. Como señala Jung, los 'dos hijos de Dios, Satanás el mayor y Cristo el menor', la mano izquierda y la mano derecha de Dios, se separan; 'esta antítesis representa un conflicto llevado al extremo, y con ello también una tarea secular para la humanidad hasta ese momento o cambio del tiempo en que bien y mal empiezan a relativizarse, a ponerse en entredicho, y se levanta el grito hacia un más allá del Bien y del Mal.

La moderna teosofía de los contrarios, fundada en la doctrina hermética de la *coincidencia oppositurum*, lleva a un connubio, inquietante, entre divino y diabólico, lleva a la idea del Diablo en Dios. La idea de fondo es que la redención pasa a través de la degradación, la gracia mediante el pecado, la Vida a través de la Muerte, el Placer mediante el Dolor, el Éxtasis por obra de la Perversión, lo Divino mediante lo Diabólico. El encanto que lo negativo —metáfora de lo demoníaco— ejerce sobre la cultura contemporánea depende de esta singular idea: que los caminos del paraíso pasen por el infierno, que 'Bajada al Hades y resurrección' son uno, como diría Ellémire Zolla.

Bataille y Breton: Entre lo maravilloso y lo repugnante

Ser, puro ser, en su inmediación indeterminada es igual solo a sí mismo, es solo un pensar vacío. Nada, la pura nada, es la simple igualdad consigo misma, el vacío perfecto, la ausencia de determinación. Esto es el escándalo hegeliano: el ser puro y la nada pura coinciden, son lo mismo. En nuestros días —dice Breton— se hace un pensamiento de la precipitación de toda cosa en su contrario, de la solución de ambas cosas en una sola categoría, esta conciliable a su vez con el término inicial y así sucesivamente, hasta que el espíritu llegue a la idea absoluta, conciliación de todas las oposiciones y unidad de todas las categorías. Esta es la alternativa planteada desde los idealistas: Fichte y Hegel. Aquel adopta la idea del saber absoluto, el saber del saber, saber que es capaz de reflexionar sobre sí mismo y alcanzar de esta manera su fundamento; sin embargo, el fundamento del saber no puede ser el saber mismo, pues

el saber es reflexión, no fundamento. El saber no es lo absoluto, pero presupone un absoluto aprehendido por el saber en el acto de alcanzar su propio límite, como el 'no ser del saber'. Pero, ¿qué sucedería si el 'no saber' fuese aún 'saber'? '¡Entonces, yo estaría explorando la noche!', contesta Bataille.

Breton y Bataille, dos sensibilidades en dos mundos diferentes

Me hubiese gustado —escribe Bataille en *Surrealismo y Trascendencia*— decir de inmediato lo que debo al surrealismo. Según Bataille, los surrealistas padecieron una interrogación moral, se extraviaron en la búsqueda del objeto y dicha preocupación les imposibilitó llegar a la trascendencia, su método solo les unió al valor de los objetos, su honradez exigía de ellos que se aniquilaran, que se abocaran a la nada de los objetos y de las palabras. El objeto surrealista se refiere a la nada, pues su finalidad esencial es 'aniquilar'; por el contrario, la nada para Bataille es un límite del ser más allá del espacio y el tiempo, es el límite por el que un ser ya no es, pero este no-ser está lleno de sentido, pues precisamente la trascendencia del ser es la nada. Captar un objeto tal y como se da, es decir, en su dimensión existencial, es hacerlo inseparable de sí mismo; pero si se es consciente de que el ser puede ser aniquilado, de que puede convertirse en nada, se hace trascendente: el *yo* amenazando al *otro* de muerte acusa en sí mismo el carácter de la trascendencia. Bataille propone que la muerte de la Divinidad ha provocado que los hombres se miren unos a otros como seres desgarrados, comunicados en la complicidad de su homicidio. La poesía es entonces plegaria y la trascendencia es la nada, el no-ser, el Mal, y por ello, el Mal no se sufre: se quiere, el mundo huele a muerte, 'los pájaros vuelan con los ojos vaciados'. Según Bernard-Henry Lévy, Breton y Bataille se transforman en moralista y disoluto, respectivamente: el primero, cómplice de lo 'maravilloso', el segundo, fecalómano; Breton y su humanidad superreal, Bataille y su gusto por la mancha repugnante. Breton que ve en Sade a un moralista,

Bataille que admira al Sade cruel, diabólico, el libertino para quien el Bien es la ausencia de ser, para el que el ser es por excelencia el Mal y, más aún, el Mal es el no ser total, pensamiento dialéctico que se aniquila.

Según Breton no ha habido un solo hombre que no haya tenido la tentación de negar el mundo exterior: quien lo hace y no es capaz de regresar a lo común es el poeta, pues en esa negación ha tenido un instante de lucidez que le hace percibir lo 'maravilloso'. El entendimiento tiene sus límites, de ahí que nadie sea capaz de contestar qué es lo bello, lo feo, o qué cosa es el ser. El gran asunto de la humanidad fue el paso de lo absoluto a lo relativo o, dicho en Hegel, el paso de lo infinito a lo finito; sin embargo, para Breton se trata de pasar de la duda a la negación, sin perder por ello todo valor moral. La moral es la gran conciliadora, atacarle sigue siendo, rendirle homenaje. La lucha por la afirmación de una moral es un objetivo torturante. El escritor francés se revela, como lo hace todo moralista, contra el mundo moderno apestado, indigno, un mundo construido bajo esquemas que coartan la libertad de crear, la libertad de amar; le preocupa seriamente el Destino del hombre, su dignidad. En este sentido, el surrealismo, como afirma Pellegrini, posee como arranque fundamental el ataque dirigido contra la sucia y perversa imbecilidad, que tan fácilmente se adueña del poder.

La lógica, a diferencia de la moral, es un culpable ejercicio de debilidad, pero el espíritu no se resuelve ni en la moral ni en la lógica, sino en la poesía. En lo personal, todo inclina a pensar que la poesía es aquel punto del espíritu donde la Vida y la Muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente. Para Breton existe un 'tejido capilar' que representa la circulación mental y cuyo papel primordial es el intercambio constante que debe producirse en el pensamiento entre el mundo exterior y el mundo interior, intercambio que necesita de la interpretación continua de la vigilia y del sueño. El poeta acepta la comunicación entre ambos, conquistando la conciencia objetiva de las realidades en virtud del sentimiento individual, y en virtud de lo mágico.

En el *Primer Manifiesto del Surrealismo* se refiere a un tipo tris-

te, soñador y descontento con su Destino; pequeño burgués con vida miserable a causa del amor, la moral y la religión, lo único que le queda es retornar a la infancia. Este es el poeta, sujeto profundo y creador, el Dionisos que recibe inspiración y crea en estado de furor, un *yo* que deposita su fe en el delirio y la imaginación, en el inconsciente, es Breton y su mundo mágico, 'maravilloso', plagado de honestidad, en donde la legítima aspiración a conquistar la libertad de espíritu consiste en darse cuenta que solo mediante la imaginación se puede captar lo que 'puede ser', enfrentándose al choque entre la magia y la lógica, revocando el predominio de la segunda, del racionalismo absoluto que puede llegar a excluir al espíritu.

El espíritu tiende —según Breton— a recuperar sus derechos a través del sueño, realidad absoluta y raíz de una poética delirante y abstracta. La vigilia es un fenómeno de interferencia, solamente el espíritu que sueña se satisface plenamente con lo que sucede. La resolución de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, puede darse en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*. Esta es la primera creencia dialéctica bretoniana: la superrealidad capaz de resolver la aparente contradicción es la 'imagen como creación pura del espíritu', al decir de Reverdy. Y la imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades acercadas, más fuerte será la imagen, más poder emotivo y realidad poética tendrá.

La realidad poética es exclusiva de poetas, de Lautréamont, de Sade, de Baudelaire, de Rimbaud. El primero es la imaginación desbordada hacia lo muscular y lo animal, sus *Cantos de Maldoror* son el reino de ficciones, espejismo de la belleza convulsiva; el segundo es el moralista de la libertad; el tercero es surrealista en la moral, pues para él es más fácil extraer la belleza del Mal que del Bien, asiduo agresor de la hipocresía burguesa y del buen sentido, poeta de los símbolos, gran exaltador de la palabra; el último, surrealista en la práctica, el joven poeta enfermo que esculpe el rostro de un nuevo mundo tambaleante en los grandes misterios envueltos entre el Bien y el Mal, Abraxas, el ser y la nada.

Las perspectivas artísticas del surrealismo parten de la clave dialéctica de Giordano Bruno: es inconcebible que nuestra imaginación y nuestro pensamiento rebasen a la naturaleza y que ninguna realidad corresponda a esa 'posibilidad continua de espectáculo nuevo'. Así, el arte y el lenguaje sirven no solo para expresar algo, sino también para expresarse a sí mismos. El descubrimiento esencial del surrealismo es que, sin intención preconcebida, la pluma que escribe o el lápiz que dibuja hilan una sustancia infinitamente preciosa de la cual tal vez no todo es materia de intercambio, sino que aparece cargada de todo lo que el poeta o el pintor esconde de emocional en ese momento. Una obra puede considerarse surrealista solamente en la medida en que el artista se haya esforzado en alcanzar el campo psicofísico total; al decir de Freud, este es el momento en donde reina la ausencia de la contradicción que existe entre las cargas emotivas de la represión y la realidad exterior que llega a convertirse en realidad psíquica.

La dialéctica hegeliana tiende, en la solución de sus antinomias, a la unión del espíritu objetivo y el espíritu subjetivo. Para Breton, el artista expone su subjetividad en el mundo objetivo. Las antinomias del surrealismo se resuelven gracias a la libertad y la realidad psíquica del artista. Primera antinomia: sueño y vigilia, sintetizada en la actividad superreal de la imagen poética ajena a la moral y la razón. La poesía se vuelve el eje central de toda la existencia humana a través de la imaginación libre y creadora que es, en Breton, imagen erótica: sin el cuerpo femenino no existe el *amour fou*, el amor 'sub/lime', y sin el amor no existe el surrealismo. La vista nombra la imagen, la mano la conoce, pero un tercer elemento, una alegría dinámica, la aligera y así, soñamos imágenes de la materia: la poesía acoge la belleza formal. Segunda antinomia: objeto real–objeto secreto. La conciencia poética de los objetos se adquiere —dice Breton—, gracias al contacto espiritual. Así como la física contemporánea tiende a constituirse sobre esquemas no euclidianos, el objeto surrealista responde a fundar la llamada 'física de la poesía'. De esta manera, aparece una voluntad de objetivación análoga a la actividad subconsciente de vigilia que define objetos construidos, que permiten elevarnos por encima de la con-

sideración del dato inmediato de la entidad. En este sentido, se ocasiona una 'revolución total del objeto' en donde este difiere de su imagen común, por mutación de función. Es decir, el objeto aparece al sujeto como una simple representación simbólica de lo que el mundo es, y el artista utiliza lo inútil de los objetos. La física de la poesía consistirá en la intuición de las cualidades secretas que poseen los objetos: el hallazgo del objeto para interpretarlo arbitrariamente en el 'objeto hallado'; reconstruirlo con elementos dispersos es el objeto surrealista; pero la invención más atrevida es el poema-objeto, como vemos claramente en Picasso, su combinación de palabras escritas y 'objetos hallados', símbolos que viajan desde lo mítico y espiritual hasta lo libidinoso, sentimental y fetichista. En su poética, una silla deja de ser un asiento para convertirse a través de un tercer elemento, la imaginación, en personaje vivo. El poema-objeto es simbolismo 'sub/lime'. Los objetos son metáforas que nombran solamente un aspecto, la imagen; pero la metáfora y su significación, aunque juntos, no se tocan. Solo a través del lenguaje poético el espíritu ahonda en la intuición de objetos y desnuda las imágenes culminando con el festín orgiástico de la fantasía.

El surrealismo es un movimiento esencialmente de ruptura, es la vanguardia del espíritu, de la sensibilidad, de la poesía. Una vez más, dos estados contrarios cuyo enlace es la 'comunión'. Breton, según Octavio Paz, muestra en la palabra 'comunión' una influencia no menos decisiva que la palabra 'subversión'. Comunión es congregarse, unirse, participar, comunicarse; subversión es insurrección, revolución, revolver, perturbar. Toda su vida fue alianza entre dos realidades, y su emblema la metáfora poética.

Bataille, el fanático de la liberación erótica, el disoluto en cuyos excesos no hay límites siquiera para el *yo*. ¿Cómo traspasar los límites de un yo sujeto al espacio y al tiempo? Sencillamente a través del lenguaje de lo imposible, a través de Baco, del erotismo, de la poesía: en este mundo, no podemos ser indefinidamente lo que somos. Y se cuestiona Bataille ¿seré el primero sobre la tierra en sentir que la impotencia humana me vuelve loco? Quien no 'muere' por ser más que un hombre, no será nunca más que un hombre.

La angustia es la inteligencia misma, supone el deseo de comunicar, viene dada en el mismo saber: el *yo*, por el saber quisiera serlo todo, esto es, comunicarse, perderse, y, sin embargo, seguir siendo *yo*. Los hombres, a lo largo de su historia, se empeñan en la extraña lucha del ser que quiere alcanzar el Todo y no puede lograrlo más que muriendo. El *yo* indica la identidad de uno consigo mismo, oponiéndolo al *otro*. El *yo* que desea ser todo es trágico porque su Deseo es imposible de satisfacer. Cuando esta imposibilidad se le manifiesta, su impotencia es risible por ser angustiosa. En este caso, Bataille es quien se ríe del ser que fracasa por su insuficiencia y, en tal caso, no es al que ríe a quien hiere la risa, sino a uno de sus semejantes. De la risa se desprende el tema de la alteridad.

La alteridad: *yo* y el *otro*, el *otro* y *yo*. Soy porque no soy *otro*, solo se pasa del *yo* al *otro* en el amor, en la poesía. Para Bataille los seres particulares cuentan poco: no somos nada ni tú ni yo, al lado del lenguaje en el que emisor y receptor de definen mutuamente. Igualmente, se reconoce al ser amado en una respuesta: el ser amado es el ser esperado, que llena el vacío; pero la amada a menudo también se escapa, pues el corazón ateológico de Bataille, no reposa ni en Dios ni en la mujer, reposa en el vacío, en la nada, en la angustia. En cambio, el corazón de Breton reposa en el amor, en la mujer, en la poesía, en lo 'maravilloso'.

Breton defiende el azar objetivo que crea, a través del inconsciente, un espacio imantado: los amantes que se juntan, se separan, se buscan, se encuentran. Es una forma de la necesidad exterior que se abre camino en el inconsciente humano. Este azar explica la atracción amorosa siempre latente en la poesía erótica de Breton: el reconocimiento de los amantes es comunión y comunicación. Bataille hace compatible el mayor amor con la burla infinita, la fuerza o movimiento de la libertad que existe frente al ser amado, es violencia, angustia y todo ello contribuye a la terminación del amor en el vacío. Es considerable la admiración que le inspira Sade, cuyo pensamiento arranca de una dualidad cuasi-dialéctica: placer–dolor... el verdadero placer, el placer más fuerte, intenso y duradero, es dolor exasperado que, por su misma violencia, se trans-

forma nuevamente en placer. La comunión que se logra a través del lenguaje erótico se vuelve abolición del *otro*.

Sade posee la profunda convicción de que el verdadero ser es la negación: no hay héroes, hay anti-héroes; no hay ser, hay no-ser; no hay bien, hay mal. Es la negación del ser, la negación del otro. De la misma manera este nihilismo otorga algún sentido al universo de Bataille, el universo del aniquilamiento. En contraposición a esto, Breton pensaba que la poesía es aquel momento del espíritu en donde la Vida y la Muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, cesan de ser percibidos contradictoriamente. La poesía no es vida eterna, es simplemente el aquí y el ahora, nos hace vislumbrar aquello que llamaba Nietzsche 'la vivacidad incomparable de la vida'. En la creación poética, la inspiración y el dictado del inconsciente son elementos básicos para la ruptura entre sujeto y objeto. Siendo su objeto cambiar la vida y transformar el mundo en poesía, Breton otorga un sitio primordial al amor y a la mujer. Aunque Breton simpatiza con la liberación erótica, mantiene su creencia en el amor único: sin la mujer, no hay amor, no hay poesía. Por citar a Octavio Paz, 'la mujer abre las puertas de la noche y de la verdad; la unión amorosa es una de las experiencias más altas del hombre y en ella el hombre toca las dos vertientes del ser: la Muerte y la Vida, la noche y el día'. En este sentido, hallamos una vez más el concepto de Otredad. La experiencia espiritual del amor implica la Otredad: soy *otro* sin dejar de ser *yo*. La experiencia de la Otredad no puede suscitarse siquiera por algún otro medio como meditaciones, erotismo o prácticas ascéticas... solo es posible en y a través del amor.

Bataille, por el contrario, confía en la efusión de la meditación y la poesía, que expresa únicamente orden en las palabras gracias a cierto derroche de energía. La conducta más importante en el hombre es el éxtasis, es comunicación entre dos términos, y la comunicación no hace sino aniquilar. Así, un hombre y una mujer atraídos el uno al otro se unen solo por lujuria. La comunicación que hay entre ambos no significa que cada uno encuentra su ser en el ser del otro, sino que lo único que ambos encuentran son sus heridas. La expresión poética es palabra e imagen y ambas concilian los

contrarios. El poeta puede decir 'piedra ligera' y 'pluma pesada' sin incurrir ni en falta a la lógica ni en verosimilitud y, por ello, es metamorfosis, colinda con la magia y la religión y con otras tentativas para transformar al hombre y hacer de 'éste' y de 'aquél' ese 'otro' que es él mismo. La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su *yo* primigenio: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. El erotismo es también lenguaje, comunicación. Las palabras nos sirven para comunicarnos con el otro sin abolirlo, y en este sentido, el lenguaje poético es lenguaje de comunión. El hombre, siendo quien da sentido a todas las cosas y al mundo, se percata de pronto que no tiene otro sentido que morir: nada decimos del mundo, de nosotros, de la Muerte. Somos nada. Pero al nombrar la nada nos ilumina la luz del ser, nos insertamos por entero en la vida, en el espíritu.

Para Picasso, como para Breton, al que había conocido en 1918 seguramente a través de sus amigos Guillaume Apollinaire y Louis Aragon, la antinomia entre lo 'real' y lo 'irreal' no existe. Por lo tanto, lo que intenta, tanto con la escritura como la pintura, es captar todo el ámbito de los fenómenos perceptibles, incluyendo también lo 'irreal', esto es, lo imaginario, que a su vez haga visible la invisible surrealidad. No se trata de negar la realidad, prefiriendo en su lugar una visión imaginaria, sino de aumentar la realidad, introduciendo dentro de ella un sentido de lo 'maravilloso'. Se entiende que lo 'maravilloso' se encuentra dentro de lo real y concreto, produciéndose en el momento en que el objeto material trasciende su naturaleza concreta y se revela al mismo tiempo como mundano y sagrado. Según Eluard, también Picasso buscaba esa unión entre la imaginación y la naturaleza, considerándolo todo como real, incluyendo todas las formas de existencia o de metamorfosis. La intención del pintor malagueño era revelar el misterio de una sagrada fuerza absoluta que habita tanto la mente humana como la realidad exterior diaria. El artista le comentó a Warnod en 1945 que 'él siempre había intentado captar la naturaleza', pero insistía en 'un parecido más profundo, más real que lo real, alcanzando lo surreal'. También le había dicho a Penrose que 'la realidad es más que la cosa misma. Yo siempre busco su superrealidad'.

Picasso concebía lo surreal como 'posible' —lo que se puede descubrir 'por el continuo progreso en el mundo de los hombres— o como un inconsciente colectivo —ya que 'el hombre básicamente no cambia' — o en última instancia como el Todo. En 1937 le había confesado a Malraux que 'el Todo, los espíritus, el inconsciente, ...son la misma cosa'. Picasso, como Breton, proponía una visión analógica del mundo, sostenida precisamente por un común denominador subyacente, el uno o el Todo. Debido a ello, la analogía llegó a convertirse en la ley suprema de una estética llamada de *rapports de grand écart*. A Seckler le comentará en 1945 que 'siempre había estado interesado en la esencia de la realidad —literalmente, 'lo real de la realidad'—, haciéndose eco de la doctrina bretoniana. Picasso pensaba que el artista debería de 'ver' una 'realidad más profunda' que la que ofrecen superficialmente los objetos. A Tériade le dijo que 'deberían sacarle los ojos a los pintores, como hacen con los pinzones para que canten mejor'. La pintura, como le comentaba a menudo a Cocteau, es una 'profesión de ciego', de 'in/vidente'. La revelación es de hecho uno de los temas dominantes en sus escritos. Sus propios ojos omniscientes y visionarios, como los ojos del toro en el momento de la verdad, siguiendo a Bataille, 'ven el gran misterio de la Muerte' y 'los fuegos del silencio'.

Capítulo 3

Las metamorfosis

En enero de 1927 Picasso había vuelto a su estudio en *23 bis, rue de La Boëtie* en París, donde hace dibujos a lápiz, *Femme assise dans un fauteuil* [PP.27:003], y a tinta china, *Femme assise dans un fauteuil* [MPP:1018]. Algunas de las obras que produce ese año exploran el motivo de la 'doble cabeza' que ya comenzara en 1925. Dos de los más llamativos son *Femme assise* [PP.27:016] y *Le peintre et son modèle* [PP.27:021]. Las implicaciones psicológicas de estas obras —en que los cuerpos están superpuestos y distorsionados como si hubieran sufrido un proceso de metamorfosis— indican que su vida personal continúa agitada. Uno de los primeros 'monstruos' aparece en *Femme endormie dans un fauteuil* [PP.27:019], una figura grotescamente distorsionada con una cara en forma de hocico volcada hacia atrás y una boca dentada que, abierta de par en par, parece dar ronquidos. El artista consigue aquí cambiar el físico femenino, definiéndolo en enérgicos arabescos que describen el abandono de la mujer ante su amante, como ha sugerido John Golding. El cuerpo lo delimita una línea fluida, sólida y fría como las cintas metálicas que rodean las vidrieras góticas, se ha sugerido que su desarticulación y su flacidez obscena enfatizan la feminidad de la figura, haciéndola más real. Esta nueva campaña primitivista en lo que concierne al trazado de sus personajes proseguirá a lo largo del año, alcanzándose una mayor expresión de crueldad sexual en su libre transformación de las formas. A este respecto, debemos recalcar la gran influencia que Bre-

ton y sus seguidores tuvieron sobre Picasso en los años 20, sobre todo en la liberación de la mente del artista, apartándola de las restricciones burguesas que Olga había intentado imponerle con algo de éxito. La noción de sexualidad y amor en aquellos es especialmente relevante: conceptos como *l'amour fou*, el amor enloquecido, que puede solo hallarse al azar en la calle, y que tiene como objeto la eterna *femme enfant*, joven Guardiana de los misterios, es de crucial importancia. Movidos por tales creencias, algunos de los surrealistas convirtieron muchos de los paseos hechos al azar por las calles de la capital en un auténtico ejercicio espiritual. De hecho, cuando Picasso por fin se encuentra con su *femme enfant* en 1927 (algunos suponen que ocurrió incluso dos años antes), compararía el 'encuentro fortuito' con el que tuviera Breton con Nadja en la *rue Lafayette* de París el 4 de octubre de 1926 (Claude Picasso en conversación con Lydia Gasman, septiembre, 1978).

La *Serie de las Crucifixiones* de 1927

En *Crucifixion* [LG.81:297], del 11 de enero, se muestra a un Cristo femenino convertido en el doble del adversario de Picasso. Carente de mano, el Cristo suspendido en la cruz se gira mostrando su curvilíneo trasero con un diminuto ano circular que está desplazado hacia el muslo derecho; la herida abierta que le inflige el perplejo centurión parece una boca abierta o *labia vaginae*; su impresionante pelo largo apunta en la misma dirección: se trata de un Cristo-mujer. Este Cristo 'manco', lejos de ser el Salvador, es el homólogo de los monstruos andróginos y otras criaturas 'maléficas' que rondaban en la imaginación de Picasso e invadían su arte en aquellos momentos. En *Le Christ sur la croix* [PP.26:100], la 'maléfica' Magdalena tiene una cabeza de gallo, representando con ello el rechazo de Cristo por San Pedro. Para enfatizar la malevolencia de la negra cabeza de gallo, se la dota además de 'un ojo maléfico' y de una media luna negra. De esta forma, la Magdalena sincrética evoca simultáneamente la traición de San Pedro, la bru-

jería de Olga, el cegador sol mitraico relacionado con el gallo solar, y además Isis u otras Madres primigenias cuyo emblema era la media luna. La media luna negra es obviamente maléfica, como también lo es la extraordinaria postura que adopta la Magdalena, quien se retuerce dolorosamente como si estuviera rindiéndose a una aplastante fuerza externa. De rodillas, se la fuerza a dar una voltereta haciendo que la cabeza se doble sobre su trasero, poniendo todo el peso de su voluminoso cuerpo sobre los dedos contraídos del pie izquierdo. Los brazos se estiran hacia atrás, como si estuvieran hechos de goma, girándolos por encima de los hombros hasta llegar casi a dislocarlos, y la cabeza se retuerce hasta que el negro perfil de gallo cubre su cara casi por completo, desplazando los pechos al cuello. Simbólicamente, Picasso somete a la Magdalena a su deseo, pero añade además ultraje a la humillación. El Cristo sacrílego, 'manco' y femenino arriba y la Magdalena con cabeza de gallo, dando una voltereta, debajo, forman una figura demoníaca indivisible. Tal relación entre Cristo y el Diablo había preocupado a Picasso desde su infancia.

La obra que nos ocupa contiene otras figuras y objetos simbólicos que se encuentran representados tradicionalmente en las crucifixiones. A la izquierda, el perfil joven evoca a la Virgen María pareciéndose a su vez a Marie-Thérèse. Por encima de la cabeza de la Virgen se eleva la cabeza 'doble' de un observador perplejo cuyas orejas parecen pomos de puertas y al fondo a la izquierda un hombre lleva una escalera, para Picasso un 'instrumento' de revelación. El hombre que sujeta la escalera tiene también una oreja o pomo sobresaliente unido a la escalera. Tal rasgo parece indicar una facultad auditiva sobrenatural, la 'oreja de la escalera' que todo lo oye, es capaz de registrar la voz, de otra forma inaudible, del 'silencio' o la Muerte. Picasso representará este mismo año otra escalera 'vidente', con un gran ojo ideogramático, en *Guitare accrochée au mur* [PP.27:007]. Y en *Dessin* [PP.28:108], por otra parte, vemos una escalera colocada sobre una esfera que reposa sobre un trípode y dotada de una cabeza de perfil abriendo sus fauces para morder lo que parece un enorme compás, emblemas masónicos. Otro detalle de *Crucifixion* [LG.81:297] es la herradu-

ra, un amuleto popular de buena suerte, dibujado sobre la pierna del caballo a la derecha. Un trazo largo une la pierna con la lanza del centurión que está dirigida al Cristo 'manco' femenino, pero la lanza golpea la cabeza femenina del caballo. Dada la naturaleza supersticiosa de Picasso, la herradura reafirma la intención del artista: ejecutar a sus enemigos, Cristo y la maléfica cabeza femenina del caballo.

Durante el invierno pinta varias naturalezas muertas al óleo, como *Figure* [PP.27:004], *Compotier et guitare* [PP.27:005], *Tête et guitare* [OPP.27:12], *Guitare accrochée au mur* [PP.27:007], *Nature morte* [PP.27:008] y *Compotier avec raisins* [PP.27:009], así como algunos retratos de Arlequines, como *Arlequín enfant* [PP.27:010] y *Arlequín* [PP.27:013], que podrían interpretarse como un intento de vuelta a su juventud. Teniendo en cuenta las dos cosas arriba apuntadas —la búsqueda de un *amour fou* con una joven y el regreso a su propia juventud—, no es de extrañar que entre el 8 y el 11 de enero entablara una conversación con una joven de diecisiete años, Marie-Thérèse Walter —una rubia sensual con impresionantes ojos azul-grises—, con la que se había encontrado 'al azar' delante de los almacenes *Galeries Lafayette* en París. La joven, de apariencia escandinava, era una de las dos hijas de Emilie Marguerite Walter que vivía en la afueras de París en *Maisons Alfort*. La madre aseguraba ser de ascendencia sueca, al menos en parte. Nada se sabe de su padre (al ser hija ilegítima, el nombre de él no aparece en su partida de nacimiento), excepto que supuestamente había sido pintor. De naturaleza gentil y alegre, pero carente de tendencias intelectuales, la única pasión que tenía Marie-Thérèse era el deporte, al que se dedicaba enteramente. Según Richardson, ella nunca había oído hablar del artista, que se vio forzado a ir a una tienda de libros cercana para mostrarle libros con su foto. La primera fecha que se da para el encuentro se basa en lo que ella misma dijera en una entrevista de 1974 con Pierre Cabanne: 'Solo tenía diecisiete años. Estaba caminando por el bulevar. Había comprado una blusa con un collar al estilo Peter Pan. Me vio. Llevaba una impresionante corbata roja y negra. Al acercarse sonriente me dijo: 'Señorita, tiene usted un rostro interesan-

te. Me gustaría hacerle un retrato'. Después añadió: 'Creo que haremos grandes cosas juntos ('Nous ferons de grandes ensembles')'. Era sábado 8 enero de 1927, a las seis de la tarde. Después para asegurarse me dijo: 'Soy Picasso'. Sin embargo, en una conversación posterior con Lydia Gasman entre diciembre y enero de 1971–1972, ella misma data el encuentro dos días más tarde, de ahí la segunda fecha citada. En cualquier caso, ambos datos han sido cuestionados por Herbert T. Schwarz, quien concluye de sus propias investigaciones que el primer encuentro entre los dos tuvo lugar entre enero y febrero de 1925 en la *Gare Saint-Lazare*. El encuentro obviamente incrementará la tensión matrimonial ya existente con Olga, y su vida se hará más complicada al intentar mantener el romance en secreto. Como dice O'Brian, 'puede ser que el hombre esté limitado en su capacidad de tomar decisiones; si continuamente debe hacerlo como artista en su taller, no le queda ya nada para su vida mundana'. Con toda seguridad, Picasso no llega a tomar ninguna decisión con respecto a su matrimonio durante estos años, lo cual le llevará inevitablemente a una gran depresión. En palabras de Palau, parece que se rigiera por los preceptos de la diosa Venus: cada nuevo amor se ve marcado por un nuevo flujo artístico, y cada desencanto por un reflujo desolador. La maldición de Olga por su parte era dejarse llevar por su naturaleza posesiva y celosa, y tener tan poco control sobre sí misma como tenía su esposo. Sarcásticamente, Tzara le había comentado que tenía un remedio eficaz contra las mujeres fastidiosas como Olga: cambiarlas por otra. Aunque delgaducho y tan bajo como el español, se declaraba un mujeriego empedernido, con cierta preferencia por las rubias de grandes pecheras, que según él les daba un temperamento más calmado. Lo que Picasso necesitaba, había decidido Tzara, era una rubia corpulenta. Y eso es precisamente lo que Picasso terminaría haciendo. Olga se había convertido, por citar a Richardson en 'una estúpida e irremediable aburrida, egoísta y celosa hasta la locura'. Picasso había estado durmiendo en el apartamento de Tzara en *rue de Lille* y había cruzado el río para dar un rápido paseo por la Opera. Al pasar por delante de *Galeries Lafayette*, vio a la rubia corpulenta de los sueños de Tzara justo enfrente de los

escaparates de los grandes almacenes. Ella solía decir que había estado esperando a una amiga, pero la verdad es que se había escapado de casa y no había encontrado fortuna fuera; se había quedado sin dinero y esperaba encontrar un trabajo como dependienta. Parecía callada y tranquila, lo cual después de los gritos de Olga era lo que él quería. Tras dar un par de vueltas a su alrededor para asegurarse de que era real, se acercó a ella y la invitó a tomar algo de desayunar. Ella tenía hambre y aceptó su invitación. Él la observaba sorprendido de lo rápido que se engullía un *croissant*, tocino, huevos y pan, más cuatro tazas de café, lo que le llevó a preguntarle si era inglesa, ya que nunca había visto a nadie que no fuera inglesa o americana comer de esa forma tan temprano. Ella le contestó inocentemente que era de ascendencia sueca y que, además de francés, hablaba alemán (de hecho lo había aprendido en Wiesbaden), pero no inglés.

El *Texto de la caseta*

La Caseta de playa, un recuerdo de su infancia en A Coruña y un motivo concreto de los centros turísticos costeros, es un símbolo que da pie a un sinfín de interpretaciones. Siempre representado en conexión con una bañista, esta metáfora visual podría representar al mismo Picasso, con lo que la Caseta sería entonces el símbolo del cuerpo, de la vida interior, el refugio de todo lo interno que se encuentra en constante amenaza, y más aun, un lugar lleno de misterio. Es por ello que varias mujeres en su vida —Olga, Marie-Thérèse, Dora— se esforzaron en vano por tener acceso a ella con una llave, que es por lo tanto no solo un evidente símbolo sexual, sino también la llave de la revelación, la clave a un significado oculto, a un mundo invisible. Veremos como a veces la Caseta tiene la apariencia de un templo o una tumba, y puede incluso tomar forma de anatomía humana. Al final se convertirá en el trasfondo para la elaboración de esculturas imaginarias, un escenario para lo monstruoso. En esta iconografía fantástica el físico femenino se ha deformado, dislocado y reconstruido a partir de sus frag-

mentos; un nuevo alfabeto anatómico ha sido diseñado, una 'sintaxis orgánica' que será la matriz de todos los cambios que irán a ocurrir. La luz transparente de las playas del norte, los colores brillantes aplicados en empastes, los rápidos trazos plásticos, todo esto acentúa el lirismo vital de la llamada *Serie de la Caseta* y contribuye a su animada atmósfera poética.

El texto de igual nombre está compuesto en escritura automática, reflejando el contenido de los estados subconscientes y preconscientes del autor: sus recuerdos, ideas y emociones presentes y pasadas. El texto parece una reconstrucción por parte de Picasso de su vida interior, teniendo como guía las ideas, actitudes e iconografía simbólica de los poetas surrealistas; pero también haciendo referencia a la propia experiencia infantil. El artista asocia a la bañista en traje de rayas con la Caseta de playa, contenedora de un 'maleficio', al ser su interior símbolo de la maldad, la Muerte irreversible impuesta por el Destino. Delgada como un 'palillo', 'puntiaguda o masculina', la Caseta revela su maléfico contenido a 'la tortolita', que la 'toca o acaricia con su grácil aire femenino', de 'paloma blanca'. Esta es Marie-Thérèse, también conocida como 'la niña', 'la rodaja de limón', 'la yegua risueña', 'la dama', o 'el lirio'. Lo maléfico del interior de la Caseta no era otra cosa sino aquellas monstruosas fuerzas —el Destino o Muerte— que eran para él una continua obsesión; pero es a su vez el inconsciente del artista, pues este también se aleja del control racional. Esta idea estaba ligada a su fascinación con los restos de nuestro origen animal: el 'mono en la mente', como él lo llamaba. Le había comentado a Malraux: 'Los espíritus, el inconsciente, todos son la misma cosa'.

Podría incluso decirse que el interior de la Caseta es primordialmente un símbolo del inconsciente de Picasso; pero dada la interpretación de una imagen en otra y su opinión de que el inconsciente es intercambiable con el Destino hostil, el interior maléfico de la Caseta no puede de hecho separarse del Destino malevolente. Es decir, emerge como un símbolo del inconsciente de Picasso que está al mismo tiempo ligado a las fuerzas hostiles del Destino y apartado de ellas, de un Todo surreal tenebroso. Picasso, el hombre y artista consciente, se encuentra enfrentado tanto al Destino

maléfico como a su propio inconsciente, incluso cuando sabe que el inconsciente es la parte más creativa de su ser; es por ello que el interior de la Caseta está también ligado a la infancia del artista: la última sección del *Texto de la caseta* es un registro de sus recuerdos de niño, pues ya entonces se había identificado con ella. La referencia a 'caramelo' en el interior de esta puede explicarse bajo la aseveración freudiana de que los recién nacidos se rigen exclusivamente por 'la ciega satisfacción de sus instintos'. Lo que domina en el interior son igualmente los instintos básicos del inconsciente, que sobreviven en el adulto. Como decíamos, el inconsciente es también el Destino, descrito como una fuerza implacable que cohíbe el libre albedrío del artista, equivalente por lo tanto a lo que él llama 'la tiniebla y la brutalidad', 'el silencio de la Muerte' o 'la Muerte' misma. El Destino en el *Texto de la caseta* compendia su filosofía y misticismo, inspirados en Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, donde 'el Destino mancha y roba el cristal o la revelación de la mente', al ser su enemigo. Su principal preocupación era el impacto que el Destino tenía en su vida, distorsionándola hasta el punto de hacerla irreconocible. Es por ello que su más importante cometido era el rebelarse contra él.

A lo que Picasso intenta dar forma en sus obras es a una fuerza inmanente, misteriosa, absoluta o sagrada que lo rodea y le es 'hostil'. Su 'arte' está amenazado por esa fuerza, un 'sol' o Destino que cuelga sobre él y blande sus 'miles de armas ofensivas'. El enemigo es el Todo o la vida, la tierra, es decir, todo lo que nos rodea, todo lo que no somos nosotros —la conciencia—, aunque es parte de nosotros, pues el enemigo y el inconsciente quizás sean 'la misma cosa', según Picasso. El *Texto de la caseta* comienza expresando simplemente su creencia en las malignas fuerzas invencibles del Destino, en lo que pudiera clasificarse como un 'determinismo duro', una visión que compartía con artistas como Munch. Frente a esta situación, siendo víctimas de un Destino principalmente maligno que intenta controlar nuestras vidas, la única salvación es resistirse a él, rebelarse para disfrutar de la libertad de uno. 'La naturaleza de todos está determinada con antelación', decía Picasso, 'pero debemos enfrentarnos a tal Destino irreversible, la Muerte'. Para

ello, Picasso adopta como arma el humor negro. Se ríe del Destino porque debe defenderse contra él, y su mayor defensa es la identificación con él mismo, para de esa forma derrotarlo más fácilmente. En otras palabras, para luchar contra el Destino, el artista debe adoptar el poder maléfico de aquel. Por esta razón vemos cómo a lo largo del *Texto de la caseta* se adopta la misma violencia, los mismos sentimientos y pensamientos negativos atribuidos al Destino, expresados especialmente en imágenes culinarias. En resumen, el tema principal que trata Picasso en la obra es el siguiente: el artista, víctima del Destino, debe robar mediante su arte las armas de este y utilizarlas artísticamente para enfrentarse a él. Esta es igualmente la estrategia central en las llamadas pinturas mágicas. Es quizás por esta razón que autores como Jaume Sabartés deducen que 'Picasso no hace lo que quiere sino aquello que le manda el Destino', que su arte le era 'impuesto'. La mezcla de dolor, repulsa y vulgaridad en sus obras —su *philosophie merdeuse*— no son más que un reflejo de los instrumentos arrebatados al Destino en su lucha contra él; son, en definitiva, una muestra del pesimismo que sentía. Picasso suponía que 'todo está preescrito en algún sitio'; el Destino era un agente darwiniano y 'aquellos que no se pueden adaptar son eliminados automáticamente por la vida'. Su ideal era hacer un trato con 'lo que está escrito', enfrentarse al Destino por medio del arte, imponiendo sus propios términos.

Picasso, sin embargo, también concebía la relación entre el Destino y él de una forma alternativa y casi contradictoria, que puede ser denominada 'determinismo blando', una concepción que permite la reconciliación del determinismo y el libre albedrío. La premisa bajo las varias concepciones de una teoría del 'determinismo blando' es la noción de que el azar opera dentro de una red de eventos impuesta por el Destino. El azar permite a cada persona ejercer su propia voluntad dentro de los límites prescritos y formar su existencia dentro de estos según sus deseos y fines. Según Parmelin, Picasso sugiere que el hombre puede ajustarse a las necesidades externas aprovechándose de las oportunidades que el Destino ofrece a través del azar o 'creando las circunstancias' que le convienen, ya que éstas 'se ordenan' de tal modo que correspon-

dan con los deseos de uno. En otras palabras, el artista nota las coincidencias en su vida, y le sirven para confirmar su tesis de que el azar es una clara manifestación de la unión entre el interior del hombre y el mundo exterior.

La adaptación al Destino es especialmente relevante en lo que concierne a la maleabilidad de su obra. El artista le había sugerido a Xavier Gonzáles, en 1944, que los accidentes artísticos están de hecho determinados por el inconsciente, como parte del Destino, lo cual parece sugerir la unión de una finalidad universal con su propio subconsciente. Enfrentado al control que su inconsciente impone sobre la obra, Picasso sigue una técnica curiosa, lo que podría clasificarse como una 'sumisión mística' al Destino en compensación por su ayuda. Esto es, finge una sumisión al Destino como si intentara complacerlo y ganar de esa forma su apoyo. Con ello, la malevolencia del Destino llevará a Picasso no solo a una rebelión total, sino en menor medida a ciertas tendencias supersticiosas. Parmelin ha caracterizado el comportamiento del artista a este respecto como una 'manera dostoievskiana española' de enfrentarse al Destino. Jaume Sabartés interpreta bajo la misma lógica la manía que el pintor tenía por guardar todo lo que había acumulado fortuitamente, era en realidad una forma de evitar 'poner presión sobre los eventos por temor a que el aire desplazado por un gesto voluntario pudiera romper el equilibrio de su vida y cambiar su Destino'. El 'hilo que teje el Destino' o 'la tela de araña del sol' en el *Texto de la caseta* hacen referencia obviamente a las Moiras o Parcas romanas. Ahora bien, el Destino no tiene por qué ser siempre negativo. Como parte de la doctrina maniqueísta de Picasso, donde bien y mal están unificados en Abraxas, el Destino puede a veces invertirse y pasar a ser su aliado. Esto se da especialmente en momentos de plenitud amorosa, en que lleno de optimismo llega a afirmar que la ley de la naturaleza es tan bella que parece milagrosamente absurda, comentándole a Cocteau en 1924 que 'todo es un milagro' en su vida.

El 10 de enero se encuentra con Marie-Thérèse de nuevo en la estación de metro de *Saint-Lazare*. Primero la lleva al cine y después a su estudio por primera vez. Un día después comienza a po-

sar para él, aunque jamás llegaría a admitir que le fascinaran su talento o su fama. Una vez le dijo a Marie Cuttoli que sus pinturas 'no le impresionaban', y que en cualquier caso 'la pintura no le interesaba'. Cuando Picasso pintaba su retrato, ella siempre respondía que 'no se le parecía'. El deporte era lo único en que ocupaba su tiempo. Amante del placer, parecía indiferente a las vanidades de este mundo, siempre disponible, nunca se quejaba, ofreciendo una alternativa refrescante a las continuas exigencias de Olga y las escenas violentas del matrimonio. La relación entre ambos era tan discreta —no debe olvidarse que oficialmente aún estaba casado con otra mujer— que tuvieron que pasar quince años hasta que la existencia de su nueva amada fuera reconocida en público. No obstante, podría decirse que, de todas sus compañeras, fue ella la que quizás tuvo mayor influencia en su obra, logrando exorcizar los Demonios evocados por el conflicto con Olga y trayendo consigo todo un séquito de figuras plenas y armoniosas, lo que vendría a llamarse el 'grafismo curvilíneo', una auténtica glorificación del físico femenino. A pesar de todo ello, las primeras obras claramente referidas a Marie-Thérèse solo pueden fecharse en 1932, quizás por lo secreto de su relación, aunque *Femme assise* [OPP.27:09] o *Le peintre et son modèle* [OPP.27:109] podrían ya considerarse como retratos 'codificados' de su nueva amante.

Supuestamente es entre febrero y marzo cuando tiene su primera relación sexual con ella, en un hotel de *Neuilly*. En 1972 Marie-Thérèse recordaba que le había hecho el amor aproximadamente una semana después de conocerse y que sus actividades sexuales eran, añadió, a veces intimidantes y 'terribles', aunque al final pasaron a ser una experiencia gratificante. Picasso —jamás lo podría olvidar— era muy 'viril'. Al mismo tiempo, el artista intenta tomar lecciones de conducir en una de las tres autoescuelas de París, quizás para conseguir mayor libertad y no tener que depender del chofer que compartía con Olga; pero es un desastre en ellas. A comienzos de este último mes pinta dos óleos sobre lienzo, *Arlequín* [PP.27:011] (7 de marzo) y *Arlequín* [PP.27:012] (8 de marzo), donde se muestra la añoranza de libertad, al remitirnos a la bohemia de su período 'rosa'.

Entre el invierno y la primavera hace los dibujo a tinta china *Scène de décollation* [PP.27:023] y *Scène de décollation* [PP.27:022]. Durante la segunda de estas estaciones también pinta varios óleos: *Arlequín* [PP.27:014], *Femme dans un fauteuil* [OPP.27:106], *Femme dans un fauteuil* [PP.27:017], *Femme dans un fauteuil* [PP.27:018], *Femme assise* [OPP.27:09], *Femme endormie dans un fauteuil* [PP.27:019], *Dormeuse* [PP.27:017], *Le peintre et son modèle* [OPP.27:03], *Le peintre et son modèle* [OPP.27:109] y *Guitare* [PP.27:025]. En ellos vemos a las dos mujeres en su vida representadas de maneras diametralmente opuestas. La cruel distorsión surrealista la continúa acometiendo contra el físico de Olga en *Femme dans un fauteuil* [OPP.27:106], a la que también se le representa en el estudio en *Le peintre et son modèle* [OPP.27:03], en claro enfrentamiento con el artista. Estas obras contrastan con las que dedica a su reciente amor, como *Femme assise* [OPP.27:09] o *Le peintre et son modèle* [OPP.27:109]. Declarar su nueva pasión abiertamente habría sido demasiado arriesgado, de modo que lo que vemos en muchas de estas obras son únicamente referencias pictóricas codificadas a Marie-Thérèse y a sí mismo. Las obras adoptan la forma de naturalezas muertas en que los principales elementos —normalmente una guitarra colgando de la pared, en algún caso un frutero— van acompañadas de las siglas 'MT' o 'P'. Como resultado, el juego de iniciales logra conseguir un significado totalmente erótico: la línea vertical de la 'T' secciona las 'patas' de la 'M', en la 'cama' formada por el cuerpo de la guitarra; en uno de los cuadros, el monograma 'P' se encuentra 'superpuesto' sobre el perfil rudimentario de una chica en el lateral inferior del cuadro. La analogía entre la guitarra y la forma femenina continúa el simbolismo ya frecuente en el período cubista, el vocabulario pictórico también se deriva del cubismo: unas cuantas líneas —clavo, cinta, cuerdas— bastan para dar significado al espacio blanco en el medio del cuadro, recortado como un *papier collé*, con la moldura apenas perfilada para indicar la pared; pero no es solo mediante iniciales que Picasso revela su renovado erotismo, la naturaleza muerta con el frutero no está meramente decorada con el monograma secreto, sino también con dos siluetas blancas: una paloma

que simboliza a Marie-Thérèse, y un pomo fálico, que obviamente representa al artista. La idea de representar a su amada como una inocente paloma, un instrumento que puntear o como un racimo de uvas que mordisquear, sin mencionar su propia representación como un pomo que agarrar, es sintomático del exhibicionismo implícito en Picasso durante el período surrealista, y que se hará incluso más frecuente en su obra tardía.

El simbolismo de las letras

Su relación amorosa con Marie-Thérèse da comienzo a un período de felicidad en su vida personal. Aunque el pesimismo continúa impregnando su arte, ahora intenta expresar su nuevo amor y recuperar el lado benevolente del Destino, como puede observarse en obras como *Guitare* [OPP.27:109], *Instruments de mumente* [OPP.27:50], *Compotier avec raisin* [PP.27:009], *Guitare* [PP.27:026] o *Guitare* [PP.27:025]. El motivo común en todas estas obras son las siglas 'MT', de Marie-Thérèse, o 'MTP', sus iniciales combinadas con la letra 'P' de Picasso, introduciendo por primera vez letras simbólicas en su iconografía como tema central. Mediante ellas, Picasso vuelve a las concepciones míticas ancestrales sobre el significado del alfabeto, siguiendo una línea en paralelo con las exploraciones surrealistas sobre 'la Alquimia de la palabra'. Dos años antes de conocer a Marie-Thérèse había estado ya experimentando con el motivo de las letras simbólicas incluyendo el uso de una 'M' estilizada y una 'T' bien definida. En su interés por el valor de la palabra, Picasso debía tener conocimientos de los pensamientos sobre el tema expresados ya en San Juan, en quien según Inge hallamos la doctrina fundamental que 'la palabra no es meramente el instrumento de la creación original, sino también el aspecto central de la vida, el ser en el que la vida surge, un atributo indestructible, una prerrogativa básica, el conocimiento que mantiene y anima el universo sin perderse en él'. Picasso también toma de Apollinaire y Jacob nociones cabalistas sobre la Divinidad de las letras. Los cabalistas pensaban que las letras eran principios

espirituales que subyacen a toda creación: 'Cada configuración de letras, tengan sentido o no en el habla humana, simboliza algún aspecto del poder creador de la Divinidad activa en el universo'. Según ellos, el universo fue creado por la Divinidad al ser nombrado. Aproximadamente al mismo tiempo que Picasso comenzaba a incluir letras simbólicas en sus obras, Michel Leiris publica en *La Révolution surréaliste* una reseña de *La Monade hiéroglyphique* de John Dee, donde este aclara su creencia de que la Divinidad es 'simplemente una combinación de letras y palabras'. Es con este trasfondo temático de letras y palabras simbólicas que comienzan a surgir las iniciales picassianas de 1927. Ahora bien, si la función mágica que se asigna a 'MT' y 'P' viene sugerida por el contexto místico de las letras presentes, por ejemplo, en la literatura surrealista, la naturaleza supersticiosa y reservada de Picasso, sumada a su tendencia a equiparar a las personas con sus nombres, solo servirán para incrementar el carácter mágico de las siglas del artista y su amada. Siguiendo los principios de un auténtico hechicero, llega a afirmar: 'Je ne dis pas tout, mais je peins tout'. En su niñez había aprendido que 'uno nunca debía referirse directamente a un hecho o situación; solo se podía hablar de ello mediante alusiones a otra cosa'.

Hay bastantes evidencias que corroboran la creencia primitiva picassiana de que el nombre y el nombrado se encuentran misteriosamente interconectados. Cuando Picasso temía por la salud de su hijo Claude —pensando que el mal de ojo pudiera atacarlo— se negaba a decir su nombre, substituyéndolo por la palabra 'dinero'. También sus obras literarias se prodigan en metáforas derivadas de un código personal, como si se tratara de cifras dirigidas a ocultar y proteger sus pensamientos, planes, actividades y amistades. Sus códigos lingüísticos, su constante disfraz como la 'corneta', por ejemplo, se deben en parte a su suposición de que los nombres son idénticos a las personas, objetos, conceptos y eventos a los que se refieren, y por ello que escribirlos con toda franqueza los haría vulnerables y los pondría a disposición del 'enemigo'. La creencia en la magia de las palabras es patente en el drama *Les quatre petites filles*; también lo es en la escritura indescifrable que diseña en la

litografía para la obra dadaísta de Iliazd, *Poésie de most inconnu* —véanse [LG.81:291], [LG.81:292]— y en las letras ilegibles dispersas en otras ilustraciones que representan naturalezas muertas o cabezas globulares casi abstractas, por ejemplo *Illustration pour Picasso Lithographe* [LG.81:292a]. En el ojo izquierdo de una cabeza laberíntica parecida a Zeus, llena de clavos o diminutos pomos, Picasso oculta maliciosamente nada más y nada menos que la letra griega 'pi' que representa el poder mágico de los ojos del 'pintor'. Podríamos remontarnos a años atrás, ya que la creencia típicamente española en la magia inherente de los nombres de pila puede incluso notarse en algunas obras de 1899, donde cuidadosamente traza varias veces sus iniciales o su firma, e incluye virginales lirios entre la 'P' y la 'R' de Pablo Ruiz, un motivo favorito de los simbolistas para representar el misticismo mezclado con el pecado, asociándolo de esta forma con la *femme fatale*. Con ello transfiere a su nombre una combinación de oculto misticismo, trasgresión sexual y moral católica.

Volviendo a Marie-Thérese, ella era para Picasso la antítesis de la Muerte, la plenitud de la vida, el ardor del amor juvenil, la *femme–enfant* y la encarnación de su ideal pictórico proclamado ya en las neo-clásicas figuras femeninas de los años 20. Su confesión de amor de 1927 hacia la joven amante estaba especialmente impregnada de la magia de las letras. En *Guitare* [OPP.27:109], pintada esa primavera, se da una unión metafórica entre ambos mediante las iniciales: las letras 'MT' van acompañadas de una 'P' que se alza sobre un interior lleno de luz, sugerido elípticamente por las molduras; estas dos letras se encuentran prendidas al claro lienzo con largos alfileres (líneas terminadas en puntos), que son a su vez las cuerdas de la guitarra, así como por un inquietante alambre de púas; el perfil blanco de Picasso supervisa la toma de posesión de 'MT' por parte de la 'P', que es al menos el doble de grande que ellas. A pesar de la simple morfología y sintaxis bidimensional de la obra, se da en ella una inagotable multiplicidad de significados, surgida de las posibles lecturas de las letras 'MTP' que hipnóticamente dominan toda la composición. Haciendo uso de nuevo de una mezcla picassiana entre trasgresión sexual y moral católica, la

'M' podría también interpretarse como las iniciales de la Virgen María, la 'T' como la cruz de Tau o las iniciales de Theos (Dios en griego), y la poderosa 'P' como la inicial de la Pasión de Cristo en la cruz. Es precisamente por el poder de 'desorientación' controlada que ejercen las letras al no poder interpretarse unívocamente, que la obra alcanza un alto nivel de 'fascinación' en el espectador.

La obra *Instruments de mumente* [OPP.27:50] pintada ese otoño late igualmente con una alegre vitalidad juvenil. La estructura lineal que se alarga rápidamente, partiendo de una figura compuesta de círculos concéntricos giratorios produce una sensación de vértigo; el *allegro* de las líneas de fuga lleva casi automáticamente a composiciones de 'líneas y puntos' abstractos que nos remiten a las 'cartas astrológicas' de 1924 como *Feuille d'études ('Le chef-d'oeuvre inconnu')* [OPP.24:04], por ejemplo. Las siglas 'MT' se corresponden exactamente con la descripción de John Dee de las letras ocultas que cita Michel Leiris ese mismo año: 'Las primeras letras místicas de los hebreos, griegos y romanos, creadas por la misma Divinidad, están compuestas de puntos, líneas rectas y círculos periféricos'. El brusco estilo de las letras 'MT', remarcado por un exagerado alargamiento de la línea vertical de la 'T', que la transforma en una imponente cruz de Tau, también evoca la escritura 'automática' de los médiums espirituales: la fascinación en Picasso por las representaciones gráficas de estos se confirma en su *Peintre et modèle* [OPP.27:116] de 1927, cuyas circunvalaciones mecánicas casi abstractas recuerdan a las espirales cursivas típicas de aquellos.

Compotier avec raisin [PP.27:009] es una variante del tema de los 'interiores paradisíacos'. La habitación llena de estrellas con una naturaleza muerta se transforma en un recinto traslúcido, con una ventana–puerta a la derecha y una mesa con una rodaja de sandía cuyas semillas circulares sugieren dinámicos cuerpos cósmicos. Un enorme pomo blanco representa la erección sexual; su forma redondeada se continúa con el emblema de Marie-Thérèse del *Texto de la caseta*, una figura como una paloma blanca con el pico abierto; la pareja de pomos viriles, la 'mano o falo de la puerta' de Picasso y de Marie-Thérèse sirve como un fondo luminoso

sobre el que se inscriben las letras 'MT' unidas a la otra imagen codificada de ella, la sonriente 'rodaja de melón'. En *Guitare* [PP.27:026] las letras 'MT' son el único tema, una delicada viñeta en forma de filigrana lineal sobre un lienzo simbólicamente blanco, al que se añade un alambre de púas paradójicamente delgado, y líneas al mismo tiempo suaves y puntiagudas que sugieren las cuerdas de una guitarra. En *Guitare* [PP.27:025], por su parte, el pesado monograma de Marie-Thérèse, colocado sobre una mesa, se combina con su perfil (redondeado como una 'rodaja de melón'), dominando un recinto vacío; la 'T' en forma de cruz de Tau está rodeada por un círculo que evoca el halo cristiano. Estas composiciones de hecho se basan principalmente en la creencia del artista en la magia de la imagen. Así en otras obras de 1927, las letras 'MT' se superponen sobre una mano blanca, esto es, la benevolente mano del Destino y de Picasso como su representante. Visto desde la perspectiva de la equiparación de la mano con el Destino, la MT o 'mano blanca' es un doble mágico del Bien que Picasso buscaba controlar. Era precisamente esta noción psicológica, ética y metafísica del 'bien' que 'MT' debía representar. En los últimos años de su relación, Picasso frecuentemente anotará las dos iniciales combinadas como muestra de su afecto hacia ella. En *MTWP* [PP.39:030] el monograma 'MTWP' incluye una ecuación de sí mismo con Cristo: la alta letra 'P' se encuentra con una 'X' en su base, compuesta de segmentos de la 'M' y la 'W', y uno puede detectar la unidad 'P/X', la bien conocida combinación de las primeras dos letras del nombre griego de Cristo, 'Chi' (X) y 'Rho' que forman el monograma empleado con frecuencia en el arte cristiano. En *MTWPC* [LG.81:282] Picasso esboza en un sobre 'MTWPC', que como Marie-Thérèse explicó, era una representación de su familia 'ilegítima': Las iniciales 'MTWP' eran los esposos, y la pequeña letra 'c' encima era la hija de ambos, Concepción o María-Concepción; el monograma de Cristo puede observarse aquí de nuevo y el signo 'X' aparece repetido al final de cada línea que forma las letras.

Picasso parece pensar que la manipulación de las letras tiene un 'poder intrínseco' al corresponderse con 'la estructura del universo

o sus partes'. En *Femme torero III (Suite Vollard L88)* [OPP.34:37] años más tarde, la letra 'P' vuelta de derecha a izquierda se convierte en una espada clavada en un toro, un truco que se repite en *La bête* [OPP.35:30] donde la 'P' está clavada en un dragón. En ambas obras, la 'P' en forma de espada, la inicial de Picasso, es al mismo tiempo el arma del Sacrificio. Este motivo reaparecerá en los años 40, en *Nature morte à la guitare* [OPP.42:13] por ejemplo, una de las más brillantes implementaciones del valor mágico de los signos alfabéticos. El espejo mágico de la Muerte juega aquí un papel principal, dominando la composición con su brillante presencia ausente. El espacio espeluznante reflejado en el espejo ofrece un fuerte efecto tridimensional, mientras que la ausencia de figuras sugiere directamente el 'vacío infinito'. Dos objetos colocados en la mesa bajo el espejo están repletos de símbolos relacionados con el Sacrificio; incluso la guitarra recuerda siniestramente a una calavera con sus órbitas dentadas; la copa de cristal delante sugiere un recipiente para el vino de la Eucaristía, y la idea del Sacrificio es recalcada por el fruto sobre un plato junto a ella. La prehistórica espada mágica que bordea el contorno del altar es sin duda una 'P' o Picasso, representando la espada del Sacrificio, y tiene la misma forma de la 'P' superpuesta sobre la 'X', esto es, Picasso o Cristo en obras anteriores. La contraposición de la 'P' de Picasso y la espada rojiblanca (Cristo o San Pablo) con el espejo de piedra del 'vacío infinito' constituye un espeluznante resumen de la magia del alfabeto según Picasso.

El 11 de mayo, Juan Gris, su amigo y rival desde 1906, fallece de uremia a los cuarenta años. Picasso da el pésame a Gertrude Stein en su apartamento de *rue de Fleurus*; ella había sido una amiga íntima de ambos artistas desde su llegada a París. Durante su visita Stein le recrimina el mal trato que le había dado a su compatriota. El entierro no va acompañado de un servicio funerario formal; pero Picasso forma parte de la comitiva. Poco después, el pintor dice haber anticipado el fallecimiento de Gris, comentando: 'Había hecho una pintura a gran tamaño en tonos negros, grises y blancos; no sabía lo que representaba, pero cuando vi a Gris en su lecho de muerte, descubrí que era mi cuadro'. Vemos pues

como de nuevo Picasso siente que su obra pueda quizás ser un reflejo del Destino expresado a través de su propio inconsciente.

La Caseta y el tema del interior

A Picasso le fascinaba la existencia irónica de pequeñas Casetas para desnudarse en la playa, mal ventiladas y siempre cerradas, cuando al fin y al cabo el paisaje marino debería motivar a la gente a mostrarse desnuda. Las Casetas en sus obras aparecen a veces completamente cerradas o van acompañadas de llaves prominentes, sugiriendo que algo importante, aunque impenetrable, se encierra dentro. En otras ocasiones, las puertas se encuentran entreabiertas, invitando al espectador a escudriñar en su interior, pero sin revelar nada. Cuando en 1936, la puerta de la Caseta se abre como por sí misma para recibir el cuerpo moribundo de la joven rubia —véase *Composition* [OPP.36:54]— su interior, con aspecto de tumba, presentará 'una nada encriptada rodeada de tinieblas'. En breve, los interiores de las Casetas de Picasso sugieren algo y al mismo tiempo lo ocultan, provocan la atención del espectador, pero simultáneamente desafían su comprensión; cada una de las Casetas implica un 'misterio' encerrado en su interior, un secreto indefinible, pero vital: el 'misterio' surreal del inconsciente picassiano y del Destino o el Todo.

Esta idea de que los objetos que nos rodean contienen interiores misteriosos se había desarrollado con gran fuerza en los círculos surrealistas, alcanzando niveles casi de culto. En muchos de los trabajos del grupo se evoca de forma obsesiva el enigma de un espacio interior. El mismo Picasso había sugerido, a de Zayas en 1923 y a Zervos en 1935, que la 'apariencia' superficial de la naturaleza oculta una forma de realidad más profunda: 'La naturaleza hace muchas cosas de la misma manera que yo: ¡las oculta!', había dicho el artista. También había comentado a Malraux que la 'surrealidad' es 'lo que uno consigue tras explorar la naturaleza'. Como Breton y los otros surrealistas, Picasso pensaba que la 'surrealidad' estaba contenida en el interior de lo cotidiano, del mundo visible

del aquí y ahora; el interior 'invisible', oculto tras las 'apariencias', era el santuario de una realidad superior (una 'surrealidad'), mientras que el exterior 'visible' de los fenómenos se reducía a una mera cubierta. El tema del interior de la Caseta se basa precisamente en este concepto de una 'surrealidad inmanente' que habita el 'espacio interior invisible' de las 'apariencias visibles' de la realidad cotidiana.

Si Picasso sentía que una cosa era al mismo tiempo también otra cosa de forma analógica, era precisamente porque opinaba que ambas estaban unidas internamente; en otras palabras, la analogía picassiana presupone la noción de un interior común a todos los objetos. Como sugería a menudo, la común 'sustancia de las cosas' está oculta en el interior invisible imaginario del mundo y ata las formas heterogéneas separadas en un todo unificado, es decir analógico. Lo que aparece inconexo en la superficie está para él conectado internamente; es decir, el interior simbólico de la realidad contiene la esencia unificadora de los fenómenos, por lo que en la obra de Picasso, las imágenes de objetos individuales se mezclan en un continuo ininterrumpido. El tema de la imagen dentro de la imagen —lo interno de las imágenes— refuerza y explica los lazos analógicos entre las distintas representaciones picassianas. El encapsulamiento de una cosa en otra, que expresa el 'sustrato' unificador localizado en el interior simbólico de la realidad total es también un tema paradigmático en los surrealistas. Quizás a través de ellos, Picasso adopta la noción de que existe un 'punto central' dentro del interior simbólico de la realidad, donde los opuestos se reconcilian; es precisamente por ello que 'lo real de la realidad', localizado en el interior de la realidad superficial, incorpora tanto el Bien como el Mal, y los diferentes objetos en sus poemas llegan a polarizarse alrededor de categorías como la bondad y la maldad. Picasso suponía que dentro del interior simbólico del mundo, en su totalidad, se encuentra una esencia maléfica opuesta —pero también ligada— al bien. Esto se demuestra claramente en la imagen combinada de una Caseta y una cabeza de mujer en obras posteriores como *Monument (Tête de femme)* [OPP.29:11]. Aquí el espacio oscuro interior que se observa a través de la estrecha apertu-

ra —o *vagina dentata*— representa claramente el dominio de un Destino destructor en el interior de la Caseta, que por su parte simboliza el Bien. Vemos igualmente cómo en sus escritos Picasso mezcla la imagen alegórica del escorpión con la del cisne, que pueden considerarse como un símbolo del centro donde las fuerzas entrelazadas del Bien y del Mal, lo impuro y lo puro, lo superior e inferior, se reconcilian en el interior del mundo. A este respecto, el artista se enorgullecía de que el escorpión fuera su símbolo del zodíaco, la maldad supuesta del escorpión existía en su propio interior, de la misma forma que también existía el Destino maléfico en su propio inconsciente. Para Picasso el escorpión o cisne destacará como el símbolo último de la esencia dual oculta en el interior de la realidad; en 1943 llegará incluso a fusionar el escorpión o cisne con el propio Arlequín o Picasso, caracterizado por el atributo maléfico de los dientes: el Mal se encuentra inserto en el mismo interior del artista.

Teniendo en cuenta todo lo apuntado, vemos que Picasso, a pesar de haberse declarado ateo, parece adoptar toda una simbología mística, al proponer la existencia de un 'centro del mundo'. Sabemos que Picasso conocía la *mandorla* cristiana en cuyo centro se encontraban representados Cristo y la Virgen, por lo que no es de sorprender que hallemos en su drama *Les quatre petites filles* una referencia al 'huevo' o 'gran círculo', parte de la noción hermética de la reconciliación, de la unidad del 'cuerpo y alma' en el 'centro' del cosmos. Otras elaboraciones del centro simbólico se observan en su representación del 'punto central de una diana', hecha de 'la madera de un árbol micro-macrocósmico cuyas raíces están en el aire' —esto es, un 'árbol mágicamente invertido', 'un círculo concéntrico', o 'un arco ojival cerrado del centro luminoso habitado por el silencio de lo divino'. La forma quizás más elaborada que toma el 'centro' es la de 'un pozo central del jardín vegetal micro-macrocósmico', desde el interior del cual el tercer personaje de la obra ya mencionada anuncia que es 'invisible' o está 'muerta'. Según señala Lydia Gasman, la imagen del pozo está tomada directamente del *Libro de las Revelaciones* del *Apocalipsis* de San Juan.

El centro simbólico del interior del cosmos, el lugar del encuentro entre 'cuerpo y alma', y por ello el lugar de la 'iniciación', sugiere una de las connotaciones más místicas de los interiores de las Casetas. Siendo inmanente al mundo, el centro está también paradójicamente en todas las partes del cosmos, lo cual constituye una reformulación de la noción neoplatónica renacentista del centro ubicuo inherente al hombre y de forma contraria la 'in/manencia' (Lat. *in-* dentro + *manere* permanecer) del hombre en un centro divino en infinita expansión. Tanto Picasso como los surrealistas concebían el interior simbólico de la realidad como un espacio místico donde se oculta la esencia misteriosa unificadora de todos los fenómenos, también mantenían una noción de un centro simbólico del mundo donde lo surreal se encuentra concentrado. Estos conceptos aparentemente sugirieron en Picasso la imagen de una escalera que lleva a la revelación, el descenso–ascenso a las profundidades inmanentes del universo, a una revelación del absoluto misterio anclado en el mundo, siguiendo el concepto de descenso como ascenso de Michel Leiris.

Picasso, como los surrealistas, estaba intensamente preocupado con los interiores simbólicos de objetos particulares —denotados universalmente en los interiores de las Casetas. Al igual que Picasso, que concebía la Caseta como representación del Destino y de su inconsciente, los surrealistas concebían la casa no solo como una morada cósmica, sino también como un símbolo del hombre, equiparando frecuentemente la casa con la anatomía humana; pero es en el interior de la cocina donde el español llegará a sentir con mayor fuerza la sombra de un misterio maléfico, un inframundo o purgatorio, rodeado de toda una parafernalia de objetos utilitarios. Años después, en *Nature morte avec saucisse du sang* [OPP.41:02], el cajón medio abierto de la mesa de cocina servirá para simbolizar el interior del purgatorio, mientras que el tenedor levantado en su interior representaría las almas de los fallecidos. Incluso al final de su vida Picasso continuará sintiéndose atraído por los interiores sugestivos; era normal que después de un paseo de mañana con Jaume Sabartés entraran en el interior oscuro de una tienda de antigüedades para fantasear sobre la gente que ha-

bía poseído aquellos objetos y de esa forma compartir parte de su misterio —véase también *Le buffet du 'Catalan'* [OPP.43:18].

Durante el verano de 1923, Picasso y Breton se vieron con mayor frecuencia en Cap d'Antibes, donde el segundo debe haber notado las impresionantes imágenes de Casetas de baño picassianas, ya que se correspondían con su propia concepción imaginaria de la Caseta como un lugar donde se realizaba el sexo sacrílego a manera de experiencia simbólica mística; de hecho, Breton presenta el interior de la Caseta de baño como el lugar ideal para el encuentro sexual que conduce a un conocimiento superior. Es importante por lo tanto señalar que se produce un cierto paralelismo entre la serie de los interiores simbólicos desarrollada por Picasso en 1927–1938, y el mismo motivo que aparece en los surrealistas. Podríamos incluso decir que el tratamiento picassiano es en parte un homólogo pictórico al tema de los interiores simbólicos en los escritores del grupo, un interior que representa el espacio 'sagrado' de lo visible donde yace la 'surrealidad'.

El 13 de mayo hace una breve visita a Boulogne-sur-Seine, con motivo del entierro de Juan Gris. Picasso, Kahnweiler, Jacques Lipchitz, Maurice Raynal, y el hijo de Gris, Georges Gonzàlez-Gris, se ocupan de los detalles. Esta misma fecha, Max Jacob publica su ensayo 'Souvenirs sur Picasso' en *Cahiers d'Art* 2 (n° 6), donde discute las raíces españolas del pintor, su extraordinario talento de niño, sus primeros años en París, las mujeres que conoció, los lugares que frecuentaba, y las varias amistades que estableció, incluyendo la suya propia, pues Jacob continúa siendo uno de sus más leales amigos y uno de sus más importantes lazos con el mundo de la mística y la astrología.

Es solo en junio, seis meses después de conocerse, que el artista consigue persuadir a Marie-Thérèse de que pose desnuda para él. Una vez perdida la timidez, ella pasa a ser una pupila siempre dispuesta a los juegos eróticos que se le proponen, y él, cuya actitud hacia el sexo no era sino polimórfica, la inicia muy pronto en 'actividades sexuales libres de todo tabú', según palabras de Lydia Gasman. Para cuando se separaron durante las vacaciones de verano, Picasso estaba ya sumergido de lleno en una de las más apa-

sionadas relaciones amorosas de su vida, inspirando las obras más extáticamente eróticas, y algunas de las más perturbadoras de su carrera. El 2 de junio Diaghilev presenta *Mercure* de nuevo en el *Théâtre Sarah Bernhardt* como parte de la temporada parisina. Recordemos que a través de *Mercure* el artista había entrado en contacto con todo un mundo de símbolos misteriosos: la Astrología, la Alquimia y el Hermetismo. Varias exposiciones abren este mes: el 15, la *Galerie Paul Rosenberg* presenta la 'Exposition de cent dessins par Picasso' hasta el 13 de julio. En la misma fecha, su obra se exhibe junto con otras de Braque, Gris, Léger en la *Galerie Myrbor* de París.

Durante el verano pinta los óleos *Femme dans un fauteuil* [OPP.27:11], *Femme dans un fauteuil* [OPP.27:10], *Figure fémenine debout* [OPP.27:44], *Femme debout* [OPP.27:49], *Figure fémenine sur une plage* [OPP.27:26], *Tête sur fond gris* [PP.27:029] y *Tête de femme* [OPP.27:08]. Quizás debido a la presencia de una prometida 'dicha neumática', el bello cuerpo de Marie-Thérèse juega un papel fundamental en su renovado interés por la escultura. Poco después de conocerla, le habían pedido que preparara un diseño para un monumento a Guillaume Apollinaire, ya que el décimo aniversario de su muerte sería el 9 de noviembre de 1928. Cuando llegó el verano y tuvo que salir para Cannes con su esposa y su hijo, sus pensamientos estaban tan metidos en este proyecto como lo estaban en Marie-Thérèse. De forma característica, el deseo de evocación de una amante ausente se fusionó con su impulso de conmemorar al amigo fallecido, por lo que las bañistas monstruosas —espectros de atracción sexual que constituyen la idea inicial del monumento a Apollinaire— terminarían por crear un ambiente de erotismo playero: algo tan apropiado como estos pólipos neumáticos servían para conmemorar a un poeta que era un reconocido pornógrafo—Picasso pensaba que el libro más obsceno del autor, *Les Onze Mille Verges*, era su obra maestra. En cualquier caso, al final estos fueron rechazados por el comité al ser poco prácticos, y no tuvo más remedio que limitarse a recrear algunas de las esculturas más ambiciosas sobre lienzo. 'Me veo forzado a pintarlas', le dijo a Kahnweiler, 'ya que nadie me las financiaría'.

El 17 de julio se hospeda con Paulo y Olga en el hotel *Châlet-Madrid* (o *Châlet Suisse*, Richardson 1985, 4) en *Boulevard Alexandre III*, una extensión de *Croisette* en Cannes. Hasta el 11 de septiembre, los cuadernos de apuntes contienen veintiocho dibujos a tinta que transmiten asociaciones freudianas de 'bañistas biomórficos en la playa', que utilizan 'llaves' para penetrar 'el secreto' de la Caseta. Entre ellos se encuentran: *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:22], *Baigneuse à la cabine; Baigneuse courant [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:23], *Baigneuse [Figure fémenine]* [OPP.27:24], *Figure fémenine sur une plage* [OPP.27:25], *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:27], *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine]* [OPP.27:01], *Baigneuse [Figure fémenine]* [OPP.27:28], *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine]* [OPP.27:29], *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine]* [OPP.27:30], *Figure fémenine* [OPP.27:32], *Baigneuse [Figure fémenine]* [OPP.27:33], *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine]* [OPP.27:34], *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine sur la plage]* [OPP.27:35], *Figure fémenine sur une plage [Baigneuse]* [OPP.27:36], *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:37], *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:38], *Baigneuse [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:39], *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:40], *Baigneuse [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:41], *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:42], *Figure fémenine* [OPP.27:43], *Couverture* [OPP.27:57], *Feuille d'études (Nature morte à la guitare)* [OPP.27:58], *Nu dans un fauteuil* [OPP.27:59], *Baigneuse* [OPP.27:60], *Baigneuse* [OPP.27:61], *Desin sur toute la hauteur de la marge* [OPP.27:62], *Baigneuse à la cabine* [OPP.27:63], *Baigneuse à la cabine* [OPP.27:64], *Baigneuse* [OPP.27:65], *Baigneuse à la cabine* [OPP.27:67], *Baigneuse à la cabine* [OPP.27:68], *Baigneuse à la cabine* [OPP.27:69], *Baigneuse à la cabine* [OPP.27:70], *Baigneuse* [OPP.27:71], *Baigneuse à la cabine* [OPP.27:72], *Baigneuse* [OPP.27:73], *Baigneuse* [OPP.27:75], *Six études de figure* [OPP.27:80], *Trois études de femme dans un fauteuil; détail de la tête* [OPP.27:81], *Esquisse de baigneuse* [OPP.27:83], *Projet de*

monument [OPP.27:84], *Projet de monument* [OPP.27:85], *Baigneuse* [OPP.27:86], *Scène de corrida* [OPP.27:87], *Scène de corrida* [OPP.27:88], *Deux études de taureau attaquant un cheval* [OPP.27:89], *Taureau et cheval* [OPP.27:90], *Taureau et cheval* [OPP.27:91], *Taureau et cheval* [OPP.27:92], *Foule de corrida* [OPP.27:93], *Tête (Étude de détail)* [OPP.27:94], *Scène de corrida* [OPP.27:95], *Scène de corrida* [OPP.27:96], *Scène de corrida* [OPP.27:97], *Feuille d'études (Tête, femme dans un fauteuil); Femme dans un fauteuil [Étude]* [OPP.27:98], *Projet de monument* [OPP.27:99], *Projet de monument* [OPP.27:100] y *Couverture* [OPP.27:101].

La forma femenina en *Baigneuse à la cabine* [OPP.27:63] está desarticulada, no mutilada; la manera en que se mueven sus miembros es parte esencial de cómo se estructura. Lo que se produce es una metamorfosis del cuerpo en materia orgánica. Picasso sufre en esta época una gran ansiedad sexual, reflejada en una elevada fantasía onanística —al menos a juzgar por la serie de dibujos demoníacos que muestran el cuerpo núbil de su amada en términos de falos tumescentes, sexualmente sugestivos, hinchados y retorcidos, conformando figuras abstractas, meramente decoradas con atributos faciales. Como Robert Rosenblum escribe, estas bañistas están 'compuestas enteramente de tejido eréctil', en las imágenes más simples, las glándulas se transforman en las cabezas de las bañistas, la uretra en sus diminutas bocas, el escroto en sus pechos y nalgas. Según las teorías freudianas, el desplazamiento típico en los sueños es una de las técnicas que permiten la expansión y elaboración del inconsciente. Al asociar un objeto con otro los sentidos se alteran, cambian, se intensifican, en este instante lo irracional hace nacer formas expandidas y monstruosas que no obstante mantienen aspectos identificables. Mientras va desarrollándose la serie de bañistas, las mutaciones antropomórficas se hacen cada vez más complejas y perversas; de las erecciones ya existentes brotan otras más pequeñas que se convierten en piernas o brazos sosteniendo la llave de entrada a una Caseta simbólicamente cerrada. La cabeza se reduce de forma tan considerable que casi desaparece, dejando solo puntos para indicar los rasgos faciales. El arte de

Picasso se elabora en el exterior —en la playa— y tanto el entorno como el decorado permanecen constantes, sin grandes cambios; igualmente, a pesar de descomponer la forma humana, se mantienen al mismo tiempo innegables referencias a la condición humana que son fáciles de identificar: la postura erguida y la lograda representación de gestos y movimientos humanos. En líneas generales, aunque las imágenes son abiertamente eróticas y reflejan su preocupación con conceptos abstractos, reflejan simultáneamente la evidente sensualidad de su joven amante. Obras como esta dan comienzo a la denominada *Serie de la Caseta* de 1927. En las numerosas escenas de playa que pinta por estas fechas observamos cómo una figura femenina intenta encajar una llave en el ojo de la cerradura de la Caseta de baño; las llaves tienen una importancia crucial, aunque difícil de definir, en Picasso: siempre llevaba un gran manojo de llaves encima y en el entorno de la serie que nos ocupa vemos que habita un sinfín de mujeres con los dedos terminados en llaves, acariciando las cerraduras de las Casetas. Las partes de la fisonomía femenina que son biológicamente de mayor tamaño en la mujer que en el hombre, los pechos y nalgas en particular, aparecen aquí abultados en una cruel parodia de las modelos profesionales; a veces incluso los grandes goterones de pintura sugieren mujeres sin explicación lógica. Hay muchas formas que parecen el corte transversal típico de los libros de Gray e incluso hay elementos que aluden a individuos concretos pero solo si uno sabe descifrar el código secreto.

La *Serie de las Casetas* (1927–1938)

Tanto los aspectos autobiográficos como los míticos del tema de la Caseta están comprendidos en ciento veinte óleos, dibujos y grabados completados entre 1927 y 1938. La Caseta encarna lo misterioso del inconsciente del artista, pero también indica una sensación de aislamiento del entorno que lo rodeaba. Sorprendentemente, la Caseta está casi siempre junto a las mujeres de Picasso —Olga, Marie-Thérèse y, algo más tarde, Dora Maar. Vista en su

totalidad, la serie de refleja el conflicto entre él y Olga, su confrontación con el Destino, y el alejamiento que sentía de todo, incluso durante sus relaciones más íntimas. Podemos notar cómo a pesar de estar acompañada —tanto de 'enemigos' como de 'amigos' —, la Caseta permanece sola, erguida y misteriosa; y de repente, como si se produjera una tragedia en su interior, se derrumba en el dibujo del 20 de febrero 1937. La Caseta puede representar al mismo artista, o puede también simbolizar la morada de su Guardiana, que a un nivel mítico encarna su concepto de 'la mujer' como Destino: por ejemplo, en *Monument (Tête de femme)* [OPP.29:11], se convertirá en una Caseta–mujer dentada, lo cual puede interpretarse como la unión total entre la Caseta–Picasso y su enemigo, el Destino malévolo, denotado por la Guardiana.

Picasso escoge la Caseta como un símbolo encubierto de sí mismo para de esa forma expresar el 'misterio' de su inconsciente, su sentido de aislamiento en el mundo, y su confrontación con el Destino o Muerte; su *Serie de la Caseta* representaba todo lo contrario al mundo de belleza y sofisticación que lo rodeaba, y se basa sobre todo en recuerdos de infancia. El universo primitivo sugerido por las Casetas niega toda apariencia de civilización, por lo que la Guardiana de la Caseta, que manifiesta las fuerzas brutales maléficas, contrasta con el tipo de mujer refinada, grácil y sensible como Sara Murphy o Zelda Fitzgerald. La 'época dorada' de 1918 se había transmutado en la 'época repugnante' para 1927. En sus obras de la Caseta se expresa la necesidad de volver a lo 'natural', primitivo y animal en el hombre; se da, por lo tanto, en estas obras una implícita acusación de las convenciones superficiales en la vida de la llamada élite civilizada, proponiendo por el contrario un regreso a lo biológico, al inconsciente, lo irracional. Al mismo tiempo sugieren cierto temor a aquellas fuerzas malignas que existían en un tiempo mítico y cruel; de hecho, en su Cerbero femenino de la Caseta Picasso sugiere un regreso a la creencia en fuerzas oscuras hostiles, a una Divinidad malvada (Abraxas), como se proponía en el 'noir' surrealista. Las Casetas mismas en la serie eran un insulto deliberado a las convenciones sociales, a la cultura y al concepto de modernidad, estaban en claro contraste con el lujo, el

confort y el ambiente festivo de las playas de Cannes en 1927; parecen casas rurales feas, viviendas rudimentarias construidas por un albañil poco habilidoso. Con ellas, Picasso proyecta sobre las aisladas Casetas de madera que pudieran haber sobrevivido en la Côte d'Azur el misterio que en realidad les faltaba, colocando en su interior todo el miedo y misterio de su niñez. Las Casetas de madera de A Coruña eran sin duda un factor más decisivo en la aparición de estas otras, que el entorno francés en que se encontraba, al fin y al cabo fue en A Coruña donde Picasso se había hecho pintor.

A Coruña no solo había sido decisiva por su entrada en el mundo del arte, sino que también había sido la mayor fuente de obsesiones que lo acompañarían el resto de su vida. Por ejemplo, la persistencia del sueño de una mujer diosa tiene sus raíces en aquella ciudad, en la historia de Sir John Moore y Esther Stanhope. Las Casetas de Riazor puede que sean de los recuerdos más permanentes de su infancia y la evidencia sugiere que se identificaba con ellos. En primer lugar esto es claro por la naturaleza antropomórfica de las Casetas solitarias pintadas ya en A Coruña, sobre las que proyectaba su 'corazón' mucho antes de proyectarse a sí mismo en las de Cannes o Dinard. El niño imaginativo no podía dejar de notar el increíble parecido entre las pequeñas Casetas de madera de Riazor y los pequeños sepulcros de piedra en San Amaro, el cementerio donde su hermana Conchita había sido enterrada en A Coruña. El diminuto tamaño y la apariencia esquemática de 'pequeñas casas' las convertía en portadores ideales de su preocupación por la Muerte y su necesidad infantil de protección —los escritos confirman su fascinación con los espacios cerrados pequeños e íntimos: su *yo* busca refugio de la amenazadora destrucción en un 'rincón en el fondo del cajón del armario con espejo', por citar uno de sus poemas. La fusión de objetos y personas, la sistemática conversión antropomórfica de estos, puede también confirmarse en sus textos que evocan a la vez los juegos de fantasía infantiles. Piaget ha demostrado que 'los niños perciben las cosas como un solipsista que se ignora como sujeto y es consciente solo de sus acciones', llevadas a cabo mientras se sumerge en el entor-

no. El egocentrismo subconsciente del niño determina su 'construcción de la realidad', que no admite una 'existencia de los objetos' aparte o como 'espacio externo' a sí mismo. La fantasía de una casa como el *yo* persigue a Picasso a lo largo de su vida; le comentó a Penrose que 'le gustaría hacer casas desde dentro —como un ser humano—, no solo con simples paredes, sin pensar en lo que contienen'. Según Freud, la casa en los sueños simboliza el cuerpo en su totalidad y también los genitales. Para Jung, por otra parte, la casa significa 'la personalidad humana' o el *yo*, es decir, la unión del hombre y el cosmos. En cualquier caso, a pesar de las continuas referencias a casas en muchas de sus obras, es solo en 1927 cuando el artista consigue resumir en una imagen, la de la Caseta, los interiores simbólicos que se habían estado gestando a lo largo de su carrera. El encuentro con Marie-Thérèse, su *amour fou*, revivifica su capacidad de contemplación y restaura 'el ojo salvaje' del niño de A Coruña, del hombre primitivo y del poeta.

La Caseta y el misterio oculto

La *Serie de la Caseta* manifiesta la premisa invariable de la concepción picassiana del mundo, el concepto de una realidad oculta —simbolizada por el misterioso interior de la Caseta que era para él una fundamental 'super-realidad' maléfica. Con la Caseta Picasso alude a una importante contradicción inherente a su noción de 'super-realidad'. El espacio interior de la Caseta-Picasso oculta, por una parte, las fuerzas destructivas del inconsciente; pero, por otra, sirve como recinto antitético a las bañistas infrahumanas o temidas Madres Primigenias que significan el absoluto femenino y las fuerzas sagradas. La realidad superior que se oculta en la Caseta es en última instancia el Destino, definido como Muerte absoluta, omnipresente y eterna, oscuridad que acecha en las profundidades del inconsciente o interior de la Caseta; pero la Muerte acecha igualmente desde fuera, representada por las Madres Primigenias que asaltan la Caseta. Como ha observado recientemente Richardson, el temor a la Muerte en Picasso 'lo teñía todo en su vida'; no

obstante, como insistía el mismo artista, 'la Vida y la Muerte son inseparables': La Vida surge de la Muerte, se nutre de la sangre y la carne de los muertos, pues solo podría ser engendrada del Sacrificio de otra vida. Es solo la Muerte absoluta, sin esperanza de 're/inserción' cíclica, lo que aterra a Picasso. Si este identifica sistemáticamente el Destino con la Muerte, era para enfrentarse a él con toda su fuerza, derrotándolo en su papel de *Agnus Dei*, el apóstol de la Vida. Mientras que el oscuro interior de la Caseta–Picasso era el lugar terrible donde cohabita su inconsciente, entremezclado con la Muerte o el Mal, el 'blanco' exterior de la Caseta–Picasso proyecta la alianza entre su inconsciente y las fuerzas renovadoras de la Vida o el Bien. He aquí el lado positivo del conflicto: por mucho que la blanca y reluciente Caseta–Picasso estuviera continuamente amenazada o asaltada por una dominante y agresiva Guardiana que a su vez habitaba el oscuro interior de la Caseta, al final de la serie, la blanca Caseta–Picasso llegará a derrotar a ambos, su negro interior y la amenazadora Guardiana, y esto lo conseguirá al convertirse en prisionero de su propia 'tela de araña' cósmica tejida por un apocalíptico 'sol negro', el Destino o Muerte, haciéndose víctima del 'laberinto en llamas' de un 'vacío infinito'. Para combatir con las absolutas fuerzas de la Muerte, cuya magnitud y obstinación eran dramatizadas en la *Serie*, Picasso utiliza los poderes mágicos del arte, arrebatados a la misma Muerte o Destino.

Cabe resaltar que el componente mágico en su estilo primitivista contrastaba con el carácter intelectual de gran parte de la *Serie de la Caseta*. Repudiando las indisputables bases del arte moderno, la separación entre el significante pictórico y el referente —que irónicamente el cubismo había servido para establecer firmemente— la concepción picassiana del arte como una forma de magia se basaba ahora precisamente en la falta de tal distinción, la 'semiconfusión' entre arte y vida que le permite controlar en su obra una realidad exterior–interior hostil, esto es, la Muerte o su propia 'oscuridad y brutalidad' inconsciente. Entremezclado con su idiosincrásica tendencia a la superstición, la magia de la imagen se encuentra anclada en una tendencia característica a creer en 'la

omnipotencia de su pensamiento', en que con su arte sería capaz de derrotar a la Muerte y de esa forma ayudar a la vida. Como ya hemos mencionado, un factor crucial en su estrategia mágica, relacionado con la representación en efigie de la Muerte y su transfiguración en vida, era el ritual primitivo del Sacrificio, que confiere finalmente en el artista la omnisciencia y omnipotencia divinas. En una interpretación del Sacrificio compartida con otros autores, Picasso asume que tanto el verdugo como la víctima, al participar en el Sacrificio a la Divinidad, absorben los poderes superiores de esta, convirtiéndose ambos en 'visionarios' y constructores del simbólico 'cubo blanco', que representa una realidad superior (surrealidad). Su concentración en el Sacrificio era en última instancia un intento fanático por dar significado a la Muerte sin sentido, aceptar la destructividad de esta redefiniéndola como un proceso ritual constructivo. Bajo esta perspectiva, podemos interpretar el verdadero significado de la cabeza de cordero o Picasso, víctima del Sacrificio en *Atelier avec tête et bras de plâtre* [OPP.25:02], convertida a través del mismo en filósofo todopoderoso que todo lo ve, maestro constructor o Picasso, representado como una cabeza clásica de escayola. El camino estaba hecho pues para una completa identificación con la Muerte y un triunfo sobre ella en obras contemporáneas a la anterior, así *La statuaire (La femme sculpteur)* [OPP.25:18], donde se muestra una dramática transubstanciación de la negra 'sombra' de la Muerte o Picasso, a través del uso de 'la mano de la puerta', en su opuesto, la vida o Picasso, encarnado en un busto inmaculadamente 'blanco', que sugiere la cabeza 'blanca como la nieve' del 'Hijo del hombre' en las Revelaciones de San Juan.

Las Casetas de 1927

El encuentro fortuito con Marie-Thérèse en 1927 (o 1925) es crucial para el desarrollo de la *Serie de la Caseta* de estos años. El artista ya la había utilizado antes como modelo para varias obras—véase *Femme assise* [OPP.27:09] —con su nariz clásica, claramente

perfilado labio superior, fuerte mentón y expresión pensativa. Picasso, no obstante, no representará directamente a Marie-Thérèse en la *Serie de la Caseta* o en otros trabajos de la misma época; el optimismo de su relación con Marie-Thérèse, junto a la infelicidad conyugal que esta producía, se conceptualiza solo de forma simbólica en la serie. Las Casetas hacen eco de los temas surrealistas de los interiores simbólicos, acompañados por la iconografía de las llaves. En tales elaboraciones psicológicas, el pintor sigue la concepción bretoniana en la cual la facultad cognitiva de la imaginación sirve para alcanzar una revelación de realidades profundas ocultas, tanto en lo que concierne al hombre como al mundo exterior. La *Serie de la Caseta* puede considerarse por lo tanto como una autobiografía surrealista, en la que lo personal y lo universal se fusionan en un Todo armónico. El acompañante de la Caseta, el monstruo, alude a Olga y a su hostilidad hacia Picasso; pero también hace referencia al mito ancestral de la Madre Primigenia, andrógina Guardiana del umbral, el Destino o Muerte cuya hostilidad —individual y universal— va dirigida hacia la Caseta, esta última podría interpretarse simultáneamente como un símbolo disfrazado del mismo Picasso o del hombre en general. No obstante, la nota personal está sin duda presente. En lugar de tratar a la Caseta como un objeto, el monstruo frecuentemente la trata como a un cónyuge despreciado: le grita, la cuida celosamente, la amenaza, y a veces como un enorme monstruo mecánico se le avanza para demolerla. La forma de hablar neurótica de Olga, con quejas y gritos, era sintomática de su trastornada personalidad. Françoise Gilot apunta que Olga 'repetía todo lo que decía como un disco rayado... Se hizo tan violenta en su lenguaje que Picasso una vez se volvió y le dio una bofetada'. La violencia entre la pareja llegará a alturas extremas años más tarde, claramente visible en obras como *Buste de femme à l'autoportrait* [OPP.29:19], donde una bruja demencial muestra sus dientes y su 'extremadamente maléfica lengua', lanzando vituperios contra la silueta del artista que se perfila en el espejo o lienzo de fondo. De igual forma, la bañista de 1927, esto es, Olga, horrible e histérica, muestra sus crueles dientes, que a veces parecen clavos; con las mandíbulas abiertas, el monstruo

emite hacia la Caseta sonidos estridentes que son al mismo tiempo sollozos y protestas, aullidos y maledicencias. Uno puede sentir sus fulminantes gritos de guerra dirigidos hacia su contrario, parecen emanar continuamente de su garganta contraída y sus mandíbulas abiertas. Si la Caseta aparenta ser indiferente a los gritos, es porque Picasso, según Françoise, podía pretender que Olga no estaba presente, incluso cuando esta lo bombardeaba con gritos furiosos. El conflicto entre la bañista y la Caseta es pues un reflejo de un parecido conflicto matrimonial por el que Picasso pasa en esos momentos.

Por todo ello, también podría interpretarse la Caseta como una representación simbólica de Marie-Thérèse, ya que los ataques podrían ir dirigidos a la joven amante. Esta segunda interpretación parece confirmarse en obras como *Baigneuse à la cabine; Baigneuse courant [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:23], donde la Caseta es representada como una especie de santuario con arcos. No es ni mucho menos una Caseta de playa ordinaria y sin importancia; su entrada no es rectangular, como lo son las de las Casetas de madera; es, por el contrario, una imponente entrada con arcos, que está a su vez acompañada de un frontón con la parte superior truncada; tampoco está hecha de madera, sino de un material rígido, quizás hormigón; su puerta curva está entreabierta y dotada de una llave desproporcionadamente grande, que indica que el oscuro interior oculta algo importante. Una de las primeras Casetas con arcos de 1927 parece un modelo en miniatura de una capilla o panteón funerario típicamente español, por lo que evoca recuerdos de templos románicos, como los del monasterio de St. María de Ripoll o la abadía de St. Benoit-sur-Loire. De hecho, aparece con frecuencia en la historia de las religiones el espacio existencial de una casa como un 'espacio sagrado', uno de los símbolos significativos del 'mito del interior'; pero más importante, las Casetas picassianas evocan los sepulcros del cementerio de San Amaro de A Coruña, donde se encontraba enterrada su pequeña hermana. Muchas de estas tumbas familiares son típicamente diminutas estructuras en forma de templos con una pequeña escalinata, cuyas fachadas están compuestas de arcos. La Caseta es por lo tanto una

representación simbólica de la inocencia femenina. De hecho, la entrada curva a la Caseta en la obra que nos ocupa se compagina con las sinuosidades femeninas del monstruo, convirtiéndose en su homólogo geométrico y evidenciando el enfrentamiento entre las dos féminas. Dos años después, en *Femme allongée* [OPP.29:03], el arco tangente semicircular de la oscura puerta es de nuevo un claro reflejo de la pierna de la mujer reclinada. También en una obra posterior, *La lampe* [OPP.31:07], el blanco busto curvilíneo de Marie-Thérèse se asocia simbólicamente con la entrada de arcos al taller de Boisgeloup, localizado por cierto cerca de una pequeña capilla gótica. Curiosamente Jung enfatiza de igual forma la 'naturaleza femenina del *temenos*', una opinión que compartían los amigos surrealistas de Picasso, pensando que los espacios simbólicos interiores eran el dominio de la mujer, al ser, el universo esencialmente femenino. Años más tarde, Marie-Thérèse, la *femme enfant* de *Minotaure aveugle guidé par une fillette III (Suite Vollard L90)* [OPP.34:11] guiará al Minotauro–Picasso 'ciego' hacia el ámbito femenino, la entrada con arcos del laberinto de su amor, igualmente en el *guache Minotaure et jument morte devant une grotte* [OPP.36:04], dos manos femeninas, emergiendo de una entrada quebrada de arcos al laberinto, imploran al Minotauro distante a volver al laberinto, donde estaba oculta su pasión por la joven rubia.

Volviendo a *Baigneuse à la cabine; Baigneuse courant [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:23], vemos que el monstruo curvilíneo retoza mientras se dirige al sagrado recinto cerrado con entrada de arcos, gira la llave casualmente sin siquiera mirar a la puerta, como si hubiera ya entrado muchas veces al santuario, que pudiera ser el suyo propio. Sin embargo, *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:27] representa a un monstruo que no podría habitar en una Caseta tan reducida, por lo que debemos concluir que, habiendo hecho un homenaje con las primeras Casetas a Marie-Thérèse, Picasso parece dedicar todas las demás en 1927 a sí mismo. Lo que vemos ahora es una Caseta sin puerta, carente de curvas y con una silueta cortante y puntiaguda. La aseveración de Freud de que los objetos puntiagudos son mas-

culinos es de particular relevancia para comprender las connotaciones sexuales presentes en estas obras. En conclusión, la Caseta —'blanca' y 'cerrada'— ha pasado a ser hombre. Otro dibujo, *Baigneuse à la cabine* [OPP.27:69] muestra una Caseta más pequeña, subyugada por un inmenso desnudo materno, la colosal dragona, de cuyo vientre parece haber surgido. Con un movimiento como de reptil, las manos sin dedos de la inmensa Madre Primigenia tocan la llave fálica, representada con un duro realismo, de la pequeña Caseta; su segundo brazo, también fálico, parece estar a punto de golpear a la Caseta en el techo puntiagudo o cabeza. La diminuta Caseta se observa a ras de ojo y desde lejos, mientras que la enorme madre se ve desde abajo y de cerca, poniendo énfasis en su enorme tamaño. Utilizando unas enormes piernas como pilares de apoyo, el masivo cuerpo imaginario de la Madre Primigenia, que se compone de vientre, pechos y nalgas con signos sumarios para el ombligo, la vagina y el ano, se alza por encima de la Caseta que queda atrapada entre las piernas. A lo alto, encima de la masa materna, se eleva el montículo de un segundo pecho; finalmente, aun más arriba, por encima de la Caseta y la línea del horizonte, la enorme cabeza de la madre, toda dientes rechinantes, se vuelve de perfil e inspecciona con un 'ojo maléfico' el vasto espacio a su alrededor, como si intentara proteger a su vástago, la pequeña Caseta encerrada entre sus piernas, de posibles peligros. Superada y vencida por la temida Madre Primigenia, la enigmática cabina 'infante', como paralizada por el miedo, se aleja hacia el fondo, aunque paradójicamente (y fuera de la perspectiva), también permanece flanqueada por las dos piernas maternas en primer plano.

La fuente pictórica directa de la Madre Primigenia picassiana podría encontrarse en la escultura de la Venus de Lespugue de la Edad de Piedra, caracterizada por sus enormes pechos y abdomen. Ocho de las mujeres de la *Serie de la Caseta* de 1927 muestran igual combinación, a la que se suma una cabeza diminuta y carente de rasgos. Todas ellas tienen marcados rasgos andróginos y recuerdan a su vez a las representaciones hermafroditas de la Madre Primigenia primitiva. También pueden compararse a los estilizados 'ídolos de forma ocular' del neolítico español, que encarnan a una

ancestral 'diosa de la Muerte'. Posteriormente en la mitología clásica, una de las encarnaciones de la Madre Primigenia era Hécate, Guardiana del camino al Averno o la Muerte, cuyo atributo, al igual que el de la 'Guardiana' de la Caseta, era la llave. La Madre Primigenia es también tradicionalmente la 'diosa del Destino', por lo que podríamos interpretar la subyugación de la enclenque Caseta por parte de la enorme fémina como la imposición del Destino sobre el propio artista: la diminuta Caseta es el Picasso niño u 'hombrecito', a punto de ser aplastado por un Destino maléfico superior a él. Esto puede observarse de igual manera, aunque de forma menos obvia, en *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:27], donde vemos de nuevo una oposición simbólica entre la encarnación del 'maléfico' Destino —la bañista— y el 'puro' Picasso o fálica Caseta inmaculada. Las tinieblas que predominan en la bañista monstruosa contrastan claramente con el blancor total de la impenetrable Caseta. Todas las Casetas posteriores a 1927 aluden igualmente a un Picasso subyugado por figuraciones del Destino, que son también encarnaciones de la monstruosidad de Olga. Progresivamente el artista asigna a la fémina enemiga de la Caseta papeles aun más demoledores, poniendo énfasis en los dientes, en posturas estáticas implacables, transformando a la agresora de la Caseta en un celoso Cerbero, como por ejemplo en *Baigneuse [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:39]. Las costillas esqueléticas, visibles en las bañistas, la convierten en una simbolización de la Muerte, como en *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:40].

Más importante es el cambio que se produce en *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine]* [OPP.27:29], *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine]* [OPP.27:30] y *Figure fémenine* [OPP.27:45], donde la acompañante de la Caseta se transforma en una terrible andrógina además de Madre Primigenia. Fueron los surrealistas y su visión del amor como una unión 'divina' de hombre y mujer los que parecen haber motivado la aparición del mito ancestral del andrógino, hombre y mujer, en la *Serie de la Caseta*. Leiris, especialmente durante los años 20, estaba obsesionado con lo andrógino como mito de inmortalidad: 'Nuestra muerte está ligada a la mortalidad

de dualidad de los sexos', había comentado el autor, cuya aspiración era volver al Todo andrógino, 'retourner à l'indistinction' en el acto amoroso. El 'mito del andrógino' se relaciona a su vez a la 'angustia erótica', el sentido de alienación de un 'mundo imperfecto', y ligado esencialmente al de la creación y de la analogía universal, que ofrece al ser una visión de sí mismo como había sido en un pasado remoto o como debería ser en un futuro deseado: más cercano a la armonía y al poder que en sus presentes circunstancias. En el misticismo hermético neoplatónico y cabalístico, la figura andrógina había servido para simbolizar de forma consistente al ser original, que 'había perdido su perfección cuando se le cortó por la mitad'; y en segundo lugar, al 'Adán celestial' cuya bisexualidad refleja la 'conjunción de opuestos' en el Uno absoluto. Vemos pues cómo en Picasso 'el andrógino' o unión armónica se fusiona con la primordial Madre Primigenia o la fuerza del Destino.

La postura ambigua frente a la figura de la amenazadora Madre Primigenia se verá repetida en la *Serie de la Caseta* de 1929, donde comprobamos cómo esta se fusiona progresivamente con aquella. El concepto fundamental es que solo mediante la aceptación por parte del *yo* de la Muerte puede esta ser vencida, lográndose con ello la deseada 're/inmersión' en el Todo universal. En cuatro enérgicas escenas, la temida Madre Primigenia de diminuta cabeza monta un cruel ataque contra las Casetas sin puertas que se encuentran a la defensiva —véanse *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine sur la plage]* [OPP.27:35], [OPP.27:31], [OPP.27:34] o [OPP.27:37]. Como atributo de ciegas fuerzas enemigas, las diminutas cabezas habían sido asociadas por él a las tres gracias infernales, Destinos maléficos que custodian, junto con el Cerbero, la 'Casa de Hades', en su escenificación para *Mercure* de 1924. Las diminutas cabezas sin cerebro se convierten en un añadido, ostensiblemente microscópico, al adversario de la Caseta de 1927 en la primera de estas obras. El pesado monstruo está dotado de excrecencias radiantes centrífugas, que simbolizan la destrucción de la ingrávida fachada de la Caseta blanca, uno de sus pechos, en forma de cañón, y el brutal brazo fálico han comenzado ya el asalto a la 'pálida' y 'estremecida' Caseta. En la segunda obra, la acompa-

ñante, de diminuta cabeza, adopta nuevas tácticas de ataque: sin blandir ya miembros centrífugos como miriápodos en todas direcciones, se convierte ahora en una fuerza centrípeta a punto de atravesar con sus brazos en forma de cuerno la retraída fachada blanca sin puertas. En el conjunto de los enemigos de cabeza diminuta de 1927, se encuentra, sin duda, en la tercera obra, una clara muestra de la gravidez de la fuerza elemental, de lo que el mismo Picasso llamaba 'la tierra' o el hostil Todo. Es una genial demostración de las leyes de la sinestesia, una representación visual de la tangible pesadez de una masa que a su vez se equipara con la materia física de 'la tierra' y con las ciegas fuerzas tenebrosas de la Muerte. Picasso combina en esa imagen maestra de Gaea, cuya fuerza destructora quería potenciar al máximo en su obra, un sentido de dimensiones colosales, de tridimensionalidad metálica; una amplificación del cuerpo unida a la virtual eliminación de la cabeza, haciendo difícil el movimiento. Incluso la playa parece hundirse bajo el peso de 'la tierra'. Sombras oscuras contribuyen a reforzar su tenebrosidad, no solo la cabeza y su asociación con la razón, el alma y el espíritu se reduce a un mínimo, sino la sexualidad también está ausente en esa ciega, sorda y muda Madre Primigenia. En total contraste con 'las tinieblas' de 'la tierra', la fachada de la Caseta, blanca y noble, emerge como un símbolo del Bien y de los ideales racionales. Las enormes féminas intentan por todos los medios abrir la cerradura —esto es, controlar el oscuro 'misterio' que habita en la Caseta, el inconsciente de Picasso—; pero son incapaces de hacerlo: la llave de la Caseta —su pene— termina rechazando todos y cada uno de los asaltos de sus monstruosas compañeras. Vemos, en resumen, cómo la Caseta pasa a lo largo de 1927 por una serie de metamorfosis. En un principio, la Caseta con arcos había representado al enemigo o el inconsciente, siendo el santuario de una figura compuesta, principalmente maléfica, inspirada en la 'monstruosidad' de Olga, símbolo del Destino. Posteriormente, la Caseta pasa a representar a Picasso, enfrentado a su enemigo mítico y personal, la Muerte o Destino y Olga. Finalmente, el conflicto entre la Caseta y la monstruosa acompañante se extiende a la temida Madre Primigenia, adquiriendo nuevos sig-

nificados aun más destructivos. Estos están simbolizados por los dientes y las diminutas cabezas de la maléfica Madre Primigenia, que terminará por sufrir una metamorfosis positiva en andrógina Madre Primigenia y posteriormente en la mujer–llave o mujer–Muerte.

La llave al misterio de la Caseta

'Las llaves me obsesionan', confesaba Picasso. Al referirse a la *Serie de la Caseta*, había señalado claramente que 'siempre había una puerta que la bañista intenta abrir con una enorme llave'. Aproximadamente sesenta y tres de las obras de la *Serie de la Caseta* contienen llaves. Desde el comienzo de la escritura automática en 1919, los surrealistas habían empleado tales objetos como símbolos de un posible acceso al conocimiento del misterio de lo surreal que se encuentra oculto en la vida diaria. La llave de la Caseta en la serie de 1927–1938 es igualmente la clave del misterio del Destino y del misterio del ser, contenidos en el interior simbólico de la Caseta, la llave es simultáneamente el atributo de la Guardiana de la Caseta y de la misma Caseta: la primera gira la llave de los misterios de la última, controlándola de este modo. Pero, por otra parte, la llave de los misterios está bajo el control de la Caseta o Picasso mismo. El papel que juegan las llaves demuestran cierto convencimiento de que alcanzar el conocimiento total es prácticamente imposible. De hecho, la llave de la *Serie de la Caseta* nunca logra por completo abrir la misteriosa Caseta de playa; no obstante, la llave puede concebirse como la clave de un poder parcial sobre los misterios que abre o revela: conocer el funcionamiento misterioso de la realidad exterior y de la mente significa controlarlos. La llave en la serie emerge, en resumen, como el atributo del poder ejercido sobre él por las mujeres o el Destino implacable que ellas encarnan; pero dado que la llave es también controlada por la misma Caseta, aquella se convierte en el símbolo del poder del artista para soportar los ataques de su esposa, sus amantes y las fuerzas del Destino que ellas representan.

Picasso no parece haber puesto demasiado énfasis en las connotaciones sexuales de la llave: la interpretación freudiana de esta como símbolo del falo no explica totalmente la forma picassiana de entenderla, pues como hemos visto estaba asociada tanto con la Caseta masculina, como con la bañista femenina. Que Picasso estaba enamorado de las llaves está claro por su persistencia en coleccionarlas, llevarlas en los bolsillos, y la forma exagerada en que cerraba con llave sus habitaciones privadas y su famoso baúl del dinero, o el modo en que transformó la acción de abrir su estudio en todo un ritual eran casi obsesivos; para él las llaves eran prueba tangible de su independencia y una garantía del misterio que cultivaba. Como escribió Brassaï, 'incluso en su propia casa echaba las llaves a las habitaciones cuando salía, poniéndose la llave en el bolsillo'. La imagen de la llave aparece en su obra *L'Enterrement du comte d'Orgaz*, en clara referencia a la pintura de El Greco, donde se muestra a San Pedro llevando la llave simbólica común en otras representaciones del apóstol. En Picasso particularmente, la representación de San Pedro revela una clara fascinación con el atributo tradicional de este, la llave. Picasso también asociaba las llaves de San Pedro con el Sacrificio del 'gallo', un animal demoníaco solar relacionado con Dionisos, según Bataille, y también frecuentemente símbolo del mismo Picasso. Pues bien, las llaves de San Pedro, relacionadas con el Sacrificio del pintor, se convierten ahora en símbolos del misterio en sus obras. La combinación sincrética de símbolos cristianos y paganos no es única: en *La crucifixion* [OPP.30:01], por ejemplo, introducirá la imagen de la luna o sol, refiriéndose a Mitras, así como a Cristo en la cruz; y en *L'Enterrement du comte d'Orgaz*, el Sacrificio cristiano, dionisiaco y mitraico fluyen uno en otro sin distinción. Como ya apuntáramos, Picasso concibió el Sacrificio como algo que conduce al hombre a su comunión con poderes superiores, transfigurándose en ellos. Las llaves ligadas al Sacrificio significan para él un posible acceso a los misterios de fuerzas superiores, así como la afirmación de su propio poder de influencia sobre el Destino. Ya en 1903-1904 había usado la llave como símbolo; fue sin embargo la llave de Jarry, 'hermética', sacrílega y 'ubuesca', la llave a los misterios

del inframundo, que anticipa con mayor claridad el espíritu con el que concibió más tarde la llave de la *Serie de la Caseta*. Picasso había estado expuesto a toda una avalancha de llaves en la literatura surrealista: para Breton era principalmente un atributo de la mujer que encarna el 'gran secreto' y por ello tiene acceso directo a él, el amante en éxtasis trasciende los límites de la percepción normal y descubre cómo su ser más profundo se inserta en el ser invisible del mundo. La imagen paradigmática bretoniana de la mujer que tiene la llave a los misterios y la imagen picassiana —aunque más pesimista— están por lo tanto relacionadas. Como hemos señalado anteriormente, uno puede seguir paso a paso en los cuadernos de Cannes de 1927 la manera en que la mujer de la Caseta sosteniendo la llave pasa progresivamente a convertirse en la mujer–llave.

En un principio, Picasso añade a la minúscula cabeza de la Guardiana de la Caseta una serie de dientes estilizados rodeados por un círculo —véase, por ejemplo, *Baigneuse à la cabine [Figure fémenine]* [OPP.27:01]— como símbolos de destrucción y Muerte. La imagen de la Guardiana dentada de la Caseta que mete la llave en la cerradura es una clara muestra del conocido *rapport de grand écart* surrealista, donde se interrelacionan polos opuestos, lo real y lo imaginario. El artista despoja a la Caseta de cualidades, que simultáneamente otorga a la Guardiana; mientras más gana la fantástica Guardiana, más pierde la realista Caseta: esta se va haciendo plana, mientras que aquella adopta una forma escultórica; la Caseta es impermeable al juego de luz y sombras, mientras que un dramático claroscuro define el relieve de la Guardiana; la primera es ingrávida, mientras que la segunda va adquiriendo el peso de la materia; la una es simple y esquemática y la otra es rica en complejidades. La Caseta al final parece aislada, estática aunque temblorosa, dominada por la agresiva vitalidad de la Guardiana, que avanza hacia ella con el movimiento acelerado de un paquidermo cuyo largo y estrecho cuello parece el de un cisne. Su 'danza' de izquierda a derecha se muestra simultáneamente al comienzo, mitad y fin: empieza con los indudables pasos de una bailarina de puntillas y se detiene en el pesado pie como un tronco, el vientre o las nalgas

resumen una pirueta, mientras que los pechos en contramovimiento se elevan y caen monumentalmente. La diminuta cabeza globular encima del cuello de cisne se ve al mismo tiempo desde abajo y desde arriba, y los dos puntos encima del círculo de dientes se asemejan a unos ojos, o quizás a dos agujeros nasales sobre una cabeza volcada hacia atrás y percibida desde abajo; por otra parte, los dos ojos de media luna en la parte inferior del círculo de dientes sugieren que la cabeza cuelga hacia abajo y está vista desde arriba. La hilera de dientes rodea una boca abierta que parece estar gritando o cantando. La Guardiana evoca el último canto del cisne, cuya dulzura legendaria, dedicada a Apolo, se ha convertido en un mal augurio, dirigido ahora a la Muerte. Finalmente, los tentáculos de la Guardiana, como brazos sin dedos, se acercan a la pálida Caseta y meten la llave en la cerradura.

Picasso aplica aquí la 'lógica de lo visible' para enfatizar la realidad de la imaginaria Guardiana, incluso añade unos cuantos trazos rápidos a carboncillo para indicar la sombra que proyecta sobre la playa. Lo más paradójico es la pequeña llave, representada con un alto grado de realismo, que es el atributo simbólico tanto de la Guardiana fantástica como del misterio encerrado dentro de la Caseta. El paquidermo danzante, dentado y con largo cuello de cisne, sugiere la próxima metamorfosis de la Guardiana de la Caseta en una figura dentada esquelética que lleva los restos de su cuerpo como un paquete sobre sus caderas —*Baigneuse [Figure fémenine sur une plage]* [OPP.27:41]. El círculo vicioso de los dientes aumenta en este caso hasta hacerlo parecido a una rueda con pinchos emplazada sobre la misma cabeza esférica con los dos puntos por nariz encima y los dos ojos de media luna a los lados. Ya que los dientes simbolizan destrucción y Muerte, se conectan aquí con la esquelética espina dorsal, sobre la que aparece un diseño lineal para representar las vértebras. Cuatro costillas curvas indican la cavidad pectoral y completan el retrato de la Guardiana de la Caseta como la Muerte misma. Sus escuálidos brazos y piernas de tubo terminan en pequeñas esferas. Todo lo que quedaba de su carne es un vientre hinchado y una espalda o pecho protuberante, que descansa sobre la cadera entre la espina dorsal y las costillas.

La Guardiana de la Caseta, parecida a la Muerte, está animada, no obstante, por una dinámica interna, su paso firme, el orgulloso porte de su espina o cuello y cabeza, los delgados brazos tubulares echados hacia atrás, su puño en forma de globo plantado en su espalda o pecho, todo sugiere el final de una especie de fandango o baile macabro andaluz.

Al omitir la Caseta y extender el simbolismo de los dientes de la Guardiana, transformando toda su imagen en una figura esquelética dentada en referencia directa a la Muerte, reorganizando los dientes de la llave en la esfera del mango, Picasso consigue transformar el mango de la llave en la cabeza de la Guardiana de la Caseta, dando forma a una nueva visión de la 'Guardiana–llave'. Esta transformación sigue en *Figure fémenine sur une plage [Baigneuse]* [OPP.27:36] donde el círculo de dientes de la Guardiana o Muerte se funde en su imaginación con los dientes de la llave, y lo llevan a transmutar la cabeza dentada de la Guardiana en el anillo de un mango de llaves con dientes en su interior. A continuación fusiona el tronco horizontal de la llave insertada en la cerradura con el cuello horizontal de la Guardiana–llave, de modo que el mango–cabeza de la llave y el tronco–cuello de esta son absorbidos en la sustancia de un cuerpo imaginario con vientre firme y carnoso que se continúa en una pierna con forma de hueso a la derecha y otra abstracta también con apariencia ósea pero con una extremidad inferior puntiaguda a la izquierda. Un corto miembro fálico y otro en forma de pinza, parecido a las mandíbulas de una Mantis Religiosa, son los brazos de esta Guardiana–llave que parecen hacer juego con los dos pechos centrales, uno arriba y el otro abajo y evocan la rotación de una hélice, lo cual pudiera implicar la continuidad interminable de los chirridos emitidos por la enorme boca abierta del mango–cabeza rodeada de imponentes incisivos.

La transmutación de la Guardiana en la misma llave del misterio que observamos en las obras anteriormente comentadas pudiera quizás deberse a asociaciones fortuitas en la mente de Picasso. También pudiera ser el resultado de haber hojeado el ejemplar de *La Révolution surréaliste* del 1 de diciembre de 1926, donde aparecen sorprendentes ilustraciones de nada más y nada menos que

ochenta y ocho cerraduras en un artículo titulado *Les Entrées des serrures*. A fin y al cabo, Picasso debe haberse interesado por el primer número de diciembre de 1924 o el ejemplar de diciembre de 1926 de *La Révolution surréaliste*, donde se hablaba sobre la simbólica llave de los misterios y la libertad, un tema que obviamente fascinaba al artista. Igualmente, en el ejemplar de octubre de 1927 de *La Révolution surréaliste* se habían incluido algunos de los perfiles femeninos dentados de Picasso —véanse, por ejemplo, *Femme dans un fauteuil* [OPP.27:11], *Composition* [OPP.27:56], *Feuille d'études (Tête, femme dans un fauteuil) o Femme dans un fauteuil [Étude]* [OPP.27:98]— justamente debajo de una imagen de mujer–cerradura de Paul Eluard. Con toda seguridad estaba familiarizado con el significado místico de las cerraduras y del número ochenta y ocho: frecuentemente representaba bocas, orejas y narices en forma de ocho para evocar un 'secreto' que se susurra; en cualquier caso, la equiparación entre la Guardiana y la llave evoca la conexión propuesta por los surrealistas entre el conocimiento superior y la experiencia amorosa. La llave del interior de la Caseta, que mueve al espectador hacia ella, es quizás el símbolo más apropiado para la revelación de los misterios de la vida diaria, que él, como los surrealistas, tan intensamente exploró durante los años entre la publicación del manifiesto surrealista y la Segunda Guerra Mundial.

A lo largo de sus vacaciones de verano en Cannes en 1927 continúa pintando escenas extrañas de 'bañistas' donde las figuras normales de veraneantes se desintegran en formas maleables como amebas. Lo que es especialmente chocante de estas bañistas son sus partes duras y angulares; aunque la sexualidad de las figuras, con sus pechos salientes y amplios glúteos, está claramente perfilada, consiguen dar una impresión de estar talladas en madera de forma rudimentaria. Por estas fechas también llena todo un álbum de dibujos a lápiz y tinta, *Carnet des Métamorphoses*, en que las bañistas biomórficas adoptan formas esculturales elefantinas, cuyos atributos sexuales alcanzan proporciones monumentales. Probablemente son estudios para el monumento a Apollinaire, ya que según escribe Zervos en 1929, Picasso las propuso como estatuas

para el paseo marítimo de *Croisette* que separa la playa de los hoteles en Cannes. Nada parece inviolable en la construcción de estas figuras; no obstante, la fuerza real de tan innovadoras estructuras se encuentra especialmente en el descubrimiento de ciertas asociaciones con rasgos humanos, a pesar del poco parecido que existe con personas u objetos a los que estamos acostumbrados; lo extraño y fascinante de todo esto es descubrir que uno pueda aún reconstruir una imagen partiendo de tan improbables distorsiones y desvinculaciones figurativas. La trasgresión sexual no consiste ya en una simple ruptura con la moralidad conservadora o en una presentación esperpéntica como en Apollinaire, ahora se encuentra inmersa en las profundidades del mundo interior, el mundo psíquico que explorara Freud y que fuera utilizado por los surrealistas para llegar a los más oscuros recovecos del ser y del arte. Los volúmenes exagerados que Picasso inventa con ellas generan fuertes corrientes eróticas al ensanchar los atributos sexuales —pechos, nalgas, genitales— hasta alcanzar una pesadez casi sensual en las aterradoras figuras que forcejean torpemente con las llaves de sus Casetas.

El 17 de agosto la revista *Littoral, journal littéraire et mondain de Cannes et de l'arrondissement de Grasse* anuncia que 'M. et Mme. Picasso et famille' han llegado al *Hotel Majestic*, un lujoso hotel de cinco estrellas construido apenas un año antes en la *Croisette*, el famoso paseo marítimo de Cannes. El 18 de ese mes tiene lugar con gran éxito una cena de gala en ese mismo hotel, durante la cual actúa una orquesta, los *Boyards Russes*, compuesta de inmigrantes rusos blancos, y Olga obliga a su marido a ir. Durante todo el verano Picasso echará de menos a Marie-Thérèse, y su esposa se encontrará siempre molesta con él porque nunca está presente cuando quiere que sirva de anfitrión para personalidades como el príncipe Umberto de Italia, Maurice Chaval o Somerset Maugham. Este verano supondrá uno de los pocos períodos en la vida de Picasso en que se verá forzado a involucrarse con la alta sociedad.

No es de extrañar por lo tanto que volvieran a destacar en septiembre las Guardianas de la Caseta en dibujos a lápiz como *Figure fémenine* [PP.27:053], *Figure fémenine* [OPP.27:45], *Figure fé-*

menine [OPP.27:46], *Figure fémenine sur une plage* [OPP.27:47], *Figure fémenine* [OPP.27:48] y *Baigneuse* [OPP.27:66]; así como en varios estudios para esculturas de alambre con igual título, *Figure: Projet de sculpture* [OPP.27:74], [OPP.27:76], [OPP.27:77], [OPP.27:78], [OPP.27:79] y [OPP.27:82]. Poco después del 24 de ese mes todos vuelven al apartamento de *23 bis, rue de La Boëtie* en París, donde Picasso se reencontrará por fin con Marie-Thérèse.

En el otoño pinta los óleos *Figure* [OPP.27:04], *Nu sur fond blanc* [OPP.27:54], *Nature morte* [PP.27:060], *Nature morte* [PP.27:061], *Instruments de mumente* [OPP.27:50], *Figure* [OPP.27:53], la obra al carboncillo *Mandoline* [OPP.27:51] y la obra al pastel *Composition* [OPP.27:56]. Obras como *Figure* [OPP.27:04] muestran desnudos femeninos que apenas pueden reconocerse: horribles cabezas, un solo pecho y un corte vertical para representar la vagina. Todo ello da a las figuras un aspecto de primitivismo extremo, asimilándolas casi a insectos. En octubre, una de sus 'figuras biomórficas' se reproduce en *La Révolution Surréaliste* (nº 9-10). El crítico de arte griego y editor E. Tériade (seudónimo de Efstratios Eleftheriades) alaba la curiosidad artística insaciable de Picasso en su artículo 'Les Peintres Nouveaux–De la formation d'une plastique moderne' de *Cahiers d'Art* 2 (nº 1), diciendo: 'Il se sent homme prédestiné, formateur d'une langue nouvelle, éternel inventeur des signes plastiques'. El 16 de ese mes tiene su apertura la muestra 'Pablo Picasso: Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle 1902–1927', en la *Galerie Alfred Flechtheim* de Berlín hasta el 10 de noviembre donde se muestran, además de dibujos, cuatro estatuas de bronce y veinte grabados. El prefacio del catálogo es del poeta Jean Cassou, regular colaborador de *Cahiers d'Art*.

Entre el otoño y el invierno pinta el óleo sobre lienzo *Figure* [OPP.27:07]. Picasso habla entonces de su deseo de comunicar pictóricamente mediante una especie de concisión ideogramática: 'Quiero decir un desnudo. No quiero hacer un desnudo como un desnudo. Solo quiero decir pecho, decir pie, decir mano, vientre. Si puedo hallar el modo de decirlo, eso es suficiente. No quiero pintar el desnudo de pies a cabeza, sino simplemente decirlo. Eso es lo que quiero. Cuando hablamos de él, una palabra basta. Aquí, una

simple mirada y el desnudo te dice lo que es, sin una palabra'. Los retratos de busto entero de mujeres que crea de 1927 a 1929 consisten principalmente de protoplásmicas cabezas mordedoras que sin duda simbolizan a Olga: la boca, fuente de los gritos que tanto molestaban al pintor, es lo que domina; los dientes son como pelos ganchudos en el interior de una enorme cavidad devoradora —véanse *Figure* [OPP.27:07] o *Tête sur fond rouge* [OPP.27:113]. En otros casos, la cabeza muestra grandes quijadas que parecen cuñas serradas—véase *Tête* [OPP.29:10]. En dos más, la cabeza con una enorme boca muestra una sonrisa de calavera que corta y separa los ojos vacíos, como en *Femme dans un fauteuil rouge* [OPP.29:25] o *Femme dans un fauteuil* [OPP.27:11].

Durante el invierno pinta los óleos *Corbeille aux fruits* [PP.27:069], *Figure* [OPP.27:07], *Figure* [PP.27:071], *Figure* [PP.27:072], *Figure* [PP.27:074], *Figure et profil* [OPP.27:06], *Tête de femme* [PP.27:073], *Tête sur fond rouge* [OPP.27:113], *Deux femmes devant une fenêtre* [PP.27:078] y *L'atelier* [OPP.27:05], sobre el tema del taller del artista. En esta última obra, el pintor o escultor y la modelo hacen su aparición como miembros del reparto picassiano. La figura del artista, que Picasso continuará representando hasta el fin de su vida, toma diversas formas, ninguna de las cuales puede decirse que comience con la autocontemplación: a menudo es un hombre fornido, barbudo, clásico, excepto por los pantalones, que se presenta ante el espectador algo desconcertado. En uno de los primeros grabados sobre el tema, *Peintre et Modèle tricotant (Le Chef-d'Oeuvre Inconnu)* [OPP.27:116], el pintor está sentado muy cerca del caballete, mirando intensamente a la modelo, casi traspasándola con los ojos, mientras que su mano derecha traza una magnífica serie de líneas curvas y rectas que en apariencia parecen tener poca relación con ella, ya que ella es una mujer de edad media, en delantal, que relajadamente teje. Para resaltar el contraste entre la obra sobre el caballete y la modelo 'real', se la pinta, como al artista, con extremado realismo. En contraste, la obra que nos ocupa es uno de los tratamientos más elementales en Picasso del estudio, concebido este como espacio creativo, apartado de la vida diaria, que por otra parte servía de estímulo a su

obra. Se trata de uno de sus más claros acercamientos a la abstracción, un tipo de liberación creadora, que tanto fascinaba a sus contemporáneos. La modelo queda aquí reducida a un busto sobre una mesa (remitiendo a las naturalezas muertas de los años 20), y el entramado lineal del artista se multiplica al estructurar todo el espacio pictórico a través de una serie de rectángulos y bloques de color. El resultado es un armazón etéreo, similar a sus esculturas alámbricas de la misma época, construcciones que inspiraron a Breton a equiparar los interiores aireados de sus volúmenes abiertos con la esencia intangible de la creatividad artística.

El 21 de noviembre finaliza la obra a tinta china *Joueurs de ballon* [OPP.27:52]. Ya en diciembre la *Galerie Paul Rosenberg* abre su exposición de grupo 'Quelques peintres du XXe siècle' en la que se muestran cuatro obras de Picasso fechadas de 1924 a 1926, y una de 1927. El 27 de este mes también presenta una muestra en solitario de obras cubistas en 'Anciennes peintures de Picasso', en la *Galerie Pierre*, que durará hasta el 28 de febrero de 1928. Por estas fechas también colabora con el impresor Louis Fort y realiza un grupo de trece grabados encargados por Ambroise Vollard sobre el tema del artista y su modelo. Entre ellas se encuentran *Sculpteur devant sa sculpture (Le chef-d'Oeuvre Inconnu L1)* [OPP.27:13], *Taureau et cheval (Chef-d'Oeuvre Inconnu L3)* [OPP.27:14], *Sculpteur modelant (Le Chef-d'Oeuvre Inconnu L5)* [OPP.27:02] y *Nu assis entouré d'esquisses de bêtes et d'hommes (Le Chef-d'Oeuvre Inconnu L10)* [OPP.27:15], que ilustran la novela de Balzac, vuelta a publicar en 1931 por Ambroise Vollard. En la edición también se reproducen los cincuenta y seis dibujos con líneas y puntos de 1924-1926, además de los sesenta y siete dibujos de 1925-1926 que habían sido transferidos a grabados en madera por Georges Aubert en 1926.

Le Chef d'Oeuvre Inconnu

Las trece láminas de *Le Chef d'Oeuvre Inconnu* se sitúan en el estudio del pintor, y tratan primordialmente sobre las múltiples relaciones presentes en la creación artística: pintor-modelo, modelo-obra, objeto-representación, cuadro-espectador, espectador-artista, etc. Los grabados muestran al pintor mirando tiernamente a la modelo o a su pintura, trabajando intensamente en la transferencia de lo que ve al lienzo, transformándolo en una composición abstracta, bajo la mirada atenta de la modelo. En el contexto de estas complejas elucubraciones sobre lo que constituye la labor del artista, parece extraño encontrar de repente el grabado de un toro y un caballo en la arena —véase *Taureau et cheval (Le Chef d'Oeuvre Inconnu L3)* [OPP.27:14]—; no obstante, teniendo en cuenta el ambiente erótico de las escenas de estudio en Picasso, pudiéramos leer esta obra como una especie de alegoría de la tensión sexual existente en todas las criaturas, humanas o animales. No solo nos lleva a esta interpretación el paralelismo que Picasso crea entre pintor y modelo, hombre y mujer, por una parte, y el toro y el caballo, por otra; sino también la forma en que integra a los dos animales con el contorno de la modelo en el grabado. Vemos pues que el mensaje de la obra cambia una vez que tenemos en cuenta el ámbito general de *Le Chef d'Oeuvre Inconnu*. La tensión sexual entre hombre y mujer, representada con total elegancia, se visualiza en ella como parte del cosmos artístico, y por ello como parte de la misma creatividad. En lo que concierne a su visión del arte, la transmutación de los personajes en la pareja toro-caballo ejemplifica su noción metamórfica del acto creativo, que se manifiesta a su vez en las peculiares divergencias entre el texto original y las ilustraciones que lo acompañan. Como ya se mencionara, los grabados de Picasso no ilustran literalmente la historia de Balzac. Sus versiones del taller del artista se concentran sobre todo en diversos aspectos de la relación entre el arte y la realidad. En su revaloración del texto, el artista se enfrenta al fracaso de Frenhofer al intentar crear una obra de arte absoluta, bajo un concepto de verdad plástica única. Lo que Picasso expone, por el contrario, es

un modelo de ilustración que enfatiza la naturaleza inherentemente inconclusa de la obra de arte, opone de este modo la noción de 'obra maestra' a la idea de una serie de representaciones que son inherentemente inconclusas; contrapone, por otra parte, el concepto de 'verdad' a la consideración de que en cada fase de la actividad creativa pueda quizás formularse esa 'verdad' de forma diferente, ya que la 'verdad' es demasiado compleja para ser representada de una sola manera. Pensando en el triste final de la novela de Balzac, la única solución posible para el artista es someterse a una búsqueda constante de posibles alternativas. Aceptar la existencia de una obra de arte absoluta, y pensar que esta jamás pueda alcanzarse, convertiría en superfluas no solo cualquier representación pictórica, sino aun más, la misma labor del artista.

En diciembre finaliza el dibujo a lápiz *Minotaure* [OPP.28:18]. Esta es la primera aparición del Minotauro, solo dos años después de conocer a Marie-Thérèse y apenas un año desde que la revista *Cahiers d'Art* publicara, las imágenes de los frescos del palacio cretense de Cnossos, una de las cuales reproduce una escena minoica de tauromaquia. El dibujo se convertirá en el precursor del *collage* del mismo tema. Tanto en el primero como en el segundo, el animal mitológico aparece solo con la cabeza, parte del cuello y dos enormes piernas humanas extendidas desproporcionadamente al correr, dando una fuerte sensación de agilidad y dinamismo. Picasso estaba siempre debatiéndose entre las fuerzas incontroladas que dirigían sus impulsos, identificables con el vigor expresionista, y la serenidad que emana de los trabajos con un espíritu clásico. El Minotauro es uno de los temas iconográficos favoritos a este respecto. Para los surrealistas, como Bataille y Masson, el Minotauro era un mito cruel que representaba a los jóvenes atenienses devorados por el monstruo, un mito que ya Freud transfiriera de la leyenda al inconsciente. Los surrealistas identificaban al Minotauro con sus convicciones estéticas y vitales: la libertad ilimitada, la proclamación de la violencia sin compromiso alguno, la revolución total, y la insubordinación al orden establecido. Lo que fascinaba a Picasso, por el contrario, era el lado humano del monstruo, su capacidad para actuar a veces como lo haría él mismo; no

obstante, también se identificaba con otro aspecto que interesaba igualmente a los surrealistas: la profunda dualidad del personaje mitológico que encarnaba el conflicto entre el consciente y el inconsciente; en el centro del laberinto—las profundidades ocultas de la mente—se encontraba el Minotauro, el símbolo de los impulsos irracionales. Teseo, el asesino de la bestia, simbolizaba su opuesto, la mente consciente, abriéndose paso a las regiones desconocidas que emergen de nuevo por medio de la propia conciencia. En resumen, la fábula del Minotauro es reconstruida en términos freudianos que equiparan el laberinto con la mente, a Teseo con el consciente y al Minotauro con el inconsciente.

Capítulo 4

Del monstruo arcaico al semidiós griego

El 1 de enero de 1928, en su apartamento de *23 bis, rue de La Boëtie* en París realiza *Le Minotaure* [OPP.28:03], un *collage* donde reaparece el monstruo, de nuevo sin cuerpo, formado solo por una cabeza bovina sobre un par de ágiles piernas de hombre. El tipo de transmutación de la anatomía humana que vemos en él ya había formado parte del repertorio artístico de Picasso durante varios años. Con tales manipulaciones, conseguía apartarse del modo de representación neoclásico que había dominado sus lienzos durante los años 20. Hacia 1925, las múltiples metamorfosis anatómicas se extenderán preferentemente al cuerpo femenino, y en particular a las bañistas, un claro descendiente del gigantismo de las piernas de Minotauro, que auguran a su vez las formas contorsionadas en obras como *L'acrobate* [OPP.30:04]. Tanto el Minotauro como las representaciones posteriores en las bañistas se deben en parte a la influencia del arte arcaico, como puede verse en el fondo oscuro y el trazo simple de la silueta del Minotauro, por ejemplo, que trae de por sí a la mente las pinturas rupestres prehistóricas.

Según la leyenda griega, el Minotauro era un monstruo, mitad hombre y mitad toro, engendrado de la unión entre Pasifae, esposa del rey Minos de Creta, y un toro perteneciente al dios del mar Poseidón. Tras conocer la noticia de la relación adúltera, el rey Minos de Creta había condenado al monstruo a vivir en un laberinto, un entramado de calles construido por el artista y arquitecto de la corte, Dédalo. Para calmar el apetito de carne humana del

Minotauro, el rey Minos ordenó a la ciudad de Atenas, que él gobernaba, a pagar un tributo anual de catorce jóvenes de ambos sexos. Teseo, el hijo del rey Egeo de Atenas, se ofreció a liberar finalmente a su pueblo de tan espeluznante carga matando al monstruo. Antes de partir hacia Creta con los atenienses condenados a morir, prometió al padre que a su vuelta cambiaría la vela negra de su barco con velas blancas como señal de victoria. Como los héroes ancestrales, Teseo se había ganado el corazón de la princesa cretense Ariadna, que le había entregado una espada con la que matar al Minotauro y una bobina de hilo para marcar el camino que recorrería en el Laberinto. Teseo consiguió derrotar al Minotauro, siguiendo su rastro de vuelta del laberinto, para después zarpar hacia Atenas con Ariadna y los aliviados atenienses. A su regreso, su barco hizo escala en la isla de Naxos, donde cambió de opinión con respecto a Ariadna, y la abandonó mientras esta dormía, olvidando con las prisas alzar las velas blancas, por lo que al ver Egeo acercarse el barco con las velas negras, pensó que su hijo había muerto, se lanzó al mar y pereció ahogado. Tras su muerte, Teseo se convirtió en nuevo rey de Atenas.

Aunque muchas culturas ancestrales asocian a las Divinidades con poderosos animales, especialmente el toro, y las representaciones del toro aparecen igualmente con frecuencia en el arte minoico, ni las imágenes halladas ni los mitos posteriores ofrecen prueba contundente de que los cretenses adoraran a este animal. Según la leyenda griega, el rey Minos había tenido cautivo a un hombre–toro en su palacio, pero la criatura no había sido jamás objeto de veneración religiosa. Picasso, sin embargo, sentía una fuerte atracción espiritual a la figura del toro, lo cual le lleva a enfatizar el carácter semidivino del Minotauro. Por otra parte, es importante destacar que la aparición del Minotauro en la iconografía picassiana de esta época coincide con un interés renovado en la escultura. Puede decirse de hecho que la naturaleza del Minotauro, mitad hombre, mitad bestia, se corresponde en cierta forma con su visión del temperamento de artista.

Durante 1928 su marchante, Paul Rosenberg, organiza con la *Wildenstein Gallery* de Nueva York la muestra ‘Original Drawings

by Picasso', en *The Arts Club* de Chicago en enero. Durante este año vuelve a las divisiones internas de *L'atelier* [OPP.27:05] con el óleo *Peintre dans son atelier* [OPP.28:122], utilizando al lado izquierdo una estructura lineal que remite a él como el artista. Es no obstante una composición bastante diferente, el contraste entre el pintor y la modelo se intercambian: el pintor se encuentra a la derecha y está dotado de una cabeza en forma de escudo, resaltan también los pinceles y paletas identificadores de su profesión que Picasso había excluido casi totalmente de su anterior composición.

Durante el invierno crea un número de composiciones en las que aparecen 'cabezas biomórficas' junto a perfiles realistas, entre las que se encuentran los óleos *Figure* [OPP.28:112], *Figure* [PP.28:003], *Tête* [PP.28:004], *Tête* [PP.28:005], *Tête* [PP.28:006], *Tête* [OPP.28:113], *Tête* [PP.28:008], *L'atelier* [OPP.28:15], *Figure et profil* [OPP.28:06], *Figure* [PP.28:017], *Tête* [PP.28:019], *Tête* [PP.28:020], *Nu debout* [OPP.28:115], *Le paintre et son modèle* [OPP.28:01] y *Peintre à la palette et au chevalet* [OPP.28:114]. Este último en gran medida reproduce la figura de *Peintre dans son atelier* [OPP.28:122], pero articula la cabeza como si se tratara de dos perfiles superpuestos, algo parecido a Janus, añadiéndose además una boca vertical rodeada de pelos erizados.

En algunos de los trabajos sobre el artista y su modelo, revierte la relación entre arte y realidad: tanto la modelo como el pintor son abstractos, reduciéndose a un esquema en el que los elementos identificadores deben reconstruirse, mientras que el contorno sobre el lienzo es más bien 'naturalista', representando incluso una cabeza algo idealizada. La modelo a la izquierda de *Le paintre et son modèle* [OPP.28:01] remite de nuevo a *L'atelier* [OPP.27:05]. La composición está repleta de objetos —como el flequillo o el diseño de hojas de la silla tapizada del artista— que consiguen anclar la fantástica iconografía en cosas mundanas. El pintor está a punto de completar el grueso contorno de un redondeado perfil clásico. Comparada con la estilizada angularidad del pintor y la modelo, la figura pintada parece ser la única 'real' en la escena. Su inspiración proviene de la fisonomía propia. El resultado es una

imagen confusa que invierte el orden convencional de la creación. En lugar de situar al artista sentado y trabajando, y colocar un marco como delimitación de lo creado sobre el lienzo, este último se encuentra sumergido en un entorno geométrico irreal. Por supuesto, el espectador es consciente de que la imagen que se muestra en el lienzo proviene únicamente de la imaginación del artista; su obra de los quince años anteriores había demostrado ampliamente que cualquier modo de representación pictórica supone algún tipo de artificio. La realidad del perfil, por lo tanto, termina disolviéndose en otro artefacto más, una figura clásica proyectada a partir de la mente del artista 'primitivo', por mucho que recuerde al pintor mismo, Picasso. En este perpetuo ir y venir, artista y obra alteran su contribución al proceso creativo, y surge la pregunta de si el artista puede quizás ser también una invención de un poder imaginativo que él intenta dirigir, pero no consigue dominar.

L'atelier [OPP.28:15] ofrece una imagen radicalmente reducida, de la que se han eliminado las formas y tonos complejos de previas obras, dejando solo la confrontación entre un busto escultórico y una imagen enmarcada que se apoya en una mesa. Ambas están insertas en un área blanquecina, emergiendo de ella por sus contornos negros que se rodean con acentos de intenso color. La figura a la derecha está completamente contenida en un marco rectangular, cuyo borde dorado se apoya sobre una mesa de tapa roja. Se trata de una imagen ideogramática pintada en un cuadro, o quizás reflejada en un espejo; dotada de falo y testículos, esta abstracta figura es claramente varonil; su flequillo rizado incluso podría identificarla como el mismo Picasso. Si es así, tanto el artista representado como el actual creador se incorporan en una obra terminada que está a su vez en diálogo con otra que aún está por concluir, aunque el pintor esté ya hasta cierto punto fijo dentro del lienzo enmarcado. Todo ello significa que Picasso aún continúa preocupándose en esta época por el papel fundamental que el artista pueda tener en toda creación plástica. En febrero realiza varios dibujos a tinta china sobre este tema y con el mismo título, *Le peintre et son modele*—véanse [PP.28:011], [PP.28:009] (11 de febrero) y [OPP.28:116] (12 de febrero), aunque el 22 de este mes

vuelve al tema de las bañistas con el dibujo también a pluma y tinta china titulado *Baigneuse* [OPP.28:111].

El 15 de marzo, una de sus obras, *Arlequín* [PP.27:013] aparece en *La Révolution Surréaliste* (nº 11), donde se anuncia una muestra de grupo en la *Galerie Pierre* con obras de Picasso, Georges Braque, André Derain y Amedeo Modigliani, entre otros. Otra exposición de grupo tendrá lugar en la *Galerie Bucher* de París hasta mayo. Del 20 del mismo mes al 8 de mayo llena todo un cuaderno con cincuenta dibujos a tinta, en el que se elaboran ideas para pinturas y esculturas —véanse [PP.28:024–PP.28:051] y [PP.28:064]. Quizás por esta razón vuelve a contactar con el escultor catalán Juli González, al que había conocido en Barcelona en 1902 y que había estado viviendo en París desde principios de siglo, ganándose la vida sobre todo haciendo trabajos decorativos en metal. Picasso quizás lo consulta para el proyecto del monumento a Apollinaire. El escultor le enseña la técnica de soldadura en su estudio de la *rue de Médéah*. Este regreso a la escultura da término a un período de diez años durante el cual el artista no realizó ninguna obra en esta área de expresión plástica. Otro catalán, Salvador Dalí, publica por estas fechas su 'Manifiesto amarillo', y vuelve a París, donde firma su primer contrato con el marchante Camille Goemans. El 27 de marzo Picasso finaliza las obras a tinta china *Étude de taureau biffée* [PP.28:052], *Feuilles* [PP.28:053], *Étude* [PP.28:054], *Femme dans un fauteuil [Étude]* [OPP.28:17] y *Figures* [OPP.28:23], así como varios *Études pour une baigneuse* —véanse [OPP.28:19], [OPP.28:20], [OPP.28:21], [OPP.28:22]— que serán completados el 28 de mayo.

Durante la primavera lleva a cabo los dibujos a tinta china *Inscription (Page de couverture* [PP.28:082], *Études de têtes* [PP.28:083] y *Tête [Études]* [PP.28:022]. También pinta el óleo sobre lienzo *Figure* [PP.28:026]; y hace los dibujos a lápiz *Feuille d'études (Femmes debout)* [PP.28:078]; y al carboncillo *Projet pour une sculpture* [PP.28:079], además esculpe *Metamorphosis I* [PP.28:080] y *Metamorphosis II* [PP.28:081]. Las formas, inquietas, cambian repentinamente de gruesas a delgadas, de abiertas a cerradas, se convierten en figuras casi abstractas, aunque aún recuerdan de al-

guna manera a la anatomía humana: las piernas, pechos, cabezas, ojos, narices sobresalen en suave transición de lo que tiene la apariencia de masa amorfa, todo es redondeado, el fluir de la forma es continuo, como si un proceso dinámico hubiera sido frenado repentinamente.

En abril lleva a cabo las obras a tinta china *Feuille d'études pour une sculpture* [PP.28:065] y *Figures* [OPP.28:24] (11 de abril), y pinta el óleo sobre lienzo *Minotaure courant* [OPP.28:117]. También hace varios estudios de esculturas —véanse *Feuille d'études pour une sculpture* [PP.28:066] (21 de abril), [PP.28:067], [PP.28:068] (22 de abril), [PP.28:069], [PP.28:070] (23 de abril), [PP.28:071] (24 de abril), [PP.28:072], [PP.28:073] y [PP.28:074] (26 de abril). Al mes siguiente recibe una visita de Diaghilev que requiere apoyo financiero para producir varios proyectos de ballet, y para ello acude a Picasso, quien da su consentimiento a través de su marchante Paul Rosenberg para vender la sección de la corrida que forma parte del decorado del ballet *Le Tricorne* (1919) así como varias escenas pintadas por él para *Cuadro Flamenco* (1921). El Dr. Reber compra esta parte del decorado para su colección privada por 175.000 francos, y que hasta hace poco colgaba en la entrada del vestíbulo fuera del restaurante *The Four Seasons* en el *Seagram Building* de la ciudad de Nueva York. El 2 de mayo realiza la obra a tinta china *Feuille d'études pour une sculpture* [PP.28:075]. Seis días más tarde hace otra obra con la misma técnica, *Études pour une fleur* [PP.28:076]. El día 14 envía una carta de pésame a Juli González con motivo del fallecimiento de la madre de este. Como ya se mencionara, había estado frecuentando el taller de González en la *rue de Médéah* para aprender las técnicas de soldadura.

Ya en junio lleva a cabo las esculturas *Métamorphose I* [PP.28:080] y *Métamorphose II* [PP.28:081], basadas en dibujos de Marie-Thérèse finalizados en 1927 —véanse [PP.27:055–PP.27:058]. Esta es la primera escultura tridimensional desde 1914. También acaba el óleo sobre lienzo *Le atelier* [OPP.27:05], comenzado en 1927. Las líneas angulares en la pintura —que describen al pintor, la mesa con mantel rojo, el frutero, y el busto blanco de

escayola— anticipan las construcciones con alambres que crea a finales de año. Obras cubistas de Picasso, Léger, Jean Metzinger y Roger de le Fresnaye aparecen en la *Galerie Myrbor*. Del 18 de junio al 8 de julio completa un álbum de cincuenta y cuatro dibujos, muchos de los cuales son de estructuras biomórficas muy bien terminadas, más volumétricas que las de 1927, que dan una apariencia monumental al ocupar la mayor parte de la composición y estar representadas sin fondo. Entre ellas se encuentran las obras a tinta china *Têtes [Études]* [PP.28:084], *Têtes [Études]* [PP.28:085], *Feuille d'études (Têtes)* [PP.28:086], *Feuille d'études (Têtes)* [PP.28:087], *Composition* [PP.28:089], *Étude* [PP.28:090], *Têtes [Études]* [PP.28:091], *Nu dansant* [PP.28:092], *Nu s'agenouillant* [PP.28:093] *Tête* [PP.28:095], *Aigle et têtes humaines [Étude]* [PP.28:096], *Aigle et têtes humaines [Étude]* [PP.28:097], *Aigle* [PP.28:098], *Tête de cheval* [PP.28:099], *Cheval* [PP.28:100], *Cheval [Étude]* [PP.28:101], *Têtes de chevaux* [PP.28:102], *Figure* [PP.28:103], *Figure* [PP.28:104], *Figure* [PP.28:105], *Figure* [PP.28:106], *Figure* [PP.28:107], *Figure* [PP.28:108], *Figure* [PP.28:109], *Feuille d'études (Figures)* [PP.28:110], *Feuille d'études (Figures)* [PP.28:111], *Feuille d'études (Figures)* [PP.28:112], *Figures [Étude]* [PP.28:113], *Feuille d'études (Figures)* [PP.28:114], *Figures* [PP.28:115], *Figures* [PP.28:116], *Figures* [PP.28:117], *Minotaure [Étude]* [PP.28:119], *Feuille d'études (Têtes d'aigles et de chevaux)* [PP.28:120], *Aigle et corps humain [Étude]* [PP.28:121], *Aigle et corps humain [Étude]* [PP.28:122], *Aigle* [PP.28:123], *Aigle et cheval* [PP.28:124], *Étude* [PP.28:125], *Tête d'aigle* [PP.28:126], *Colombe* [PP.28:127], *Colombe* [PP.28:128], *Colombe* [PP.28:129], *Cheval et homme* [PP.28:130], *Cheval et homme* [PP.28:131], *Cheval et homme* [PP.28:132] y *Cheval et homme* [PP.28:133]. Dos obras más con la misma técnica son: *Têtes [Études]* [PP.28:088] (20 de junio) y *Composition* [PP.28:094] (22 de junio).

El 1 de julio realiza otra obra a tinta china, *Figure* [PP.28:118]. Este y los anteriores son esbozos para un monumento imaginario en el que se producen graves alteraciones del físico femenino: pechos, cabeza, brazos, piernas y otros miembros se distribuyen en posiciones inesperadas a partir de una metamorfosis apasionada

de componente altamente sexual, a veces extremadamente cruel, como si estuviera motivado por la venganza o por un deseo de crueldad ajena. El 8 del mismo mes finaliza varias obras a tinta china: *Baigneuses (Projet pour un monumet)* [OPP.28:13], *Étude* [OPP.28:25], *Figure* [OPP.28:26] e *Inscription (Page de couverture)* [OPP.28:27]. Esta última es la página que cierra el *Carnet París*. El día 14 supuestamente parte con Olga y Paulo para Dinard en la Bretaña francesa. Su esposa Olga había alquilado un coche para llevarlos a Dinard. Picasso tuvo una conversación secreta con el conductor y le habló de sus vanos intentos de aprender a conducir. En presencia de su esposa le dijo en voz alta lo beneficioso que sería para su niño Paulo salir frecuentemente de excursión al campo. Olga enseguida estuvo de acuerdo con que ya era hora de que tuvieran su propio coche, quizás uno inglés, un Rolls Royce. El conductor, Marcel, les comentó que nada sería mejor que un Hispano-Suiza. La familia pasará parte del verano en el *Hôtel des Terrasses* donde Picasso no había estado desde 1922, para después viajar a la *Villa Bel Event* en la *rue Coppinger* también en Dinard, cerca de la *Côte d'Emeraude* en el Canal de la Mancha, en la desembocadura del río *Rance*. El artista trabaja en la *Villa des Rôches*, localizada en el distrito de *Saint-Enogat* de la ciudad, pero vive con Olga y Paulo en la *Villa Bel Event*. Mientras se encuentra en Dinard, se reúne con el poeta Georges Hugnet, que vive al otro lado de la ensenada, en *St. Malo*, y que le fue presentado por Gertrude Stein años atrás. Picasso pasa largas horas caminando por las abarrotadas playas de Dinard, como la *Plage de l'Ecluse*. Secretamente, aloja a Marie-Thérèse en un campamento de verano para niños cercano a su residencia, donde va a visitarla con frecuencia. Durante sus visitas la inicia en sus preferidas prácticas sadomasoquistas. Ella es la inspiración para varias litografías. En Dinard produce también toda una serie de pequeñas obras, en las que aparecen nerviosas desproporciones angulares que llegan a una de las más atrevidas remodelaciones del físico femenino hasta el momento: las bañistas representadas en ellas juegan a la pelota o intentan insertar una llave en una Casetas de playa, formando entre ellas una escena toda llena de dinamismo. El 27 de julio comienza el

Carnet Dinard, realizando los trabajos a tinta china *Inscription (Page de couverture)* [OPP.28:28] y *Figure* [OPP.28:29]. Algunos de los dibujos hechos a partir de este día y hasta el 9 de agosto —véanse [PP.28:139–PP.28:160]—, así como algunos de los cuadernos realizados del 18 de junio al 8 de julio, serán reproducidos por Christian Zervos, acompañados de su ensayo 'Projets de Picasso pour un monument' en *Cahiers d'Art* 4 (nº 8-9) en 1929. Zervos escribe que mientras estaba en Cannes, en 1927, el artista había pensado proponer que algunos de sus dibujos se realizaran como estatuas y que las colocaran en la *Croisette*, el elegante paseo marítimo que separa la playa de los grandes hoteles de Cannes. En el verano de 1928 realiza una serie de dibujos específicamente con tal idea en mente. También produce más de ochenta trabajos adicionales, muchos de los cuales continúan siendo imágenes surreales de bañistas y Casetas de playa como se ve en *Baigneuses sur la plage* [PP.28:175], *Joueurs de ballon sur la plage* [PP.28:187] o *Baigneuses au ballon* [PP.28:203].

El 28 de julio pinta el óleo sobre lienzo *Paysage* [OPP.28:02] y las obras a tinta china *Figure* [OPP.28:30] y *Étude pour un monument* [OPP.28:31]. A partir del día siguiente y hasta el 28 de agosto trabaja en la *Serie de las Casetas* de Dinard de 1928 (treinta y tres pinturas y dibujos). Los dibujos serán incluidos en el ya citado *Carnet Dinard* con la anotación: 'Dinard villa les Rochers au Tertre Mignon, Saint Enogat, vendredi 27 juillet 1928'. Trabaja en ellos en la *Villa des Rôches*, apartado de las distracciones de Olga y Paulo. Otras obras a tinta china de la misma época son: *Figure* [OPP.28:32] y *Figure* [OPP.28:33], completadas el 30 de julio. Con un fondo de toallas, pelotas de playa y bañadores a rayas, el artista y su joven amante disfrutan de los juegos del atardecer en la arena y los idilios vespertinos en el interior de una Caseta. Una y otra vez se nos muestra a una bañista identificada como Marie-Thérèse con una llave mágica que abre la Caseta, una plataforma de transgresiones sexuales y de descubrimientos, de encuentros amorosos donde los límites de la satisfacción sexual se extreman por el sacrilegio, alcanzando las fronteras de lo surreal, según Breton. Las bañistas biomórficas de Dinard están hechas de madera o quizás de

piedra: tablitas a la deriva, guijarros o incluso podrían ser huesos, esculpidos y pulidos por el mar. 'Los guijarros son tan bellos', Picasso le había comentado a Brassaï, 'que uno está tentado de trabajar en todos ellos. Pero el mar lo ha hecho ya tan bien, dándole formas tan puras, tan completas, que todo lo que queda por hacer es dar el golpe de gracia para convertirlos en obras de arte. Una que ya no osaríamos tocar: la nariz y los ojos vaciados por el mar para formar una calavera'. John Golding, por su parte, ha comparado estas figuras con objetos 'colocados y amontonados uno sobre otro en precarias posiciones, aunque manteniendo cierto equilibrio estático, recordándonos con ello a dólmenes ancestrales'.

En lugar de hacer dibujos antes de las pinturas, Picasso ahora realiza una serie después de haber concluido los lienzos: dibujos que constituyen un registro de las escenas de playa de Dinard. Aunque cada croquis está fechado y numerado, la distribución de las páginas es a menudo temática más que cronológica. Este grupo de dibujos debe considerarse una especie de diario, que tenía interés también para el artista, ya que siempre estuvo interesado en el proceso creativo y a menudo repasaba sus propias obras para de esa manera poder discernir algún tipo de secuencia formal; 'la única manera de seguir el proceso creativo fielmente', le diría a Brassaï, 'es pasar por todas las variantes de una serie'. El artista parece haber sido consciente de que al pintar estas escenas había abierto la caja de Pandora conteniendo sus temores y deseos infantiles —recuerdos de las playas exclusivas de mujeres de Málaga, donde había visto por primera vez el vello púbico, y las playas de A Coruña, donde supuestamente tuvo sus primeras experiencias sexuales de niño.

La *Serie de las Casetas* de Dinard de 1928

Incluyendo treinta y tres pinturas y dibujos, esta serie fue completada en su mayoría entre el 29 de julio y el 28 de agosto en Dinard. En compañía de su joven amante, Picasso creó con estas obras una serie de Casetas más optimista y vital que la anterior. En

los dibujos de 1927 en Cannes la Caseta había estado desplazada del presente a un pasado distante: el tiempo mítico de la creación o una época paleolítica en que la Caseta se enfrentaba a una andrógina Madre Primigenia en forma de dragón. En la serie de Dinard, al contrario, la Caseta se encuentra aferrada al presente; su compañera es una inocente niña o una atlética jugadora de pelota. Anteriormente la Caseta había compartido las alejadas playas con imaginarios monstruos desnudos; ahora comparte la *plage de l'Ecluse* en la *Côte d'Emeraude* con bañistas estilizadas que lucen vistosos bañadores de rayas a color. Las Casetas de Cannes se enfocaban exclusivamente en la vida interior del artista; mientras que la serie de Dinard refleja una percepción directa del mundo a su alrededor en cuyo entramado se encuentra, a pesar del 'misterio' que se respira. Las Casetas y bañistas de trajes a rayas se representan con formas simplificadas y *sintéticas*, sus colores se fusionan con la luz clara y la brisa marina de Dinard; pero al mismo tiempo, la iconografía de estas Casetas es claramente surrealista: bañistas formadas de huesos o piedras; con trajes de baño reducidos a meras rayas en una especie de escritura automática, oscuras Casetas transmutadas en edificios misteriosos con entradas de arcos; 'sombras' masculinas proyectadas sobre ellos, criaturas maléficas imaginarias que se enfrentan a esas 'sombras' o intentan agarrar a inocentes niñas.

Las primeras Casetas son hasta cierto punto una continuación de las de la serie de Cannes: una biomórfica fémina monstruosa 'sin cabeza' tiene el control de una playa indefinida, a la izquierda, una 'aterrorizada' Caseta se oculta estratégicamente. Como se ve en *Étude pour une baigneuse* [OPP.28:19], *Études pour une baigneuse* [OPP.28:22], *Études pour une baigneuse* [OPP.28:21] o *Études pour une baigneuse* [OPP.28:20], el artista va narrando, como si se tratara de un cómic, el ataque cada vez más furioso del enorme desnudo que grita histéricamente contra la blanquecina Caseta, que apenas puede defenderse. En la primera de estas obras, la desarreglada 'compañera' de la Caseta toma agresivamente la delgada llave de la Caseta; pero el mango oscuro de la llave aún logra sobresalir del tembloroso borde de la Caseta, inclinándose hacia

abajo para golpear el largo brazo predador de aquella. En la segunda obra, el personaje —Olga— se hace mayor, más formidable, aunque su cabeza es más pequeña. Gritando y echándosele encima con sus largos brazos, intenta coger la temblorosa llave de la blanca Caseta; la delgada llave, a su vez, reacciona nerviosamente y repele el poderoso brazo; pero el leve contorno de la Caseta blanca, con su ojo–cerradura negro, se inclina temeroso hacia la derecha y amenaza con caer en tierra. Con la idea de incrementar la fuerza expresiva del dibujo, Picasso muestra el brazo amenazador de Olga desde diferentes ángulos de mira, con lo que quiere hacernos sentir de forma repetida las continuas amenazas de su cónyuge, utilizando una sola imagen compuesta, el extremadamente alargado brazo de la bañista. En el tercer dibujo, la figura demencial de Olga se empequeñece, pero logra gritar aun más fuerte y sus mandíbulas se extienden ampliamente. Con un puño cerrado, se encuentra a punto de golpear a la Caseta blanca, y con su largo brazo o zarpa se abalanza sobre la 'llave', que a su vez intenta defenderse sosteniéndole la mano. Como si estuviera ya débil, la Caseta se reduce a un mero contorno, desvaneciéndose progresivamente. En esta visión del matrimonio, la Caseta blanca queda prácticamente aniquilada; no obstante, la victoriosa Olga, sola y patética, se lamenta, aunque sigue con el puño alzado en una amenaza, agarrándose a los restos destrozados de la 'llave' de la Caseta, que ha sido castrada. En otro de los dibujos sobre el tema, *Figures* [OPP.28:23], el artista coloca a la bañista u Olga en el papel de Guardiana de la entrada porticada, mientras grita a un grupo de símbolos fálicos. Lo mismo ocurre en *Figures* [OPP.28:24], donde los falos están próximos a lo que parece una cruz de Tau invertida. En *Figure* [OPP.28:32] y *Figures* [OPP.28:35], por su parte, las entradas porticadas a las grandes Casetas están protegidas por grandes féminas construidas con piedras o huesos, ambos asociados según la leyenda griega de Deukalion y Pyrrha: de las piedras arrojadas por él surgían hombres; de las arrojadas por ella, mujeres. Las bañistas metamórficas y unicelulares de los años anteriores ceden en este momento el paso a implacables figuras cuyas formas monumentales recuerdan a grandes dólmenes batidos por el tiem-

po y dispuestos en toda su grandeza, los troncos están hechos de pequeñas y grandes esferas, cuyo simbolismo pudiera también estar asociado con el globo terrenal, el mundo entero, o el cielo y la tierra. Los huesos también nos remiten a esqueletos, y por lo tanto a la Muerte, por lo que debemos tomar a estas bañistas óseas como representantes de las maléficas fuerzas femeninas, de la Madre Primigenia, cuyo santuario se encuentra en las Casetas oscuras, parecidas a cuevas.

Las obras *Baigneuse* [OPP.28:55], *Sur la plage* [OPP.28:53], *Baigneuse* [OPP.28:54] marcan el comienzo de un espíritu algo más optimista. *Baigneuse et cabine* [OPP.28:07], *Baigneuse ouvrant une cabine* [OPP.28:10], *Baigneuse* [OPP.28:56] y *Baigneuse et cabine [Étude]* [OPP.28:57] muestran a la *femme–enfant*, Marie-Thérèse, como la nueva compañera de la Caseta. En la primera de estas cuatro obras, la Caseta blanca y puntiaguda se combina por primera vez con la figura del propio artista: la blanca puerta medio abierta de la Caseta contiene un perfil parecido al suyo. *Baigneuse* [OPP.28:56] y *Baigneuse ouvrant une cabine* [OPP.28:10] tienen de nuevo un trazo intencionadamente infantil —pintar 'sinceramente' para Picasso significa pintar como un niño y es de esta forma que el artista expresa convincentemente su amor por la joven Marie-Thérèse, incluso podría decirse, su identificación con ella. Esta identificación le llevará a su vez a eliminar algo del enigmático aislamiento que sentía hacia la Caseta blanca. En *Baigneuse et cabine* [OPP.28:07], por ejemplo, el blanco puro de la Caseta y la toalla de la joven, el blanco cremoso de las escaleras y el blanco resplandeciente de la puerta de la Caseta con techo blanco y fachada azul-blanca a la izquierda evocan todos juntos el Bien: el azul cobalto saturado del mar, el azul claro del cielo, y el color rosado-tierra de la joven son frescos, tiernos y suaves; el rojo de cadmio, el verde esmeralda y el verde amarillento de las franjas del traje son exuberantes; las amplias áreas planas de color son de inspiración postimpresionista. El triángulo negro azabache del interior de las luminosas Casetas a la izquierda es obviamente simbólico, como también lo es la misteriosa silueta gris-azul de la puerta medio abierta. La iconografía refleja las imágenes surrealistas: la heroína con

aspecto infantil y cuerpo compuesto de dos formas óseas se relaciona con el ideal de la *femme–enfant* y de la mujer con eterna esencia que subyace al mundo; sus pechos, atractivos más que maternales, sus acentuada vagina, y especialmente la sugerencia de desnudo introducido por la separación entre su traje de rayas brillantes coloreadas y el cuerpo, todo ello se corresponde con el credo sexual surrealista. La llave de los misterios, las escaleras, y el interior de la Caseta vienen de la misma fuente: la combinación de escaleras y color blanco en la Caseta a la izquierda sugiere una fuerza benevolente secreta. La joven picassiana es una *voyante*, tiene la llave de los misterios que se encierran en la blanca y pura Caseta a la izquierda. A la derecha, la puerta brillante y blanca está entreabierta, mostrando una misteriosa 'sombra' masculina y equiparándose por ello simbólicamente con la fuerza de la Muerte. La figura misteriosa cuyo perfil recuerda el de Picasso reaparece en *Buste de femme à l'autoportrait* [OPP.29:19]; la puerta entreabierta representa la separación y la conexión entre el mundo exterior visible y el 'misterio interior' invisible.

En *Baigneuse et cabine* [OPP.28:07], Picasso coloca la silueta de una imagen misteriosa que alude a su propio inconsciente en la blanca puerta entreabierta; su 'sombra', los aspectos oscuros de su personalidad son visibles en parte, asimilados en su 'yo' y parcialmente inaccesibles o 'invisibles'. Detrás de la blanca puerta abierta que revela el perfil del artista hay un triángulo negro, que podemos interpretar como la completa oscuridad del simbólico interior de la Caseta. Dentro de ese oscuro 'misterio', el propio inconsciente del artista parece mezclarse con las fuerzas oscuras de lo surreal. La misteriosa 'sombra' es ambigua: se encuentra simultáneamente contenida en la puerta y detrás de ella. Según Zervos, Picasso se consideraba una parte integral de *la force ordonatrice*, la fuerza del Destino. Es curioso notar a este respecto cómo el oscuro interior de la Caseta a la derecha y el perfil misterioso del pintor contrastan con el blanco exterior luminoso de la misma, que también comparte la otra a la izquierda, con la puerta entreabierta: el color exterior de ambas representa el Bien o la conciencia; el negro interior de la Caseta y la silueta misteriosa del artista por el contrario

se asocian con el Mal o el inconsciente. Vemos que la *femme–enfant* sosteniendo la llave de un 'misterio' blanco y benevolente, parece detenerse en las escaleras blancas para oír la llamada del perfil misterioso: Picasso había iniciado a la joven Marie-Thérèse en practicas sexuales desinhibidas y 'malvadas' en Dinard, la relación entre ellos estaba repleta de 'perversidad'; si la puso en una pensión para niñas, era porque las jóvenes 'Lolitas' son consideradas tabú y por lo tanto especialmente atractivas. *Baigneuses sur la plage* [OPP.28:11] muestra la rivalidad cósmica entre la *femme–enfant* y una arpía por la llave de la Caseta; la segunda, angular y maléfica abre sus brazos como tenazas para agarrar a la primera que gira la llave de la Caseta a la izquierda. Simultáneamente aparece otra Caseta blanca, diminuta y puntiaguda, con una puerta negra que también se encuentra bajo el cuerpo angular y cortante de la inmensa arpía. Todo esto pudiera significar que Olga como representación imaginaria de celos 'monstruosos' ataca al símbolo imaginario de inocencia juvenil de Marie-Thérèse y Picasso. La primera intenta evitar que la segunda tenga acceso a la Caseta–Picasso a la izquierda. La 'llave' es negra y grande, es la que permite la entrada al interior de la blanca Caseta o inconsciente picassiano —véase también *Feuille d'études: Baigneuses, construction, tête de femme* [OPP.28:60]. Con *Baigneuse* [OPP.28:67], *Baigneuse* [OPP.28:69] y *Baigneuse* [OPP.28:70], donde se repite de nuevo el tema del maléfico monstruo que ataca directamente a la Caseta.

En *Joueurs de ballon sur la plage* [OPP.28:08] Picasso alude a su amor por Marie-Thérèse retratando a un hombre que juega a la pelota sobre la blanca fachada de la Caseta como la imagen invertida de una Madre Primigenia, la atlética Marie-Thérèse, una imagen estilizada de una mujer real, que es vista por su amante como la encarnación de las animadas fuerzas femeninas que contienen el mundo real y están contenidas en él. El motivo de esta positiva Madre Primigenia reaparece también en *Baigneuses au ballon [Études]* [OPP.28:88], *Baigneuses jouant au ballon* [OPP.28:89] y *Baigneuses au ballon* [OPP.28:90]. Aquí se concibe a la mujer como la tangible evidencia de la 'surrealidad', visible incluso en la misma pelota con la que juega, asociada místicamente con la redondez del

mundo, así como con el simbolismo de las estrellas de seis puntas (el *Maguen David*), representación del Todo—véanse *Baigneuse* [OPP.28:04], *Joueurs de ballon sur la plage* [OPP.28:08], *Baigneuse [Études]* [OPP.28:71], *Baigneuses au ballon* [OPP.28:85], *Baigneuses au ballon* [OPP.28:86], *Baigneuses au ballon [Études]* [OPP.28:87], *Baigneuses au ballon [Études]* [OPP.28:88], *Baigneuses jouant au ballon* [OPP.28:89] y *Baigneuses au ballon* [OPP.28:90]. En 1924 las estrellas de seis puntas se habían convertido ya en un elemento importante en la iconografía picassiana —véanse *Nature morte a la mandoline* [OPP.24:05] o *Mandoline et guitare* [OPP.24:06]—, siendo éstas también una representación diagramática de la conjunción de lo superior e inferior en el Hermetismo, como bien sabía Picasso por amigos como Max Jacob; están a su vez ligadas al ballet *Mercure*, Mercurio o Hermes, profeta del Hermetismo, cuyo principio de 'lo superior e inferior' como inseparables se encuentra igualmente ilustrado por la estrella de seis puntas. En *Joueurs de ballon sur la plage* [OPP.28:08], la pelota, el Todo, con la estrella, lo superior y lo inferior, está asociada con la bañista o Madre Primigenia, benefactora que conecta todo con todo lo demás. Las estrellas pasarán incluso por una segunda metamorfosis, pareciéndose a las caras de las bañistas en *Baigneuses au ballon* [OPP.28:86], por ejemplo. La Caseta puntiaguda está acompañada de bañistas en coloridos trajes a rayas inspirados por Marie-Thérèse, por su inocencia, su 'delicadeza, y gracilidad', su vitalidad y amor por los deportes. La rodilla de la bañista a la izquierda 'toca' la negra llave, con lo que la Caseta–Picasso aparece más iluminada y contemplativa: es una observadora blanquecina, enigmática y solitaria de su compañera, una joven repetida tres veces, que juega con una pelota estrellada y que tiene un rostro también estrellado; la negra 'llave' de la Caseta reacciona al 'tacto' de la rodilla impetuosa de la niña y señala que las oscuras fuerzas sexuales están ocultas tras la puerta cerrada; pero la evocadora Caseta alta, estable y clara con un techo negro y 'pesado', sugiere que existe una separación entre las vigorosas pequeñas envueltas en su propio mundo de juego infantil y la Caseta que se mira a sí misma añorando las deseables, pero remotas niñas que juegan con las pelotas estrelladas.

Mientras que el realismo de la Caseta se va incrementando en la serie de Dinard, paradójicamente la tridimensionalidad de las bañistas va en descenso; Picasso, no obstante, logra reconciliar el realismo con el simbolismo surrealista creando una 'maravillosa' asociación entre las bañistas planas, distorsionadas e irreales y las Casetas de apariencia realista que ocultan el 'misterio' en su interior. En *Baigneuses au ballon* [OPP.28:102] y *Baigneuses* [OPP.28:103], unas Casetas estrechas y altas están protegidas celosamente por horribles y angulares féminas desnudas con diminutas cabezas, al 'fondo', tres angulosas niñas también con ínfimas cabezas chapotean en el agua mientras juegan a la pelota. En la segunda de estas obras, la arpía ha perdido todo el pelo, la diminuta cabeza es calva y 'pura', el cielo se contamina por la violencia de su asalto contra la Caseta y se rompe en formas agitadas; la Caseta ha perdido ya la 'paciencia' y su llave, la más grande y poderosa de toda la serie, sobresale del margen de la Caseta como un arma pesada para disparar a las mandíbulas abiertas o al torso de la Guardiana de diminuta cabeza. El contraataque se continúa en las dos últimas páginas de bosquejos *Baigneuses au ballon [Études]* [OPP.28:100] y *Figures [Études]* [OPP.28:101], donde la llave de la Caseta sigue tomando represalias contra su atacante, el monstruo de cabeza diminuta.

A lo largo de julio prosigue con los estudios para un monumento basado en variadas metamorfosis de sus bañistas: obras como *Figure* [OPP.28:34] (30 de julio), *Figures* [OPP.28:35] y *Figures* [OPP.28:36] (31 de julio), todas a tinta china; seguirá con el mismo proyecto el mes siguiente, como lo evidencia el dibujo con la misma técnica *Figures* [OPP.28:37] (1 de agosto), donde la bañista imaginaria se ha transmutado en objetos de comer. Así lo admitió el mismo artista a Tériade: 'He construido una mujer sentada compuesta de un bistec, patatas, un tenedor y un pepino'. El 2 de agosto continúa con otro estudio, *Figures* [OPP.28:38]; y al día siguiente varios más con igual título, *Étude pour une construction* [OPP.28:39], [OPP.28:40], [OPP.28:41], [OPP.28:42], [OPP.28:43], [OPP.28:44], [OPP.28:45], [OPP.28:46], [OPP.28:47], [OPP.28:48], [OPP.28:49], *Figure (Maquette pour un monument d'Apollinaire)* [OPP.28:121]. Todos ellos van progresivamente apartando a Pi-

casso del aspecto físico de los redondeados guijarros y huesos, así como de los pesados sombreados y del énfasis en las masas, dirigiéndolo cada vez más a un tipo de escultura ligera y aérea. Ahora explora la posibilidad de realizar el monumento a Apollinaire en metal soldado, lo cual era especialmente apropiado para el proyecto, dado el conocido pasaje autobiográfico en *Le Poète Assasiné*, donde Picasso (L'Oiseau du Bénin) y Marie Laurencin (Tristouse) discuten con Apollinaire (Croniamantal) la posibilidad de hacer una escultura, no en bronce o mármol —eso ya estaba muy visto— sino 'de la nada'. Un monumento que sería 'lo opuesto a lo monumental'. A pesar de su gran interés en los diseños del monumento a Apollinaire, no por ello se aparta completamente del tema de las bañistas en la playa y su asociación con la Caseta. El 5 de agosto pinta los óleos sobre lienzo *Sur la plage* [OPP.28:53] y *Baigneuse* [OPP.28:54], y al día siguiente otros relacionados: *Baigneuse* [OPP.28:51] y probablemente *Baigneuse* [OPP.28:50], así como *Sur la plage* [OPP.28:52]. Tres días más tarde aparecen los óleos *Baigneuse et cabine* [OPP.28:07], *Baigneuse ouvrant une cabine* [OPP.28:10] y *Baigneuse* [OPP.28:56]; y la obra a tinta china *Baigneuse et cabine [Étude]* [OPP.28:57].

El 10 de agosto Picasso pinta el óleo sobre lienzo *Sur la plage* [OPP.28:59]; y la obra a tinta china *Baigneuse et cabine [Étude]* [OPP.28:58]. Dos días más tarde continúa con el tema de las bañistas con la misma técnica —*Baigneuses sur la plage* [OPP.28:11] y *Tête* [OPP.28:62]; y lleva a cabo estudios también a tinta china para futuras esculturas —*Feuille d'études: Baigneuses, construction, tête de femme* [OPP.28:60], *Études pour une construction* [OPP.28:61], [OPP.28:63], [OPP.28:64], así como *Études: Têtes de femmes, oiseau, baigneuse* [OPP.28:66], el último completado el 14 de agosto. En esta misma fecha realiza tres obras a tinta china con igual título: *Baigneuse* [OPP.28:67], [OPP.28:69] y [OPP.28:70]. Aquí hallamos a una bañista distorsionada cuya *vagina dentata* la identifica como la belicosa esposa del artista. En otras obras de este período una caja torácica huesuda y ojos llenos de reproche distinguen la imagen de Olga de la de Marie-Thérèse; pero Picasso no sería Picasso si en pocos meses no confundiera las bien diferen-

ciadas imágenes y mostrara a su adorada amante y su odiada esposa de forma parecida o incluso invertida. Un día más tarde Picasso vuelve a Marie-Thérèse, que ahora aparece como una forma plana recortada irregular en un panorama de playa, con un fondo de rocas, mar y cielo, y a veces una Caseta fálica —véanse los óleos *Baigneuse* [OPP.28:04], *Joueurs de ballon sur la plage* [OPP.28:08] y la obra a tinta china *Baigneuse [Études]* [OPP.28:71], completada el 16 de agosto. La figura salta para coger una pelota con lunares como los que representan su cara; una vez más aparece la silueta del artista en la Caseta, esta vez saltando ágilmente para coger la misma pelota. Otros óleos pintados el día anterior son *L'oiseau* [OPP.28:14] y *Tête* [OPP.28:65], en el último de los cuales podemos intuir el mismo rostro de la inocente Marie-Thérèse e incluso experimentar por nosotros mismos el ambiente tenso en que vive, lo que explica los ojos bajos y el pañuelo que ella sostiene torpemente con la mano mientras lo muerde; sin embargo, la ideal claridad del perfil con su línea ininterrumpida de la frente a la nariz y la corona de flores sobre la cabeza pensativa nos lleva a un lugar casi mitológico.

Si esto ha de considerarse aún un retrato de su joven compañera (y todavía pueden reconocerse sus rasgos algo alterados aquí), quizás deberíamos clasificarlo como alegórico. El arte de Picasso constantemente creaba ficciones visuales y psicológicas que podían acomodarse a los personajes de su vida privada; tal fluidez metamórfica se incrementaba gradualmente, en parte bajo inspiración surrealista, que exigía una identidad cada vez más indefinida. La clara categorización de una figura como un retrato actual no deja traslucir la infinitud de gradaciones con que el artista podía transformar tanto a seres vivos a su alrededor como objetos de arte ya existentes en nuevos personajes, podía incluso transmutar a una persona en otra, particularmente en períodos de transición. De hecho, al describir la naturaleza de la realidad en sus obras cubistas, Picasso una vez la comparó con un perfume, un aura que de un momento a otro puede mezclarse o evaporarse, eludiendo toda definición. La furtiva coexistencia de Marie-Thérèse con Olga debe haber creado un tenso triángulo emocional. Las mujeres en su vida iban a la deriva, entrando y saliendo de sus composiciones,

a veces con una presencia lo suficientemente específica para poder ser nombradas; pero a menudo desafiando toda precisa identificación, recreadas como ideales míticos o personajes híbridos que trascienden las categorías mundanas del retrato. Así puede verse con la presencia de Marie-Thérèse, que sufre constantes transformaciones que van de retratos fácilmente identificables a trascendentales símbolos universales. En algunas obras la magia metamórfica domina y el óvalo puro de su cabeza, reforzado por los contornos de su cabello y la aureola de la boina, evocan un ser casi mítico, una diosa lunar naciente; por el contrario, un retrato que sorprende por su candor es el que hiciera Picasso este verano, el óleo sobre lienzo *Tête de femme* [OPP.28:68], donde podemos contemplar el rostro apacible y juvenil de Marie-Thérèse sin apenas huellas de la tragedia que tenía lugar a su alrededor.

El 17 de agosto finaliza las obras a tinta china *Baigneuses au ballon [Étude]* [OPP.28:72], *Baigneuse* [OPP.28:73], *Baigneuse* [OPP.28:74], *Baigneuse* [OPP.28:75], *Baigneuse* [OPP.28:76], *Baigneuse* [OPP.28:77], *Baigneuse* [OPP.28:78], *Femme debout* [OPP.28:79] y *Lignes* [OPP.28:80]. Otras obras sobre el tema de las bañistas siguen en días posteriores: a tinta china, *Baigneuses au ballon* [OPP.28:81], [OPP.28:82], [OPP.28:83] y *Baigneuses* [OPP.28:84] (18 de agosto); al óleo, *Baigneuses au ballon* [OPP.28:85], [OPP.28:86]; a tinta china, *Baigneuses au ballon [Études]* [OPP.28:87] (19-20 de agosto); al óleo, *Baigneuses jouant au ballon* [OPP.28:89], *Baigneuses au ballon* [OPP.28:90]; a tinta china, *Baigneuses au ballon [Études]* [OPP.28:88] (20-21 de agosto); al óleo, *Baigneuses au ballon* [OPP.28:12], [OPP.28:91], *Baigneuses* [OPP.28:92]; a tinta china, *Figures et tête de femme [Études]* [OPP.28:93] y *Lignes* [OPP.28:94] (21-22 de agosto); y finalmente al óleo, *Baigneuse* [OPP.28:09], *Baigneuses au ballon* [OPP.28:95] y *Tête de femme* [OPP.28:96], y a tinta china, *Feuille d'études pour baigneuses* [OPP.28:97] (23 de agosto). Varias otras obras de bañistas aparecen a finales de agosto: el óleo *Baigneuses au ballon* [OPP.28:05]; y el dibujo a tinta china *Feuille d'études pour baigneuses au ballon* [OPP.28:98] (24 de agosto); el óleo *Baigneuse* [OPP.28:99] (25 de agosto), el óleo *Baigneuses* [OPP.28:103]; y los

dibujos a tinta china *Baigneuses au ballon [Études]* [OPP.28:100] y *Figures [Études]* [OPP.28:101] (28 de agosto); y finalmente el óleo *Baigneuses au ballon* [OPP.28:102]. En muchas de estas obras, las partes del cuerpo de las bañistas se alargan y comprimen o adelgazan hasta quedar prácticamente en meras líneas en un proceso que parece casi mecánico, a veces combinado con cierta soltura y a veces fuertemente ligado como un Todo orgánico.

En septiembre regresa con su familia al apartamento en *23 bis, rue de La Boëtie* en París, donde sigue trabajando en diseños para construcciones metálicas —véanse *Figure (Maquette pour un monument d'Apollinaire)* [OPP.28:118], [OPP.28:120] y [OPP.28:119]—, cuyo efecto resultante produce una sensación de espacio arquitectónico. A lo largo del otoño empezará a implementar estas ideas en obras como *Figure* [S:68; MPP:264; MP:306] y *Figure* [S:69; MPP:265; MP:307], para las que utiliza placas metálicas y varillas, sirviéndose de la ayuda de Juli González. La construcción final, que puede observarse mejor por el costado, se compone de una sucesión de cuatro planos verticales conectados por líneas oblicuas: el rectángulo más grande contiene la cabeza en forma de disco y el triángulo la parte superior del cuerpo; otro rectángulo a través del que pasan todas las líneas oblicuas parece representar el abdomen; al frente, los brazos se muestran con dos elementos encorvados que tienen diminutas manos forjadas en su punta y conectados con el resto de la escultura por cuatro líneas que convergen en un punto; por la parte de atrás, un triángulo soldado a un arco sostiene las líneas oblicuas; las varillas corresponden a líneas de fuerza que animan y tensan el espacio. Linealidad y espacio están aquí dialécticamente yuxtapuestos. Las varillas de metal representan el volumen táctil y material; pero también parecen líneas y por lo tanto dan una impresión bidimensional. Al ser interpretadas como denotadoras de contornos, establecen con ello la presencia de figuras; sin embargo, el material que delinean es el espacio —ni visible ni palpable. Paradójicamente, estas esculturas utilizan una sustancia cuyo contenido espacial es literalmente inmaterial: lo que se logra con ellas es esculpir la nada. Eso era lo que, de hecho, perseguía Picasso. Con estas obras el

artista redescubre su antigua pasión por la escultura, desarrollando las estructuras lineales de sus 'obras en el espacio' (según el término empleado por Kahnweiler) de 1924. También comienza la práctica de trabajar en cuadros y piezas escultóricas simultáneamente; si le venía una idea en un medio podía transportarlo al otro, a veces literalmente colocando trozos de cartón, papel, cuerda, donde un trozo de escultura pudiera exigirlo. Las construcciones están realizadas en forma de entramados que se desarrollan en el vacío según esquemas geométricos de líneas verticales, diagonales y circulares de un mismo grosor, de modo que la obra permanece abierta. El cubismo está claramente presente en estas esculturas en las que las líneas se han transcrito en contornos, sin importar si son representaciones figurativas o abstracciones geométricas. Las configuraciones de enrejado permiten una visión total y simultánea de todas las partes del objeto forjado. No obstante, de vez en cuando la frustración que había vivido con su esposa resurge de nuevo en una explosión de colores, no solo en horripilantes caricaturas de Olga, sino también de sí mismo.

En octubre continúa su trabajo con Juli González, en su estudio de *11, rue Médéah*, y completa varias esculturas de placas de metal, a veces cromado, y alambres —véanse [PP.28:225–PP.28:228]—, todas elaboraciones para un monumento a Apollinaire. Al ser simples modelos para obras de grandes dimensiones, son de tamaño relativamente pequeño: están compuestas de unos cuantos alambres de varios grosores dispuestos en largas líneas paralelas o en ángulos agudos, obtusos y rectos; otros, doblados para formar arcos o elipses, se añadían posteriormente y todo el complejo era finalmente soldado, creando una intrincada imagen. El impacto que produce se debe a la combinación de elementos lineales y espaciales —la interrelación de formas rectas y curvas— y a la variación en el grosor de los alambres. La yuxtaposición de varios tipos de formas geométricas —rectángulos, triángulos, elipses— resulta en un conjunto de configuraciones irregulares estereométricas —pirámides extendidas, cubos aplastados. Estas figuras se superponen e interpenetran, de modo que el espectador es capaz de ver nuevas formas dependiendo del ángulo en que las mira. En algu-

nos puntos se dan detalles —pequeñas esferas, discos, tricornios irregulares— que recuerdan algo a la figura humana. Todo ello lleva a contemplar las obras de manera completamente diferente: lo que en un principio parece completamente abstracto se muestra luego como una representación algo estilizada de una figura. El uso de alambres traduce la forma en una cuestión de definición lineal, es decir, regida por los principios del dibujo, no de la escultura. Aunque la obra creada de esta manera reposa sobre una lámina de metal, como un plinto, las formas están al aire libre, sirviendo de reto a toda impresión táctil que pudiera producir una estatua; el plinto meramente facilita la orientación; estrictamente hablando, estas obras son transferencias tridimensionales de gráficos bidimensionales. Podría decirse que la percepción 'táctil' de la obra se transfiere a la comprensión visual: es simplemente una cuestión del intelecto y depende de asociaciones mentales; en resumen, estas obras se han convertido en esquemas lineales, no espaciales. Ciertamente uno puede cambiar de ángulo, como con cualquier escultura volumétrica, pero lo que se observa no es una nueva forma espacial, sino una nueva configuración de líneas. En cualquier caso y a diferencia de la escultura tradicional, estas esculturas requieren una elaboración mental para completar la transferencia espacial.

Una vez satisfecho de los estudios realizados para sus 'construcciones metálicas', entrega dos de las maquetas, además de los dibujos que las acompañan, al comité planificador del monumento para la tumba de Guillaume Apollinaire en el cementerio *Père Lachaise*. La obra una vez montada debe medir supuestamente más de tres metros de altura. Sorprendentemente, el comité rechaza la propuesta como demasiado radical e inapropiada. Con ello, Picasso verá frustrado su deseo de contribuir con una de sus estatuas para la tumba de su amigo. Solo en 1959 llegará a erigirse finalmente en la iglesia de *St.-Germain-des-Prés* de París un monumento picassiano en su memoria: un busto de bronce de 1941, inspirado en Dora Maar.

Por estas fechas, Zervos publica su artículo 'Sculptures des peintres d'aujourd'hui' en *Cahiers d'Art* 3 (nº 7), donde reproduce las esculturas *Metamorphose I* [PP.28:080] y *Metamorphose II* [PP.28:081] así como tres esculturas modeladas de 1905 a 1909

([Z.I:322], [Z.I:329], [Z.IIb:573]), una construcción cubista de 1913 ([Z.IIb:578]) y dos versiones de *La verre d'absinthe* de 1914 ([Z.IIb:579] y [Z.IIb:584]). También este mes, el 15 de octubre, Wilhelm Uhde, el crítico alemán y coleccionista de obras cubistas, amigo de Picasso desde 1907, publica su libro *Picasso et la tradition française* (París: Editions des Quatre Chemins). A pesar del título del libro, Uhde no habla de la tradición francesa, sino de las cualidades germanas en la obra de Picasso que son el resultado de una síntesis de tradiciones francesas y españolas.

En noviembre se muestran obras de Picasso, Braque y Miró entre otros, en 'Exhibition d'oeuvres de maîtres de la peinture contemporaine' en la *Galerie Danthon* de París. El 9 de este mes es el décimo aniversario del fallecimiento de Apollinaire. Dos días después Picasso pinta en un gran lienzo a una joven jugando a la pelota, escultórica, biomórfica y fantástica, se arrodilla dulcemente delante de una Caseta con una puerta entreabierta mientras intenta coger la pelota del suelo. Hasta el 17 de diciembre trabaja en otro álbum de bosquejos [PP.28:229–PP.28:236] que contiene figuras igualmente biomórficas, de dientes, ojos, nariz y pechos dislocados; otros dibujos son de formas cónicas abstractas. Entre los bosquejos están las obras a tinta china de igual título, *Études* —véanse [PP.28:230], [PP.28:231], [PP.28:232], [OPP.28:105] y [OPP.28:106]—, así como *Figures* [PP.28:233].

El 27 de noviembre aparece la entrevista de Efstratios Tériade con Picasso, 'Visite à Picasso', en la revista literaria *L'Intransigeant* (1910–1930), donde el primero cuenta que el artista le había dicho al mostrarle las esculturas de alambres y su libro de apuntes de 1927 de Cannes: 'No hay ninguna pintura o dibujo míos que no reproduzca exactamente una visión del mundo. Me gustaría mostrar algún día un compendio de mis dibujos *sintéticos* al lado del mismo tema hecho a la manera clásica. Entonces podrías ver mi preocupación por la precisión'. Su litografía *Visage* [OPP.28:16] —un retrato de Marie-Thérèse, hecho el verano anterior—es incluido en el libro de André Level *Picasso*, que es parte de la serie *Cahiers d'aujourd'hui* distribuida por Editions G. Crès et Cie., en París. Level, un coleccionista y amigo del artista desde 1908, cuan-

do compró *Famille de saltimbanques (Les bateleurs)* [OPP.05:02], publica una de las primeras monografías sobre Picasso desde la de Maurice Raynal, *Picasso*, de 1921, y la de Waldemar George *Picasso dessins* de 1926. El autor discute el arte y la vida de Picasso en lugar de intentar analizar su obra, cubriendo los períodos 'Azul' y 'Rosa', la influencia del arte africano y la evolución del cubismo al surrealismo; habla también de algunos de los marchantes, como Berthe Weill, que representaba a Picasso en 1900, Leo y Gertrude Stein, que eran coleccionistas y mecenas del artista, y otros más. Por su parte, André Breton publica su ensayo crítico sobre el arte vanguardista en el libro *La Surréalisme et la peinture* (París: Editions de Nouvelle Revue Française), donde se describe a Picasso como uno de los artistas contemporáneos que han 'redescubierto de forma genuina la razón de la pintura'.

Ya a finales de año Picasso pinta el óleo sobre lienzo *L'atelier* [OPP.28:104], que une elementos de escultura sólida y fragmentos de escultura lineal. La cabeza de Marie-Thérèse está realizada en parte como un entramado de líneas y en parte como una superficie, si se combina con el perfil 'sombreado' a la derecha. Esta mezcla de ambas aproximaciones a la escultura demuestra la bipolaridad de la obra picassiana durante este período: entramado de líneas y superficie pictórica, formas geométricas junto a amplios planos de color. En el caso concreto que nos ocupa, las líneas rectas y curvas atraviesan el cuadro, dividiendo la superficie en zonas geométricas o puramente pictóricas, creando una tensión que culmina en la misma cabeza esculpida en el centro. El busto es una grotesca cabeza de mujer que parece estar gritando; a la izquierda, una figura de palo se encuentra detenida delante de lo que pudiera ser un cuadro; el lado derecho de la composición ha sido invadido por una silueta oscura, una 'sombra' monumental, que sobrepasa el margen del lienzo. Aunque lo que más resalta en un principio es el busto retorcido de mujer sobre la mesa, solo posteriormente nos damos cuenta de la causa de su agonía, el modo en que el busto se encuentra estrechamente enmarcado, incluso acorralado, entre el artista casi invisible que la mira a su izquierda y la imponente 'sombra' que la acecha por detrás a la derecha.

Capítulo 5

La dislocación de la realidad

Durante 1929 hace los dibujos a lápiz *Cavalier* [MPP:1024 [v]], *Études pour Tête* [MPP:1024 [r]], *Feuille d'études (Femme debout)* [OPP.28:110] y *Figure et profil* [B:1314], y realiza la escultura de bronce y hierro pintado *Tête* [S.66A]. Todo semblante de felicidad ha abandonado estas obras, lo cual no es de extrañar, ya que con toda seguridad había llegado al hastío con la superficialidad burguesa impuesta por Olga. Esto puede observarse claramente en la famosa foto en que aparece vestido con un elegante traje de torero, fotografiado con su esposa en una gala del pianista Ricardo Viñes. También asistirá con ella, además de Misia Sert, el conde de Beaumont y otros personajes de alta alcurnia al concierto de Ida Rubinstein. Picasso, el revolucionario que jamás se había aferrado a ningún movimiento artístico, siente que tampoco debe ceder en cuestiones personales; opina en este punto que debe librarse de tal carga social. Todo de repente parece trágico, justo al borde de la liberación, como anuncia el grito del *L'oiseau* [OPP.28:14] frente a la estrella maléfica que parece brillar en el horizonte. La mente se libera, empujando a que la relación con la realidad exista ahora solo a partir de ciertos signos dispuestos y remodelados por el pintor según los requisitos de la imagen que está realizando, así los lienzos *Femme dans un fauteuil rouge* [OPP.29:24] y *Femme dans un fauteuil rouge* [OPP.29:25] presentan rostros angulares, formados de bloques de mármol piramidales o cúbicos, de rasgos esculpidos en la piedra, ojos dislocados

—uno horizontal, otro vertical— o dientes afilados como cuchillos. Cuando se examinan los diferentes experimentos de Picasso durante estos años, nos sorprende la analogía que existe con la poesía. El artista parece estar a la busca de imágenes plásticas equivalentes a las imágenes poéticas de sus amigos poetas: Max Jacob, Guillaume Apollinaire y Pierre Reverdy. Breton se apoya en un pasaje de este último en su Manifiesto surrealista para postular que 'el surrealismo es un automatismo psíquico puro cuyo fin es expresar los procesos que se dan realmente en la mente, sin el ejercicio de la razón e independientemente de toda consideración estética o moral'. En el primer número de *La Révolution Surréaliste*, Aragon declaraba: 'La creación es en breve el establecimiento de una relación surreal entre elementos concretos. Su mecanismo es la inspiración'. Y en *Le Paysan de París* de 1926 había afirmado: 'La imagen es la vía de todo conocimiento'. Esta búsqueda de enfrentamientos supone una dislocación de la realidad. Quizás sea esta la clave del regreso de Picasso a la escultura —como si tuviera necesidad de trabajar directamente con los objetos, moldearlos, relacionarlos, remodelarlos, intentando dar forma al inconsciente de los sueños y las fantasías. Lo que obtuvo de las propuestas surrealistas era la libertad que dio a sus obras para expresar sus propios impulsos, su capacidad para transmutar su realidad y su poética. He aquí donde vemos cierto paralelismo en su carrera, ya que es posible observar en muchas de las innovaciones surrealistas ciertos aspectos en común con el cubismo. La *Galerie Jeanne Bucher* abre una exposición donde se exhiben simultáneamente obras cubistas de Picasso, Braque, y Gris y obras surrealistas de Miró y Ernst.

En enero permanece en su estudio en *23 bis, rue de La Boëtie* en París, donde hace uno de los primeros estudios —véase [PP.29:044]— en un cuaderno de bocetos de *La crucifixion* [OPP.30:01], que completará en 1930. Zervos reproduce las esculturas *Tête* [PP.28:225] y *Figure* [PP.28:226], con su ensayo 'Picasso à Dinard' en *Cahiers d'Art* 4 (nº 1). El 29 de este mes hace el dibujo a lápiz *Femme dans un fauteuil* [PP.29:002], y durante el invierno pinta varios retratos de la modelo al óleo en *Tête de femme* [PP.29:003], *Tête de femme* [PP.29:004], *Femme assise*

[OPP.29:22], *Tête de jeune fille* [OPP.29:26], y *Tête* [OPP.29:27], en los que destaca la angularidad de la cabeza, que se echa hacia atrás en un grito de angustia, el predominio de ojos atormentados y dientes maléficos; la disposición de estos dos últimos rasgos tiende a ser vertical, para de ese modo enfatizar el giro experimentado por el rostro.

En febrero realiza los dos óleos *Femme dans un fauteuil rouge* [OPP.29:24] y *Femme dans un fauteuil rouge* [OPP.29:25], antes mencionados. Estas mujeres agresivas y amenazadoras a veces superpuestas sobre el rostro perfilado del artista pueden verse en otras obras como el óleo sobre lienzo *Buste de femme et autoportrait* [OPP.29:19], en el que la salvaje cabeza de mujer con voraces mandíbulas se impone al perfil del pintor. Este ideograma de Olga adquiere su forma, sin duda, del aspecto que presentaba ella al soltar constantes improperios a su esposo. Vemos cómo la cabeza se reduce a dos secciones angulares, ahora ya planas —casi en ángulo recto. La boca abierta de par en par de la figura de mujer, rebozante de dientes y volcándose sobre el artista, da toda la apariencia de una inminente castración. Las dos filas de enormes dientes desde los que asoma una lengua puntiaguda y los horribles ojos desplazados reflejan claramente la creciente tensión del matrimonio. La fiereza de estos personajes se repite en los óleos sobre lienzo *Tête* [PP.29:007] y *Buste de femme* [OPP.29:20]. Para reforzar más aun la desgarradora crueldad presente en ellos, Picasso contrasta rostros femeninos sonrientes, como el del óleo *Tête* [OPP.29:17] del 10 del mismo mes, con otros mucho más cruentos, como *Tête* [OPP.29:10], realizados con la misma técnica dos días más tarde. Cuando una pareja aparece en sus obras durante esta época, el encuentro es siniestro. En *Buste de femme et autoportrait* [OPP.29:19], por ejemplo, el rostro es todo dientes, las amplias mandíbulas que lo dividen en dos están prontas a devorar el retrato, como una amenazadora *vagina dentata*; los agujeros nasales se insertan encima de la cabeza, los ojos están completamente separados y los pelos aparecen como dos enormes cuñas. Esto es sin duda una representación de la esposa delante de un autorretrato enmarcado del marido, una fiel silueta en sombras, aunque las dos caras

apuntan en la misma dirección, no existe ninguna esperanza de comunicación entre ambos.

En marzo pinta otro retrato femenino geométrico, el óleo sobre lienzo *Buste de femme* [OPP.29:23], en el que destaca un nuevo avance: la falta de comunicación arriba mencionada puede darse igualmente dentro de un solo individuo y la dislocación de rasgos señalada anteriormente lleva aquí a fragmentar el rostro del personaje en dos secciones enfrentadas entre sí con sus lenguas en forma de espada. Es esta una de las representaciones más claras de la fragmentación del *yo*. La angularidad se extiende a lo largo del cuerpo en otro óleo, *Femme dans un fauteuil* [OPP.29:21] (2 de marzo): traje, pechos, piernas, todo es puro ángulo; excepto los brazos que rodean el rostro de la figura como si se tratara de un lazo, dando la apariencia de querer estrangularla. Su obra sigue teniendo éxito en el extranjero: el 6 de este mes exhibe en Estados Unidos en la muestra 'French Paintings of the Nineteenth y Twentieth Centuries' en el *Fogg Art Museum*, Cambridge, Massachusetts hasta el 8 de abril.

Durante la primavera pinta los óleos sobre lienzo *Monument (Tête de femme)* [OPP.29:11], *Baigneuse aux bras levés* [OPP.29:37] y *Tête* [OPP.29:45]; también hace los dibujos a lápiz *Figure assise* [PP.29:024], *Figures debout* [PP.29:025], y *Figure, sculpture et vase [Études]* [OPP.29:30]; además sigue trabajando en el estudio de González en las esculturas en hierro soldado *La femme au jardin* [OPP.29:05] y *Femme au jardin* [OPP.29:078]. En la primera, el elemento en forma de alubia y el disco con un agujero son indicaciones anatómicas del estómago y el sexo respectivamente. Aquí se logra asociar a la mujer con formas vegetales para enfatizar la idea de fertilidad, un rasgo que se hará más común en los retratos posteriores de Marie-Thérèse. En esta escultura, no obstante, ni la forma de la cabeza ni el cuerpo esquelético o la expresión sonriente, agresivamente humorística, nos sugiere a su joven amante; la figura está más próxima a las arpías y monstruos de finales de los años 20. Como en sus construcciones cubistas y en los volúmenes creados con varillas metálicas, Picasso integra el espacio vacío y el volumen hueco como elementos de la composición, por otra parte

rellena la rígida estructura abstracta metálica con detalles realistas cortados de placas de metal. Esta combinación de dos lenguajes escultóricos —planos y líneas en el espacio— es característica de la escultura picassiana en el período de 1928–1932. Otras estatuas realizadas por estas mismas fechas son: *Femme assise* [PP.29:032] y *Femme assise* [PP.29:033].

En abril pinta varios óleos sobre el tema de la modelo, cuyo cuerpo yace frente a una ventana: *Nu allongé* [PP.29:019] y *Femme allongée* [OPP.29:03]. A la derecha, una oscura puerta con arco nos remite a los peligros que acechaban en la 'sombra' en el interior de la Caseta; la mujer ha perdido su angularidad, excepto en el pecho, pero los miembros han adoptado ahora la forma de tentáculos que amenazan con atrapar a su víctima. Se trata de nuevo de la 'Guardiana' de la Caseta o Madre Primigenia, cuyo cuerpo se irá alargando según avanza el mes —véanse los óleos *Nu allongé* [OPP.29:28], *Nu allongé* [PP.29:020] (ambos del 3 de abril), *Femme allongée* [PP.29:022] (4 de abril), *Figure allongée* [PP.29:023] (6 de abril) y *Figure allongée* [PP.29:023] (7 de abril). El tema llegará a su punto crítico en mayo, con obras como *Grand nu dans un fauteuil rouge* [OPP.29:63]. También este mes, en el primer número de la revista de arte *Documents*, se reproducen dos obras anteriores sobre el tema de la modelo en el estudio, *L'atelier* [OPP.27:05] y *Peintre à la palette et au chevalet* [OPP.28:114], con comentarios del eminente crítico Carl Einstein. Finalmente, por estas fechas tiene su inicio la *Serie de las Casetas* de 1929, que consiste en diez pinturas y dibujos. En un libro posterior de 1930, Einstein hablará de los espíritus femeninos de las Casetas de esta época y su relación con el culto a los muertos en las esculturas y máscaras africanas.

La *serie de las Casetas* de 1929

En esta serie, Picasso vuelve al pesimismo y conceptualismo de las Casetas de Cannes de 1927, concentrándose en dos conceptos principales: la bañista como la 'Guardiana' maléfica del oscuro

'misterio' de la Caseta y la unión entre esta, transformada en la temida Madre Primigenia y la Caseta misma. Así se observa en obras como *Figure au bord de la mer* [OPP.29:29] (7 de abril), *Figure, sculpture et vase* [OPP.29:31] (24 de abril) y *Femme aux bras levés* [OPP.39:35] (5 de mayo), donde todas las 'Guardianas' tienen dos rasgos fundamentales en común: brazos recogidos alrededor de la cabeza y una postura hierática e inmóvil. Podríamos decir por ello que adoptan un valor metafórico de censura o bloqueo a cualquier intento de acceso al interior de la Caseta al tener completo control de la llave, como puede verse en la tercera de estas obras. No implican ya agresión, pero sí impedimento, con lo que son a la vez símbolos míticos y autobiográficos y encarnan una visión doble de la 'Guardiana del umbral', que inspira terror o pánico; pero también protege los secretos ocultos de la Caseta, es decir, las fuerzas sagradas de la vida. Esto está en relación con los significados ancestrales de monstruos o Divinidades con igual papel de guardianes, por ejemplo, la escultura sagrada Bakota de la Gran Diosa terrestre, el Espíritu Guardián de la tumba, de las calaveras ancestrales, del *nyama* o 'fuerza vital'. La influencia de la escultura de madera Bakota había podido verse ya en su *Grande danseuse d'Avinyó* [OPP.07:10], según Goldwater, donde los brazos de la figura se han colocado detrás de la cabeza rodeando la cara hasta formar una especie de peinado ancestral. Lo mismo se aplica a *Figure, sculpture et vase [Études]* [OPP.29:30], *Femme debout* [OPP.29:32], *Figure assise dans un fauteuil* [OPP.29:36] y *Baigneuse aux bras levés* [OPP.29:37]. Aun más cercano a lo que se observa en 1928–1929 es el dragón o monstruo mítico, guardián de 'los tesoros' ocultos en castillos, cuevas, dólmenes o menhires. Según Cirlot, la simbología de estas horribles bestias tiene su origen en el deseo de proteger las fuerzas espirituales contra un posible ataque del Mal; fue sin embargo la concepción de los surrealistas de la mujer como 'Guardiana' de la 'surrealidad' la que reavivó la fascinación de Picasso por este tema. Bajo esta perspectiva, veremos que la 'Guardiana del umbral' debe ser 'sacrificada' antes de que el ser humano pueda tener acceso al ámbito superior oculto en el interior de la Caseta.

Como ya hemos apuntado, sin embargo, la bañista tiene en primer lugar un papel de 'celosa' Guardiana de la Caseta. Ahora bien, incluso en aquellas obras donde predomina la función protectora de la bañista, pueden adivinarse ya rasgos que la equiparan con la Madre Primigenia. En *Baigneuses à la cabine* [OPP.29:40], por ejemplo, podemos destacar no solo la postura hierática de la inflexible Guardiana, con las costillas visibles que evocan la Muerte, sino también los brazos rodeando la cabeza cóncava que recuerdan a la figura Bakota. La 'Guardiana' cuida celosamente la Caseta y 'mira' furiosa con sus órbitas oculares, vacías como las de una calavera, a la niña o Marie-Thérèse que consigue por primera y última vez en la serie entreabrir la puerta de la Caseta–Picasso. En *Deux personnages* [OPP.29:51] la misma 'Guardiana' celosa se enfrenta a la joven grácil y despreocupada que hace un arabesco, quien a su vez responde, golpeando a la Guardiana en *Groupe de personnages* [OPP.29:39]. La progresiva unión entre la Guardiana y la Caseta se observa en *Tête* [OPP.29:27], donde esta última consigue desarmar a la primera y tomar sus dientes y ojos maléficos, imponiéndose ahora sobre una superficie curva de connotaciones cósmicas. El oscuro interior de la cabeza de la Guardiana muestra vegetación marchita y un insecto, mensajero de la Muerte. En *Monument (Tête de femme)* [OPP.29:11], una inmensa Caseta monolítica se sitúa delante de un dramático fondo de nubes que se levanta de nuevo por encima de una superficie curva; una cabeza de mujer, representada geométricamente, se coloca con cierta ambigüedad delante y encima de la enorme fachada de la Caseta, sus aterradores ojos maléficos y su inmensa boca ovalada o *vagina dentata* han sido 'tomadas' y compartidas por la ahora enorme Caseta. La mujer y la Caseta son una misma. Las figuras diminutas rodean la base de la Caseta o temida Madre Primigenia y parecen escuchar las explicaciones de una diminuta guía sombría, que señala con una mano alzada al terrible monumento híbrido que contemplan. Picasso consigue aquí resolver el conflicto consigo mismo, el archienemigo del Destino maléfico y hostil, adoptando las armas de su adversario y convirtiéndose al menos parcialmente en igual de maléfico. Entrados los años 30, el Minotauro, homólogo del artista, será

igualmente, entre otras cosas, un símbolo de este como maléfico 'Destino en acción'. Vemos pues cómo en 1929, en la lucha contra el Mal, la conciencia clara y racional —esto es, la blanca Caseta— sucumbe a las tinieblas, a su propio interior. En la obra que nos ocupa, se da una *Imitatio Christi*, apartándose de la mujer como *instrument diaboli*, utilizando sus propias armas, los destructivos dientes y ojos maléficos. Como apunta Cabanne, para bien o para mal Picasso había hecho un pacto con el inframundo, había dotado de nueva forma y nuevas esferas de connotación no solo a la mítica Madre Primigenia y a las 'hambrientas fauces del inframundo', sino también a la *femme fatale* de los simbolistas y decadentes, traedora de la *amoreuse meurtière*. Es esta una concepción de la mujer relacionada con la 'bestia venenosa', 'sirviente del Diablo', elaborada por Huysmans o la mística negatividad femenina de Apollinaire. Aragon había introducido ya en 1926 el tema de la mujer como *succuba*, una de las 'voluptuosas hijas del inframundo', relacionándola con la mujer como Mantis Religiosa. La versión picassiana de la mujer como *femme fatale* culminará en *Baigneuse assise au bord de la mer* [OPP.30:02].

Estas obras reflejan claramente una visión del mundo paralela a la propuesta surrealista de *coincidentia oppositorum*. La 'Guardiana maléfica' se hace Madre Primigenia, que a su vez se funde con la Caseta, dando como resultado la Madre Primigenia o Caseta en *Monument (Tête de femme)* [OPP.29:11] en que una enorme cabeza de mujer se encuentra unida a un edificio colosal con dos filas de dientes o clavos rodeando la entrada y ojos en lugar de ventanas. El híbrido fantástico debería haberse colocado en la playa de *Croisette*, como era la intención de Picasso: lo primitivo mezclado con lo moderno, el arte como parte de la vida diaria; pero ante todo, la temida Madre Primigenia o Caseta simboliza la unión entre dos opuestos esenciales: Picasso (la blanca Caseta) y su archienemigo, el Destino o Madre Primigenia. Es un ejemplo de la concepción picassiana de *rapports de grand écart* que ya discutiéramos en el apartado sobre 1927, un diálogo entre entidades no relacionadas lógicamente que representan sin embargo la unidad invisible de todas las cosas que aparentan estar desunidas. 'Lo que

me interesa', le dijo Picasso a Françoise, 'es crear lo que podríamos llamar un *rapports de grand écart*, las relaciones más inesperadas entre las cosas de las que quiero hablar. La tensión es mucho más importante que el equilibrio estático o la armonía que no me interesan en absoluto. La realidad debe desgarrarse en todos los sentidos de la palabra. Quiero mover la mente en una dirección a la que no está acostumbrada y de esa forma despertarla'. Las ambigüedades entre figura y fondo que se daban en el cubismo *hermético* y *sintético*, la fusión entre elementos sólidos y vacíos, transparentes y opacos, abstractos y figurativos encuentran ahora una utilidad simbólica. En contraste con los fines puramente estéticos del cubismo, las ambigüedades —esto es, analogía y unión de opuestos— en obras como esta tienen fines místicos. La ambigüedad cubista era disyuntiva, daba como resultado una fragmentación de la imagen; la analogía surrealista, por el contrario, es conjuntiva, busca una imagen simbólica unificada. De hecho, en 1935 Picasso llegará a comparar al arte con una especie de 'puente' que une 'dos distancias separadas'.

La interdependencia analógica de los seres, objetos, eventos y estados psicológicos había sido señalada por Breton como un principio fundamental de la escritura surrealista. La analogía era dirigida 'contra la lógica', rechazando, al igual que Heráclito, Hegel y los filósofos místicos, los 'principios clásicos de la identidad y de la contradicción' en favor de una posible unión de opuestos: la imagen analógica, según el líder surrealista, evidencia la 'similitud parcial entre todo, incluso cosas que racionalmente no parezcan estar relacionadas; manifiesta la invisible unidad surreal. El carácter distintivo y difícil de la imagen analógica reside, sin embargo, en los antagonismos que persisten incluso en el interior de la analogía. La 'unión de opuestos' no disminuye la fuerza independiente de los componentes, sino que más bien la incrementa. Las ambigüedades que observamos en la iconografía picassiana van en paralelo con esta concepción surrealista del mundo. Por regla, el pintor no elimina la distinción entre las imágenes separadas al integrarlas en un símbolo unificado total. Breton se daría cuenta al final de su carrera que tanto él como Picasso habían aspirado constantemente a

reflejar la interdependencia analógica de las cosas en un mundo que sabían estaba desgarrado por conflictos, sin por ello intentar minimizarlos.

El 5 de mayo completa el óleo *Grand nu dans un fauteuil rouge* [OPP.29:63], que de nuevo evidencia el deterioro en sus relaciones con Olga. La bella modelo de los años 20 se ha convertido en una mujer gritona, su cabeza volcada hacia atrás, con pelos desarreglados y una boca abierta de par en par mostrando los dientes, los miembros alargados cayendo como 'visceras colgantes' con muñones en lugar de manos y pies, lacios y echados sobre el sillón como los tentáculos de un pulpo. El cuerpo marchito y vacío de toda sustancia, aparece horriblemente deforme mientras muestra todos sus 'encantos' —pechos flojos, ano repulsivo y entrepierna rajada—, contra un fondo estridente de rojos, púrpuras y amarillos sobre contornos negros. La tensión pictórica de la composición se refuerza por el contraste entre la flacidez y elasticidad del cuerpo, por una parte, y la fuerte geometricidad de la arquitectura que encierra a la figura, por otra parte. La degradación generalizada del físico femenino —los brazos y piernas como aspas lacias, boca castrante, pechos caídos, genitales como cortes y ano mugriento— provienen de un impulso sexual incontrolado, juntos conducen a una anatomía que es bastante irreal, aunque también perfectamente apropiada desde el punto de vista de la libido. Según la teoría psicoanalítica, las zonas erógenas funcionan como campos de fuerza que dirigen nuestras reacciones físicas conscientes. Desde la más tierna infancia, el ser humano va creando en sus exploraciones del medio que le rodea toda una topología de orificios: boca, nariz, ano, pechos, genitales y uretra, que son los distintos polos de tensión de la circulación de la libido. A estas aperturas debe sumarse la de los ojos, que son agujeros simbólicos. Es a través de estos orificios que tiene lugar el contacto más íntimo con nosotros mismos y con los otros, y era precisamente en esta tipología y las tensiones resultantes que se basaban las pinturas de Picasso, de modo que podemos entender por qué las figuras no eran tanto deformaciones de la anatomía humana como su completa negación; al estar despojadas de estructuras óseas y musculares, de órganos y

piel, quedaban reducidas a un mosaico erótico compuesto exclusivamente de zonas erógenas. Los cuerpos podían expandirse como protuberancias salvajes o estrujarse en forma de tubos; no eran más que úlceras sin sentido, llagas obscenas. La conocida obra *Les demoiselles d'Avinyó* [OPP.07:01], aunque ya presentaba una ruptura total con la tradición naturalista e idealizadora del Renacimiento, todavía se había adherido a una arquitectónica sólida influenciada por la escultura africana; en esta serie de desnudos, sin embargo, las formas humanas se liquidan y se derraman por doquier, exactamente el mismo derrumbe que nos hace caer en el fondo de los deseos. La figura desnuda, de cuerpo distorsionado, que grita de horror, revela elementos inquietantes en el subconsciente del artista. La naturaleza surreal de esta pintura se ve igualmente en otras obras —véanse [PP.29:035–PP.29:042]—, la visión extrema que se representa refleja un sufrimiento profundo, cuya proyección plástica es el desplome total del cuerpo y un gesto de grito agonizante plasmado sobre el rostro. Como diría Paul Eluard: 'Ningún pintor jamás ha amado, odiado y temido a las mujeres tan profundamente; nadie ha estado tan obsesionado con ellas o dispuesto a su destrucción'.

Entre el 5 y el 6 de mayo realiza la obra a lápiz *Figure assise dans un fauteuil* [OPP.29:36], que da lugar al óleo de título parecido, *Figure dans un fauteuil* [OPP.29:38] (13 de mayo). Los personajes con el mar de fondo continúan haciendo aparición en los óleos *Groupe de personnages* [OPP.29:39] y *Baigneuses à la cabine* [OPP.29:40] (19 de mayo) y *Grand baigneuse* [OPP.29:43] (25 de mayo). Este mismo día surge una figura que podría interpretarse como nadadora o acróbata en el dibujo a lápiz *L'acrobate [Étude]* [OPP.29:41]. Un día después repite el tema con la misma técnica: *L'acrobate [Étude]* [OPP.29:42]. El 29 de mayo pinta la litografía *Figure* [B:96], una de sus bañistas biomórficas delante de la Caseta, para los suscriptores de la revista bimensual parisina *Le manuscrit autographe* (París: Auguste Blaizot & fils), que edita Jean Royère.

Entre las figuras de bañistas en la playa, comienzan a surgir escenas de corridas. Así, el 28 de mayo hace el grabado *Toréador*

et cheval piétinés par un taureau [B:1315]. Este tema se continuará en el mes de junio con el grabado *Taureau attaquant un picador* [B:1316] (7 de junio). Los mismos rostros femeninos parecen debatirse en una lucha interna, fragmentándose en dos secciones enfrentadas. Así el óleo *Figure* [OPP.29:46] del 11 de junio y tres días después, el óleo *Têtes* [OPP.29:47], seguidos por los óleos *Figure* [OPP.29:52] y *Figure* [OPP.29:53] del 19 de junio. El enfrentamiento se hace más duro en el óleo *Figure* [OPP.29:50] del mismo día, y termina con la aparente crucifixión de la víctima en *Deux personnages* [OPP.29:51]. Ya el 10 de junio Picasso había tratado el tema de la crucifixión en la obra a lápiz *La crucifixion [Étude]* [OPP.29:44], que reelaborará el 17 y 18 de este mes en dos obras a lápiz de igual título: *La crucifixion [Étude]* [OPP.29:48] y [OPP.29:49], respectivamente.

La *Serie de las Crucifixiones* de 1929

La *Serie de las crucifixiones* de 1929 la introducen precisamente los dibujos mencionados realizados el 25 y 26 de mayo—véanse *L'acrobate [Étude]* [OPP.29:41] y *L'acrobate [Étude]* [OPP.29:42]. El tema de la crucifixión realmente llegará a su punto culminante con seis dibujos más de Cristo crucificado y María Magdalena de igual título, que Picasso finaliza a lo largo del año: *La crucifixion [Étude]* —véanse [OPP.29:44], [OPP.29:48], [OPP.29:49] y [OPP.29:07]. En las obras del 10, 17 y 18 de junio —véanse *La crucifixion [Étude]* [OPP.29:44], *La crucifixion [Étude]* [OPP.29:48] y *La crucifixion [Étude]* [OPP.29:49]— el artista se concentra exclusivamente en las desmembradas 'piernas y pies del Señor' o Picasso que cuelgan de una cruz invisible, en otras palabras, 'nombra al pie' como *significante* del lado tenebroso de Cristo o 'monstruo' que acecha en su mente. Hemos de mencionar que los pies, según Bataille, son símbolos del 'principio maléfico' dominante y de la maldad que controla la mente humana; significan 'un inframundo subterráneo', 'fango', 'tiniebla', 'suciedad', 'vergüenza', 'la indigna mirada de la estupidez', 'la caída', y la Muerte. Es quizás

por temor a un sacrilegio incondicional que elimina la cruz del Sacrificio. En las crucifixiones de 1929 la eliminación de Cristo excepto por las 'piernas', no conduce a una sensación de Sacrificio por el bien de todos, sino que más bien representa una fuerza maléfica. El mismo enfoque en el simbolismo negativo de las piernas y pies puede observarse en *La fenêtre ouverte* [PP.29:072], donde el Cristo–Picasso —con un pie derecho en la parte inferior y otro pie derecho en el extremo superior— está atravesado por una flecha horizontal y se encuentra enfrente de una ventana abierta que recuerda a las ventana–puerta controlada por el pomo de Picasso en las obras mágicas de 1925 —véanse *Buste et palette* [OPP.25:23], *Nature morte au buste et à la palette* [OPP.25:21], *La statuaire (La femme sculpteur)* [OPP.25:18]. A la derecha, enfrente de uno de los cristales medio abiertos está el objetivo del Cristo que avanza: un perfil femenino elíptico unido a un brazo delgado que termina en una mano sosteniendo una forma 'cósmica' circular. El Cristo–Picasso atravesado es la versión picassiana de la tradicional 'cruz con terminación de flecha' que denota 'las fuerzas centrífugas' dentro del conjunto de opuestos representado por el símbolo cristiano. Esta significación separatoria coincide con el pesimismo metafísico causado por la presencia de un ser predominantemente maléfico dividido entre los opuestos del Bien y el Mal en el interior del artista. El Cristo bípedo controla la ventana maléfica del Destino mientras avanzan hacia la iglesia —la de St. Phillipe du Roule, según Claude Picasso— con torres góticas que evocan el peregrinaje de los creyentes. La figura femenina a la que se dirige el Cristo sugiere a Marie-Thérèse. En los ritos primitivos y en el Hermetismo la flecha significa igualmente 'copulación y ejecución', por lo que el Cristo–Picasso bípedo atravesado por una flecha pudiera quizás estar destinado a unirse mediante Sacrificio con la figura de Marie-Thérèse.

Así como 'las piernas del Señor' o Picasso sugieren el descenso psicológico que lo lleva a un encuentro con el 'otro' maléfico que habita su mente, también las Magdalenas u Olgas invertidas aluden a una confrontación en el plano psíquico con un principio femenino aún más demoníaco. En *La crucifixion [Étude]*

[OPP.29:44] el artista presentará la cabeza de la Magdalena–Olga completamente invertida, una inversión que se encuentra en las antípodas de la postura habitual y recuerda la pose tradicional de Simón el hechicero cayendo boca abajo. En *La crucifixion [Étude]* [OPP.29:44] domina de nuevo un 'gran pie' derecho colgante, el cual está además unido al perfil de un hombre barbudo que lleva la escalera. El emblemático ojo desplazado colocado entre el barbudo y el 'gran pie' significa, por supuesto, los 'ojos de la Divinidad, una fuerza divina omnisciente. Por otra parte, la Magdalena–Olga invertida 'cuelga' del 'gran pie'. Los sonidos sugeridos por la boca con 'lengua maléfica' encuentran eco en los gritos de la dentada cabeza femenina despeinada encima de ella. Debajo de esa furia vociferante se encuentra un perfil clásico similar al perfil femenino del centurión que lleva un gorro militar con una media luna radiante y que discretamente alude a Marie-Thérèse. El cuello y la pata del caballo sobre el que monta el centurión o Marie-Thérèse contiene otro rostro de ella, y la pata trasera de esta 'bondadosa' yegua muestra la herradura de la buena suerte. Mientras que el centurión o Marie-Thérèse sale, un traicionero Judas intenta entrar en escena por la derecha. 'Las piernas del Señor' aparecen igualmente en *La crucifixion [Étude]* [OPP.29:48], reiterando el concepto de transformación mediante el Sacrificio en el lado oscuro de Cristo. Elaborando el antagonismo entre el Cristo–Picasso y la Magdalena–Olga, el artista muestra ahora el mismo 'gran pie' pisando a la anal Magdalena–Olga. Mientras que las manos de ella se sujetan a las piernas suspendidas en la cruz invisible, sus piernas, que han tomado completamente la estructura anatómica de brazos, se agarran a las patas traseras de la yegua o Marie-Thérèse. Lo que sugiere el artista de forma perversa es que la Magdalena–Olga exige algo a la yegua–Marie-Thérèse. Como posible reacción a tal demanda, el centurión o Marie-Thérèse, que de nuevo abandona el lugar de la crucifixión, clava la lanza en la yegua, en sí misma, como símbolo de sufrimiento autoinflingido. En *La crucifixion [Étude]* [OPP.29:49] el perfil juvenil que recuerda a Marie-Thérèse se une a la cabeza del centurión mediante la lanza. La lengua extendida de Magdalena–Olga es eliminada, pero continúa

mostrando los dientes que parecen haber herido a Cristo, haberle mordido el cuerpo, ya que gotas de sangre caen en el paño que cuelga de 'las piernas del Señor' o Picasso. Esto sugiere la castración del artista, que se hará más obvia en obras posteriores de 1938 —véase *Crucifixion* [PP.38:150]— donde se muestra a la Magdalena tirando del miembro masculino de Cristo o Picasso.

Para el 30 de junio regresa a la escultura con la estatua de metal *Vase globulaire décoré de mains tenant de poissons* [MPP:3674]. Ya en julio pasa con Olga y Paulo las vacaciones en el *Hôtel Gallic* de Dinard, también se encuentra secretamente en la ciudad Marie-Thérèse. Algunos de los surrealistas, los poetas favoritos de Olga, aparecen en Dinard durante la temporada; pero lo que realmente parecía interesarle era hacer gala de ellos frente a los intelectuales británicos que estaban ansiosos por conocer la última moda. Un número especial de *Documents*, con el que Bataille esperaba lanzar finalmente su revista, se dedica a Picasso con contribuciones del mismo Bataille, Desnos, Jouhandeau y Prévert. Como muestra de una vuelta a la seminormalidad este mes, hallamos obras como *Portrait de Paul en Pierrot* [OPP.29:02] (12 de julio), en que retrata de nuevo a su hijo Paulo; no obstante, para agosto vemos una vez más cómo un libro de apuntes incluye dibujos de mujeres de doble perfil, que se parecen primero a Marie-Thérèse, pero luego se transforman en berreantes Olgas con forma de calavera —véase, por ejemplo, [PP.29:058]. A lo largo del verano produce otras composiciones con parecido tono surreal —véanse [PP.29:059–PP.29:064], muchas de las cuales representan a figuras en la playa, como por ejemplo, el dibujo a tinta china *Figure sur une plage* [OPP.29:54] y el óleo sobre lienzo *Femme allongée* [PP.29:056] (16 de agosto). Ahora disloca la anatomía de las bañistas, mostrando las caras por delante y en perfil, dilatando, desinflando o petrificando los miembros, cabezas, pechos y vientres en todas las direcciones, como si se tratara de masilla. Otras bañistas aparecen el 18 de agosto, así el óleo sobre lienzo *Femme allongée* [OPP.29:64] y el dibujo a tinta *Femme allongée et têtes [Études]* [PP.29:058]. Al día siguiente, muere de repente en Lido de Venecia Sergei Diaghilev con cuya desaparición llega a su fin la asociación de Picasso con

los *Ballets Russes* y el círculo social en que este se movía, que había comenzado en 1917 con el vestuario y los diseños de escenario para el ballet *Parade*. Una única excepción de este alejamiento será Jean Cocteau, que seguirá siendo su amigo hasta su muerte, en 1963.

A finales de mes, los desnudos de playa comienzan a mezclarse con escenas más íntimas. Así los óleos sobre lienzo *Femme allongée* [OPP.29:06] y *Femme allongée sur la plage* [OPP.29:65] se siguen con el óleo *Le baiser* [PP.29:062] y el dibujo a tinta *Têtes [Études]* [PP.29:061] (23 de agosto). Y dos días más tarde aparecen los óleos *Le baiser* [PP.29:063] y *Deux têtes* [PP.29:064]. El 1 de septiembre continúa con las bañistas en el óleo sobre lienzo *Baigneuse au ballon* [OPP.29:08] justo antes de volver a su apartamento en el *23 bis, rue de La Boëtie* de París, donde realiza la obra en tinta *Figures debout* [PP.29:066] (16 de septiembre) y hace los dibujos a lápiz y tinta *Baigneuse au ballon* [PP.29:067] (18 de septiembre) y lápiz y pastel *Compotier avec fruits* [PP.29:068] (20 de septiembre). Entrado octubre continúa colaborando con González, en cuyo estudio empieza las estatuas en metal *Femme au jardin* [PP.29:077] y *Tête de femme* [PP.29:079], considerablemente más grandes que las construcciones de barras metálicas de 1928, cuyas formas abstractas son similares a pinturas recientes. Las esculturas están compuestas de 'objetos hallados' como placas de metal, muelles, coladores, etc. que después pinta de colores. Por estas fechas, la exhibición 'L'Ecole de París' en la *Galerie de la Renaissance* de la capital francesa incluye obras de Picasso, Braque, y Derain, entre otros.

El 19 de octubre cae la bolsa de *Wall Street* en Nueva York, dando comienzo a la Gran Depresión, que tendrá graves consecuencias económicas, sociales y psicológicas en todo el mundo. En Alemania, la república de Weimar no pudo hacer frente a la desesperación nacional al duplicarse el desempleo, pasando de tres a seis millones de parados, uno de cada tres trabajadores en 1932. El gobierno de la Gran Coalición, una combinación de partidos de izquierda y conservadores, se derrumba al discutir el alto costo de los subsidios de desempleo. Los consejeros del presidente del Reich, Paul von Hindenburg, lo persuaden a que invoque los poderes

presidenciales de emergencia permitidos por la constitución. Estos poderes permiten al presidente restaurar el orden en períodos de crisis. Hindenburg crea un nuevo gobierno, constituido por un canciller y ministros de Estado, que gobernarían por decreto de emergencia en vez de por leyes aprobadas por el Reichstag. Este es el comienzo del fin de la república de Weimar; Heinrich Bröning, primer canciller bajo un nuevo sistema presidencial, fue incapaz de llegar a acuerdos en su gobierno, y en septiembre de 1930 deberán convocarse elecciones. El partido Nazi conseguirá entonces una importante victoria, ganando el 18.3% de los votos, convirtiéndose en el segundo partido del Reichstag en número de escaños. La Gran Depresión también tuvo un efecto desastroso en el mercado del arte: muchas empresas americanas sufrieron terribles pérdidas, lo que afectó a las compras de arte en América; los franceses, a su vez, también recortaron los fondos disponibles para la compra de arte. Por ambas razones, muchos artistas parisinos se vieron forzados a vender sus obras a cualquier precio. Picasso, sin embargo, se verá solo levemente afectado por estos eventos y sus precios continuaron subiendo incluso durante la Depresión.

En noviembre aparecen los óleos sobre lienzo *L'acrobate bleu* [OPP.29:01] y *La nageuse* [OPP.29:04]. La figura se mueve en el agua, o quizás flota en el aire, su cuerpo, completamente dislocado y maleable, mantiene no obstante su elegancia: la cabeza se ha transformado en una mano, la nariz en el dedo índice, el perfil se continúa en el nudillo. Para ocupar el mayor espacio pictórico posible y para adaptarse a la forma del lienzo, el cuerpo se ha alargado y deformado hasta tal punto que el cuadro puede contemplarse incluso si se gira noventa grados. Esta bañista o sirena parece la materialización de ciertas pesadillas que había tenido de niño, según contó el mismo artista: en estos horribles sueños, sus brazos y piernas se hacían enormes, y se separaban en todas direcciones, mientras que las otras personas a su alrededor sufrían las mismas transformaciones. El 22 de noviembre pinta el óleo sobre lienzo *La fenêtre ouverte* [PP.29:072] y el óleo sobre panel *Tête* [PP.29:073]. Cinco días después pinta los óleos sobre panel *Buste de femme* [PP.29:074] y *Tête de femme* [OPP.29:55]. Aunque su obra no es

reproducida en el último número de *La Révolution Surréaliste* (nº 12) del 15 de diciembre, sigue manteniendo una estrecha relación con muchos escritores del grupo, como André Breton, Tristan Tzara, Georges Hugnet, Benjamin Péret y Paul Eluard, para cuyas publicaciones contribuye con ilustraciones hasta los años 30.

A finales de año realiza la obra a tinta china sobre panel *Figure* [OPP.29:56], donde queda reforzado el concepto de Caseta o castillo, decorado con simbólicas escaleras ascendentes y descendentes. Tanto éstas como los simbólicos castillos estrellados estaban asociados para Picasso con un saber superior. En la obra que nos ocupa, la combinación de dos grandes Casetas juntas y otra pequeña dan a las escaleras la apariencia de un castillo convencional, contrastando la pequeña Caseta cerrada, blanca y provista de estrellas, con las otras dos, grandes y de puertas entreabiertas, lo que pudiera sugerir que puede entrarse en las dos grandes, pero la pequeña es el atrio impenetrable del 'misterio' benefactor. El camino que conduce al 'misterio' debe pasar por las ocres escaleras descendientes de la Caseta o castillo con la puerta entreabierta a la izquierda antes de entrar en la más pequeña. Precisamente para aclarar esto, el artista incluye una referencia a la divina Caseta blanca en el interior de las mismas escaleras ocres: una pequeña forma blanca inmaculada compuesta de un cuadrado y un triángulo que hacen juego en color y diseño con la Caseta blanca en la parte 'superior' derecha. En primer plano vemos a una bañista con el perfil de Marie-Thérèse aparenta estar profundamente agitada y de su cuello extendido parece salir un grito de dolor; pero aún más importante es que la bañista de cuerpo metamórfico sujeta la llave de la Caseta o castillo con un ala en lugar de una mano. Se trata pues de una bañista con alas inmersa en el agua. Este no es otro sino el personaje de Mélusine en la popular historia, que Picasso también representara en otra obra, *Baigneuse au ballon* [OPP.32:59]. Llorando por verse forzada a partir de su castillo en Lusignan, Mélusine se transforma en una criatura de las aguas y del aire, desapareciendo en el éter, un punto en la historia conocido como 'Mélusine después del llanto'. Mitad aérea y mitad acuática, rondaba desde entonces por los alrededores del castillo que la

habían condenado a abandonar. La fábula de Mélusine podría ser simbólica de la alienación de la mujer por parte de su amante. Como encarnación de la naturaleza, Marie-Thérèse era para Picasso una Mélusine, conectada a su vez con el cosmos. Su alejamiento de ella, supondría la pérdida de todo posible acceso a los 'misterios' de la Caseta. Al representar a Mélusine en *Baigneuse au ballon* [OPP.32:59] como una bañista regordeta, con ojos de pez y boca de calamar, el artista parece negar lo trágico del tema; no obstante, tal negativa es precisamente una admisión de la gravedad, del terror al que se enfrentaba al representar tan enérgica figura, es simplemente un claro ejemplo de la fuerte convicción e incredulidad mezcladas que se da en él, certeza negada simultáneamente por cierto escepticismo.

La crucifixión y la derrota del Mal

Cuando Picasso vuelve al tema de la crucifixión a finales de año con el dibujo a lápiz *La crucifixion [Étude] (Grünewald)* [OPP.29:07] se ha producido un importante cambio. A este respecto es interesante contrastar una de las crucifixiones de 1927 con las de 1929. En *Crucifixion* [LG.81:297] del 11 de enero de 1927, por ejemplo, se muestra a un Cristo femenino casi carente de 'manos' como representante del adversario de Picasso, es decir el Destino. Por el contrario, la crucifixión de 1929 arriba citada representa los poderosos 'brazos y manos del Señor' o Picasso, el artista–Cristo en un solo cuerpo. Al comparar los cuerpos de los dos Cristos puede notarse que el segundo está rígido, parcialmente vestido, visto de frente y visualmente aplastado por los inmensos 'brazos y manos' arriba; el primero, por el contrario, es todo desnudez y movilidad. Mediante una cierta 'simultaneidad cubista' se nos muestra tanto por delante como por detrás, de modo que podemos ver los 'maléficos' glúteos femeninos del Cristo sin manos. Suspendido en la cruz se gira mostrando su curvilíneo trasero con un diminuto ano circular que está desplazado hacia el muslo derecho.

Como señaláramos anteriormente, otras claves destacan el ca-

rácter femenino de este Cristo que tiene que ser desafiado mediante magia: herida en forma de *labia vaginae*, cabello largo, etc. Picasso se burla del Cristo maléfico femenino precisamente porque le teme. Fe o sacrilegio, resentimiento o magia están también en la base de la visión picassiana de la Magdalena que acompaña al crucificado. Todas las Magdalenas de 1926–1929 son figuras maléficas que Picasso tortura, demostrando su noción del torturador torturado. El pintor literalmente se enfrentaba con Olga físicamente por estas fechas, como él parece recordar, llegó incluso a arrastrarla por el suelo de los pelos. Las Magdalenas–Olgas de 1929 parecen de hecho diagramas de los acróbatas 'inhumanos' del Románico, pues el 'hombre haciendo una pirueta' representaba entonces especialmente la condenación y el castigo. Al hacer más explícita la oscura naturaleza de la Magdalena–Olga, el artista también se concentra en refinar la tortura que les impone. Las fuerza a arrodillarse en sus piernas o brazos, les dobla la espalda, extiende sus vientres, disloca los pechos, vuelca las cabezas, tirándole de las narices hasta mostrar lo que tiene en mente. La fusión de piernas y brazos como signo de condena queda cristalizada; pero el rasgo más importante es la inversión: todas las cabezas de las Magdalenas cuelgan boca abajo mientras que hacen la voltereta de los condenados en las representaciones medievales. De forma asombrosa, las cabezas se montan sobre los glúteos de modo que las narices fálicas rozan con los anos. Picasso expresa de esta forma que el ano es el orificio nasal, que la Magdalena u Olga es de hecho un ano. Los cuerpos 'doblados', sin espina dorsal, de estas Magdalenas anales, sus brazos y piernas tentaculares conectados por encima y por debajo a vientres hinchados deben haberse inspirado en los ataques de histeria de Olga, así como en los ejercicios de ballet de esta. La confusión entre los rasgos faciales fálicos de la Magdalena u Olga y las 'áreas púbicas del cuerpo' debían igualmente su inspiración, según Golding, al arte oceánico. Otros han señalado la importancia de las pinturas rupestres neolíticas en estas obras. Partiendo de las innovaciones de Joan Miró en 1923–1924, que se basan en ellas y especialmente en los jeroglíficos de las Islas de Pascua, Picasso crea una sistemática 'confusión entre los diferentes

miembros del cuerpo'. Las Magdalenas u Olga asociadas con el ano, como una mezcla persistente entre lo sórdido, lo sexual y lo religioso, expresan claramente un fuerte deseo de trasgresión de la moral, mediante la cual puede tener acceso al inconsciente donde se oculta el secreto del Todo o la Muerte. Los tabúes contra el sexo como tal o contra la 'impureza' sexual se rompen aquí brutalmente a través de las Magdalenas u Olga anales y obscenas, ensuciando y degradando la santidad del prototipo bíblico, el gran ejemplo del pecador penitente absuelto del pecado por la fe en Cristo. Como Picasso, Bataille ya había equiparado lo 'sagrado' con el ano, el 'sol podrido' cegador, pues solo mediante la inmersión en la oscuridad de la Muerte puede esta ser derrotada una vez que se han tomado sus 'armas maléficas:' armado con los 'brazos y manos' del Señor', Picasso consigue aquí aplastar a la Magdalena u Olga, que se desdobla completamente a los pies de la cruz.

La dialéctica del Sacrificio por la que el verdugo consigue tener acceso a la Divinidad se ve con claridad en estas dos obras relacionadas metamórficamente a pesar del tiempo que las separa: el Cristo 'manco' en *Crucifixion* [LG.81:297] de 1927 se convierte, a través del Sacrificio, en 'los brazos y las manos del Señor' de *La crucifixion [Étude] (Grünewald)* [OPP.29:07], expresando tanto una cualidad sobrehumana como una vitalidad intensamente humana que desafía de forma provocadora la idea de la muerte de Cristo. Estos miembros colosales abarcan toda la parte superior de la composición y expresan su independencia simbólica mediante su separación de la cabeza de Cristo que está encerrada en la *mandorla* central y la reiteración en la mano desgarrada que lleva la escalera de la revelación o la Muerte. La *coniunctio oppositorum* en los 'brazos y manos' crucificados proyectan una imponente sensación de poder. Su tensa energía, amenazadora y amenazada, sugiere el 'puño apretado' del 'águila' o Picasso, y el brazo y mano, amputados, triunfantes y vigorosos, que atraviesan 'el espejo' del Destino y la Muerte en la posterior *Composition surréaliste* [OPP.33:116]. Cristo–Picasso castiga a la maldita Magdalena–Olga que se desdobla al pie de la cruz. Descuartizada, las partes superior e inferior apenas tocándose, con las piernas separadas y dobladas con tal

enojo que las rodillas y los pies se comprimen en una sola figura, el torso de la Magdalena–Olga cuelga boca abajo en una postura vertiginosa. De nuevo Picasso empuja la cabeza hacia atrás y hacia abajo de modo que el pelo cae sobre sus glúteos al dar ella una voltereta, poniéndose al mismo tiempo de cuclillas con la obscenidad consumada de Olga 'la puce qui pisse la pluit'. Así como 'los brazos y manos' crucificados alcanzan un nivel sublime recalcado mediante el friso con estrellas y *hexagramas* sobre la cruz, la Magdalena–Olga se hunde aún más en 'el reino de las tinieblas', estando su inversión infrahumana representada por el torpe emblema de su mano izquierda con dedos cortos parecidos a los de un pie. El énfasis en 'los brazos y manos' simbólicos remite de nuevo al brazo y mano truncados en *Atelier avec tête et bras de plâtre* [OPP.25:02]; apunta también al futuro, pues la mano del Destino pasará a ser un tema favorito en Picasso con *Assemblage avec gant* [PP.30:034]: la mano inerte y truncada con la palma hacia arriba, sosteniendo una cabeza dormida o muerta con pestañas alrededor de una cuenca de ojo vacía, aludirán una vez más al temido Destino.

Capítulo 6

Bañistas y acróbatas de 1930

En enero se encuentra en su residencia de *23 bis, rue de La Boëtie* en París donde pinta el óleo sobre lienzo *Baigneuse assise au bord de la mer* [OPP.30:02], representando a la mujer como 'una estructura ósea', una criatura amenazadora, bañista infrahumana o temida Madre Primigenia con cabeza de Mantis Religiosa. La pálida madera de la que parece estar hecha la bañista es tan lisa como un hueso, su extrema delgadez permite que veamos las articulaciones de la espina dorsal; está sentada de lado en la arena, de espaldas al mar y al pálido cielo, sus manos unidas sobre la rodilla levantada, un brazo tenso paralelo al horizonte, el codo arrugado siendo la única sugerencia de carne, la otra pierna está oculta debajo de ella; no tiene tronco realmente y su pecho, un simple plano inclinado, destaca frente al azul de fondo, sin nada parecido a un estómago que impida verlo a través de ella. Desde la clavícula se establece una conexión entre la cabeza y el resto del cuerpo diseccionado, creando cierta coherencia. La cabeza, un triángulo agudo por nariz con dos descoloridos ojos, es todo mandíbulas que se mueven de lado a lado como las de un insecto. Las superficies lisas tienen una calma propia que no parece perturbarse con la amenaza de las mandíbulas arriba. No es realmente malvada, solo insaciablemente voraz por naturaleza. Henri Mahaut, en su libro *Picasso* de 1930, menciona un 'laboratorio' en que el artista crea seres que, en un principio, tienen toda la apariencia de monstruos. Mahaut, amigo de André Salmon, Max Jacob y Guillaume Apolli-

naire, frecuentaba el *Bateau-Lavoir* y también asistía a las sesiones de 'Vers et prose' de los martes en el *Closerie des Lilas*. Quizás fueran 'animales' como este a los que hacía referencia el autor francés. *Baigneuse assise au bord de la mer* [OPP.30:02] es simultáneamente tranquila y extremadamente intensa: tranquila en sus planos de color llenos de luz, tensa en los brazos cruzados y la amenaza implícita. Esta obra es precedida y seguida de otras pequeñas obras que muestran la misma cabeza de Mantis Religiosa —véanse [PP.30:001, PP.30:012, PP.30:018]. Como la primera, algunas de ellas también poseen la característica conocida como *vagina dentata*, evocando el 'temor a la castración psicológica o incluso física', simbolizado por aquel animal. Visualmente, el cuerpo frío y duro de la horrible bañista contrasta con su postura sensual y la atmósfera placentera de la playa, confundiendo todavía más los sentidos del espectador. Ese mismo mes crea una serie de acróbatas —véanse [PP.30:005–PP.30:009]—, cuya configuración exhibe los conceptos freudianos de 'yuxtaposición', 'desplazamiento' y 'condensación', también populares con los surrealistas. Precisamente una de las revistas dirigidas por ellos, *Documents*, publica este año un número especial que incluye 'Hommage à Picasso'.

Durante el invierno realiza las esculturas de metal *Tête d'homme* [PP.30:023] y *La femme au jardin* [OPP.29:05], ambas llevadas a cabo de nuevo con la asistencia de Juli González en París; también pinta el óleo sobre panel *Femme assise (Figure)* [OPP.30:06], que parece representar a Marie-Thérèse, ya con veinte años de edad. Su relación secreta con ella, y los continuos conflictos con Olga dominan su vida personal. Para un individuo como Picasso, que era incapaz de decidirse, esto suponía una grave situación, y la solución no se hizo más fácil debido a su natural indolencia y las infinitas postergaciones en todos sus asuntos, acompañado esto por el hecho de que jamás quería apartarse de aquello a lo que se había acostumbrado, por muy desagradable que fuera. En cualquier caso, el pintor mantuvo siempre cierto respeto por su esposa, la anterior *vraie jeune fille*, cuyo estatus social nunca llegó a cuestionar, quizás por el deseo de mantener a su hijo e incluso por un sentido del deber, o simplemente por tradición: en su España los

hombres engañaban a las mujeres, pero no las dejaban. Según muchos, Marie-Thérèse era calmada, alegre y por ello, buena acompañante; Penrose, sin embargo, la describe como basta, distante e intrascendente, aunque era imparcial, poco exigente y afectuosa, siguiendo sus propias inclinaciones, cambiando de opinión o de estilo de vida de forma ilógica; otros la describen como una señorita callada, casi tímida. Era exactamente lo que Picasso estaba buscando: una chica que pensara casi exclusivamente en el sexo y el deporte y que no pidiera nada más de él. Ella aportó una cierta calma y mansedumbre en su vida: no había más escenas de histeria, ninguna pregunta sobre su ir y venir, podía trabajar en sus pinturas sin temor a ser interrumpido, por lo que su obra se transformó en algo tan sensual como su compañera; aunque cuando Olga lo hostigaba podía volver a producir también retratos realmente vitriólicos. Marie-Thérèse le servía las comidas a la hora apropiada en los platos que correspondía, e insistía en que fuera a misa los días festivos. Durante un tiempo parecía disfrutar de todo esto. Les explicaba a sus amigos que el saber que tenía que estar en misa a las once de la mañana le ayudaba a levantarse temprano.

En enero pinta una serie de obras sobre el tema del acróbata: los dibujos a lápiz *Acrobate* [PP.30:005], *Acrobate* [PP.30:005a], *Acrobate au poignard* [PP.30:005b], *Acrobate au poignard* [PP.30:005c] (12 de enero) y posiblemente *Acrobate* [PP.30:006]; y los óleos *L'acrobate* [OPP.30:04] (18 de enero), *Acrobate* [OPP.30:03] y *Acrobate* [PP.30:009] (19 de enero). A finales de mes vuelve a los retratos surrealistas con los óleos *Le peintre* [PP.30:010] (20 de enero), *Composition* [PP.30:011] (21 de enero), *Figure (Tête de femme)* [OPP.30:07] (25 de enero), *Figure* [PP.30:013] (26 de enero) y *Figure* [PP.30:014] (27 de enero). Aproximadamente por estas fechas, abre en el *Museum of Modern Art* de Nueva York la muestra 'Painting in París'. La exposición, que muestra catorce obras de Picasso, se extiende del 18 de enero al 2 de marzo. Por otra parte, hasta el 21 de febrero se exponen dieciocho obras fechadas de 1901 a 1928, acompañadas por obras de André Derain, en la retrospectiva 'Picasso et Derain', en la *Reinhardt Galleries* de la misma ciudad. Hasta marzo se exhiben a su

vez algunos *collages* en la *Galerie Goëmans* de París. Louis Aragon le rinde homenaje en el prefacio del catálogo titulado *La Peinture au défi*.

Al mes siguiente continúa con los retratos surrealistas con apariencia de insectos, pintando los óleos sobre panel *Figure* [OPP.30:09] (1 de febrero), *Tête sur fond rouge* [PP.30:016] y *Figure* [PP.30:017] (2 de febrero); pero el 7 de febrero vuelve al tema más místico de la crucifixión con el óleo sobre panel de igual título, completándolo por fin. Como apunta Rubin, *La crucifixion* [OPP.30:01] 'no puede considerarse literalmente una pintura religiosa, ya que es antisacramental: el punto de mira que adoptan tanto el espectador como el artista se encuentra al mismo nivel que la Divinidad'. '¿Qué quieren decir con arte religioso?' —había comentado Picasso—. 'Es absurdo. ¿Cómo puedes hacer arte religioso un día y otro tipo de arte al siguiente?'. Los colores del panel son, en líneas generales, fuertes —amarillo brillante y rojo, a la derecha; azul y verde azulado, a la izquierda—; pero en el medio domina un blanco mortecino. Este es el lugar que ocupa el pequeño Cristo sobre la cruz, iluminado por una luz completamente diferente, al igual que la figura ósea cubierta con un manto, destacando ambos por su insustancialidad y palidez, enfatizada por el contorno y fondo negros. Como bien señala Pierre Daix, aunque es pequeña en tamaño, la escala emotiva de esta obra es enorme. El expresionismo va determinado hasta cierto punto por un estilo arcaico, de colores brillantes y llamativos. Del arte primitivo, Picasso extrae igualmente buena parte de su iconografía: algunas fuentes que se han señalado son las esculturas *cicládicas*, las imágenes apocalípticas del siglo XI, así como los dibujos de Joan Miró. No obstante, la iconografía es en parte difícil de descifrar, pues se introducen en este episodio de la Pasión de Cristo criaturas demoníacas de una carga emocional íntima. En medio está el crucificado, una figura incolora de cabeza redondeada cubierto con un largo paño como en sus homólogos románicos, destacándose de la penumbra que ha caído sobre el mundo; la diminuta figura roja colgando en una escalera desproporcionadamente alta introduce un clavo en la cruz; una figura aún más pequeña a caballo (como

un picador) completamente fuera de escala con el resto de la escena, penetra con una lanza el costado de Cristo; una pálida mujer de pelo desarreglado que enseña los dientes parece estar a punto de morder su pecho (¿la figura de la Virgen? ¿O quizás la Magdalena, que normalmente se muestra besando los pies de Cristo?); a la izquierda del personaje a caballo hay un gigante monstruoso con la boca abierta que lleva una capa púrpura; sobre su espalda parece haberse caído un pájaro, golpeado por una enorme roca encima, color azul turquesa (que puede también ser otro de los atributos de la Pasión: la esponja empapada de vinagre que se ofrece a Cristo para aplacar su sed); los dos cuerpos dislocados a los pies de la escalera deben ser los dos ladrones, cuyas cruces de Tau, una roja y otra amarilla, están a lados opuestos del cuadro; en primer plano, dos soldados romanos se juegan a los dados sobre un tambor (que recuerda los del período de los saltimbanquis) las vestimentas de Cristo, que el que lleva un casco a la izquierda sostiene en su mano; unas cuantas figuras a la derecha son más difíciles de identificar: bajo el brazo de Cristo parece destacar la cabeza de Marie-Thérèse en forma de luna, mostrada frontalmente y de perfil, con un contorno rojo sobre un triángulo amarillo; al lado hay una figura solar de pelos revueltos, y debajo, en azul y blanco, se encuentra lo que puede identificarse como la cabeza de una mujer con mandíbulas parecidas a las de la Mantis Religiosa, y que pudieran corresponder a los dos enormes brazos amarillos, alzados al cielo en la confusa mezcla de formas verde-azules, sus manos unidas en un gesto suplicante.

Vemos pues que a los motivos tradicionales de la crucifixión, Picasso añade una serie de figuras propias, interpretándolas libremente. Uniendo elementos de composiciones anteriores como en un rompecabezas, alcanza tal complejidad en la obra que es realmente un glosario pictórico de años previos. De ahí que aparezca la cabeza azul cartilaginosa con mandíbulas de mantis, que ya mencionáramos; la postura extática de mujer suplicante —los brazos y manos amarillentos alzados al cielo y la cabeza de nariz prominente volcada hacia delante hasta fundirse con el soldado pertenecen a la figura de María Magdalena— había sido también estu-

diada con precisión en los dibujos de 1929 —véanse *L'acrobate [Étude]*. [OPP.29:41], *L'acrobate [Étude]* [OPP.29:42] y *La crucifixion [Étude]* [OPP.29:48]. En muchas de estas obras, Picasso contorsiona el cuerpo a tal extremo que la cara llega a coincidir con los glúteos, acentuando el carácter fálico de pechos y nariz. Esta fusión de cabeza o glúteos se ilustra con la figura roja y amarilla, como un sol peludo en la crucifixión de 1930 y que pudiera ser interpretada como la cabeza de San Juan. Su contrapartida formal es el borrón verde a la izquierda, que algunos han visto como una esponja impregnada de vinagre o un pedrusco cayendo del cielo para machacar al pájaro o al personaje de monumental cabeza. Picasso combina el tema de María Magdalena de 1929 con otras fuentes, especialmente la corrida, evocada por la figura del picador. Como bien señalan Ruth Kaufmann y Roland Penrose, la crucifixión se interpreta aquí como un Sacrificio ritual, parecido al del culto mitraico con el toro expiatorio y el simbolismo lunar–solar, ilustrado este último por la doble faz de Marie-Thérèse a la derecha e implícito en las dos formas esféricas a ambos lados de la figura de Cristo: la roca o esponja —que podría interpretarse como el 'sol podrido' de Bataille—; y la media luna roja y amarilla, que hace juego con la esfera solar radiante a la derecha. Esto nos lleva a pensar que quizás sea debido a su función como Sacrificio ritual primitivo que Picasso intenta representar la crucifixión en sus aspectos más salvajes y brutales.

Es posible que el artista tuviera conocimientos del reciente estudio de Pierre Barbet titulado *La Passion de N.S. Christ selon le chirurgien*, publicado en París este mismo año. En su investigación, el autor había descubierto que el hecho de estar clavado en la cruz de las manos creaba una contracción en los miembros y tronco de la víctima que ocasionaba una rigidez total de todos los músculos, dejando los brazos y piernas duros como piedras; además, los músculos que posibilitan la respiración se contraían hasta tal punto que le era imposible a la víctima vaciar los pulmones, y morían de asfixia después de haber intentado en vano librarse de la opresión empujándose hacia arriba con los pies. De hecho, los verdugos le quebraban las piernas al crucificado con barras de hierro

para evitar que se alzaran y aliviaran de esa forma la agonía, que en algunos casos podía durar incluso días. La educación católica de Picasso, las fiestas religiosas tradicionales celebradas con fervor en España y la pintura española del pasado —El Greco, Velázquez, Zurbarán— lo habían sensibilizado a la imagen de Cristo desde su niñez. La composición seguía la iconografía tradicional presente en los grandes maestros —el Cristo escuálido cubierto por un paño, Longinus clavándole la lanza en el costado, los soldados jugándose a los dados su capa sobre un tambor, María Magdalena orando y llorando, la esponja impregnada de vinagre para limpiarle la cara, e incluso las cruces de los dos ladrones apenas visibles a lo lejos—; pero había tal caos de formas y colores que la obra llega a convertirse en una alucinación, aunque el realismo se mantiene: el Cristo picassiano estaba claramente rígido; el artista lo representa en el momento de su muerte, con los músculos totalmente tensos, finalmente sucumbiendo a la asfixia. Todo en esta pintura, su color despiadado y sus líneas duras, contribuyen a la horrible impresión que produce. Si los efectos del erotismo distorsionan la imagen usual del cuerpo en Picasso, lo que desvirtúa la anatomía en este cuadro no es la libido, sino la experiencia de ser testigos de uno de los más horribles sacrificios que pueda padecer un ser humano. Mientras que el cubismo analítico había atacado el mundo desde el exterior mediante sucesivas fragmentaciones y erosiones, el pintor ahora trabaja desde dentro hacia fuera: su obra, influenciada por el automatismo surrealista, se convierte en un espasmo que interrumpe el transcurrir de la vida con cada trazo del pincel. Mezclando lo sagrado y lo terrenal, lo heroico y lo obsceno, Picasso intenta desde su propio Gólgota liberar como por medio de un exorcismo todas las frustraciones internas; tomando como base sus recientes tribulaciones, su continua penetración en el tema de la crucifixión sirve para reforzar su consabida identificación con Cristo. Como él, el artista debe ser sacrificado. Ahora bien, el Sacrificio puede ser igualmente efectivo si se aplica a un sustituto. Es esta precisamente la función primordial de Marie-Thérèse, simbolizada por las efigies monstruosamente bellas, los tótems protectores contra la maldad de su esposa, contra todo un mundo maléfico, contra la Muerte.

La *Serie de las Crucifixiones* de 1930

Con *La crucifixion* [OPP.30:01] culmina la transformación regresiva a través del Sacrificio. Altamente ambiguo, el Cristo–Picasso crucificado, vestido con una túnica blanca, tiene, como su enemigo, el personaje rojo que coloca el clavo, una monstruosa cabeza diminuta, sugiriendo la antítesis de la crucifixión, la natividad o la resurrección. El rasgo más importante es la ambigüedad simbólica que domina la representación, particularmente por la fusión entre lo sagrado y lo profano, esto último procedente del Sacrificio primitivo. El desorden en la composición, la confusión iconográfica y la analogía descarada entre Cristo, sus torturadores y los demoníacos participantes en su muerte, son los principales mecanismos que sugieren una 'de/diferenciación' entre la víctima divina y los malévolos verdugos. Esta correlación entre el verdugo y la víctima lleva de nuevo a una conexión entre Cristo y Picasso, esto es, la transfiguración de Picasso en Cristo al que sacrifica en efigie. La combinación de amarillos brillantes, azules, verdes azulados y ocres dorados recuerda a los colores de El *Apocalipsis de San Severo*, indudablemente conocida por Picasso, ya que se exhibió en la *Biblioteca Nacional de París* y la revista *Verves* reprodujo la ilustración del Diluvio, como han señalado Juan Larrea y Santiago Sebastián, entre otros. Explícita y figurativamente, el diseño lineal muestra una torpeza sofisticadamente infantil, parece haber escogido el desorden, la confusión: la enorme forma blanca en el centro representa un fallido intento de organización; pero la 'descomposición' va acompañada de un desbarajuste iconográfico, como ya mencionáramos. Uno puede ver un Cristo con algo parecido a la Virgen superpuesto sobre él, pero mientras más mira uno menos se sabe quién está crucificado: la forma blanca conectada a los brazos en la cruz atrae la atención del observador ya que es más grande que la cabeza del Cristo, pero ese miembro blanco es al mismo tiempo parte de la Virgen. La confusión de la pareja crucificada empeora con la caótica serie de acentuados fragmentos anatómicos: el enorme brazo blanco con la mano en la cruz, las fauces abiertas mostrando los dientes de la diminuta cabeza del Cristo

encima, las largas piernas blancas del Cristo con pequeños pies blancos, el 'gran pie' azul cortado, orientado hacia la larga pierna blanca, y las dos piernas amarillas truncadas que descienden y evocan el descenso de la cruz. Nótese también la ostensible aglomeración de repugnantes piernas y pies precisamente en el centro de la obra. El lado derecho de la crucifixión muestra igual predominio de miembros amputados: la cabeza y mano de la Mantis Religiosa azul sin cuerpo, la más horrible de las 'Magdalenas', brazos y piernas alzados en un gesto de oración y conectados a algo parecido a una Caseta o tienda sostenida por un palo alto en su interior que se encuentra enigmáticamente vacía. En la parte inferior de la obra domina de nuevo un revoltijo de figuras y fragmentos anatómicos: a la izquierda hay un amorfo grupo de piernas y brazos combinados increíblemente con las apenas visibles cabezas de los dos ladrones que han sido bajados de sus diminutas cruces en forma de Tau —relegadas al 'fondo', a izquierda y derecha— y yaciendo sin vida sobre la tierra. Al lado de los dos ladrones está el 'gran pie' del soldado que sujeta la capa invertida de Cristo y mira al otro tirar los dados; pero este último se reduce a un solo brazo visible. La capa del soldado está unida a una enorme pierna verde independiente y vuelta en la otra dirección, hay una pierna azul amputada con un fragmento de capa. El área más extensa en la parte superior izquierda está también ocupada por una enorme cabeza con las fauces abiertas, golpeada por una esponja o roca gigante y unida a un cuerpo ocre con una pierna al lado de la cual hay un pie rojo.

Todo esto lleva a un punto crucial: la ambigüedad que preside sobre la crucifixión conduce a una deliberada yuxtaposición entre Cristo y todas las otras figuras, que no obstante se presentan como 'maléficas', como símbolos del enemigo de Cristo, como el Destino. Es lo que se observa claramente en los dos tipos de rasgos representados virtualmente a lo largo de la crucifixión: una diminuta cabeza que sugiere lo irracional o demoníaco y unas enormes fauces que se refieren al instinto devorador o a 'la boca del inframundo'; así los dos ladrones están dotados de diminutas cabezas sin cerebro identificadas por tres puntos para los ojos y boca, y el soldado que sostiene la capa de Cristo y el otro que adopta la for-

ma de la vestidura tienen también pequeñas cabezas; pero el personaje más llamativo a este respecto es el que mete el clavo que a su vez ha adoptado esa misma forma, confundiendo la acción con el actor. Colocadas una junto a la otra, la diminuta cabeza roja del personaje que introduce el clavo, contrasta y se asemeja a la diminuta cabeza blanca de Cristo. El clavo rojo o falo y la cabeza diminuta del crucificado, de hecho, apenas pueden separarse completamente; el Cristo ejecutado es el homólogo del emisario rojo de la Muerte, la víctima es análoga al asesino, o a la Muerte misma. Lo mismo sucede con el segundo tipo de cabeza, las enormes fauces dentadas. Al fundirse el artista con la figura del crucificado en Cristo–Picasso, se sigue que también se identifica aquel con el Destino o Muerte. Un personaje de imponentes mandíbulas y dientes se había convertido en 1927 en el enemigo que amenazaba a la Caseta o Picasso; y en la *Serie de las Crucifixiones* de 1930 esta figura llega a culminar en la bañista con forma de Mantis Religiosa. Las tres cabezas que más destacan en la obra que nos ocupa pertenecen a esta segunda categoría destructiva: la cabeza enorme a la izquierda, formada casi totalmente de unas enormes fauces abiertas; la cabeza dentada con forma de alicates de la Magdalena o Mantis Religiosa; y finalmente, la boca abierta rodeada de dientes negros afilados de la Virgen. Esta última, Virgen o Madre Primigenia es una simple continuación de la figura de Cristo, ambos del mismo color blanco, de modo que de nuevo es difícil distinguir uno de otro, sugiriendo una vez más el principio básico del Sacrificio, la interconexión entre verdugo y víctima.

La unión propuesta entre ambos en el Sacrificio tiene una consecuencia positiva: solo mediante tal rito pueden los dos participantes tener acceso a la Divinidad y por lo tanto a la posibilidad de renacer. Es de notar que la crucifixión de 1930 alude igualmente al nacimiento y resurrección de Cristo en el momento de su muerte: el Cristo en la cruz es muy pequeño, podría decirse que es de hecho un Jesús niño, cubierto con un inmaculado pañal. Podría igualmente pensarse que la inexplicable construcción con las mortajas colgadas en su entrada y una cruz de Tau diminuta encima hacen referencia sin duda al sepulcro abierto de Cristo, una vez resucita-

do. La roca verde y el árbol con un pájaro rojo sugieren igualmente los motivos de la resurrección: la roca del sepulcro de Cristo y los pájaros posados en un árbol 'cuyas canciones anunciaron el amanecer' tras la ascensión. Todas estas sugerencias a un nacimiento tras la muerte se corresponden a la creencia de que 'la vida es inseparable de la Muerte:' el Sacrificio conduce a la vida, de ahí la sobrecogedora 'promiscuidad' sacra entre el personaje que pone el clavo o la Muerte y el pequeño Jesús. Siguiendo las ideas expresadas en Bataille, un artista como van Gogh se había convertido a través de la mutilación en el Sacrificio en Prometeo —el 'dios' que robó el 'fuego de la rueda del sol'— y también en el dios o águila solar que lo devora, víctima y verdugo simultáneamente. Como dijera Picasso, 'cada uno es su propio Prometeo o águila, devorando y siendo devorado al mismo tiempo'. En realidad no son solo las figuras las que sacrifican a Cristo en la obra que nos ocupa, es el mismo pintor que al realizar el lienzo y mediante el Sacrificio, pasa a convertirse de esta forma en su propio verdugo. Por ello, los ladrones de pequeñas cabezas, los soldados, las Magdalenas, la Virgen o Madre Primigenia, todos ellos aluden no solo al enemigo de Picasso, al Destino o Muerte, sino también al mismo artista. Podría decirse por lo tanto que la crucifixión no es solo un Sacrificio, sino una autoinmolación, mediante la cual el pintor consigue derrotar a su adversario, al Destino y vencer a la Muerte. Algunos críticos piensan que Picasso pintó *La crucifixion* [OPP.30:01] en una especie de trance. Según Ehrenzweig al alcanzar el artista los 'niveles más profundos de *de-diferenciación*', los límites entre los mundos interiores y exteriores se desvanecen y llega a sentirse envuelto y atrapado dentro de su propia obra'. La incuestionable dimensión psicológica de su gradual descenso en lo más profundo de su mente se hace evidente en muchas de las obras de 1930, cuando Picasso comienza a profundizar en los recovecos más ocultos de su *yo*. Es cuando halla al 'niño' dentro de sí, enfrentado a la figura que coloca el clavo, su asesino, mostrando también un cierto parecido con él, o a la temida Madre Primigenia que por otra parte le da la vida. Picasso era consciente de la devastadora disolución de los límites entre el *yo* y el 'maléfico' *otro* dentro de 'la fosa

sin fondo' de su mente. Tras completar la crucifixión el 7 de febrero se da una situación bastante curiosa en su arte: la alegría más que el horror es lo que predomina; quizás el exorcismo de su tormento psicológico había jugado un papel más significante de lo esperado en el alivio de la tormenta interior.

Retratos y naturalezas muertas surrealistas

Aunque se produce cierto relajamiento en la tensión existente, el 19 de febrero vuelve de nuevo a los retratos surrealistas, que podrían también leerse como estudios para gigantescos monumentos, en obras al óleo como *Etude pour un monument* [OPP.30:08]. La agresividad sexual sufre un inesperado aumento en el óleo sobre madera *Le baiser* [PP.30:020] (22 de febrero), quizás debido a la abstinencia impuesta por Marie-Thérèse en ciertas ocasiones, como la Cuaresma, cuyo primer domingo caía precisamente el 9 de marzo. Tzara había notado el 'persistente cristianismo' de la joven amante: una forma de religiosidad superficialmente diferente a la de la madre de Picasso —con su colección de rosarios e imágenes religiosas y su gusto por las procesiones o los asuntos de iglesia—; la fe de Marie-Thérèse era una cosa más bien privada, pero no obstante todavía bastante fervorosa, como Picasso llegó a notar en poco tiempo; se veía en su insistencia en ir a misa y en respetar la abstinencia sexual cuando lo imponía la Iglesia. Su compañero no apreciaba en absoluto todas estas normas; pero era incapaz de hacerla cambiar de opinión.

El 16 de marzo hace la obra en óleo y carboncillo sobre madera *Figure (Tête d'arlequín)* [PP.30:021], que podría leerse como un autorretrato y una añoranza de sus años jóvenes en que podía vagar como un personaje de la *commedia dell'arte*. El 26 del mismo mes pinta el óleo sobre lienzo *La femme aux pigeons* [OPP.30:05] en que una joven desciende la escalera mientras sostiene en sus manos a un pájaro, al que impide volar, quizás una indicación de la pérdida de libertad que el artista empezaba a sentir. Una muestra de quince obras de Picasso comienza en esta fecha en el *Arts*

Club of Chicago y continúa hasta abril. Al mes siguiente, se le dedica un número especial de *Documents* (París), que contiene cincuenta y siete ilustraciones y artículos de veinte colaboradores, entre los que se encuentra Bataille con *Soleil pourri*, cuya obra extrae analogías entre las corridas, la adoración del sol en civilizaciones primitivas y el rito mitraico del toro, todos ellos temas presentes en *La crucifixion* [OPP.30:01] y desarrollados extensamente a lo largo de los años 30.

En junio adquiere la *Château de Boisgeloup* en Boisgeloup, situada a setenta kilómetros al noroeste de París, al borde de un poblado en Vexin, comparada con otras *châteaux* no era nada extraordinaria, y su parque no cubría más de una docena de acres; pero era una casa de campo bastante grande con quizás veinte habitaciones, una capilla antigua y un enorme palomar, poseía un gran número de edificios anexos, establos, cochera, todos ellos disponibles para ser utilizados como estudios de escultura o como depósito de obras ya terminadas, era realmente una pequeña fortaleza que había dado su nombre al poblado, no muy lejos de Gisor en la carretera que va de París a Rouen. Marie-Thérèse la vio antes que Olga y le encantó la capilla gótica en el patio, enfrente de los establos. Con su aprobación, Picasso la había arrendado con la opción de comprarla y había pasado allí la primavera, ocupado con la mudanza de todas sus cosas, entre las que se encontraba una prensa enorme para grabados en cobre, que había pertenecido a Louis Fort y que tuvo que ser traída desde París antes de ser colocada en la cochera. Una vez Olga se alojó en la nueva residencia, decoró las habitaciones donde residían en un estilo *passé bourgeois* que recordaba al de los grandes hoteles en Moscú y Leningrado; como dijera Tzara, parecía aquello el sueño de aposento de una sirvienta de alta clase. A pesar de todo era cómodo, con mucho lujo y Picasso tenía su propia cocina y un área de reposo. Con acceso restringido solo en coche, Boisgeloup pasó a ser el refugio soñado, donde quizás pudiera escapar de vez en cuando con Marie-Thérèse. No obstante, las vacaciones de verano este año las pasa en Juan-les-Pins con Olga y Paulo; antes de partir realiza el dibujo a lápiz *Marie-Thérèse à vingt ans* [PP.30:028a]. Durante el

mes de julio pinta retratos masculinos a lápiz: *Tête d'homme [Étude]* [PP.30:024], *Tête d'homme [Étude]* [PP.30:025] y *Tête d'homme (Personnage)* [PP.30:026], concluyendo la serie el 20 de julio con *Tête d'homme (Personnage)* [PP.30:027].

El 14 de agosto comienza a hacer *collages* con arena en el anverso del lienzo, utilizando cartón y plantas secas, *Baigneuse et profil* [PP.30:029], *Visage aux deux profils* [PP.30:030] y *Baigneuse debout* [PP.30:031]. Estos *collages* incorporan materiales que había recogido en la playa, incluyendo telas, cartón, ramitas, y demás (hasta un guante), que después pegaba o cosía al reverso del lienzo y los cubría con arena —véanse [PP.30:029–PP.30:036]. Era una colección heterogénea de 'objetos hallados' reunidos al azar en sus paseos. En algunos casos, por ejemplo, con el guante que había pegado al lado de una cabeza de fieltro, se introducía cierta nota de realismo, si lo comparamos con el signo abstracto de la cabeza, consiguiendo un claro tono surrealista —una tendencia que era cada vez más fuerte en su obra y que era evidente en la utilización de los objetos que escogía. En estos *collages*, los fragmentos de 'objetos hallados' se alejan de su identidad original para convertirse en completas escenas de playa. Continuará haciendo *collages* a lo largo del mes con todo tipo de materiales en obras como *Baigneuse couchée* [PP.30:032] (20 de agosto), *Baigneuse couchée* [PP.30:033] (21 de agosto), *Composition au gant* [PP.30:034] (22 de agosto), *Objet à la feuille de plamier* [PP.30:035] (27 de agosto) y *Paysage aux bateaux* [PP.30:035] (28 de agosto). El relleno final de arena sobre la superficie irregular da una impresión de uniformidad que va dirigida más a los ojos que al tacto, la imagen aparece menos palpable como algo que meramente pertenece al recuerdo, ya que el ligero depósito de arena sobre los objetos logra fijarlos en un tiempo pasado específico.

La *Serie de la Caseta* de 1930–1938

El 27 de agosto es la fecha normalmente estimada como comienzo de la *Serie de la Caseta* de 1930–1938. Entre estas dos

fechas Picasso llega a hacer no menos de cincuenta y siete obras sobre el tema. En ellas aparecen parejas primigenias, simbólicas Mélusines o figuras acuáticas–aéreas convertidas en las nuevas compañeras de la Caseta. Veremos cómo en 1934, dos series autobiográficas, la de la Caseta y la saga del Minotauro, coincidirán en parte, reforzándose mutuamente en sus continuas referencias al mismo Picasso. Una vez entrado 1937 seremos testigos del derrumbe final de la Caseta después de su confrontación última con la monstruosa bañista. En su comienzo, sin embargo, la diminuta Caseta femenina con arcadas —véase *Objet au feuille de palmier* [S:78]— sugiere un 'palomar' o 'nido' de la 'blanca paloma', esto es, Marie-Thérèse en el *Texto de la caseta* de 1927. Debajo del palomar se coloca un pájaro metamórfico y una cabeza dentada de ojos vacíos que parece aludir a la presencia de su esposa Olga. Más abajo aparece sentada una figura femenina diminuta, una amante conmensurada del palomar o Caseta. Tanto la iconografía de una escena más o menos contemporánea —véase *Figure* [OPP.29:56]— como el dibujo que representa una Caseta o castillo junto con Mélusine están relacionados con *Baigneuse au ballon* [OPP.32:59], que también contiene imágenes de un castillo, una Caseta o Picasso y Mélusine jugando a la pelota. En cualquier caso, la escena entre los dos amantes es, por el momento, idílica, aunque siempre amenazada por la 'sombra' de la cónyuge enfurecida.

La Muerte de Orfeo

Picasso le había prometido a Albert Skira algún tiempo atrás que haría quince ilustraciones para uno de los libros que él editaba; pero no fue hasta ese mes cuando el artista se sintió inspirado a trabajar. Según su amigo Pierre Matisse, Picasso había estado soñando con mujeres que se transformaban en peces, por lo que aquel le sugirió que el libro para Skira podría ser una serie de ilustraciones de *Metamorphoses* de Ovidio. Al final terminará enviándole toda una serie de grabados originales creados específicamente para el proyecto, que serían posteriormente impresos por Lacouriée. En

ellos se presta especial atención al texto, lo cual no es normal en él, ayudado por la copia a mano de Skira de la versión francesa del texto clásico, que este había subrayado con los incidentes que pudieran quizás prestarse mejor a la ilustración. Cinco de los grabados que entregara no aparecerán en la publicación del libro en 1931. En los dos primeros bosquejos de la serie, se representa el tema de la muerte de Orfeo —véanse *La mort d'Orphée (Les métamorphoses) (Ovid)* [OPP.30:15] (1 de septiembre) y *La mort d'Orphée (Les Métamorphoses d'Ovide)* [OPP.30:16] (3 de septiembre). En obras anteriores, Picasso había mantenido consistentemente la asociación toro-hombre y caballo-mujer, asignando la agresividad al primero y la pasividad o sufrimiento al segundo. En estas dos obras realizadas para *Metamorphoses*, sin embargo, se muestra una escena bastante distinta: el músico Orfeo, debido a su actitud negativa hacia el sexo femenino, es asesinado por mujeres furiosas sirviéndose de rastrillos y azadas. Aunque en las dos primeras versiones ya muestra a Orfeo caído como una especie de torero muerto, una idea que había desarrollado en varios dibujos de 1922 —véase *Courses de taureaux (Corrida)* [OPP.23:43]—, solo opta definitivamente por esta iconografía en la tercera versión, *La mort d'Orphée (Les Métamorphoses d'Ovide)* [OPP.30:19] (18 de septiembre), en la que el 'torero' yace sobre el lomo del toro. Observamos un cambio de papeles importante en este caso: mientras que en composiciones anteriores el torero y el caballo eran las víctimas de la violencia, son ahora el hombre y el toro los victimizados por agresivas mujeres. En la muerte de Orfeo, la equiparación de toro y hombre, así como la confrontación a vida y muerte con el sexo femenino, son formuladas iconográficamente por primera vez en su carrera. Lo que es increíble y revelador de la solución pictórica adoptada es el hecho de que las asesinas se inclinan sobre el cuerpo de Orfeo como si se tratara de simpatizantes compañeras o incluso amantes. Picasso logra de esta manera simple e ingeniosa poner en evidencia el tema esencial de la historia: la tensión entre el deseo amoroso insatisfecho y la furia desenfrenada por la frustración, que era en realidad lo que ocurría en su vida íntima: él deseoso de continuar su relación adúltera debido a la

insatisfacción con su esposa, ella frustrada por el abandono al que él la sometía. El conflicto entre ellos tenía raíces más profundas, cuyo origen se encuentra en dos personalidades diametralmente opuestas: el artista, permanentemente inquieto y rara vez satisfecho consigo mismo, cuyo estudio había sido siempre un caos creativo; Olga, dominante y obsesionada con una vida burguesa, quien jamás logró comprender su arte o su desarrollo intelectual. Su progresivo distanciamiento llevaría a enfrentamientos cada vez más feroces en los que Picasso incluso hizo uso de violencia física, quizás debido a la influencia de los surrealistas que promovían la liberación de toda regla social y veían la crueldad como un instrumento necesario para conseguir su objetivo. También por iniciativa de estos, Picasso estaba ya predispuesto al adulterio. Como ya apuntáramos, en enero de 1927 se había encontrado con Marie-Thérèse, que tenía solo 17 años —la mayoría de edad comenzaba a los 21 años—, convirtiéndola en su *femme–enfant* seis meses después. Este había sido el comienzo de la relación sexual más intensa del artista, una relación que desconocía fronteras o tabúes, y que era aun más fascinante por el mero hecho de ser secreta. A pesar de su aparente inocencia infantil, Marie-Thérèse era la víctima perfecta, dispuesta y obediente, preparada a todo tipo de experimento sexual, incluso sádico, siempre abierta incondicionalmente a los deseos de su compañero, pertenecía solo a él y era prueba de sus poderes mágicos y su atracción sexual: a través de ella conseguiría 'hacer grandes cosas'. Posiblemente hacia el 7 de septiembre vuelve a París y le alquila un apartamento a Marie-Thérèse en la *44, rue de la Boëtie*, justo delante del *23, rue la Boëtie*, donde él y Olga viven. Es más, el que la galería de Kahnweiler en la *rue d'Astorg* estuviera justo al mismo lado era una de las excusas que usaba para ir a visitar a la amante.

El 10 de septiembre visita la *Château de Boisgeloup* en Boisgeloup (*Gisor*), donde hace el dibujo a pluma y tinta azul sobre papel cuadriculado cortado de forma irregular, titulado *Composition (Femme et taureau) (Les métamorphoses) (Ovid)* [OPP.30:17]. Hacia el otoño, con ayuda de su viejo amigo el escultor Juli González, convierte los establos de Boisgeloup en un taller de escultura,

aunque como es típico en él, no se molesta ni siquiera en instalar luz eléctrica o calefacción. Fue allí, en los establos, donde sus deseos de volver a esculpir en arcilla y escayola, junto con la inspiración de Marie-Thérèse, lo estimularon a crear grandes bustos cuyas formas son claramente eróticas —véanse [PP.31:027–PP.31:036]; también continúa produciendo un número de esculturas en madera, de pequeña estatura y extremadamente delgadas —véanse [PP.30:044–PP.30:070], nada parecidas a los enormes bustos sensuales asociados con su amada; no obstante, si uno los examina cuidadosamente poseen algunas de las mismas características —el pelo corto, peinado hacia atrás, el perfil clásico con una nariz prominente, y pechos erguidos. Algunas de las estatuas representan a mujeres sentadas —véanse *Femme assise* [S:86(I)], [S:92(I)], [S:99(I)], [S:100(I)]—, otras están de pie —véanse *Femme debout* [S:88(I)], [S:89(I)], [S:90(I)], [S:91(I)], [S:93(I)], [S:95(I)], [PP.30:045], [S:94(I)]. Continuará a finales de mes haciendo estatuillas en abeto como *Femme debout* [S:101(I)] (27 o 29 de septiembre), que Werner Spies compara con las de procedencia etrusca en el Louvre y la *Villa Giulia* de Roma, y que habían aparecido en la revista *Documents* en 1930. Precisamente este mismo año, Georges Bataille y Michel Leiris, a los que Picasso conocía bien, dedican el número 3 de esta revista a su obra. Una de las últimas piezas en la serie es un busto de mujer cuya forma se encuentra muy concentrada; si es que existe un intento figurativo en ella, podría pensarse que el artista busca representar a un animal más que a un ser humano, pues el estilo es claramente arcaizante: largas ranuras que recorren todo el busto, la cara de nariz prominente, bordes establecidos por la línea del cabello sugiriendo más bien un paisaje terrenal. A pesar de lo material de la figura, cierta religiosidad emana de ella, su forma rudimentaria contiene una cruda energía relacionada con las fuerzas naturales, parecida a la que poseen los fetiches que supuestamente actúan como intermediarios entre la naturaleza y el hombre. Todos estos bustos se basan en la misma modelo: Marie-Thérèse. Picasso estaba muy entusiasmado con su trabajo escultórico y se quejaba a Kahnweiler de que las galerías eran demasiado lentas en encontrar un mercado para

estas obras; por su parte, el marchante, su hermana y su cuñado, los Leiris, estaban intrigados con ellas, pero le pedían que tuviera paciencia, el mundo no estaba aún preparado para aceptar al escultor Picasso; para consolarle le dieron un enorme perro San Bernardo, 'un trozo de escultura viviente', le dijeron, y le aconsejaron que también siguiera pintando y dibujando. Entre otoño e invierno continuará creando esculturas talladas en madera como *Buste de femme* [PP.30:084], *Buste de femme* [PP.30:085], *Couple* [PP.30:086] y *Couple* [PP.30:087]. El 13 de este mes finaliza el grabado *Femme nue couronnée de fleurs (Suite Vollard L1)* [OPP.30:14]. Desde entonces hasta el 25 de octubre termina treinta obras con la misma técnica —véanse [B:99–B:128]. Este es el comienzo de la llamada *Suite Vollard*, que se continuará a lo largo de siete años. Los cien grabados de la serie se ordenan de la siguiente forma: tres en 1930; siete en 1931; uno en 1932; sesenta y uno en 1933; veinticuatro en 1934; uno en 1936; y tres en 1937.

Metamorfosis y la *Suite Vollard*

La *Suite Vollard* constituye un claro testimonio de la destreza de Picasso como dibujante. Los dibujos de esta serie fueron realizados a lo largo de siete años, de 1930 a 1937, las cien láminas cubren una variedad de temas de importancia en el universo picassiano. Mientras que la variación en estilo, técnica y motivos no daña la integridad de la serie en su totalidad, nos hace preguntarnos sobre la motivación original en lo que respecta a la interrelación de las cien láminas. De interés particular es la cuestión de si Picasso las ejecutó como una serie o si él —o Vollard— las seleccionaron posteriormente de un grupo mayor de grabados una vez completados. La serie es una parte considerable de la producción gráfica de Picasso del período de 1930 a 1937, y muchas de las obras que no se incluyen en ella tienen un tema, estilo o formato similar. Esto nos lleva a su vez a la incógnita de por qué ciertos grabados aparentemente no relacionados se incluyeron en el portafolio, mientras que otros que serían compatibles temáticamente

con uno o más de los grupos fueron excluidos. En cualquier caso las láminas individuales son solo comprensibles cuando se analizan en el contexto de la serie en su totalidad: son los temas y motivos que preocuparon a Picasso a lo largo de la serie los que imparten unidad y coherencia a los grabados. Las dos consideraciones principales son con la obra de arte y el artista que la crea, así como la obsesión del segundo con la primera, su pasión amorosa personificada en la modelo, su relación con los artistas del pasado y el presente y hasta qué punto puede considerarse la actividad creativa como algo divino. Las dos encarnaciones preferentes del artista son como escultor clásico y como Minotauro, personalidades opuestas que conforman una dicotomía tipológica comparable con la antítesis apolínea–dionisiaca elaborada por Friedrich Nietzsche. Muchos de los grabados están realizados en un estilo restringido y lineal que podría caracterizarse como apolíneo; mientras que otros son más bien oscuros y barrocos, alcanzando un alto grado de exuberancia y violencia que se corresponde mejor con la estética dionisiaca. La variación en estilo, a veces incluso dentro de una misma obra, podría decirse igualmente que funciona como un comentario sobre la condición del arte en oposición al mundo natural. Pueden hallarse aquí tanto figuras dibujadas a partir de modelos 'reales' como signos gráficos cuya identidad como seres reales debe ponerse en duda. Las relaciones paradójicas entre realidad e ilusión se exploran a través de los distintos estilos y la variedad iconográfica.

En general, los diferentes grabados funcionan como *caprichos*, libres variaciones sobre un mismo tema, repletas de referencias al mundo mitológico, la magia y la fantasía, tratan a su vez sobre la visión picassiana que equipara al artista con el amante y que ve el arte como un sustento de la vida. Antes de 1930, Picasso se había dedicado al grabado solo parcialmente. El encargo de *Metamorphoses* parece haber reavivado su interés en esta técnica, hasta el punto de que antes incluso de completar las ilustraciones para la obra de Ovidio, ya había comenzado con esta otra serie, aún más ambiciosa, que llegará a extenderse a cien láminas y en la que trabajará hasta 1939. Obviamente tal conjunto de obras no puede

verse de una sola vez, sino que requiere cierto tiempo en su observación. Quizás más impresionante que el número, es la diversidad que encontramos en ella. Además de las muchas imágenes clásicas, hay otras impresiones con una amplia gama de temas y estilos —desde un fantástico monstruo trazado elegantemente de forma caligráfica, hasta escenas de frenesí amoroso representadas con líneas cortantes y oscuras y tonos grabados de forma irregular. En cuanto al método utilizado, la serie incluye ejemplos de grabados a punta seca, aguatintas a base de azúcar y otras técnicas, muchas improvisadas, de alto nivel experimental. De hecho, las láminas de la serie son tan heterogéneas que por mucho tiempo incluso su agrupación como *suite* fue cuestionada. Fue solo después de 1956, cuando Hans Bolliger la volvió a publicar como libro, con las cien imágenes unidas, cuando los estudiosos comenzaron a considerar los grabados como un conjunto íntegro. El libro consiguió dar la impresión de cierto orden, por el mero hecho de que las láminas fueron reunidas en seis diferentes grupos temáticos: (I) retratos de Vollard [tres láminas]; (II) los encuentros amorosos [cinco láminas]; (III) el taller de escultor [cuarenta y seis láminas]; (IV) Rembrandt [cuatro láminas]; (V) el Minotauro [once láminas]; (VI) el Minotauro ciego [cuatro láminas] (los grupos de III a VII suman un total de setenta y tres láminas). Veinticuatro láminas (más de una cuarta parte de las imágenes), sin embargo, no correspondían a ninguna de estas categorías, por lo que fueron presentadas, algo torpemente, en un séptimo grupo como 'misceláneas'. Aun más problemático, las divisiones temáticas del libro amenazaban con dar la impresión que la serie consistía no en cien láminas independientes, sino en varios grupos fijos, aunque interrelacionados, por lo que el formato del libro no consiguió transmitir la idea de Bolliger de que la serie tenía una coherencia interna. Este hecho no es intrascendente, ya que la estructura de serie es fundamental para comprender la naturaleza de esta. Se ha propuesto que con ella Picasso presenta un reto a las nociones clásicas establecidas; pero lo hace de forma sutil, y —más importante— lo hace a nivel de estructura: de hecho, mientras más examinamos la serie, más conexiones vemos entre ellas, uno nota enseguida que la mayoría de

las imágenes están más relacionadas de lo que proponía el esquema de Bolliger. Si las agrupáramos según rasgos estilísticos o técnicos compartidos, sería viable incluso una nueva organización; y esta tampoco coincidiría con la propuesta por Bolliger. La serie no es solo una colección de unos pocos grupos temáticos; hay demasiadas conexiones entre las láminas con diferentes temas; no obstante, tampoco constituye un todo unificado, ya que las imágenes son simplemente demasiado diversas y sus interconexiones no son todas del mismo orden o del mismo tipo. Quizás la mejor caracterización de la compleja estructura de la serie sea en términos de 'parecidos familiares' en la terminología de Wittgenstein, con lo que puede decirse que forman una especie de 'familia extendida', cuyos miembros están ligados por una red de similitudes y asociaciones más que por algún rasgo o 'esencia' común a todos. Este tipo de serie dominada por analogías diversas es bastante común en la historia del grabado, especialmente dentro de la tradición de los *Capriccios*. Las alusiones en la serie a los grabados de Callot y Goya demarcan el principio y final de una gran tradición. Puede decirse que son los *Capriccios* de Picasso y por lo tanto, su intento de reavivar una tradición que había estado inactiva por más de un siglo. Lo que parece haberle atraído al género era su apertura, la natural tendencia en ella a la improvisación típica del *Capriccio*; sin limitaciones de consistencia temática, el artista podía dar rienda suelta a sus impulsos, podía dejar que su imaginación y su atención deambularan libremente. Las láminas individuales de la serie servían por ello tanto para guiar el curso de esos ir y venir, como para ofrecer puntos de partida, frecuentemente múltiples, para otros aún desconocidos. Como resultado, toda la serie tiene la posibilidad de ser extremadamente diversa y establecer una ingeniosa interrelación entre las diferentes láminas, de modo que cada imagen puede convertirse en una metamorfosis de las precedentes o de las siguientes.

La fascinación de las imágenes descansa precisamente en que mantienen abierta la transición 'de una visión a otra', lo cual queda confirmado en sus propias palabras: 'He llegado a tal punto que el fluir del pensamiento me interesa más que el pensamiento mismo'. Como cualquier análisis estructural, los elementos involucrados en la serie

no son entidades completamente discretas poseedoras de un significado intrínseco; el significado que tienen depende de la función que poseen en el total entramado de relaciones, es un producto de las diferencias con otros elementos comparables. De hecho, para situar los grabados sobre 'el estudio', pongamos por caso, es necesario desde el comienzo referirse a obras que no se incluyen en la serie, contrastando la serie con otro grupo de grabados, los de las ilustraciones de *Le Chef d'oeuvre inconnu* de Balzac, por ejemplo, que Picasso realizara en 1927. Aun más importante es la afinidad que existe entre la *Suite Vollard* y los experimentos surrealistas contemporáneos, más concretamente el 'automatismo psíquico'. Según esta técnica, al relajar el control directo sobre el texto o la imagen, su producción pasa a estar guiada por el inconsciente. Freud había descrito un 'proceso primario' que era completamente diferente de los procesos ordenados, estables y lineales del pensamiento preconsciente o consciente. Suponía un tipo de relación desenfrenada, una asociación de ideas perpetuamente libre. El psicólogo austriaco comenta que 'la principal característica del proceso primario es que el enfoque se sitúa en hacer que la energía libidinosa sea móvil, facilitando de esta forma su descarga; el significado propio de los elementos físicos a los que va unida la energía libidinosa son de poca importancia'. Curiosamente, él consideraba que las imágenes son endémicas al proceso primario: el inconsciente selecciona del contenido de los sueños no solo las ideas que tienen mayor número de fuertes asociaciones, sino preferentemente aquellas que o son imágenes o pueden traducirse en ellas; es decir, la representación visual genera una elaborada red de 'asociaciones objetivas'. Por lo tanto, los grabados de la serie ofrecen un modelo efectivo de tales operaciones del proceso primario y de la inestabilidad del deseo que las motiva; por la misma razón, estos grabados —y en especial su estructuración como *Capriccios*—ofrecen una aproximación adecuada a los fines del automatismo. No es solo que la ejecución es relativamente libre de toda deliberación y control directo, sino que el resultado es además una colección de imágenes densamente interrelacionadas, que provocan una especie de *Wanderlust* visual —muy parecido al deseo de continuo desplazamiento de la atención típico del 'proceso primario'.

La metamorfosis puede incluso producirse dentro de un solo grabado. En *Minotaure attaquant une amazone (Suite Vollard L62)* [OPP.33:08], la chica únicamente puede ser identificada como tal de la cintura para arriba; por debajo tiene el cuerpo de un caballo (esto es, una 'Centaura'). Podemos ver las patas delanteras, las traseras y la cola. Aunque esto obviamente se basa en una inicial confusión visual, tal lectura va condicionada por la misma composición. La distribución opuesta de las figuras, colocando la parte humana de cada cuerpo en la parte inferior del campo pictórico, separa el torso de la Centaura de su sección inferior, haciendo difícil cualquier tipo de reconciliación entre ambos. La forma del Minotauro tampoco es fácil de discernir, ya que la espalda está alineada con el trasero de la Centaura, y las dos secciones tienden a fusionarse visualmente en una sola anatomía. Ambas figuras están por ello en perpetuo proceso de transformación —de toro a Minotauro, de mujer a Centaura; realmente la aparente metamorfosis de las figuras actúa como sinécdoque de la naturaleza transitoria de todo el grabado. Realizado en la primavera de 1933, entre las primeras 'confrontaciones amorosas' —véanse *Le viol sous la fenetre (Suite Vollard L50)* [OPP.33:52], *Le Viol II (Suite Vollard L47)* [OPP.33:28] y *Le viol V (Suite Vollard L49)* [OPP.33:37]— y las escenas de corridas de la serie, este grabado remite a ambos grupos de diferentes formas: en su composición repite generalmente la estructura de las 'confrontaciones', mientras que la parte superior se funde en un paisaje taurino que recuerda a las corridas —véase *Minotaure attaquant une amazone (Suite Vollard L62)* [OPP.33:08]—, ofreciendo con ello un puente entre ambas series. Es como si Picasso, al saltar del 'encuentro amoroso' a la corrida, dejara este grabado como evidencia de la trayectoria de su imaginación. Demuestra claramente el carácter asociativo y transicional —incluso metamórfico— de la *Suite Metamorphoses*, como es de esperar, habían estado repletas de transformaciones de hombres y mujeres en animales y objetos. No obstante, Ovidio había optado por usar el concepto de metamorfosis más como un principio funcional de su obra que como un tema específico de las historias que se narran. *Metamorphoses* se distinguen no solo por la cantidad y

diversidad de las historias y estilos, sino también por la delicadeza con que las historias están interrelacionadas. El ingenio de las *transiciones* fue recalcado por Georges Lafaye en su introducción a la traducción francesa. La narración está también ligada por una red de remisiones entre los diferentes episodios. Ovidio rechazó tajantemente la 'unidad orgánica' aristotélica típica de la *Eneida* de Virgilio, por ejemplo, en favor de una suma de historias complejamente interrelacionadas. Parece como si la decisión de Picasso de continuar enfocándose en la extensa serie (aun cuando no había trabajado realmente el grabado con anterioridad) estuviera motivada por una determinación similar. Como el tapiz de Ariadna, el formato del *Capriccio* que adopta le ofrece un análogo visual de la estructura 'anticlásica' de los poemas de Ovidio —un grupo de imágenes radicalmente no unificadas, ligadas por una intrincada red de asociaciones y paralelos. Ojeando las obras de la serie somos conscientes de que no se trata de una obra 'profunda'. Su brillantez reside precisamente en su superficialidad. Siempre que se intenta buscar un significado profundo tras algunas de las imágenes, se nos remite a una conexión con otra de las muchas que la integran, i. e., se nos mantiene en la misma superficie. Este continuo desplazamiento de grabado a grabado recrea de forma generalizada el esquema de la serie.

Entre el 9 y el 14 de septiembre comienzan a aparecer en *Le Soir* de París varios extractos del libro de Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, en el que se narran las experiencias vividas con el pintor a comienzos de siglo. Dado que Picasso se encuentra en Boisgeloup en el momento de su aparición, seguramente no tiene constancia del hecho inmediatamente. El 16 del mes realiza los grabados *Femme nue couronnée de fleurs* [B:129], *Femme nue couronnée de fleurs, accroupie* [B:130], *Femme nue se couronnant de fleurs (Suite Vollard L2)* [OPP.30:23] y curiosamente vuelve al tema de la Muerte del artista u Orfeo con *Mort d'Orphée* [B:1317] (quizás ya para entonces le había llegado la noticia de lo que tenía en manos su ex-amante). Continuará con este tema dos días después con el grabado *La mort d'Orphée (Les Métamorphoses d'Ovide)* [OPP.30:19]. Hasta el 25 de octubre trabaja en las ilustraciones de

Metamorphoses, para las que llegará a hacer un total de quince grabados a toda página y otros quince a media página, todos los cuales se incluirán en el volumen. Diecinueve obras relacionadas, fechadas del 3 de septiembre al 25 de octubre, no se publicarán en el libro. Entre los grabados sobre el tema se encuentran: *Deucalion et Pyrrha créent un Nouveau Genre Humain* [B:100], *Chute de Phaéton avec le Char de Soleil* [B:102], *Les Filles de Minyas* [B:106], *Hercule tue le Centaure Nessus* [B:116], *Eurydice piquée par un serpent* [B:1318] (20 de septiembre), *Combat pour Andromède entre Persée et Phinée* [B:108], *Récits de Nestor sur la Guerre de Troie* [B:122] (21 de septiembre), *Polyxéne, Fille de Priam, est égorgée sur la Tombe d'Achille* [B:124], *Vertumne poursuit pomone de son amour (Les Métamorphoses d'Ovide)* [OPP.30:20] (23 de septiembre), *Numa suit les Cours de Pythagore* [B:128] (25 de septiembre), *Deux Ex-Libris* [B:131] (27 de septiembre).

En octubre —y hasta el 1 de noviembre— abre una exposición de veintidós dibujos y guaches fechados de 1907 a 1928 en *John Becker Gallery* de Nueva York. El catálogo contiene un ensayo de Frank Crowninshield. Este mes recibe el premio de la *Carnegie Foundation* por la obra *Portrait d'Olga de profil* [PP.18:014], pero decide no ir a Pittsburg a recibirlo en persona —de hecho nunca llegó a visitar Estados Unidos, incluso para la realización de algunas de las estatuas monumentales que siempre había soñando erigir, por ejemplo la enorme estatua de acero *Tête* (1966), de veinte metros de altura en el *Civic Center* de Chicago [S:653], o la estatua de hormigón de 11,9 metros *Buste de Sylvette* en Nueva York. Durante este mes sigue trabajando simultáneamente en grabados para *Les Métamorphoses d'Ovide* y para la *Suite Vollard*. Entre las primeras se encuentran *Eurydice piquée par un Serpent* [B:118] (11 de octubre), *Lutte entre Térée et sa Belle-Seur Philomèle* [B:110], *Céphale tue par mégarde sa Femme Procris* [B:112], y *Méléagre tue le Sanglier de Calydon* [B:114] (18 de octubre), *Amours de Jupiter et de Sémélé* [B:104] y *Amours de Jupiter et de Sémélé* [B:1320] (25 de octubre). Entre las segundas, resalta *La baigneuse (Suite Vollard L3)* [OPP.30:24] (17 de octubre). El 29 de este mes hace dibujos a tinta china en el reverso de una página de catálogo

de *La Maison du Trousseau Cercles et signes, I* [PP.30:071], *Cercles et signes, II* [PP.30:072], *Cercles et signes, III* [PP.30:073], *Cercles et signes, IV* [PP.30:074], *Cercles et signes, V* [PP.30:075], *Cercles et signes, VI* [PP.30:076], y *Constellations* [PP.30:077].

Ya a finales de mes, regresa al tema del artista y la modelo, tratado en los grabados de la *Suite Vollard*, en dibujos a pluma y tinta china: *Le peintre et son modele* [PP.30:078], *Le peintre et son modele devant le tableau* [PP.30:079] y *Le peintre et son modele devant le tableau* [PP.30:080] (31 de octubre). Continuará con el mismo motivo el mes siguiente, produciendo una serie de cuatro dibujos a pluma y tinta sobre el tema —véanse [PP.30:081] (2 de noviembre), [PP.30:082], [PP.30:083] (9 de noviembre). El 5 de este mes es representado precisamente con una serie de cuatro dibujos sobre este tema en las *Reinhardt Galleries* de Nueva York. El entorno del estudio le ofrece una excusa para representarse 'inocentemente' con Marie-Thérèse, a veces desnuda. El taller de escultor pasará a convertirse en un tema recurrente a lo largo de los años 30 y desaparecerá solo temporalmente durante la Guerra Civil y la ocupación alemana.

La *Suite Vollard* y la corrida

Como en las ilustraciones para *Le Chef d'Oeuvre Inconnu* de 1927, en su trabajo para la *Suite Vollard* Picasso se había concentrado en las condiciones y la naturaleza de la producción artística. La atención por ello se había centrado en el taller del artista y la compleja interrelación entre artista, modelo, obra y espectador. Para los grabados de 1930, sin embargo, Picasso había transferido intencionalmente el contexto del estudio al mundo clásico. La casi total ausencia de sombreado alinea estas obras con el estilo de las vasijas clásicas; la desnudez de las figuras y sus rasgos idealizados son también claramente clásicos. También lo son las guirnaldas y los pedestales dóricos que están presentes en muchas de las escenas. La transposición del tema a una antigüedad tan idealizada se corresponde claramente con el estilo del dibujo: los contornos clá-

sicos lineales de los grabados crean un microcosmos saturado de una sensualidad artística que refleja la situación personal de Picasso, cuya relación con Marie-Thérèse intensifica su espiritualidad y estimula su creatividad plástica. Al mismo tiempo, la relación debía mantenerse en absoluto secreto, y es por esa razón por la que quizás Picasso encontrará la necesidad de transferir el contexto del estudio al mundo clásico. No obstante, junto a escenas de pintor y modelo fuertemente erotizadas, la serie contiene representaciones directas de los 'encuentros amorosos'. Por ejemplo, en *Le repos du sculpteur (Suite Vollard L56)* [OPP.33:53] el artista y la modelo observan un grupo esculpido de dos caballos atacados por un toro. La transposición de esta escena de corrida al taller de escultor no solo demuestra el aspecto autobiográfico de la obra, sino que también recalca la relación que Picasso veía entre la dimensión destructiva del amor y la labor creadora del arte. Esto ya se había podido observar en las ilustraciones de *Le Chef d'Oeuvre Inconnu*; pero en particular las escenas de corridas contienen siempre un estimulante para la creación, al ligar la confrontación sexual a una representación escultórica de una corrida, el artista logra transformar la primera en la segunda, el amor cede al arte. El hecho de que en la obra que nos ocupa el artista mire la escultura junto a la modelo es importante: la pareja que contempla la escultura aparenta ser un reflejo de lo que esta representa, con lo que parece querer indicarse que la tensión sexual es un requisito imprescindible para la creatividad.

En diciembre, la obra de Eugenio d'Ors, *Pablo Picasso*, es traducida del español al francés (Editions des Chroniques du Jour) y al inglés (A. Zwernmer, London y E. Weyhe, Nueva York); en la publicación se incluye una fotografía del artista por Man Ray reproducida en rojo para la cubierta, además de treinta y siete reproducciones de obras de los años 20 y 30, seis de ellas sobre el tema del 'artista y su modelo' [PP.30:078–PP.30:083]. El ensayo laudatorio de D'Ors predice que se le llegará a comparar con Rafael. El autor y Picasso se habían conocido a comienzos de siglo en *Els Quatre Gats*.

Capítulo 7

La *Serie de la Caseta* de 1931

El 8 de enero de 1931 realiza la obra a carboncillo sobre tela *Baigneuse sur la plage* [PP.31:001]. Dos días más tarde pinta el óleo sobre lienzo *Étude* [PP.31:002]. Hacia el día 12 de ese mes sabemos que se encuentra en su estudio de *23 bis, rue de La Boëtie* de París, donde finaliza una importante obra, el óleo sobre lienzo *Figures au bord de la mer* [OPP.31:06], que representa una gran disparidad de estilos: de las imágenes grotescas e inquietantes de los años 20 y 30, a las que se concentran en la armonía artística y el lirismo relacionado con sus tiernos sentimientos hacia Marie-Thérèse. Como *Baigneuse assise au bord de la mer* [PP.30:002], pintado justo un año antes, la obra de 1931 representa una placentera escena de playa, esta vez con dos figuras: la mujer a la derecha, sin duda Marie-Thérèse, dada la configuración de la cabeza y los dos ojos en forma de media luna —véase también [PP.32:008]—, besa apasionadamente a la figura de la izquierda; a pesar de lo amoroso del abrazo, sin embargo, el físico pedregoso de los cuerpos y las lenguas puntiagudas como colmillos —Olga había empezado a mostrar cierto desajuste psicosomático que se manifestaba en una sonrisa forzada y una inintencionada extensión de la lengua— resaltan la doble naturaleza de la sexualidad humana: atracción y destrucción. Las metáforas sexuales en la obra son bastante explícitas: las caras se reducen a enormes bocas que recuerdan a la terrible *vagina dentata*, lenguas afiladas que apuntan como puñales, narices fálicas, penes eréctiles, miembros deformados como

cuernos. Las formas se interpenetran chocando en un abrazo duro y cruel. El hombre no se distingue de la mujer al estar entrelazados los atributos de ambos. Las formas orgánicas —pechos, muslos, piernas— son aún identificables, pero se reducen a lisos monolitos redondos que hacen que la anatomía humana parezca un monumento esculpido. La agresividad y brutalidad sexual representadas en las féminas desnudas pueden entenderse una vez más como la expresión de una realidad observada: la metamorfosis del cuerpo durante la copulación. De hecho, todas las imágenes se refieren a sensaciones físicas concretas, que se traducen a formas visibles en el proceso pictórico. Picasso difiere de otros surrealistas en negarse a abandonar el mundo de las apariencias perceptibles, esforzándose por expresarlas con la mayor economía de signos posible. El surrealismo picassiano no es un encuentro entre lo real y lo imaginario, sino el enfrentamiento de dos realidades diferentes, ambas perceptibles: la realidad pictórica y la realidad de los objetos. En palabras de Pierre Reverdy, 'la imagen es una creación de la mente. No puede surgir de una comparación, sino de la conexión entre dos realidades más o menos distantes. Mientras más distantes sean las relaciones entre las dos realidades más potente será la imagen'. Esta distancia y la conmoción del choque, da como resultado un completo desconcierto: mar azul, dorada arena, Casetas blancas y relucientes al sol, y frente a todo esto dos seres extraños enlazados en un abrazo feroz y convulsivo, aparentemente más interesados en devorarse mutuamente que en besarse; pero el choque entre opuestos también supone una metamorfosis entre homólogos. Los pechos esféricos de la mujer son visibles, pero nada realmente distingue al hombre de la mujer en este agregado de formas lisas y redondeadas de color de carne que parecen guijarros erosionados. Puede ser que la cara de la mujer sea la que tiene los párpados cerrados y que está a punto de ser penetrada por la nariz fálica del acompañante, cuyos ojos —dos puntos negros— parecen estar abiertos, mientras que las lenguas puntiagudas de ambos se disparan desde una hilera de dientes amenazadores. Los miembros inconexos parecen chocar entre ellos más que entrelazarse, como si se tratara de una feroz embestida entre dos toros salvajes; mientras tanto, la

Caseta, un símbolo introducido en las obras de Dinard, aparece ahora como un recuerdo irónico del mundo civilizado, que contrasta con los instintos primitivos de estos dos horribles monstruos.

Este año, el tema de la copulación irrumpe con fuerza en el arte de Picasso como un símil del poder del inconsciente escondido dentro del interior simbólico de la Caseta. Fue solo después de haber explorado en 1927–1928 el simbolismo de la andrógina Madre Primigenia —cuando Picasso introduce una pareja también primigenia como acompañante de la Caseta en obras como *Figures au bord de la mer* [OPP.31:06]. La ocre pareja sugiere, como apunta Rosenblum, 'las fuerzas biológicas' de la naturaleza. Knott también ha notado recientemente que este es un claro ejemplo del tema de la reunificación en el 'mito del andrógino', contenido en un nivel más simbólico que el resto de la imagen: se trata de una superficie redonda que representa la tierra en proceso de formación, separada de un cielo, mar y playa ostensiblemente más realistas en el fondo; una vez transformada en dos amantes color ocre, hechos de arcilla, logra alzarse de la tierra que los engendra para copular sobre ella. Por su color y composición, la pareja y la tierra se encuentran aún unidas, el conglomerado que forman de fragmentos anatómicos dislocados —tanto masculinos como femeninos— está hecho de la misma sustancia dura que la tierra sobre la que se posa. El grupo copulador, rodeado por un brazo por arriba, está como pegado con una pierna en forma de arco a la curvatura del soporte de tierra. Aunque esa pareja primigenia forma una especie de andrógina, es importante notar que también se autodevora; la cabeza del macho y la hembra intercambian un beso monstruosamente pasional, destructivo, con sus lenguas y dientes desnudos: son una materialización de las fuerzas invisibles del Todo, en que el sadismo y la atracción se entrelazan. Picasso representa a la cuasi-animal pareja como el polo opuesto de las dos Casetas blancas. Comparadas con el pesado monstruo andrógino, horizontalmente ligado a la tierra, las Casetas emergen paradójicamente como símbolos verticales de fuerzas espirituales. Si bien se produce un fuerte contraste entre la obesa masa sexual al frente y la fachada blanquecina de la hierática Caseta a la derecha, lo que especialmente

choca es la diferencia entre el sexo brutal de la andrógina y la virginidad de la inmaculada Caseta, con su transparente fachada de tonos ligeramente grises hacia la derecha de la composición. La Caseta incorpórea y espiritual debe ser interpretada como símbolo de las fuerzas superiores de la luz y de la conciencia. Lo que se nos presenta, pues, es una visión maniquea del mundo y de la mente humana, es la encarnación de la idea picassiana de que dentro de su propia mente, la conciencia es distinta y opuesta a los impulsos subconscientes; que en su interior, la razón y la pureza moral, encarnadas en la blanca Caseta, chocan con sus propios instintos irracionales básicos, representados por la brutal pareja unida en la copulación; que además la parte superior de su *yo*, representada por la blanca y luminosa Caseta, observa y juzga su *yo*, el misterioso y brutal *otro*, representado por la primigenia pareja.

En enero, la *Harvard Society for Contemporary Art de* Cambridge exhibe quince grabados de la edición de Skirade *Metamorphoses* de Ovidio. Por otra parte, la *Valentine Gallery* de Nueva York exhibe 'Picasso Abstractions'. En estas fechas pinta los óleos sobre lienzo *Le baiser (Deux têtes)* [OPP.31:24] y *Deux têtes* [PP.31:004]. Picasso se había alejado de Olga y la relación entre ambos se había tornado vitriólica, enfrentándose constantemente. La primera obra mencionada quizás sea también un reflejo de este enfrentamiento, al representar a dos cabezas que se devoran mutuamente. El 21 de este mes pinta el óleo sobre lienzo *Composition avec femme aux cheveux mi-longs* [JR.85:68], donde el artista a la izquierda queda reducido a una configuración en forma de jarra (las jarras son a menudo referencias codificadas al artista); el caballete se ha convertido en la cabeza de Marie-Thérèse sobre un plinto y los 'acróbatas' de 1930 han pasado a ser una sola figura que usa sus piernas como alas. Si tenemos en cuenta su trabajo en *La crucifixion* [OPP.30:01] del año anterior, podríamos concluir que esta imagen reversible es más bien un ángel caído (u Olga) destinado a la condenación.

En febrero pinta una naturaleza muerta, *Pitchet et coupe de fruit* [PP.31:010], que contiene los colores y símbolos que se asocian con Marie-Thérèse. La jarra aquí se emplea como símbolo

tradicional de la mujer, una vasija vacía cuya forma curvilínea recuerda a la forma femenina. Las frutas en el frutero, que podrían asociarse a los pechos de mujer, también dan la idea de frutos maduros, metáforas exuberantes del cuerpo sensual de Marie-Thérèse. Continúa a su vez trabajando con Juli González en algunas de las esculturas que a veces incorporan objetos reales (por ejemplo, coladores), explotando la tosquedad del material, desplazando los rasgos faciales (ojos, nariz, boca, pelo) o haciéndolos más significativos al colocarlos en un *montage* de yeso, hierro o madera. Sin duda pueden verse aquí analogías con las máscaras africanas. Lo significativo de la elección es el hecho de que escogía materiales que eran productos de la sociedad moderna y avanzada, con lo que se quería poner en evidencia el aspecto primitivo de la modernidad, cuestionando a su vez nuestra noción de progreso al mezclar materiales modernos con una expresividad arcaica. En cada objeto que se crea de materiales 'encontrados' y reunidos hay un elemento misterioso engendrado por una nueva percepción: se da una separación entre el objeto utilitario y la imagen estética de ese mismo objeto transferido a la estatua; esto es, el objeto se integra y humaniza al respetar las convenciones figurativas, sin importar que esté hecho de tornillos o muelles. Este proceso parte en gran medida de lo desconocido en contraste con la escultura clásica, que se basa en la racionalización de representaciones idealizadas o en un progresivo mejoramiento en la 'imitación' de la realidad. Es evidente que el psicoanálisis y la teoría de libre asociación surrealista jugaron un papel importante en la determinación formal de estos objetos. Curiosamente, este mismo mes, *Cahiers d'Art* (vol. 6, nº 2) incluye un artículo de Tristan Tzara sobre los *papiers collés* de Picasso, donde se discute el mismo concepto de 'ensamblaje'.

El 4 de febrero pinta a la modelo durmiente en el óleo sobre lienzo *Femme endormie* [PP.31:007], combinando este tema con naturalezas muertas como *Pichet et coupe de fruits* [PP.31:008] (11 de febrero), volviendo al mismo motivo tres días más tarde también al óleo, con *Pichet, coupe de fruits et feuillage* [OPP.31:05]. Atormentado y casi desesperado, pero nunca derrotado, en continua protesta, en los mejores días todavía podía representar cierta

felicidad en naturalezas muertas como éstas, con fuertes colores saturados, formas curvas y amplios contornos negros, como si se tratara de vidrieras, una ramificación de lo que en su momento se había denominado cubismo curvilíneo. El 22 del mismo mes continúa con el tema en un estilo más decorativo en *Pichet et coupe de fruits* [OPP.31:29], cuyas líneas curvas dan la apariencia de hojas de filodendro. En el óleo sobre lienzo *Femme lançant une pierre* [OPP.31:30] (8 de marzo), las formas se han hecho ya difíciles de identificar: los pechos y el vientre triangular son apenas reconocibles, apenas hay alguna indicación realista, de modo que es realmente difícil distinguir la cabeza, por ejemplo, que se ha transmutado en una forma fálica con antenas; los brazos y piernas presentan aún más problemas. El carácter mineral del cuerpo se acentúa con la presencia de un canto rodado y una roca, con los que se mezcla. Todas estas formas monolíticas dispuestas en un equilibrio casi imposible de sostener conforman el físico femenino, como si se tratara de un dolmen, incluso pudiera pensarse que el enorme brazo que sostiene la piedra está a punto de lanzarla como si se tratara de una catapulta romana. Han desaparecido los soleados paisajes naturalistas, la playa y el mar han cedido el paso a un abstracto espacio grisáceo cuya textura tiene una fuerte presencia pictórica. Lo mismo ocurre con los arabescos de la roca que se contraponen a los del cuerpo, el enrevesamiento y plenitud de los volúmenes o los tonos rosas y grises: la expresividad de la figura y su entorno se representa aquí casi exclusivamente por medios pictóricos.

Con cierto parecido a las naturalezas muertas de febrero, *Grande nature morte au guéridon* [OPP.31:01], realizada el 11 de marzo, destaca por su decorativo estilo de un cubismo curvilíneo. Esta obra se considera una de las naturalezas muertas más líricas y de mayor simbolismo sexual. En una entrevista con Charlie Rose (PBS, 1996), William Rubin la llama 'la mayor naturaleza muerta de Picasso, libre suelta y rítmica, todo menos muerta'. La obra es un conjunto de planos de colores rodeados de contornos negros que sirven para enfatizar la vitalidad y la gracia de los volúmenes. Por otra parte, las áreas de color están mezcladas con reflejos, sombras y relaciones tonales. El espacio, no obstante, es conquistado me-

diante los ondulados contornos oscuros. Podría decirse que la obra intencionalmente disfraza el retrato de Marie-Thérèse, cuyo cuerpo maduro, de colores simbólicos —lavanda, amarillo, azules— invade plenamente el ambiente doméstico representado por el jarrón, frutero y mesita. Picasso, dueño y señor, puede que esté presente adoptando la forma del jarrón amarillo, lleno de sol (sobre el mantel rojo), una forma vertical erecta que preside la orgía de frutas de una vitalidad erótica. El simbolismo fálico del jarrón aparece yuxtapuesto sobre la parte central de la mesa, donde las dos formas redondeadas encima, unidas al pie del frutero, reiteran el mismo motivo. Las rayas del mantel puede que hagan también referencia a las camisetas que Picasso llevaba frecuentemente, y que pueden verse en otras obras simbólicas relacionadas con Marie-Thérèse como *Jeune fille devant un miroir* [OPP.32:01], pintada un año después. Rubin es uno de los primeros en notar lo sugestivo de varios elementos en la obra, por ejemplo, el largo mango del jarrón dorado como posible metáfora visual del cabello de Marie-Thérèse. Según Daix, aún en 1970 Picasso recordaba perfectamente esta importante obra, y podía trazar la composición con el dedo, diciendo irónicamente: '¡He ahí realmente una naturaleza muerta!'. Todo parece estar en movimiento, girando, ondulando y fluyendo con vitalidad: las patas de la mesa, las espirales del mango del jarrón, incluso las rayas de la pared y el suelo, nada puede detener la energía curvilínea. Las formas orgánicas, ovoidales, con aspecto de genitales, del jarrón, el frutero y las patas son todos símbolos de fertilidad; todo se corresponde perfectamente con la visión que Picasso tenía de Marie-Thérèse como una fruta madura lista para ser devorada.

La riqueza de formas curvas, especialmente las dos manzanas verdes con puntos negros, el juego de arabescos y las fuertes tonalidades que veíamos en *Grande nature morte au guéridon* [OPP.31:01], formarán ya parte del vocabulario pictórico que Picasso va a utilizar en las representaciones de Marie-Thérèse. Este vocabulario volumétrico puede haberse debido a las características anatómicas de su amante, pero también debe haber estado influenciado por su regreso a la escultura tras la apertura de su nuevo estudio en Boisgeloup.

Entre el invierno y la primavera, probablemente entre Boisgeloup y París hace las esculturas en yeso *Tête* [PP.31:017], *Femme assise* [PP.31:018], *Baigneuse* [OPP.31:03] y *Baigneuse allongée* [OPP.31:13]. Ya en la segunda de las dos estaciones hace otras como *Tête de femme* [PP.31:021], *Tête de femme* [OPP.31:19], *Buste de femme* [PP.31:023], *Buste de femme* [PP.31:024], *Tête de femme de profil* [PP.31:025], *Tête de femme de profil (Marie-Thérèse)* [PP.31:026], *Tête de femme* [PP.31:027], *Tête de femme* [PP.31:028], *Tête de femme* [PP.31:033], *Tête de femme (Marie-Thérèse Walter)* [OPP.31:20], *Tête de femme* [PP.31:035], *Tête de femme (Marie-Thérèse Walter)* [OPP.31:36], *Buste de femme* [PP.31:031], *Buste de femme* [OPP.31:02] y *Buste de femme* [PP.31:030]. También hace otras esculturas con diversos materiales: *Profile* [PP.31:037], *Figure* [PP.31:038], *Femme debout* [PP.31:041], *Fillette au ballon* [PP.31:042], *Figure* [PP.31:039] y *Deux figures* [PP.31:040].

En algunos de los bustos de Marie-Thérèse, la frente se ha modelado para formar los rasgos de un trasero que termina en una nariz fálica. En *Tête de femme* [OPP.31:19] de hecho parece darse una contradicción entre el título y la obra, que está obviamente compuesta de órganos sexuales: desde cualquier ángulo, pueden observarse dos falos puestos en equilibrio sobre un hueso rectangular, el falo se convierte en nariz al doblarse sobre la bola y pasa a ser pelo al montarse sobre todas las otras formas de la estatua, mientras que el 'hueso' central se transforma en cuello. Werner Spies tenía razón al referirse a estas obras como 'volúmenes copuladores'. Picasso también trabaja en esta época con perfiles de Marie-Thérèse en bajorrelieve, donde enfatiza de igual manera el modelado de la nariz, la redondez de los ojos y el volumen de pómulos y cabello. No debe olvidarse que la cabeza es el centro del pensamiento, el lugar donde se agrupan la boca y otros órganos de los sentidos; mitológicamente, la cabeza es la que sufre mayor número de metamorfosis: monstruos sin cabeza o con múltiples cabezas, la Medusa o el Minotauro, formas simbólicas de distinguir el cuerpo de la mente, los instintos de la razón. Cuando Picasso explora este tema, muestra que hay un claro solapamiento entre lo imaginario y lo real, dos mentes unidas, dos *yos* en uno.

A pesar de las constantes mutaciones anatómicas y orgánicas, Picasso jamás se alejaba completamente de las características físicas particulares de su modelo, Marie-Thérèse, de la robusta plenitud de sus formas: los ojos almendrados, la nariz como extensión de la frente, los pómulos prominentes, los pechos redondeados. Ahora bien, los rostros femeninos se extienden progresivamente en construcciones con cualidades sexuales: la cabeza con nariz fálica, la boca vaginal, los ojos cortados en las esferas. Esta correspondencia entre rasgos faciales y órganos genitales es común en el arte neolítico y africano. Picasso de hecho poseía una máscara de fertilidad de Nimba cuya nariz se representaba como tal protuberancia. En ella podemos también observar cómo cada órgano recibe un tratamiento diferente, alcanzando una gran simplicidad al reducirse la cabezas a un ensamblaje de cilindros. Es complicado determinar qué influencia pudo tener el arte primitivo africano, oceánico o neolítico en su obra. Pierre Daix ha comentado que, ya en sus últimos años, Picasso hablaba con entusiasmo sobre la sexualidad imaginativa del arte primitivo como una dimensión artística que se había perdido y que debía ser recuperada.

Para Picasso las formas de por sí estaban vacías de contenido; de modo que se sentía libre de intercambiarlas arbitrariamente. Las variaciones de los retratos femeninos de 1931 y 1932 son casi programáticas en este sentido, su punto de partida era el perfil clásico de mujer, un arco que podría haberse dibujado con compás trazando la línea continua desde la frente a la nuca; la barbilla parecía el exacto opuesto a la frente, representándose como una segunda forma esférica sobre la que se monta la primera. El artista trata estas dos áreas como formalmente equivalentes; las desmonta y vuelve a ensamblar de manera casi arbitraria: un cilindro que sirve de base se alarga para soportar una cabeza compuesta de dos sólidos entrelazados; en ellos los ojos aparecen grabados en óvalos puntiagudos, la boca es un declive encerrado por un rollo de carne y la nariz está completamente desplazada del lugar usual. Con frecuencia, sin embargo, lo que hallamos es una síntesis entre lo mimético y lo arbitrario, en *Buste de femme* [OPP.31:02], por ejemplo, el pelo y la frente tienen la forma de un rollo carnoso que se

continúa en la nariz; los ojos y la boca, por el contrario, están configurados de forma casi convencional, aunque algo burda. La misma vuelta a la convencionalidad en la representación se observa en el grabado del 3 de abril *Femme nue assise devant un rideau (Suite Vollard L4)* [OPP.31:28].

Por estas fechas Picasso tiene una discusión con Fernande Olivier sobre la publicación (contraria a los deseos de él) de parte de su libro, *Picasso et ses amis* en *Le Soir*. Ella le escribe a Gertrude Stein el 13 de abril para decirle: 'He hablado de mi libro con Picasso. Extractos del libro aparecieron en *Le Soir* hace varios meses. Después *Mercure de France* estaba interesado por lo que había publicado *Soir*, y me pidieron más extractos para su revista. De modo que ahora se publicarán unas sesenta páginas en varios números'. El 30 de abril realiza la obra a tinta *Deux nus féminins devant la fenêtre* [PP.31:015]. Este mismo mes abre una retrospectiva con treinta y siete pinturas titulada 'Thirty Years of Pablo Picasso', en la galería *Alex Reid & Lefevre* de Londres.

El 1 de mayo se publica, en el *Mercure de France*, el artículo de Fernande Olivier 'Picasso et ses amis' (*Mercure de France*, vol. 42, t. 277, nº 789 [mayo 1, 1931], 549-69). El texto volverá a aparecer en el libro *Picasso et ses amis*, publicado en octubre 1933. En mayo, Picasso se muda a la *Château de Boisgeloup*, quizás para alejarse de los rumores que circulaban sobre el libro y de la reacción inevitable de la celosa Olga. Se arreglaron dos pequeñas habitaciones en la parte superior, una rudimentaria cocina y poco más. El pintor se apartaba cada vez más de los gustos impuestos por la esposa. No era ya el esposo cuidadoso de principios de los 20; progresivamente estaba volviendo al descuido característico en él, de modo que los buenos trajes de lana se los comían poco a poco las polillas; la palomita, el pañuelo en el bolsillo de la chaqueta y demás trivialidades se iban desvaneciendo y pronto desaparecerían por completo. En el establo de la finca que había convertido en taller de escultura continúa trabajando las estatuas de metal con Juli González, en una serie de enormes cabezas esculpidas, que representan variaciones del rostro de Marie-Thérèse; pero vuelve también al modelado en arcilla y yeso, creando enormes bustos de cualidades

sensuales —véanse [PP.31:021–PP.31:036]. Refiriéndose a ellos, le comenta a Roland Penrose que había estado trabajando de noche en una construcción de alambres cuya 'sombra' proyectada sobre la pared parecía el perfil de Marie-Thérèse: 'Seguí con esa idea, añadí yeso y le di la forma que tiene ahora'. Estos bustos, sin embargo, no son retratos en el sentido tradicional, sino que se basan en el conocimiento que tenía de la anatomía de Marie-Thérèse, así como en una concepción surrealista de ella. Aunque se desconoce el orden exacto en que fueron creados, hay cierta progresión en estilo de lo abstracto a lo clásico o realista, pasando por expresiones surrealistas que utilizan las formas en 'yuxtaposiciones' con connotaciones sexuales. La 'falización' de la nariz, los pechos y el cuello erecto sugieren una imagen fuertemente erótica —véanse [PP.31:029–PP.31:034]. Picasso había dicho: 'Hay que poner ojos entre las piernas y órganos sexuales en la cara. Para llevar la contraria. La naturaleza hace muchas cosas igual que yo, pero las oculta'. El surrealismo le había revelado el mundo del inconsciente y de los sueños, explorando caminos abiertos por los descubrimientos del psicoanálisis. De modo que comienza a ignorar el orden casual del mundo perceptible, disponiéndose a enfrentarse a él con un uso ilimitado de lo irracional. Lo que importaba era suspender el control racional y permitir que el subconsciente se expresara directamente a través de las imágenes generadas. Como dijera él mismo: 'Cuando estás trabajando no sabes lo que va a salir. No es falta de decisión; el hecho es que la obra cambia mientras estás trabajando'. Esta libre aproximación al significado de la forma y su despreocupado desdén por las convenciones, lo hacían parecer un miembro más del grupo surrealista, al menos en espíritu.

Entre la primavera y el verano pinta el óleo sobre lienzo *Nu couché au soleil sur la plage* [OPP.31:23]. Aquí, el artista combina de nuevo la letra 'T' —una cruz de Tau o la inicial de Thérèse— con una estrecha y tensa figura acuática blanca, botas negras y una Caseta blanca; en el fondo sobre el mar brilla una forma solar. La radiante 'T' o cruz de Tau echada horizontalmente sobre el agua es claramente una alusión a la lucha de Marie-Thérèse en el drama conyugal de Picasso; la cruz de Tau, sin embargo, parece defender-

se pateando el oscuro pie o bota femeninos, esto es, Olga. De la misma manera, a la izquierda, la luminosa cabeza triangular de la figura acuática parece estar dispuesta a morder, su boca u ojo dentado amenaza a la siniestra bota superpuesta. La forma transparente, plana, con diseño a rayas, colocada sobre la pierna o bota oscura, es ambigua: podría ser una alusión a los suéteres a rayas de Picasso, aunque también aluden al traje de rayas que lleva la caricatura de Olga en *La langue maléfique* [PP.34:028], cuya 'lengua malvada' ataca al pájaro o Marie-Thérèse en la parte superior izquierda. En la obra que nos ocupa aparece también un ancla oscura —una versión satánica del ancla cristiano, a menudo representada boca abajo: su significado es la salvación y la esperanza (Cirlot). Con ella se enfatiza el peso opresivo de las botas y sugiere la sensación que Picasso tenía al sentirse atrapado en una relación matrimonial ya insoportable. A la derecha, la blanca Caseta tiene la apariencia de un anónimo personaje de coro en un drama griego clásico. Picasso o la Caseta blanca juzga su propio melodrama conyugal, que se desarrolla en escena.

En claro contraste con la negatividad de la obra anterior, el pintor realiza en junio el óleo sobre lienzo *La lampe* [OPP.31:07], donde vemos representado un busto en yeso de Marie-Thérèse, rodeada de hojas de filodendro que se asocian a ella en los trabajos de los años 30. Esta planta simboliza la vida, la salud y la fertilidad. La obra también ofrece otro dato curioso: el artista necesitaba lámparas de gas para trabajar, ya que no había electricidad en el estudio. El 15 de este mes se publica en *Mercure de France* el artículo de Fernande Olivier 'La Naissance du cubisme' (*Mercure de France*, vol. 42, t. 228, nº 792, junio 15,1931 pp. 558-88). Un día más tarde y hasta el 25 de julio se muestra una retrospectiva de Henri Matisse en la *Galerie Georges Petit*. Entre las ciento cincuenta y cinco obras expuestas, dos tercios son del período de Niza, caracterizado por sus fuertes colores. Picasso parece embarcarse en su propio paraíso colorista que recuerda el encantamiento de las mil y una noches. El 20 de junio hace el grabado a punta seca *Homme dévoilant une femme (Suite Vollard L5)* [OPP.31:25], un entramado sensual de innumerables líneas, metáfora visual que

expresa, a través de los dos desnudos entretejidos en la compleja red magnética del deseo, la inevitable atracción sexual entre la pareja.

Guardianes, amantes, artistas y *voyeurs*

En *Homme dévoilant une femme (Suite Vollard L5)* [OPP.31:25] el joven, desnudo e idealizado, se agacha sobre la durmiente, levantando el velo de su cuerpo con intención de mirarla. De nuevo las figuras se mezclan en el fondo oscuro y complejo, aunque los cuerpos están aquí más iluminados y en un entorno menos definido. Las variaciones en la textura y tono crean la impresión de un espacio más palpable y ondulante, siguiendo el desplazamiento de las figuras, mientras que los múltiples puntos de vista de ambas enfatizan el ritmo lento de tal movimiento. La mujer parece sugerir el encuentro carnal, ya que su cuerpo se curva y ensancha, mostrando unos suaves contornos redondeados en el pecho y las caderas. Aunque el joven la mira a la cara, ella está medio oculta por el brazo que la protege, con lo que el rostro asume menos importancia que el resto del cuerpo; no obstante, él no la toca. Parece un instante en suspenso, intensificado por la insinuación de que el joven está flotando en el aire. Quizás la durmiente sueña con él, pero el coito queda solo implícito. Con el pelo cortado y un rostro juvenil, el personaje masculino está conectado con la idealización que se hace de él en *Garçon et dormeuse à la chandelle (Suite Vollard L93)* [OPP.34:29].

Cuando Picasso muestra una imagen menos noble o divina del artista en la serie, lo hace bajo el disfraz de un personaje del pasado, Rembrandt. Igualmente, cuando el artista por fin parece lograr su objetivo carnal con la modelo lo hace transformado en una bestia mitológica, un amante viril que satisface a la modelo mucho más que el preocupado escultor. Existe un claro deseo de identificarse con todos estos personajes, o al menos con ciertos aspectos de su personalidad: el noble artista absorto en su trabajo; su contrapuesto, para quien la lujuria y el placer son lo más importante;

el viejo pintor que se imagina pudiera ser él en el futuro y al que se reverencia como un gran maestro; o el joven, sentado junto a la modelo durmiente que se pregunta sobre su relación. Una escena en particular provoca cierta especulación sobre la creatividad y sobre el papel del espectador en el arte, *Faune devoilant une femme (Suite Vollard L97)* [OPP.36:32]. Los dramáticos efectos de iluminación elevan el misterio de la escena, un rayo de luz penetra un frío interior oscuro, cayendo sobre la durmiente, mientras un Fauno se arrodilla ante ella. Como en *Minotaure caressant une dormeuse (Suite Vollard L68)* [OPP.33:13] de unos años más atrás, la mujer es bella y deseable, las manos rodean el rostro en un gesto tan inocente como es provocadora la curva de su cuerpo. El Minotauro la mira fijamente, pero no la toca. Al descubrirla, su gesto sugiere temor y reverencia, lo cual impide toda noción de asalto. Vemos a un ser profundamente humano en el conflicto interno, emocional y espiritual que consigue frenarlo, desmintiendo su reputación de criatura irracional y lasciva cuyas cualidades bestiales rigen su *yo*. Al limitar el papel principal a personajes muy jóvenes o muy adultos, a ambos de los cuales se les niega normalmente la actividad sexual, Picasso intenta presentarnos escenas que son clasificables como de *voyeurismo,* expresión natural del deseo en ausencia de toda posible satisfacción.

Algunos estudiosos han intentado relacionar el *voyeur* con el mismo proceso artístico. Michel Leiris, por ejemplo, apunta la preocupación en el español por temas relacionados con la mirada. Leo Steinberg define al *voyeur* con respecto a la escena observada, esto es, una confluencia entre el acto amoroso y el acto pictórico, por lo que el *voyeur* tiene que estar presente ya que sin él el tema queda por definir. De igual forma, la pintura puede entenderse como una exhibición de potencia sexual ante los testigos; es ese acto amoroso en el que el *voyeur*, el extraño requerido, participa. La premisa básica de que los *voyeurs* son indispensables al proceso artístico tiene mérito, especialmente cuando se considera la tendencia picassiana a confundir las figuras representadas con personas reales. En muchos casos es difícil saber si las figuras son estatuas o artistas que estudian profesionalmente los desnudos, o qui-

zás *voyeurs* reales mirando a mujeres desnudas, o incluso simples admiradores de la obra de arte. Picasso imagina al observador como un participante más activo en el proceso, al menos metafóricamente. Según sus palabras: 'Debemos encontrar una forma de representar el desnudo tal y como es. Debemos dejar al espectador que pinte el desnudo él mismo con los ojos'. Por lo tanto, existe una relación entre el proceso artístico y la visión. Es decir, estos *voyeurs* funcionan como artistas con el mero acto de ver. Nos dice Picasso: 'Los ojos del artista están abiertos a una realidad superior; sus obras son evocaciones', al intentar descubrir el artista los secretos del tema —esas cualidades que normalmente están ocultas al espectador medio— se convierte de hecho en un *voyeur*, levantando el velo para mirar aquello que es inaccesible a otros.

Durante el verano va de vacaciones a Juan-les-Pins, donde completa la serie de grabados líricamente eróticos que formarán la base de la sección sobre 'el taller de escultor' de la *Suite Vollard*, y que se inspira en su relación con Marie-Thérèse: *Deux femmes nues dans un arbre* [B:234], *Femme nue devant une statue (Suite Vollard L6)* [OPP.31:12] (4 de julio); *Cheval mourant* [B:235] (7 de julio); *Le Viol* [B:142], *Deux sculpteurs devant une statue (Suite Vollard L7)* [OPP.31:15], *Femme nue a la jambe pliee (Suite Vollard L8)* [OPP.31:11] (9 de julio). El tema es también tratado al óleo en *Sculpteur et modèle* [PP.31:068]. A principios de agosto sigue con el tema del taller de escultor en una serie de dibujos a tinta china, así *Le sculpteur et son modele* [PP.31:044] (2 de agosto); *Le sculpteur* [PP.31:046], *Le sculpteur* [PP.31:047], *Le sculpteur et le modèle* [PP.31:049], *Le sculpteur et son modele* [PP.31:048] (4 de agosto), *Les artistes et le modèle* [PP.31:050] (6 de agosto), *L'atelier du sculpteur* [PP.31:051] (8 de agosto), *Le sculpteur* [PP.31:052] (9 de agosto), *Le sculpteur* [PP.31:053] (10 de agosto). También dibuja retratos de la modelo—véanse *Tête de femme* [PP.31:054] (11 de agosto), *Tête de femme* [PP.31:055] (13 de agosto), en algunos de los cuales se sitúa en la playa, así *Baigneuse allongee* [PP.31:056] de la misma fecha, o *Baigneuse allongee* [PP.31:057], *Baigneuse allongee* [PP.31:058] y *Baigneuse allongee* [PP.31:059] (16 de agosto). El artista también sale al exterior, mos-

trándonos el ámbito en que se encuentra: *Maison à Juan-les-Pins* [PP.31:045] (3 de agosto). A finales de mes transfiere estos temas al óleo en *La villa Chêne-Ric à Juan-les-Pins* [PP.31:060] (17 de agosto), *La villa Chêne-Ric à Juan-les-Pins* [PP.31:061] (18 de agosto), *La villa Chêne-Ric à Juan-les-Pins* [PP.31:062] (19 de agosto) y *Sculpteur et modèle devant une fenêtre* [PP.31:067] (23 de agosto).

A finales de septiembre y comienzos de octubre sigue estudiando el tema de la modelo durmiente, volviendo por lo tanto a la idea del *voyeurismo*. El grabado *Femmes se reposant (Suite Vollard L10)* [OPP.31:18] del 19 de septiembre nos muestra una durmiente reclinada en la cama mientras una segunda figura la observa. Casi todas las durmientes tienen una postura similar: acompañadas o solas, yacen con la cabeza apoyada en el brazo o con una o dos manos alrededor de la cabeza enmarcando el rostro, una pose que puede sugerir el sueño inocente y tranquilo de una niña, particularmente cuando los brazos y las manos caen relajadas por el sueño. Debe recordarse que su visión preferida de Marie-Thérèse era cuando ella estaba durmiendo. Una variación sobre el mismo tema se basa en el poder evocador de otro arte, la música: un hombre grueso de brazos rollizos y cara distorsionada toca un instrumento musical en *Flûtiste et trois nus (Suite Vollard L11)* [OPP.31:27], mientras tres mujeres parecen flotar misteriosamente delante de él, como si la música las hubiera hecho aparecer mágicamente del jarrón en el centro de la escena. Las tres mujeres rezuman una cierta sensualidad, sus cuerpos están contorsionados de modo que los pechos, caderas y vientres son visibles simultáneamente y todas comparten el perfil distintivo de Marie-Thérèse. Picasso hará muchas variaciones del tema del músico y la durmiente en 1932 y 1933. Otras escenas parecidas en la serie son aún más sugerentes en sus connotaciones autobiográficas. En *Garçon et dormeuse à la chandelle (Suite Vollard L93)* [OPP.34:29] grises suaves como la seda conforman un entorno de penumbra, mientras que los rayos de una sola vela penetran las tinieblas y brillan sobre la mujer durmiente y el joven acompañante. Surgiendo misteriosamente de la oscuridad circundante, el contorno ondulado del cuerpo de la mujer crea un ritmo sutil que es enfatizado por los suaves pliegues de su

ropaje. Incluso la almohada bajo la cabeza hace juego con los contornos del cuerpo, cuyo ligero sombreado imita al brazo que aquella rodea. La mujer duerme en una nube suave protegida de todo horror nocturno; el joven sentado a su lado comparte el aura mágica de ella, ya que también es tocado por el brillo parpadeante de la llama, la admira mientras piensa sobre sus sentimientos, está unido a ella y simultáneamente se ve aislado. A pesar del frágil vínculo que une sus figuras en las tinieblas, la mujer permanece remota, a la deriva en su sueño; alma y cuerpo resisten la intrusión, y el varón despierto, incapaz de compartir los pensamientos de ella, se siente apartado. Otros dibujos sobre el tema son: *Femme endormie et homme assis* [PP.31:065], *Femme endormie et homme assis* [PP.31:066] (22 de septiembre), *Femme endormie et homme assis* [PP.31:069] (24 de septiembre), *Femme endormie* [PP.31:072] (6 de octubre) y *Femme endormie et homme assis* [PP.31:073] (22 de octubre). El 25 de octubre aparece publicada por Albert Skira en Lausan la obra *Métamorphose*, que incluye treinta grabados originales de Picasso.

Durante el otoño continúa trabajando la escultura. Entre otras cosas esculpe pequeña figuras con trozos de madera quizás hallados en Boisgeloup. También seguirá con el tema del taller de escultor en dibujos a lápiz como *Sculpteur et modèle* [PP.31:074] y *Sculpteur et modèle* [PP.31:075], este último fechado el 27 de noviembre. Ya en diciembre, habiendo regresado a su estudio del *23 bis, rue de La Boëtie* en París, se concentra en una pintura sobre el tema del artista y su modelo, la cual revela la naturaleza de su relación con Marie-Thérèse —véase *Le sculptor* [PP.31:080]. Muestra al escultor pensando sobre el busto de ella que acaba de crear, con el característico perfil clásico, mientras que ella, la modelo (aunque podría ser otra estatua) se queda sentada en el fondo, subordinada al artista y a la obra que este ha creado. Como es de esperar hay todo tipo de referencias ocultas a su relación sexual: en una confluencia de identidades, el brazo derecho del escultor, con forma de planta, sugiere que Marie-Thérèse lo está abrazando, mientras que la configuración del cuerpo de él, yuxtapuesto a ella, puede que tenga connotaciones fálicas. En *Femme assise dans*

un fauteuil rouge [OPP.31:04] Marie-Thérèse no se muestra tierna y sensual, a pesar de los contornos curvilíneos; está sentada, derecha y alerta, sin languidecer o dormitar, como en obras siguientes en que ella está también sentada. Aquí está completamente vestida a la moda con un traje marrón que termina en dos picos blancos en sustitución de las manos, incluso los pechos redondeados aparecen modestamente cubiertos. Mucho más violenta es otra obra de aproximadamente la misma época, *Femme au stylet (Mort de Marat)* [PP.31:083], la cual puede que tenga dos fuentes, una histórica y otra personal (el creciente odio hacia su mujer Olga). Lo que observamos es una especie de tránsito en ambas direcciones de la violencia privada a la histórico-política. En lo personal Daix supone que Olga es la asesina y Marie-Thérèse la víctima. Continúa trabajando el tema a lo largo del mes. Así, el 4 de diciembre hace el dibujo a pluma y tinta china *L'atelier du sculpteur* [PP.31:076]. Al día siguiente realiza varios retratos de la modelo a lápiz y tinta china: *Tête de femme de profil* [PP.31:077], *Tête de femme de profil* [PP.31:078] y *Tête de femme de profil* [PP.31:079].

El 7 de diciembre plasma la idea en el óleo *Le sculpteur* [OPP.31:08], donde vemos un estudio cuya profundidad va sugerida por las líneas en perspectiva del suelo. En su interior, sentado sobre un cubo de mármol verde, el barbudo escultor de pelo rizado (visto de perfil y de frente), con la barbilla posada en la mano, contempla un busto femenino en la base (aunque los ojos abiertos de par en par de la estatua hacen que el rostro parezca vivo). El busto tiene rasgos reconocibles —frente como extensión de la nariz, barbilla redondeada— de su modelo preferida, Marie-Thérèse. De nuevo nos encontramos con los personajes característicos del taller de escultor: el artista, con la serenidad de una Divinidad clásica; y la modelo, de bello rostro y grácil cuerpo, representada bien como una mujer de carne y hueso o bien como una estatua, como la obra de un nuevo Pigmalión. El artista pensativo no está tratado de forma escultórica como sería de esperar; es parte de la composición pictórica, nacido de la misma constelación de rasgos distintivos y superpuestos en la superficie plana. Su cabeza 'doble' divide la composición en dos: el perfil de la derecha examina el busto

colocado al otro lado del lienzo; la parte frontal del rostro, a la izquierda, parece meditar intensamente sobre algo fuera del cuadro, quizás Marie-Thérèse. La relación entre las dos secciones de la cabeza se establece a través del uso del mismo color: azul. Desplazándonos al centro de la composición observamos una segunda escultura, más abstracta que el busto de la izquierda. Estando dentro del campo visual del escultor, la estatua parece separarlo del busto; pero al mismo tiempo da la apariencia de unirlos por su fuerte erotismo. Picasso sueña, juega y trabaja. Técnicamente, sus estudios han dado el fruto deseado: ha conseguido delinear el perfil de la joven y comprende las posibilidades metamórficas del rostro. Un clasicismo renovado le permite no romper de forma prematura con los espíritus del pasado. La naturaleza sensual de la relación entre el artista y la modelo lo lleva menos a una distorsión que a una extensión de la forma, que puede haber sido generada por el deseo de placer. Con Marie-Thérèse, el artista consigue una fusión no anticipada entre surrealismo y primitivismo mediante un componente clásico intermediario que une ambos, lo cual no lleva a una contradicción visual, aunque ahora presiona el equilibrio entre ambas aún más. De pies a cabeza, el escultor se desmaterializa: la blanca cabeza está modelada por sombras y trazos breves dando una leve sensación de volumen; no obstante, el torso se disuelve en un torbellino de planos y puntos de colores verde, amarillo y lavanda, cuyos contornos ondulados apenas describen miembros del cuerpo. La figura, y la composición entera, se encuentra unida por el diseño curvilíneo de la obra y los tonos brillantes que están esparcidos por toda la superficie. Solo quedan en la penumbra la mirada frontal del artista y el borde de su banco, de manchas negras y grises. Hacia 1931 Picasso estaba completamente comprometido con una reforma del prototipo clásico en su serie de enormes bustos, fuertemente erotizados, que representaban a Marie-Thérèse. La estructura lineal y los colores caleidoscópicos celebran primordialmente el poder metamórfico de la creatividad plástica. El realismo ha sido relegado casi por completo, no hay acción alguna. El escultor contempla una de sus creaciones, el busto de una mujer con rasgos de Marie-Thérèse, colocado en un estudio

donde otra escultura, representando a una mujer sentada, también posa sobre un pedestal. Se nos presenta pues una amplia gama de formas escultóricas, bien lineales y planas, o bien rotundas y volumétricas; pero ambas definidas por el juego de líneas. Incluso el escultor parece flotar de lo sólido a lo meramente delineado. El énfasis no recae sobre el contraste entre las estatuas y el artista sino sobre la metamorfosis de ambos. El cambio constante en el campo imaginativo sugiere el mismo proceso creativo: Picasso observa cómo progresivamente una variación pictórica puede transformarse en otra.

El 16 de diciembre pinta la obra al óleo y esmalte sobre madera *Femme assise dans un fauteuil rouge* [OPP.31:04], de nuevo utilizando el tema de la 'doble cabeza' de Marie-Thérèse. La figura está cómodamente encerrada en los confines de su pelo ondulado; se la muestra de perfil, pero los rasgos también están dispuestos frontalmente; los pechos, también dobles, se ven simultáneamente de frente y por debajo. La doble naturaleza del retrato de nuevo sugiere una visión en Picasso de múltiples aspectos en el carácter de Marie-Thérèse: su personalidad y al mismo tiempo su sensualidad. Los retratos que pinta elevan a la joven amante a un nivel de imperturbable grandeza y seguridad, reforzado normalmente por su emplazamiento en un robusto sillón tapizado. La nueva centralidad real de su imagen se corresponde con ciertos cambios en la vida doméstica: ella es ahora parte central de su vida, presidiendo como una radiante Divinidad, cambiando de papel entre Virgen y Esfinge, de odalisca a Madre Primigenia. A veces el antes señor parece adorarla en el altar, captando una intensa mirada confrontadora de fuerza sobrenatural; pero a veces simplemente se convierte en un *voyeur* estático que observa a su amante mientras esta lee, medita, dormita o duerme profundamente. En la obra antes mencionada vemos cómo una ansiedad inusual marca el rostro y la postura de Marie-Thérèse, cuya aureola de pelo rubio en forma de media luna marca una presencia mística. La boca y ojos claros han quedado reducidos a algo parecido a un jeroglífico; el sereno perfil se desplaza progresivamente, asimilándose al Diablo que Gauguin representara con un ojo frontal sobre una cabeza plana. El misterio de los colores complementarios de Gauguin, especialmente los

amarillos y violetas, serán reinventados por Picasso. Esta combinación, según Linda Nochlin 1980, se convertirá de hecho en un símbolo cromático de Marie-Thérèse. La línea vertical incisiva que marca la longitud de la nariz clava a la figura rígidamente en un lugar, interseccionando un par de arcos cruzados que pueden interpretarse como una frente arrugada por la preocupación. Esta línea gruesa se refuerza por arriba con una vertical repentina que marca claramente la unión de las dos paredes detrás de ella, y a la izquierda por las cuatro franjas de la silla. Como una carga más en este entramado aprisionador, la perpendicular del marco y la correa, así como las franjas diagonales del brazo de la silla, inmovilizan la cabeza y cuerpo en una postura frontal que genera terror y veneración; pero dentro de este diseño estricto y heráldico, que recuerda a las vírgenes medievales, comienza a fluir la sabia orgánica. El cuadrado de la hebilla sirve de contrapeso al círculo del pecho frontal que denota un vestido que todo lo cubre; y a la izquierda, un pecho de perfil hace juego con las protuberancias de la cabeza, cuya forma sintetiza la de los bustos en yeso. Estas elaboraciones sexuadas continúan bajo la correa, donde terminan los amplios arcos de las mangas marrones, como un par de soportes ortopédicos, en dos puntiagudas manos blancas o garras. En el área protegida por tales brazos de animal está el delta del sexo, de modo que incluso aquello que parecía una fortaleza humana de castidad rectilínea comienza a curvarse con la pulsación animal del deseo.

El 19 de diciembre Picasso empieza a trabajar en el óleo sobre lienzo *Femme au stylet (Mort de Marat)* [OPP.31:09], terminado el 25 de diciembre. El personaje de Marat con el que Picasso se identifica es una figura plana y asexual, con una diminuta cabeza y un enorme pie, cogido de sorpresa mientras escribía. La escena parece tomada de una película de horror: una mujer chillona y predadora ataca con fiereza a una criatura indefensa. El espacio es denso y cerrado dada la pequeña escala. La furia asesina de la mujer aumenta su fuerza, haciéndose enorme, con gigantes tentáculos, pechos, caderas y dientes yendo en todas direcciones. Sus miembros parecen extenderse más allá de los confines de la habitación, llena el espacio como si se tratara de un pulpo, mientras que su víctima

se empequeñece cada vez más al vaciarse su sangre, derramándose por todo su alrededor. Varias obras de este período revelan la temida violencia provocada por una paranoia sexual, expresada mediante la agresividad patológica de una mujer celosa e insatisfecha. Su Charlotte Corday es una figura desnuda, desarreglada y sádica que apuñala al frágil y asexual Marat o Picasso, sobre cuya cabeza se inclina su enorme boca repleta de dientes como una corona de espinas. Hay sangre por todas partes, derramada por el suelo y las paredes como una sustancia con vida propia. En el reducido espacio (aun más restringido por la perspectiva) en que tiene lugar esta pesadilla, los cuerpos deformes están a punto de cambiar de nuevo: el cuerpo de la víctima da la apariencia de un globo desinflado, mientras que el de la asesina, que surge del espacio amenazador tras la puerta, parece dispuesto a continuar su expansión. No hay forma de saber hasta qué extremo puede llegar el horror. A finales de mes, Picasso encuentra de nuevo alivio en su amada: el 27 de diciembre realiza el óleo sobre lienzo *La femme aux cheveux jaunes* [OPP.31:38], donde regresa al tema de la modelo durmiente. Dos días más tarde pinta con la misma técnica *Femme fleur (Marie-Thérèse allongee)* [OPP.31:17], donde la modelo se encuentra también echada y la sensualidad de la figura se ve incrementada mediante la transformación del rostro en órganos sexuales. Y el 30 de este mes, también al óleo, vemos otra modelo reposando en *Femme agenouillée* [PP.31:086]. Durante el invierno pintará un retrato más de su amada: *Marie-Thérèse (Face et profil)* [PP.31:102]. Por estas fechas también hace varias esculturas en yeso: *Femme courant* [PP.31:087], *Baigneuse aux bras levés* [PP.31:089], *Baigneuse* [PP.31:090], *Tête de taureau* [PP.31:092], *Tête de femme* [PP.31:101], *Baigneuse* [PP.31:088], *Main* [PP.31:091], *Forme* [PP.31:093], *Oiseau* [PP.31:094], *Oeil* [PP.31:095], *Oeil* [PP.31:096], *Oeil* [PP.31:097], *Oeil* [PP.31:098], *Oeil* [PP.31:099] y *Visage* [PP.31:100]. El artista pasará cada vez más tiempo esculpiendo, completando solo unas sesenta pinturas y dibujos. Las aproximadamente cuarenta y una esculturas que realiza son sobre todo bustos de Marie-Thérèse —véanse [PP.31:021–PP.31:036].

Capítulo 8

Metamorfosis de la amada

En 1932 la productividad de Picasso se incrementa de forma dramática. Además de grandes esculturas y grabados, realiza más de ciento treinta obras en lienzo y papel. Gran parte de su obra se concentra en la exploración de la anatomía de Marie-Thérèse, tanto artística como psicológicamente. En enero realiza en Boisgeloup varias pinturas importantes de mujeres durmiendo que ejemplifican la continua variedad de símbolos que inventa para expresar sus sentimientos hacia Marie-Thérèse y para revelar su personalidad tal y como él la percibe —véanse *Le sommeil* [OPP.32:09] y *Le dormeuse au miroir* [OPP.32:05]. Estos lienzos son descendientes directos de los bustos realizados en Boisgeloup: a menudo la figura es un desnudo carnoso que posa de tal manera que pueda mostrar su forma suave y curvilínea. Lo que diferencia a estas obras es el grado de sensualidad explícita en ellas, se refieren sin ninguna ambigüedad a la experiencia total de hacer el amor a una mujer, describen sensaciones físicas y, sobre todo, la sensación de placer sexual; incluso cuando ella se encuentra vestida, se la ve de la misma manera: suave como una nube, sin complicaciones, proveedora de obvios placeres, viva e inexhausta. Estas imágenes son capaces de revelar mejor que cualquier texto el dulce mecanismo erótico. Como John Berger apunta, en lo fundamental, no existen palabras adecuadas para el sexo, solo sonidos, la única otra alternativa es la forma plástica. En *Le rêve* [OPP.32:10], por ejemplo, la parte izquierda del rostro, sobre la nariz claramente perfilada, adopta

una forma fálica, que puede interpretarse como una felación real o soñada. Lo mismo podría decirse de la nariz en el óleo sobre lienzo *La ceinture jaune (Marie-Thérèse Walter)* [OPP.32:17] de estas fechas. Este tipo de iconografía se continuará sobre todo hasta abril. Con su terquedad característica, y a pesar de las apariencias, puede observarse un innegable intento de continuidad, los componentes se basan a menudo en previos descubrimientos anatómicos; también utiliza todo lo que ha aprendido a lo largo de su carrera para variar la organización plástica de formas y colores, extendiendo el poder del significado, multiplicando las complejas combinaciones de estructuras rítmicas, logrando con todo ello responder a sus necesidades expresivas.

El 2 de enero, entre otros retratos de Marie-Thérèse, pinta el óleo sobre lienzo *La lecture* [OPP.32:12], donde se la presenta con líneas esféricas, curvas, ondulaciones, algo parecido a una pintura escultórica, con áreas de color apenas indicadas por los contornos. Esta obra presenta una selección de atributos que utilizará en futuras representaciones de ella: el rostro lunar, la vista simultánea de frente y de perfil, los pechos redondeados que no muestran más que una parte de su anatomía, el brillante cabello dorado, los brazos que se convierten en plantas y las curvas voluptuosas, cuyo significado sexual se hace cada vez más obvio. En una serie de esculturas contemporáneas representa tridimensionalmente estos mismos rasgos característicos de los retratos de Marie-Thérèse. Una cosa curiosa sobre su joven compañera es que Picasso ya parece habérsela imaginado antes de conocerla. Con anterioridad había pintado a jóvenes con cuerpos y rostros parecidos; pero la presencia real de Marie-Thérèse en su vida le lleva a desarrollar un lenguaje pictórico especial: la figura se simplifica, reduciéndose a una serie de volúmenes redondeados. Es sobre todo en las estatuas en las que el artista logra 'verla'. Estaba fascinado con la forma de su cabeza, especialmente la manera en que su frente clásica se extendía a una nariz claramente marcada. Se acentúan los otros rasgos característicos del rostro que ya de por sí son escultóricos: los ojos y pómulos prominentes, por ejemplo. En algunas de las pinturas insinúa su propia presencia de forma simbólica, por ejemplo cuan-

do el brazo de la silla de rayas parece proteger a la modelo abrazándola en *La lecture* [OPP.32:12]. La cara se muestra simultáneamente de frente y de perfil, mientras que el contraste entre el violeta y el verde incrementa la sensación de volumen en la esférica cabeza. Las curvas del asiento y las líneas sinuosas del vestido (la hebilla y los paneles de madera de la pared son los únicos elementos rectilíneos) añaden un ritmo ondulante a una figura repleta de curvas. Durante el mes de enero continuará haciendo retratos de Marie-Thérèse, así los óleos *La lecture (Marie Thérèse)* [OPP.32:25] y *Portrait de Marie-Thérèse Walter* [OPP.32:84] (9 de enero), *Jeune fille à la guitare* [PP.32:004] (10 de enero), *Le dormeuse au miroir* [OPP.32:05] (14 de enero), *Le repos* [OPP.32:23] (22 de enero). Aunque la mayoría de las mujeres representadas este año evocan a una joven idealizada, tierna, complaciente, de amplias curvas voluptuosas, en esta última obra, no obstante, parece haberse metido un indeseado intruso, parecido a los ogros que amenazaban a su amada a finales de los años 20, de fauces chillonas, lenguas puntiagudas, miembros predadores, una *femme fatale* que podría interpretarse tanto como un mítico monstruo surrealista o como un retrato psicológico de la malvada Olga, la cónyuge destructora de su felicidad adúltera. Conocedor de todo tipo de prácticas mágicas, Picasso se imagina aquí el espíritu maléfico de la esposa —como el espectro de la Muerte en Gauguin— invadiendo el cuerpo y alma de la joven amante. De repente la gama de colores complementarios —de lila a amarillo— se hace más estridente y amenazador, ofreciendo un homólogo cromático a tal exhibición de antagonismo sexual, y contrastando claramente con la gentileza y dulzura de obras anteriores. La modelo adopta una postura de reclamo sexual, con los brazos recogidos detrás de la cabeza posada sobre cojines, los pechos salvajemente ladeados y las piernas separadas de forma provocativa, en una reencarnación grotesca de la descarada *maja* desnuda de Goya. Los miembros, que se funden con los brazos y patas de la silla, se definen por sus desgarbados contornos retorcidos y por la textura ósea y muscular, claramente opuesta a las suaves curvas de la ideal Marie-Thérèse. Sobre todo son de destacar la cabeza —de pelo peligrosamente puntiagu-

do —y los ojos— fijos y sin pupilas, distribuidos por encima y por debajo de una boca en forma de vagina con labios pintados y dientes expuestos en una mueca. Tan fuerte es la presencia de esta 'hechicera sexual', oculta en su guarida, que incluso el papel con diseño de diamantes parece haber perdido su estabilidad geométrica, y ahora simplemente revolotea hacia ella como una polilla en torno a una llama, el espíritu maléfico de Olga no ha sido aún exorcizado, y puede introducirse incluso en el ámbito más sagrado, en el que habita la amada.

Del 5 al 27 de enero se muestran los grabados para *Métamorphoses* de Ovidio, publicado el año anterior, en la *Harvard Society for Contemporary Art*, en Cambridge, Massachusetts; también se exhibirán en Munich en el *Graphisches Kabinett*, y en Berlín en la *Galerie Flechtheim*. Este mismo mes realiza varios lienzos en que predomina la metamorfosis del cuerpo de Marie-Thérèse —véanse *Le sommeil* [OPP.32:09] (23 de enero), *Le rêve* [OPP.32:10] (24 de enero), en el último de los cuales se unen dos perfiles en un mismo plano, atravesado por una línea negra que extiende el moldeado de la habitación y extrañamente enfatiza la profunda armonía del rostro, así como su perfecto acople con la curva de los hombros. Ella era evidentemente el tipo de mujer a la que gustaba exhibir su feminidad; el artista responde representando su voluptuoso cuerpo sobre un fondo de colores brillantes —verdes, púrpuras, amarillos— contrastando y replegando las formas. Las obras en que aparece tienen la quietud del mundo vegetal, con líneas consistentemente suaves y fluidas, que contrastan claramente con la intensidad del deseo que ella —por su indiferencia— debe haber provocado en él. Obviamente bajo el hechizo de sus encantos, el artista intenta mantener un íntimo diálogo con la modelo, reflejado en las pinceladas, que se asemejan a caricias. La naturaleza firme y despierta de la joven en años anteriores comienza a fundirse, afectando incluso al sillón rojo que la abraza. Como dijera Picasso, 'cuando pinto una mujer en un sillón, el sillón está allí para protegerla'. El sillón, brillando con los colores nacionales españoles, rojo y amarillo, se hincha, estrechándola como un amante imaginario y transportándola a un ensueño erótico. El entramado perpendicular que

controlaba *Femme assise dans un fauteuil rouge* [OPP.31:04] se ha desplazado ahora meramente a la esquina superior izquierda, donde las franjas del decorado de la pared cortan el rostro en dos como por arte de magia; la parte superior frontal e inferior de perfil señalan el paso del adormecimiento al sueño profundo, que la hace caer por debajo de la línea del horizonte. El artista intenta captar el frágil momento de transición entre sueño y vigilia. Y el cruce de la percepción consciente de la realidad exterior a la liberación de los deseos del inconsciente va indicado por las manchas de carmín en el labio superior que se desvanecen en la contrapartida del sueño, como si la exhibición del reclamo moderno se hubiera desplazado a un dominio más atemporal del misterio femenino. Esta sensación de escape también afecta al papel del fondo: el diseño de diamantes (que nos remite a la identificación del artista con el traje del Arlequín), así como los tres o cuatro pétalos (recordando el as de bastos, cuyo simbolismo tradicional de buena fortuna lo había convertido en un tema favorito durante el cubismo), comienzan a tambalearse con un creciente alejamiento de la geometría, dando paso al pulso vital de Marie-Thérèse. El destape sexual es casi literal en este caso: al caer la blusa de los ondulados hombros, acariciados por un collar rojo y amarillo como reflejo de los colores del sillón, el pecho y pezón izquierdos, discretamente cubiertos en *Femme assise dans un fauteuil rouge* [OPP.31:04], emergen ahora a la vista, y las manos como tenazas que se encontraban en la ingle anteriormente se hacen ahora carnosas y plegables, definiendo el triángulo púbico que incluye incluso un sexto dedo en la mano derecha, quizás un juego sexual que evoca la forma fálica de la parte superior de la cabeza, arrastrándose por su perfil lunar; en contraste con el ambiente de callada interiorización, los colores vivos, a veces ordenados en pares complementarios chocan y se entremezclan como en campos magnéticos.

El 26 de enero lleva a cabo la obra al carboncillo sobre lienzo *Dormeuse* [PP.32:010]; y al día siguiente pinta el óleo sobre lienzo *Femme au fauteuil rouge* [OPP.32:02], donde el artista intenta transferir las cualidades táctiles de la escultura a la pintura. En la combinación de formas estilizadas o semiabstractas con asociaciones

corporales, estas obras continúan lo que ya comenzara con el tema de las bañistas de 1927. Las bastas formas óseas o pedregosas proclaman la dureza y densidad de su supuesto origen escultórico —modelado en luz y sombras, color arcilloso, juego de zonas cóncavas y convexas. 'Tengo una auténtica pasión por los huesos', había dicho Picasso en alguna ocasión. La apariencia tridimensional incrementa en el cuadro la sensación de textura o materialidad, vemos aquí un cierto regreso al lenguaje plástico escultórico de las fantasías playeras de 1928, cuando Marie-Thérèse y sus amigas jugaban libremente a la pelota o se aproximaban con la llave en la mano a las Casetas de baño; pero éstas se ven ahora transformadas en monumentos desgastados por el tiempo que parecen más bien fósiles prehistóricos sobre el horizonte. El sillón rojo ya familiar está raído y se convierte en un crudo trono arcaico, tan duro como los fragmentos anatómicos que se apoyan en él en precario equilibrio; la cabeza, volcada hacia atrás con un ojo cerrado en forma de media luna, así como las anatomías redondeadas, recuerdan la postura de alguien durmiendo en una silla, dejándonos percibir el aroma de una Marie-Thérèse esquelética. De hecho, a pesar de su carácter semiabstracto, la inclinación de la figura recuerda la pose de ella en obras contemporáneas y pueden también reconocerse rasgos anatómicos: cuello, brazos, pechos o vientre. Su cuello óseo se dobla para sostener la cabeza inclinada; la espalda, una piedra sólida, se funde de nuevo con la de la silla, que también se descompone en volúmenes separados; dos pequeñas esferas hacen de pechos; dos brazos se extienden hacia los de la silla para lograr una estabilidad real; y finalmente la mayor esfera concentra las nalgas y la pelvis sobre el asiento en un único apoyo central, en lo que parece ser una pirueta fosilizada. La impresión de peso y solidez del cuerpo petrificado se contrarresta con el precario equilibrio de toda la construcción, tan inestable es el montón de componentes que cualquier desplazamiento de uno de ellos podría hacer que se derrumbara. Las reinvenciones fantásticas de la anatomía humana se encuentran ahora en el núcleo de su obra, aquí, al igual que en muchas de las estatuas de 1931–1933, la amada es recreada como un montón de rotundos fragmentos, sugiriendo una fuerza de tótem o reliquia

que hubiera perdurado desde tiempos ancestrales. Podría pensarse en ellos como organismos fetales que logran despertar ahora a una nueva vida. El aspecto dramático del lienzo, inherente a la representación morbosa de la figura, es recalcada por la luz blanquecina que cae sobre ella y el fuerte contraste entre el rojo y el negro, dando una nota de intranquilidad a la fría e inaccesible figura.

El 29 de enero realiza varios dibujos sobre el tema del artista y la modelo: al carboncillo, *Le peintre* [PP.32:014], *Le peintre* [PP.32:015], *Le peintre* [PP.32:016], *Le peintre* [PP.32:017], *Le peintre et son modèle* [PP.32:018] y *Nu couché* [PP.32:031]; a tinta china, *Femme assise dans un fauteuil rouge [Étude]* [PP.32:019], *Femme assise (Marie Thèrése Walter) et tête d'homme barbu* [OPP.32:18] y *Le peintre* [PP.32:032]. Marie Thérèse continúa sirviendo de modelo a lo largo del invierno en los óleos *Femme assise dans un fauteuil rouge* [OPP.32:60], *Nu au plateau de sculpteur* [PP.32:027] y *Nu couché* [PP.32:034]. Entre febrero y marzo mezcla naturalezas muertas con retratos de la modelo, así lo vemos en óleos como *Compotier et guitare* [PP.32:020] (11 de febrero) y *Compotier et mandoline [guitare]* [OPP.32:40] (13 de febrero), los dibujos a pluma *Tête* [PP.32:022] y *Études* [PP.32:023] (20 de febrero), y de nuevo los lienzos *Nature morte aux tulipes* [OPP.32:15] (2 de marzo) y *Nature morte au buste, coupe et palette* [OPP.32:61] (3 de marzo), en el último de los cuales descubrimos otro busto de Marie-Thérèse sobre una mesa junto a un frutero, completando el trío se encuentra una paleta que cuelga de la pared y parece tocar una de las frutas; sin embargo, la relación entre el busto y la paleta es más fuerte, ya que el grueso contorno redondeado y los interiores bruscamente recortados de ambos objetos describen formas similares a pesar de la diferencia en tamaño. Los emblemas de las dos artes —la paleta y el busto— sirven por lo tanto de homólogos, enfrentados al frutero, un objeto que destaca por su belleza y sensualidad. El carácter efímero de la fruta da clara evidencia de la relativa durabilidad de las artes; aunque los dorados frutos y el mantel de tonos azules y lavanda (junto al verde de la pared) dotan a la composición de un colorido brillante, la estructura de esta es predominantemente lineal: la dirección de las líneas del mantel hace

que la composición quede sesgada, de modo que la paleta que cuelga en el fondo da la impresión de estar casi paralela al busto. Tal manipulación de las formas permite al artista convertir una convención estática (la naturaleza muerta) en una composición dinámica en que las artes parecen competir entre ellas.

El 9 de marzo pinta el óleo sobre lienzo *Nu au fauteuil noir* [OPP.32:50]. En este y otros parecidos—véanse [PP.32:026–PP.32:060]—, el cuerpo de Marie-Thérèse se transforma aún más, acompañado ahora de hojas de filodendro que crecen a veces de su abdomen, sugiriendo de este modo la fecundidad de la joven amante. Las manos y cabello asumen formas alargadas como plantas, la cara de media luna parece una vaina de judía, mientras que los pechos pudieran quizás recordar a frutas. No solo es ella un símbolo de fertilidad, es a su vez totalmente accesible y vulnerable en tal estado de somnolencia o de sopor. En estas fechas, cuando el optimismo ha vuelto a hacer presencia, el pomo o Picasso retoma la carrera que iniciara en 1925, observando en ciertos casos a la voluptuosa Marie-Thérèse dormida y las fuerzas vitales que ella encarna.

La silueta oscura de un pomo está también claramente perfilada sobre el fondo azul de *Le miroir* [OPP.32:51] del 12 de marzo, donde aparece como el mango de un revelador (aunque distorsionante) espejo mágico que capta la espalda pura y armoniosa de la amada. Ella se encuentra profundamente dormida. Su carne lila se ha hundido en abandono total hasta el fondo del lienzo. Leo Steinberg señala la continuidad del tema de la durmiente observada en la producción artística de Picasso. Ahora vuelve a aparecer quizás de forma más intensa al quedar simplemente implícito el observador: 'Combien je l 'aime maintenant que' elle dort' es como Picasso describe en un poema de 1935, su placer *voyeurístico*, dividiendo el cuerpo en partes para mejor poder adorarlo en una topografía erótica, desde distintos puntos de vista: uno palpable, Marie-Thérèse, vista frontalmente de cabeza a cintura; y otro impalpable, el reflejo de lo que podría ser la parte trasera de las nalgas hasta las piernas. La cautivación sexual de Picasso va dirigida aquí a una visión de la mujer como diosa de la procreación, en perfecta armonía con la naturaleza. La Marie-Thérèse del primer plano, acurru-

cada en sus dos brazos protectores, ha vuelto a un estado tan primitivo de desarrollo humano que, como un bebé o un embrión, lo vemos instintivamente chuparse el pulgar. Es más, la forma de la cabeza, con el ojo de media luna, cerrado y completamente absorto en sí mismo, recuerda a un feto o una semilla, asímismo el aspecto de vulva del pelo rubio incrementa la iconografía uterina. Es el reflejo del pelo lo que transporta al espectador a la zona del espejo, animando los contornos amarillos del marco con un pulso vital; el ensanchado interior del espejo que llega a desvirtuar su usual geometría se convierte en un imaginado paisaje humano, por encima de las nalgas, una media luna roja permite con su calor que crezca una hoja de un vital color verde complementario. En este contexto sexual, la erecta silueta del marco giratorio del espejo, con el prominente pomo, ofrece el único elemento de potencia masculina en un paisaje horizontal dominado por cimas y valles femeninos. También podría decirse que aparece aquí la noción del ciclo de la noche y el día: el diseño de diamantes del papel, ahora como un impedimento geométrico a la ondulante carne de la joven, brilla con una nocturna fosforescencia azul, mientras que la imagen del espejo se concentra en abrazar la brillante energía vital del sol, es una fusión de la noche y el día que aparece frecuentemente en la recreación picassiana de Marie-Thérèse como diosa del amor y la fertilidad, en cósmica armonía con el sol y la luna.

Este ciclo en que la noche y el día se hallan unidos aparece igualmente en la mitología primitiva del *Dema*: la Muerte genera luz o Vida, el mundo vive de la oscuridad o Muerte. Las plantas de las que se nutre el hombre —y por ello son la principal fuente de vida— provienen de la Muerte. Es la llegada de la Muerte al mundo y en particular el punto en que esta viene por medio de un asesinato, que permite el resurgir de una nueva vida. Es más, como se descubre de otros mitos y fragmentos mitológicos en esta esfera cultural, los órganos sexuales supuestamente aparecen en el momento de la llegada de la Muerte. La reproducción sin la muerte sería una auténtica calamidad, como también lo sería la muerte sin reproducción. La interdependencia entre Muerte y Sexualidad, su importancia como aspectos complementarios de un simple estado

existencial y la necesidad de matar para la continuidad de tal estado, son el fundamento en el que se basan los ritos que estructuran muchas mitologías primitivas. Como el Profesor Jensen ha observado, 'el acto de matar tiene un lugar significativo en la forma de vida de hombres y animales: todo ser debe matar para mantener la vida'. Según la mitología, el ser divino (el *Dema*) se encarna en la misma sustancia nutritiva que hace posible el resurgir de la vida, es decir, la subsistencia en todos los seres, que llegan a convertirse a su vez en alimento de otros. En las sociedades agrícolas se planteó una nueva solución al observar de cerca el mundo vegetal, que está ligado de alguna forma a la luna, que también muere y resucita. Así, en el núcleo de la mitología griega, por ejemplo, existe una trinidad de diosas que se identifican con las plantas alimenticias locales, con el cerdo, el inframundo o la luna, cuyos ritos aseguran el crecimiento de las plantas y el paso del alma al mundo de los muertos. La unión de la Divinidad o el *Dema* es equivalente a la Muerte, que se imagina como un descenso a la tierra seguida después de un tiempo por una metamorfosis en sustancia nutritiva: el grano. Cuando el deseo del individuo para con su propia inmortalidad se ha extinguido —como ocurre en el rito— mediante una conciencia efectiva de lo que es la inmortalidad del *yo* y del papel que este juega en todas las cosas, aquel consigue unirse al ser primigenio experimentando una increíble liberación de la psicología del pecado y de la mortalidad. Uno de los principales problemas del ser humano, psicológicamente hablando, es la reconciliación, en cuerpo y alma, con la monstruosidad que supone aceptar el mundo tal y como es, una revelación de la inhumanidad en el orden del universo. La mitología, podría concluirse, es una verificación y validación de lo conocido como horrible, una epifanía de la monstruosidad y la maravilla en el desarrollo humano, mediante la cual se alcanza un conocimiento más profundo del *yo*. Así, el Sacrificio de la misma Divinidad al comienzo de la narración mitológica sirve para que este se encarne en todo el proceso terrenal: todo aspecto de la vida está ligado orgánicamente a esta visión mitológica y ritual del *Dema*. La Muerte y la Sexualidad entran en el mundo como un correlato básico de la temporalidad.

Desde la época azul, a través de sucesivas insurrecciones contra el realismo y racionalismo académicos, Picasso se había entregado a la inspiración, especialmente desde que había empezado a tomar elementos primitivos, pero a menudo con un sentido de la infracción. Ahora sabía que de hecho lo contrario era cierto: más que dejarse llevar por infracciones, estaba extrayendo material de las verdaderas fuentes del arte: las mitologías primitivas, la mística, la psicología. La multiplicidad de perfiles de Marie-Thérèse, el juego de curvas, los reflejos en el espejo que permiten la muestra de todas las formas volumétricas, la separación de los pechos, la forma seccionada del estómago como vientre, reflejado en una vista de tres cuartos para enfatizar la vulva —todo ello se combina para expresar no solo el amor hacia ella, sino también el reconocimiento de una fuerza mayor que subyace todo arraigo terrenal.

El 13 de marzo pinta la obra al óleo y carboncillo sobre lienzo *Femme nue couchée* [OPP.32:07]. Poco después pinta la obra al carboncillo sobre lienzo *Femme nue couchée* [OPP.32:08]. Marie-Thérèse era la quintaesencia de la '*dolce fa niente*', si Picasso la representaba frecuentemente durmiendo, tomando sol o jugando, era porque estas actividades y tal pasividad eran parte de su complaciente naturaleza. El artista observa el reposo de la joven amante como el campesino que espera el fruto de sus cultivos. Al día siguiente culmina la serie de durmientes con el óleo sobre lienzo *Jeune fille devant un miroir* [OPP.32:01], que combina las negras tracerías y formas orgánicas de las dos naturalezas muertas de 1931. La doble imagen física y simbólica consigue una metamorfosis del tradicional *vanitas*, en que la mujer al mirarse al espejo se ve como una calavera o víctima expiatoria; aquí la figura de la doble cabeza se refleja en una imagen voluptuosa aunque de cara triste, una de las más evocadoras de Marie-Thérèse.

Como puede verse en otras obras, por ejemplo, *Le miroir* [OPP.32:51], el espejo genera un sinfín de posibles interpretaciones tanto visuales como simbólicas. Este espejo en particular —*psyché* en francés— revela simbólicamente el interior del *yo*, pero también está relacionado con la vanidad, la apariencia exterior. La cara del *yo* físico a la izquierda posee características familiares; el

color de ambos lados, sin embargo, difiere drásticamente: la parte violeta puede interpretarse como el tranquilo exterior de Marie-Thérèse, mientras que el amarillo y rojo brillantes del otro lado representan sus deseos ardientes. Las franjas de la figura 'real' y el torso reflejado añaden otra capa simbólica si se interpretan como costillas o esqueleto, transformando la imagen en un *memento mori*; el Sacrificio se aproxima. La cabeza es un prodigio de compresión plástica, mezclando, por ejemplo, uno de los más relevantes mitos ancestrales de la mujer, la polaridad arquetípica entre Virgen y prostituta que obsesionaba a Picasso desde una edad temprana. La vista de perfil de la cabeza se extiende a un contorno cerrado de blanco esplendor que reduce el diseño lineal del papel a un pálido etéreo, sugiriendo la forma de una casta aureola o velo; la vista frontal, medio oculta, sin embargo, se convierte en una máscara cosmética de reclamo sexual: la media boca con labios pintados, el maquillaje en los pómulos, la piel bronceada. Tal dicotomía se repite, por supuesto, en muchos otros aspectos de la composición, incluyendo la evocadora iconografía del ciclo lunar y solar. En este contexto de ritmos astronómicos, no es sorprendente que el tema de la joven ante el espejo se haya asociado con la menstruación, de ahí su conexión con la luna y el sol y la preocupación con el embarazo o la Muerte. Todo ello tiene fuertes resonancias a la iconografía de la Virgen de la Inmaculada Concepción que une en su cuerpo los dos mismos resplandores divinos: la procreación y la castidad. Este contraste representa igualmente la confrontación entre los dos aspectos de la mente humana, el consciente y el inconsciente, esto es, lo expresado y lo reprimido. Si la joven contemplativa, en su reciente madurez, aún parece virginal en lo restringido de un cuerpo todavía en crecimiento, la imagen uterina en el espejo libera tales represiones, llegando incluso a aflojar el incómodo collar en forma de pirámide sobre la que debe apoyarse la tensa cabeza. Es más, la promesa de procreación, revelada en los ya familiares juegos genitales picassianos (como el parecido visual del brazo alzado y los pechos con un falo erecto y testículos), se cumple en el espejo donde un pecho —fruto u óvulo— parece haber sido ya fertilizado por un punto negro, generando un curvilíneo brote ver-

de que surgiera también en *Le miroir* [OPP.32:51]. Y si un ciclo comienza, otro termina, ya que la imagen en el espejo va acompañada del espectro de la Muerte, un símbolo universal, pero particularmente español: el limitado recinto del espejo en que se encuentra el nuevo ser, con su cabeza fetal y órganos internos en desarrollo, puede interpretarse como el féretro de una momia, con el rostro pintado de un espíritu egipcio. Como siempre, Picasso observa y protege sus posesiones femeninas, aquí el diseño adiamantado de su homólogo, el Arlequín, representado en el papel de la pared, anuncia su presencia, proclamando suyo el territorio, y cuando alcanza a la izquierda el cuerpo de su mítica amada, lo vemos arder apasionadamente con los colores nacionales, rojo y amarillo. Ya a finales de mes vuelven a aparecer varios retratos de Marie-Thérèse tumbada en la playa: los óleos *Nu fémenin couché sur une plage* [OPP.32:30] (24-25 de marzo), *Femme étendue au soleil sur la plage II* [OPP.32:65] (26 de marzo), o el dibujo a guache y carboncillo sobre papel *Femme étendue au soleil sur la plage* [OPP.32:31] (25 de marzo).

La *Serie de la Caseta* de 1932

En una pintura reveladora de 1927 el monograma de Marie-Thérèse 'MT' se había superpuesto al símbolo tradicional del Destino —una mano desmembrada, 'la mano del Señor' o del Destino—, un símbolo que Picasso había utilizado también en sus escritos. Simbólicamente era la blanca mano del Destino benevolente, cuya mensajera era la joven amada, era también la mano benéfica del artista controlando la vida de ella. La misma aproximación mística a las iniciales de Marie-Thérèse reaparece en otras grafías de marzo: en el guache *Femme étendue au soleil sur la plage* [OPP.32:31] se observa el monograma antropomórfico 'MTW', junto con una blanca criatura acuática, una pálida Caseta y un par de oscuras botas. 'MTW' forma un diseño angular que a su vez delimita una 'P' (Picasso) invertida en la línea superior que comparten la 'M' y la 'W' para formar un 'matrimonio de letras' repre-

sentando 'MTW' y 'P'. En el interior de la 'P' se inserta un signo romboidal como cabeza. De esta forma, 'MTW' puede también verse como una figura reclinada cuya cabeza se apoya en un brazo unido al otro. Desde el borde de la Caseta se extiende la forma blanca ondulante, cuya blanca cabeza de serpiente se solapa con la cabeza romboidal de 'MTW'. Similares imágenes corporales de Marie-Thérèse, de movimientos llenos de vida y formas ondulantes parecidas reaparecen en figuraciones 'realistas' de la joven en *Secours* [PP.34:017]. El casamiento místico de la Virgen Marie-Thérèse o 'MTW' con Picasso o 'P' se ve enturbiado por la presencia amenazadora del par de gruesas botas o pies, símbolos de la fuerza hostil —'tinieblas y brutalidad'— en la iconografía picassiana. Las brutales botas cruzan sobre la blanca Ninfa acuática o Marie-Thérèse, cubiertas por el diseño formado por 'MTW', aluden al comportamiento celoso y dominante de su esposa Olga. Detrás de la imagen combinada de 'MTW', la blanca Ninfa y las botas, se alza un blanco disco solar; a la derecha, una críptica Caseta blanca cerrada que parece meditar sobre la farsa de matrimonio místico que se presenta de forma simbólica en primer plano. El concepto de matrimonio espiritual de una delicada 'MTW', o de su doble la blanca Ondina, con la 'P', fue también explorado en *Nu fémenin couché sur une plage* [OPP.32:30]. Las botas son igualmente oscuras, de unas 'tinieblas' ostensibles en contraste con el blancor de la Ninfa y la Caseta a la derecha. Olga o las botas oscuras se montan sobre la primera, pero parecen terminar derrotadas por el delicado diseño de 'MTW' que cruza sobre ambas.

En algunas obras de esta época vemos el paisaje lluvioso de Boisgeloup, como en *Boisgeloup sous la pluie* [OPP.32:63] (29 de marzo) y *Boisgeloup sous la pluie* [PP.32:038] (30 de marzo), un tema al que volverá el 6 de mayo *con Boisgeloup sous la pluie* [OPP.32:64]. Las escenas que pinta son de su propia capilla, la casa, el jardín, la villa o su amigo el herrero. Por primera vez en su vida tolera las plantas (regalos de Marie-Thérèse) en su estudio, que al parecer tenía la calefacción y humedad suficientes para su crecimiento: un filodendro que se había vuelto salvaje en París y ahora llenaba el estudio, cubriendo hasta el desagüe, sería coloca-

do posteriormente en uno de los establos; pero antes, las hojas del filodendro comienzan a aparecer en las pinturas y estatuas de la época. Quizás influenciado también por su entorno, su propia capilla, aparecen varias naturalezas muertas que reflejan las características peculiares de una vidriera: bloques de color, sugiriendo objetos animados e inanimados aparecen perfilados con el mismo grosor que las tiras de plomo utilizadas en aquellas.

A lo largo de la primavera continuará con los paisajes como *Boisgeloup sous la pluie* [OPP.32:62], *Boisgeloup sous la pluie et l'arc-en-ciel* [PP.32:040], acompañados de desnudos de Marie-Thérèse, *Nu couché* [PP.32:042] y *Le repos* [OPP.32:52]. Como muchas de las otras figuras de la época, la modelo se define por sus ondulaciones: los brazos característicamente curvados detrás de la nuca o los pechos redondeados; el perfil del rostro, normalmente de ojos cerrados, está dibujado con una sola curva rápida que une la frente y la nariz por encima de gruesos labios sensuales. La asociación de la joven amada con la fértil naturaleza se enfatiza al observar que las manos terminan en puntas, como la hierba. Penrose, que conoció a Marie-Thérèse en esta época y no le agradó en absoluto, se burlaba de su robusto y poco delicado cuerpo y del nada convencional aspecto que tenía en contraste con Olga. En las obras aparece primordialmente como una fuente de placer sexual: pechos como frutos maduros, miembros amplios y apetitosos; con frecuencia aparece durmiendo, con los rasgos suaves, las manos y pies grácilmente relajados, ofreciéndose totalmente a su verdugo.

Para cada mujer de su vida, Picasso llegaría a desarrollar un vocabulario pictórico específico que se correspondía con las características físicas y los sentimientos estéticos y emotivos que aquella le inspirara. Con Marie-Thérèse la pintura se convierte en una orgía de modelado, de formas llenas y vigorosas, que lo haría de hecho volver a la escultura; con ella elabora todo un vocabulario de líneas y colores que derivan por otra parte del período de Cannes y Dinard. Brassaï recuerda que al artista le gustaba el cabello rubio lacio, su radiante complexión, su cuerpo escultural, desde el día de su encuentro sus lienzos comenzaron a ondular, en ningún otro momento de su vida había sido su obra tan vibrante, las cur-

vas tan sinuosas, los brazos tan acogedores, el cabello tan fluido. En *Femme nue couchée* [OPP.32:06] (4 de abril), figura y fondo se encuentran modelados con contrastes de un blanco mate aplicado de forma rápida como si se tratara de pastel, dando a la obra una extraordinaria luminosidad; la desnudez de la mujer parece bañada en una lluvia de partículas que le dan una tonalidad de azufre; la intensidad de la radiante energía va sugerida por el brillo del sol, así como por los diseños ondulados que decoran la pared; los arabescos del cuerpo, sensuales y voluptuosos, adoptan la forma de un ocho. De nuevo, Picasso asocia aquí la sexualidad femenina con imágenes de fertilidad orgánica vegetal y de madurez frutal: pechos en forma de fruta, enormes hojas verdes, cabeza en forma de judía encerrada como un embrión en un espacio oval. Tomando la misma forma vegetal de las hojas que sostiene ella relajadamente o de las peras dispersas a su lado, llega casi a convertirse en una especie de humana naturaleza muerta: las formas exuberantes de sus pechos son tan plenas como manzanas, de piel firme y sabor semiagrio; se da también cierto presentimiento del nacimiento de un bebé, sugerido por la faz durmiente que está acurrucada en la oscuridad protectora de una bolsa uterina. El pintor enamorado alcanza un gran placer en exagerar la redondez de la joven figura de su rubia amante, la pose voluptuosa del cuerpo exhibe sus encantos mientras duerme. La brillantez del color describe, en términos hiperbólicos, la luminosidad de la piel, que es casi tan cegadora como la luz del sol. De esta aparición radiante emanan olas de luz y de placer que se entremezclan con el diseño del papel de la pared de fondo. Marie-Thérèse, echada en un sofá color tierra, une la nocturna diosa del amor con la fertilidad diurna de la tierra bañada por el sol de la mañana, en una alborada que blanquea, a través de la ventana, su piel de color lila, aún dormida; los rayos que penetran la habitación crean un increíble diseño en el papel serpenteando por el torso como el asalto de un esperma al óvulo; el cuerpo se convierte en un árbol de vida; la cabeza fetal, aún bajo el hechizo de un ojo de media luna cerrado dentro de la oscura matriz, parece generar la energía vital que convierte el pelo rubio en una vaina y los pechos en frutas maduras, un doble juego tan

convincente que el fondo de la naturaleza muerta de dos hojas verdes y dos peras parece estar unida al resto de la anatomía erotizada. En última instancia, estas obras apuntan al mito del *Dema* y al concepto universal de la mujer como personificación de la fecundidad de la naturaleza.

El 10 de abril pinta el óleo sobre lienzo *Femme à la fleur* [OPP.32:13]. Aunque iconográficamente similar a *Jeune fille devant un miroir* [OPP.32:01] en sus formas redondeadas y vegetales, esta obra contrasta con aquella al representar sin embargo un sombrío rostro de color lavanda parecido a una judía o pequeño riñón con boca de *vagina dentata*, que hace evidente el conflicto que el artista siente en estos momentos entre la pasión por Marie-Thérèse y el creciente enfrentamiento con Olga. Los planos de color y los rápidos contornos se superponen a otras zonas que parecen ceder a un instintivo modelado tridimensional. La obra está claramente más cercana a la estatua del año anterior *Buste de femme* [OPP.31:02] en que Marie-Thérèse se representa en parte como animal y en parte como vegetal en una especie de ideograma compuesto: un círculo de dientes alrededor de una cavidad bucal vacía, dos diminutos ojos que flotan en el interior de algo parecido a una judía y una protuberancia que hace de nariz y resalta entre ambos. Tanto la cara como el cuerpo son erógenos, con orificios que invitan a explorarlos. Percibimos cómo Picasso conocía íntimamente el cuerpo de la modelo, sentimos cómo su mirada viaja a lo largo de sus formas redondeadas, deteniéndose en los rasgos más salientes. Como resultado nos sentimos tan atraídos al cuerpo observado como lo había sido el mismo artista.

Las modelos dormidas o reposando continúan apareciendo a finales de mayo, así los óleos *Femme endormie* [PP.32:046] (16 de mayo), *Le repos (Marie Thérèse Walter)* [OPP.32:28] (17 de mayo), *Fille à la tête sur la table* [PP.32:048], *Femme endormie à l'oreiller rouge* [OPP.32:83] y *Nu couché sur un coussin rouge (Marie-Thérése)* [OPP.32:21] (22 de mayo). El 15 de junio Tériade entrevista a Picasso para *L'Intransigeant* con ocasión de la primera muestra retrospectiva en las *Galeries Georges Petit* de París. El artista comenta: 'Una obra es una especie de diario. Cuando el pintor ve una

de sus antiguas obras de nuevo en una exposición parecen los hijos pródigos —pero vuelven a casa con una camisa de oro. Las obras se hacen igual que el príncipe engendra hijos, con la pastora. Uno nunca pinta el retrato del Partenón'.

Al día siguiente hace el dibujo a pluma y tinta marrón *Tête de femme* [PP.32:050a] con la dedicatoria: 'Pour Mlle Ring Picasso París 16 Jun'. También pinta la obra al óleo en un sobre *Nu couché* [PP.32:051]. En esta fecha comienza la ya mencionada retrospectiva en las *Galeries Georges Petit*, que dura hasta el 30 de julio, e incluye doscientas veinticinco pinturas, siete esculturas y seis libros ilustrados seleccionados por el mismo artista. Cronológicamente van desde *Evocation (L'enterrement de Casagemas)* [OPP.01:46], pasando por *La Vie* [OPP.03:01] las obras de Horta de 1908, los *papiers collés*, el retrato ingresco *Portrait d'Olga dans un fauteuil* [OPP.17:08], *La dormeuse au miroir* [OPP.32:05] o *Le miroir* [PP.31:010, PP.32:005, PP.32:028]. Entre las esculturas está *La femme au jardin* [OPP.29:05] y dos obras más en metal realizadas con González. Se excluyen ejemplos del período africano y precubista. Daix propone que esto no se debía al temor a la incomprensión del público, sino más bien a que aquellas obras no armonizaban con la alegría que sentía en compañía de Marie-Thérèse. Gasman fecha la muestra el 14 de junio y señala la ausencia de André Breton en la apertura. La reacción de los críticos va de negativa a reservada. Germain Bazin escribe en *L'Amour de l'art*: 'Picasso pertenece al pasado ... Su caída es uno de los problemas más preocupantes de nuestra era'. Sin embargo, Jacques-Emile Blanche señala: 'Parece que los últimos avatares del creador proteico de la *rue de La Boëtie* da la clave del enigma. El gusto, el gusto, siempre el gusto, la dexteridad manual, la virtuosidad de un Paganini... Puede hacerlo todo, lo sabe todo, tiene éxito en todos sus empeños ...Fue un niño prodigio; y un prodigio es aún en su madurez; y un prodigio en su vejez futura, sin duda'. Christian Zervos por su parte, publica un número especial de *Cahiers d'Art* como complemento a la muestra (vol.7, nos. 3-5). Supuestamente fue durante esta importante exhibición que Olga se dio cuenta de que se estaba produciendo una relación adúltera. Es sorprendente que no hubie-

ra sabido nada hasta entonces, dado que la intensa relación entre Picasso y Marie-Thérèse llevaba ya más de cinco o siete años. Da una idea de lo distantes que estaban el uno del otro; la una preocupada con su posición en la alta sociedad, viviendo del dinero y la fama de su esposo; él más metido en su obra y su joven amante. Había constantes enfrentamientos, ampliamente documentados por Tristan Tzara, que por otra parte intentaba no perderse ninguno: en una ocasión, Olga cogió del fondo de su armario, entre las ropas compradas en *Bond Street*, una docena de corbatas de seda, hizo una cuerda con ellas y amenazó ahorcarse desde el techo de la capilla de Boisgeloup; en otra ocasión le dio una patada al Hispano-Suiza haciéndole un bollo y al mismo tiempo rompiéndose el pie; también le tiró a Tzara una cabeza de hipopótamo que colgaba de una de las paredes de la casa, y a Marcel ('el cómplice') una bandeja de plata; no obstante nunca intentó enfrentarse cara a cara con su rival, que era lo que temía Picasso; quizás por temor a que aquella le diera una paliza, y 'le estrujara el diminuto cráneo entre sus dos enormes y fabulosas piernas como si se tratara de un limón en un cascanueces' (Tzara).

Entre la primavera y el verano representa a Marie-Thérèse de nuevo tendida en el estudio, en el dibujo al carboncillo y lápices de colores *Nu allongé* [PP.32:056] y los óleos sobre lienzo *Femme étendue sur une canapé* [PP.32:057] y *Nu couché* [PP.32:124]. La segunda de estas estaciones las pasará con ella en Boisgeloup, donde lo visitan Kahnweiler, Raynal, Braque, González, Leiris y Zervos, con sus respectivas esposas. Olga y Paulo se encuentran mientras tanto en Juan-les-Pins. Hemos de notar que aunque Marie-Thérèse continúa apareciendo en sensuales desnudos durmiendo, son ya aparentes algunos cambios desde la primavera. En varias obras aparece en una actitud pensativa, más que sexualmente pasiva, como veíamos con anterioridad —véanse *Femme dans un fauteuil* [OPP.32:04], *Femme nue dans un fauteuil rouge* [OPP.32:14], *Buste de femme* [OPP.32:88], *Nu au collier* [OPP.32:29]—, o escribiendo —véase *Buste de femme de profil* [OPP.32:11]. Hay pocas obras de gran formato, predominan sobre todo los dibujos y bosquejos, quizás debido a no estar trabajando en su estudio parisino.

Temáticamente también se observan parejas de figuras y escenas de playa como *Trois femmes jouant au ballon* [PP.32:063]. Por otra parte se da una vuelta a la escultura en estudios como *Tête sculptée (Étude pour une sculpture)* [OPP.32:39], que posteriormente realiza en versiones tridimensionales como *Tête de femme* [PP.32:083] y *Tête de femme* [PP.32:084]. Una cosa a destacar es la presencia de un clarinetista o flautista en numerosas obras en papel, la mayoría hombres, de diferentes edades. A veces el músico está solo, a veces hay una persona que escucha —véanse [PP.32:066, PP.32:067, PP.32:069; PP.32:111–PP.32:123]. El tema tiene referencias clásicas y es uno de los diferentes motivos en los que trabaja simultáneamente. El surrealismo reaparece de diferentes formas. *Baigneuse au ballon de plage* [PP.32:117] es una de las obras más enigmáticas. Aunque la bañista lleva un traje del color asociado con Marie-Thérèse, las curvas voluptuosas, los miembros y el cuello están inflados, como si fuera de goma y contiene también grotescas formas grises, que son inesperadas en una representación de su amante; la cabeza parece más bien la de un calamar, cuyos tentáculos reemplazan el usual cabello rubio. Rosenblum sugiere que se trata en este caso de una fantasía biológica transformada en una criatura marina que obedece a un impulso primario, quizás pudiera deberse a una concientización temporal del lado negativo de aquella relación que llevaban ya manteniendo casi una década.

En junio siguen apareciendo las modelos tumbadas en el dibujo a lápiz *Nu couché* [PP.32:055] y los óleos *Nu couché au collier* [OPP.32:86] (18 de junio), *Nu couché (Marie-Thérèse)* [OPP.32:20] (19 de junio), *Nu couché* [PP.32:053a] y *Nu devant la glace* [PP.32:054] (26 de junio). En los dos meses siguientes aparecen numerosas representaciones de la modelo durmiendo, tumbada o sentada, a veces también corriendo libremente por la playa. La durmiente es el polo opuesto de las cabezas con *vagina dentata* de Olga de 1927–1929: un cuerpo carnoso, suave y orgánico; un carácter complaciente, inocente, confortable. A veces Picasso contrasta a las dos mujeres: Marie-Thérèse se identifica con colores vivos, particularmente violetas y verdes; Olga, por el contrario, se describe en rosas mates, marrones, negros y blancos. Ejemplos de

éstas obras son los óleos *Nu couché aux fleurs* [OPP.32:58] (del primer mes), *Figures et plants* [PP.32:075] (4 de agosto), *Nu couché* [OPP.32:57] (6 de agosto), *Nu couché* [PP.32:078], *Nu couché* [PP.32:079], *Nu couché (Marie-Thérèse)* [OPP.32:22] (7 de agosto), *Femme dans un fauteuil* [OPP.32:04] (14 de agosto); o los dibujos a lápiz *Nu couché* [PP.32:059], *Nu couché aux fleurs* [PP.32:060], *Nu couché* [PP.32:061] (18 de julio), *Nu couché* [PP.32:068] (28 de julio), *Étude* [PP.32:069], *Nue [Études]* [OPP.32:32], *Nu dans un fauteuil rouge [Étude]* [OPP.32:34] (30 de julio). También hace los dibujos a tinta china *Nu couché* [PP.32:076] y *Nu couché* [PP.32:077] (4 de agosto), *Femme assise* [PP.32:085], *Femme assise* [PP.32:086], *Femme assise* [PP.32:087], *Femme assise* [PP.32:088], *Femme assise* [PP.32:089], *Femme assise* [PP.32:090], *Femme assise* [PP.32:091], *Femme assise* [PP.32:092] y *Femme assise* [PP.32:093] (8 de agosto), *Sur la plage* [PP.32:094] (11 de agosto), *Nu couché* [PP.32:095], *Nus couchés* [PP.32:096] y *Nu couché* [PP.32:097] (12 de agosto), *Nu couché* [PP.32:098], *Nu couché* [PP.32:099], *Nu couché* [PP.32:100], *Nu couché* [PP.32:101], *Nu couché* [PP.32:102] y *Nu couché* [PP.32:103] (13 de agosto), *Personnage courant et étude d'oreille* [PP.32:105], *Personnage courant* [PP.32:106] (22 de agosto), *Nu assis* [PP.32:109] (25 de agosto). En algunos casos la modelo tiene acompañante, como en los dibujos a tinta china *Nus couchées* [OPP.32:33] de esta misma fecha, *Personnages* [PP.32:107], *Deux études de femmes* [PP.32:108] (24 de agosto), *Nus* [PP.32:110] (25 de agosto); o el dibujo a lápiz *Deux nus* [PP.32:062] del 19 de julio. Como ya apuntáramos a veces el acompañante toca un instrumento de música, como en los grabados a punta seca *Flûtiste et trois femmes nues* [B:144] (21 de julio), *Flûtiste* [B:236] y *Flûtiste et Femme nue* [B:237] (23 de julio), o los dibujos a tinta china *Nu accroupi et joueur de clarinette* [PP.32:111] (25 de agosto), *Joueur de clarinette* [PP.32:112], *Joueur de clarinette* [PP.32:113], *Joueur de clarinette* [PP.32:114] y *Joueur de clarinette* [PP.32:115] (26 de agosto), *Joueur de clarinette* [PP.32:116] (28 de agosto), *Nu accroupie et joueur de clarinette* [PP.32:118] y *Nu accroupie et joueur de clarinette* [PP.32:119] (31 de agosto).

En una de las obras de junio, *Nus couchées* [OPP.32:33], vemos tres voluptuosas figuras desnudas, cada una de ellas con cierto parecido a Marie-Thérèse, protegidas por una sombrilla de la 'maléfica' luz solar; a la izquierda una Caseta surge como una aparición en una escena que se encuentra envuelta en una paradójica 'oscuridad' luminosa. En *Baigneuse au ballon* [OPP.32:59] la combinación de elementos impresionistas, *sintéticos* y surrealistas, que se remontan a las Casetas de Dinard de 1928, alcanza una nueva cúspide: la bañista, aunque colocada en un contexto realista, es una figura fantástica, alucinante, dotada no obstante de un cuerpo realista y bañada por una atmósfera diurna. Picasso aplica aquí su propuesta de que los límites entre la imaginación y la locura no están claramente definidos. Por primera vez, la acompañante de la Caseta está representada explícitamente como la esencia unificadora del mundo; colocada en primer plano, sostiene la luna que se alza en el cielo del fondo; ostensiblemente metamórfica, el cuerpo de la acompañante está hecho de pelotas cubiertas con decoraciones triangulares —véanse también *Baigneuses au ballon* [OPP.28:102] y *Baigneuses* [OPP.28:103] y flota en el aire o agua, como una criatura acuática–aérea tridimensional. Rubin señala que aunque la regresión biológica de Marie-Thérèse normalmente se desplaza al dominio botánico o embriónico, vemos aquí cómo puede también transformarse en una criatura acuática, lo cual es apropiado a su pasión por la natación. En estas obras se ofrece al abrazo del artista —los pechos alzados al colocar los brazos detrás de la cabeza— o al abrazo de las olas. Aunque Picasso nunca aprendió a nadar ('Puedo nadar de aquí para arriba', le había dicho a Jacqueline, señalando a su cintura), veneraba el mar, que no era para él sino algo erótico. El sexo y la natación son a menudo vistos uno en términos del otro. Según Rosenblum, la carne 'gomosa' de la bañista o pelota es también la sustancia de otro objeto familiar en la playa, el calamar. Su boca en forma de vulva se parece al conducto de la respiración del animal. Progresivamente la figura se va transformando ante los ojos del espectador en una criatura submarina cuyo origen quizás se encuentre en los espíritus acuáticos que había acompañado a las blancas Casetas o castillos de 1927-

1928 —véanse, por ejemplo, *Baigneuse et cabine* [OPP.28:07] o *Figure* [OPP.28:32].

El 30 de agosto pinta el óleo sobre lienzo *Baigneuse au ballon de plage* [OPP.32:59], donde las formas angulares se superponen a las redondeadas; los rasgos naturalistas aparecen junto a los abstractos. Formas esféricas, como mazas, componen una figura que tiene cierta apariencia humana desde lejos. Con las piernas abiertas y los brazos cruzados la enorme bañista o Marie-Thérèse salta en el aire para coger una pelota que parece diminuta junto al cuerpo voluminoso de ella. El uso de verticales y diagonales hace que la sensación de movimiento sea más dinámica. La presencia corpórea de la joven amante domina ahora el mundo, hinchada como una gigante, con patética torpeza hace piruetas en el aire, dando rápidamente una impresión grotesca, como si el Demonio Olga hubiera por fin logrado poseer el espíritu plácido de su rival. En un principio reconocemos muchos de los atributos de la joven, se ve el mismo fluir de su suave cabello en forma de vaina, la misma esférica anatomía de antes, los mismos tonos amarillo y violeta en su apretado traje de baño; pero otro tipo de ser, más predador que seductivo, parece habitar su cuerpo y espíritu, transformándola en un humanoide de goma gris, con un bulbo por cabeza, dos ojos redondos sin párpados y una salida de aire vertical, que podría ser la boca o la vagina. Flotando en el aire este 'pulpo' busca sin pensar a su presa, con el pelo ondeando como si fueran tentáculos. La presa, por supuesto, no es nada más que una pelota de playa, representada en dos dimensiones, en contraste con la voluminosa criatura, convirtiéndose en un remoto astro, perseguido de forma estúpida por manos tumefactas sin dedos. Y como es costumbre Picasso está secretamente presente en forma de Caseta, el elemento recurrente en su obra, amparo lleno de recuerdos sexuales que se había hecho sinónimo con la puerta misteriosa (aquí medio abierta) que lleva a lo más recóndito de su mente; también pudiera estar implícito simbólicamente en los siete triángulos amarillos del bañador, que parecen fragmentos delirantes extraídos del diseño de diamantes del Arlequín. El año 1932 marca el punto culminante de una extrema intensidad emocional y creativa: a veces los amantes aparecen juntos en un imaginario estudio,

donde un barbudo pintor o escultor clásico transforma los rasgos idealizados de la modelo en exquisitos contornos o en un adorado busto sobre un pedestal; es más, saliéndose de tal antigüedad clásica, a veces rompen la concentración artística exigida, uniendo sus cuerpos en un abrazo erótico que llega a transformar a Picasso en Minotauro, Centauro, Fauno, o incluso en un joven ateniense.

El 1 de septiembre retorna al tema del clarinetista y la modelo en las obras a tinta china *Nu couché et joueur de clarinette* [PP.32:120], *Nu couché et joueur de clarinette* [PP.32:121], *Nu couché et joueur de clarinette* [PP.32:123] y *Nu couché et joueur de clarinette* [PP.32:122]. No obstante, siguen predominando las representaciones de bañistas en la playa: los óleos sobre lienzo *Femme courant vers un nageur* [OPP.32:35], *Deux femmes jouant au ballon devant une cabine* [OPP.32:36] (4 de septiembre), *Baigneuses* [OPP.32:37], *Trois femmes jouant au ballon sur la plage* [OPP.32:66] (6 de septiembre), *Les trois baigneuses* [OPP.32:38], *Trois femmes jouant au ballon sur la plage V* [OPP.32:67], *Les trois baigneuses* [PP.32:129] (15 de septiembre). La alegría parece interrumpirse con una naturaleza muerta, el *collage* con óleo sobre lienzo *Composition au papillon* [PP.32:130], al que añade tela, madera, plantas, muelle, imperdible y una mariposa 'crucificada'.

La *Serie de las Crucifixiones* de 1932

De hecho entre el verano y el otoño vuelve a los dibujos de la crucifixión, cuyas figuras —véanse [PP.32:131–PP.32:151]— se asemejan a algunas de las configuraciones óseas y pedregosas de los años 20—véanse [PP.27:031–PP.27:058] y [PP.28:139–PP.28:149]. Aunque se ha dicho que estos dibujos son una metamorfosis de la crucifixión del altar de Isenheim de Matthias Grünewald, muestran la terrible agonía de Cristo de forma muy distinta de aquel. En los de mayor expresividad psicológica —véanse [PP.32:143], [PP,32:146] y [PP.32:151]— el Cristo que emerge en forma de esqueleto enfatiza la relación entre el Sacrificio y la 're/inserción' en la Divinidad. En *La crayon qui parle* [LG.81:335], la inversión

sugerida en la *Serie de las Crucifixiones* de 1926–1929 se hará explícita: un brazo amputado se une a una pierna también amputada para formar el brazo horizontal de una cruz; por otra parte, el brazo vertical de la cruz en forma de guante, según Richardson, 'parece hacerse una media'. Esta configuración 'viviente', parecida a una cruz con esquemática cabeza de caballo, cuelga de un gancho, de por sí un símbolo de la cruz mágica invertida; para completar el efecto de crucifixión invertida, Picasso coloca una monumental cabeza barbuda en el suelo. Las líneas ortogonales, al alejarse, indican un profundo espacio de ensueño surrealista con una copa como insinuación del misterio de la Eucaristía; a la derecha aparece la fachada de un castillo iniciativo en ruinas; contra el muro de ese castillo desértico se apoya una escalera que representa el posible acceso a los misterios ocultos; al lado izquierdo se alza un robusto tronco de árbol, que comparte la vitalidad del brazo horizontal de la cruz formado por el brazo y la pierna. Ya que el simbolismo del árbol está relacionado con el de la cruz, el tronco de aquel puede verse como el brazo vertical de esta. El colofón de la *Serie de las Crucifixiones* es *Crucifixion* [PP.38:150] en la que un hombre con orejas o cuernos en punta como un Fauno o Diablo está clavado en la cruz y es destripado por la Virgen, quien sin embargo, según Penrose, también 'corta el cordón umbilical de su hijo con los dientes, una referencia asombrosa al 're/nacer' en una escena de Sacrificio que carece de todo vestigio de esperanza'. De forma alternativa podríamos decir que la Magdalena está claramente defecando y con la nariz sobre el ano tira del falo de 'Cristo', y la figura en la cruz orina o eyacula. En el velo de la Verónica aparece una mancha negra en lugar de la cara de Cristo y de ella emanan rayos luminosos.

Entre las obras sobre este tema se encuentran los dibujos a tinta china *La crucifixion (Grünewald)* [PP.32:131], *La crucifixion (Grünewald)* [PP.32:132], *La crucifixion (Grünewald)* [PP.32:133] (17 de septiembre), *La crucifixion (Grünewald)* [OPP.32:54], *La crucifixion (Grünewald)* [PP.32:135] y *La crucifixion (Grünewald)* [PP.32:136] (19 de septiembre). Por otra parte, las escenas de bañistas en la playa toman un aspecto más ominoso, al convertirlos

en imágenes de una joven (Marie-Thérèse) que es rescatada del agua por otra —véanse [PP.32:160–PP.32:172]; [PP.33:006, PP.33:007]. El temor que estas imágenes expresan, incluyendo una obra donde el que la rescata es un hombre —véase [PP.32:156]—, sugiere una crisis en la vida de Picasso relacionada quizás con algún serio incidente que le ocurriera a Marie-Thérèse.

El 11 de septiembre había tenido lugar la muestra de las *Galeries Georges Petit* que se repite, aumentada, en el *Kunsthaus* de Zürich hasta el 30 de octubre. Un artículo de Carl C. Jung publicado en el *Neue Züricher Zeitung*, nº 13, identifica los rasgos estilísticos de Picasso como sintomáticos de la esquizofrenia (las llamadas 'líneas de fractura' son una 'serie de faltas psíquicas'). Jung mantiene que sus obras 'revelan inmediatamente su distanciamiento de los sentidos' y discute, además, el choque brutal de los colores y la obsesión con mezclar opuestos: luz y sombra, superior e inferior, blanco y negro, masculino y femenino, incluso el alma pura y el alma maléfica. Es más, en su fascinación con los arquetipos, habla de la identificación de Picasso con el Arlequín y de su búsqueda de una identidad femenina abstracta —el 'eterno femenino'.

En el otoño vuelve a su estudio de *23 bis, rue de La Boëtie* en París, donde pinta la obra al carboncillo sobre lienzo *Nu féminin endormi* [PP.32:155], la obra a lápiz *Le sauvetage* [PP.32:160] y el óleo sobre lienzo *Femme tenant un livre (Marie-Thérèse Walter)* [OPP.32:19], en que recrea a Marie-Thérèse como en los últimos retratos de Ingres. Tal cita está motivada por razones mágicas, casi con sabor a budú, es como si el espíritu del antiguo maestro se hubiera reencarnado milagrosamente a través de la presencia de una modelo viva en la vida de Picasso. La postura sibilina da a la joven una apariencia remota como de Esfinge que choca con el intenso asalto colorista y la exposición provocativa de los pezones. A esta distancia psicológica se le da una dimensión de misterio añadida a través del perfil reflejado en el espejo. Podría por supuesto leerse casi literalmente como un reflejo de la misma cabeza de Marie-Thérèse, visto en su familiar aspecto clásico; pero es también el perfil codificado del mismo artista: el espíritu en el espejo fusiona al artista con la modelo, amante y amada, en una única silueta.

En octubre Christian Zervos comienza la publicación del *Catalogue raisonné* de la obra picassiana (París: Cahiers d'Art), que llegará a incluir la mayor parte de los dibujos y pinturas del artista. Veintiocho volúmenes aparecerán entre 1932 y 1974. Durante este mes hace una sorprendente mezcla del tema de la crucifixión con el del flautista. Así, por ejemplo, hace los dibujos a tinta china *La crucifixion (Grünewald)* [PP.32:137], *La crucifixion (Grünewald)* [PP.32:138] junto con *Joueur de clarinette et nu accroupi* [PP.32:139] y *Deux femmes nues don't l'une jouant de la diaule* [PP.32:140] el 4 de octubre. Dos días más tarde sigue con el dibujo a lápiz *Joueur de clarinette et nu couché* [PP.32:141], para volver después con *La crucifixion (Grünewald)* [PP.32:143], *La crucifixion (Grünewald)* [PP.32:144], *La crucifixion (Grünewald) (Études de détails)* [PP.32:145], *La crucifixion (Grünewald)* [PP.32:146], seguidos de *Joueur de clarinette et nu couché* [PP.32:147] y *Joueur de clarinette et nu couché* [PP.32:148] (7 de octubre), *Joueur de flute et nu allonge* [PP.32:149] (8 de octubre), *Joueur de flûte et nu couché* [PP.32:150] (13 de octubre), volviendo al tema de la crucifixión con *La crucifixion (Grünewald)* [PP.32:151] (21 de octubre), y terminando el mes con *Joueuse de diaule et nu couché* [PP.32:152], *Joueuse de flûte et nu couché* [PP.32:153], *Joueur de flûte et nu couché* [PP.32:154] (22 de octubre) y *Le joueur de flûte* [OPP.32:53] (26 de octubre).

En noviembre aparece el tema del auxilio conectado con escenas de playa en los óleos sobre lienzo *Femmes et enfants au bord de la mer (Le sauvetage)* [OPP.32:43], *Le sauvetage [Jeu de plage et sauvage]* [OPP.32:55], *Le sauvetage* [OPP.32:24] (20 de noviembre); el dibujo a tinta china *Femmes au bord de la mer* [PP.32:157] (22 de noviembre), y los grabados *La plage, III* [B:240] (de igual fecha) y *Trois figures sur la plage, I* [B:241] (23 de noviembre). Curiosamente este último día el presidente von Hindenburg rechaza de nuevo la petición de Hitler de la Cancillería alemana por la razón explícita de que los poderes en que insistía Hitler la convertirían en una dictadura. El mandato de Hindenburg como presidente de Alemania había terminado en la primavera de 1932, a sus 84 años, estaba reacio a presentarse de nuevo pero temía que si no

lo hacía Hitler se haría del puesto. Hindenburg termina ganando las elecciones en julio, pero Hitler recibe el 37% de los escaños del Reichstag, gracias a una enorme campaña propagandística. El gobierno alemán permanecerá al borde del colapso, con la economía aún en crisis. En los próximos seis meses los más altos poderes se verán embrollados en múltiples manejos políticos y, al final, terminarán subestimando las ambiciones de Hitler. En el ambiente de crisis política y violencia callejera del momento Picasso realiza el grabado a punta seca *Le Viol, I* [B:239] del 21 de noviembre. No obstante, a finales de mes vuelve al tema de las bañistas de playa en los dibujos a tinta china *Femmes au bord de la mer* [PP.32:158], *Femmes jouant au bord de la mer* [OPP.32:42] (25 de noviembre), el óleo sobre lienzo *Baigneuses* [PP.32:161] (28 de noviembre) y el grabado *La baignade* [B:242] (29 de noviembre). El 26 de noviembre se abre la muestra conjunta en la *Julien Levy Gallery* de Nueva York hasta el 30 de diciembre, donde se exhiben grabados de Picasso junto con obras del americano Joseph Cornell. De las bañistas pasa de nuevo en diciembre al tema del auxilio, en el dibujo a lápiz *Le sauvetage* [PP.32:164], el óleo sobre lienzo *Le sauvetage* [OPP.32:56], los grabados *Le Sauvetage, I* [B:244] (17 de diciembre), *Le Sauvetage, II* [B:245], *Le Sauvetage, III* [B:246] (18 de diciembre), y las obras al carboncillo *Le sauvetage [Étude]* [PP.32:169], *Le sauvetage [Étude]* [PP.32:170], *Le sauvetage [Étude]* [PP.32:171] y *Le sauvetage [Étude]* [PP.32:172] (26 de diciembre). Este mismo mes aparecerán otros trabajos sobre bañistas: los grabados *Figures surréalistes au bord de la mer* [B:247], *Nageuses à la balle* [B:248], *Les trois Gràces sur la plage* [B:249], *La plongeuse* [B:1322] y *Joueuses à la Balle* [B:243] (3 de diciembre); así como los óleos *Baigneuses au ballon* [PP.32:167], *Femmes jouant au ballon* [OPP.32:70] (4 de diciembre) y *Femme endormie aux cheveux blonds* [OPP.32:03] (21 de diciembre). El año termina con un regreso al tema del pintor y la modelo en obras al carboncillo como *Le peintre et son modèle* [PP.32:173], *Le peintre et son modèle* [PP.32:174] y *Le peintre et son modèle* [PP.32:175] (30 de diciembre).

Capítulo 9

La *Serie del Minotauro* (1933–1938)

El año 1933 podría identificarse como el período del Minotauro, uno de los personajes clásicos que llegará a tener trascendental importancia en la obra de Picasso. La aparición de la figura del Minotauro, armado de una espada, sirve de preludio a un conflicto que se presiente inminente, produciendo por ello cierta ansiedad en el espectador. Ahora bien, el tema del Minotauro no sirve meramente como estrategia plástica para incrementar el drama de la composición, sino que constituye la personificación misma del artista, una especie de autorretrato indirecto, como lo indica la lámina *Minotaure endormi contemplé par une femme (Suite Vollard L60)* [OPP.33:07], fechada el 18 de mayo. Esta obra se encuentra más cercana a su vida personal de lo que fueron, por ejemplo, *Le rapt (Nessus & Dejanira)* [OPP.20:02] u otras posteriores también relacionadas al mundo clásico, que muestran cualidades objetivas, estando frecuentemente vacías de cualquier implicación emocional. La saga del Minotauro de 1933–1938, por el contrario, es reconocida generalmente como una revelación autobiográfica, una especie de revelación de las preocupaciones del artista con los símbolos míticos y arquetípicos, desarrollada a partir de una construcción narrativa multivalente. El Minotauro se define como un monstruo que reflexiona sobre sí, juzgándose a sí mismo según los baremos antitéticos de la razón y la moralidad. Siendo conocedor de su propia monstruosidad, logra trascender su condición animal en la de su complementario mitológico, el héroe semi-

divino. Como anota Cabanne, el personaje mítico es simultáneamente dios y bestia. Simboliza con ello los aspectos vitales de la personalidad humana —incluyendo el persistente deseo de enfrentarse a las 'oscuras fuerzas' del Destino, y mediante tal enfrentamiento conseguir alterar creativamente su desenlace. Como ya apuntáramos arriba, la saga del Minotauro se construye a partir de conceptos surrealistas, basados directamente en la premisa filosófica de Breton de una 'inminente surrealidad' —esto es, lo 'maravilloso' inesperado. Emerge por lo tanto como una transformación y consecuencia lógica de la *Serie de la Caseta* y la *Serie Mágica* picassianas. Más concretamente, el Minotauro, evocador de un nivel psíquico profundo, debe interpretarse por una parte como una nueva personificación del interior de la Caseta o Picasso, aludiendo por lo tanto al 'monstruo' que acecha en la mente del artista y, en segunda instancia, como una metamorfosis de este en el salvaje personaje demiúrgico que intentara controlar el mundo en la *Serie Mágica*. Temáticamente, la *Serie del Minotauro* es un compendio de la unidad y diversidad que conviven en el período surrealista picassiano; ejemplifica, en otras palabras, el carácter estructurado, pero 'transformativo' de su interpretación del surrealismo: la narración presenta una arquitectura monolítica acompañada de una continua capacidad de renovación. En este 'sistema de transformaciones', la saga del Minotauro llegará a cerrarse con cierto optimismo, ya que el personaje principal logra transfigurar 'el oscuro Destino' que había presidido sobre la *Serie de la Caseta*, suplantando a un nivel 'real' existencial los intentos mágicos por subyugar las nefastas fuerzas exteriores mediante la 'omnipotencia del pensamiento' que había sido previamente empleada en la *Serie Mágica*.

La *Suite Vollard* y el híbrido Minotauro

Según el mito clásico, esta criatura fantástica fue concebida por la unión entre Pasífae, la esposa del rey Minos y su magnífico toro. El descendiente de ambos fue un personaje híbrido, con anatomía humana y cabeza de toro, combinando por ello rasgos opuestos:

intelecto e instinto, gentileza y concupiscencia, maldad y bondad. Apenas nacido, Minos lo había ocultado en un laberinto subterráneo de la isla de Cnossos donde cada año se le ofrecían siete hombres y siete mujeres, jóvenes de Atenas; hasta que uno de ellos, Teseo, lograra por fin matarlo. Para los surrealistas la figura del Minotauro evoca la cruel ambigüedad resultante de la monstruosa unión entre Pasífae y un toro blanco, el oscuro laberinto construido por Dédalo, donde el Minotauro devora a jóvenes atenienses y cuya simbología Freud había tomado para explicar el inconsciente humano. Se veía a la bestia antitética como una fuerza que rompía con los límites de lo racional, que transgredía fronteras e infringía las normas impuestas por la Divinidad. Lo identificaban con sus propias aspiraciones de violencia generalizada, revuelta absoluta, total falta de sumisión y libertad desenfrenada.

Con la excepción de un *collage* de 1928 en que había combinado la cabeza de un toro con piernas humanas, Picasso solo comenzó a ocuparse de esta figura de la mitología en abril de 1933. Fue con motivo de la primera edición de la revista surrealista *Minotaure*, editada por Tériade y Skira, para la que se le pidió que creara la portada. En esta se muestra a un Minotauro marchando triunfante, espada en mano. Representado con un contorno clásico, la criatura híbrida da más la apariencia de un vigoroso atleta, cuyo rostro animal revela sentimientos sorprendentemente humanos, que de un monstruo de la mitología antigua. Su cuerpo atlético, su mirada confiada, su mano izquierda levantada en un gesto de victoria, la derecha agarrando el puñal fálico, todo ello le da un fuerte aspecto varonil. Es a través de estos rasgos claramente antropomórficos, sin embargo, que el Minotauro se presenta como una figura altamente ambivalente. Vemos que en los primeros bosquejos para la cubierta —por ejemplo *Minotaure assis avec un poignard I* [OPP.33:108] o *Minotaure assis avec un poignard II* [OPP.33:109]— esta ambivalencia no está aún bien definida, ya que Picasso allí representa al Minotauro exclusivamente como un ser brutal y aterrador. Directamente de cara al espectador, la criatura peluda, de aspecto malicioso, se encuentra agachado con las piernas abiertas, mostrando el pene de la misma forma despreocu-

pada en que enseña la daga. Esta caracterización de criatura peligrosa arrastrada por los instintos queda progresivamente reducida hasta llegar a una versión última, mucho más humanizada. Tal reducción quizás se debiera a que la portada nunca habría sido aceptada de mantener la fuerza erótica original. En cualquier caso, la evolución de la imagen demuestra que el Minotauro poco a poco se va convirtiendo en una criatura compleja al desvanecerse los rasgos puramente brutales o demoníacos. Y es así como nace la figura del Minotauro, representante de las tendencias contradictorias —positivas y negativas— del artista, que hallamos en la *Suite Vollard*.

La criatura híbrida aparecerá en dos ciclos, el primero de los cuales lo forman una serie de ocho grabados fechados del 17 al 30 de mayo. En *Minotaure, une coupe à la main, et jeune femme (Suite Vollard L57)* [OPP.33:62], la primera obra de este ciclo, el Minotauro se encuentra echado cómodamente en el taller del artista junto a la modelo, que tiene un claro parecido con Marie-Thérèse. Ella, coronada de laureles, lo observa con interés, mientras él alza triunfante un vaso de champán, dirigiéndose al espectador como si se tratara de un co-conspirador. En la siguientes obras —véase *Minotaure caressant une femme (Suite Vollard L59)* [OPP.33:05]—, se presenta como participe en alegres bacanales, acariciando a una de las bacantes, ofuscado por la pasión o el alcohol. Posteriormente, una vez dormido, es contemplado con cariño por su bella acompañante en *Minotaure endormi contemplé par une femme (Suite Vollard L60)* [OPP.33:07]. Si las cuatro primeras láminas van marcadas por una atmósfera de exuberancia, todo cambia drásticamente en las que siguen. Inesperadamente, el Minotauro agrede a una mujer en *Minotaure attaquant une amazone (Suite Vollard L62)* [OPP.33:08], cayendo después derrotado en la arena en *Minotaure blessé (Suite Vollard L63)* [OPP.33:09]. De repente aparece Teseo y se inclina sobre él para darle la última puntilla en *Minotaure vaincu (Suite Vollard L64)* [OPP.33:04]. Finalmente, se le ve perecer —véase *Minotaure mourant (Suite Vollard L65)* [OPP.33:10]— ante los inocentes ojos de varias espectadoras que parecen mostrar cierta simpatía hacia él desde las gradas.

A pesar de la aparente progresión lógica apuntada arriba, los

grabados de la serie están repletos de inconsistencias si se toman erróneamente como una mera historia lineal. Los escenarios donde se desarrolla la acción —el estudio, el indefinido lugar de la violación, el ruedo, etc.— alternan de forma tan abrupta como lo hacen los personajes mismos. Teseo, por ejemplo, solo aparece una vez, cuando se inclina sobre el Minotauro herido hacia el final de la 'historia'. Sin embargo, el héroe aparentemente no es el responsable de su muerte —en contra de lo que indicara el mito original—pues el monstruo se había mostrado ya herido y tendido en la arena antes de aparecer él. Obviamente Picasso no quería narrar una historia ilustrada de manera convencional. En lugar de ello, desarrolla su propia versión del mito clásico. En líneas generales, se trata de la historia de una figura con doble personalidad que no puede mantener bajo control sus propios instintos brutales. A pesar de su comportamiento humano al principio, la pasión lo convierte finalmente en un brutal violador. Dada la parte humana de su naturaleza, tal acto de violencia tiene consecuencias nefastas. Atormentado por la conciencia, el personaje muere en última instancia, sin importar que haya conseguido la simpatía del público. Esencialmente pues, la 'historia' del Minotauro no narra una acción, sino que más bien ilustra ciertos modos de comportamiento, contiene con ello cierta dimensión ética: el animal mitológico representa el conflicto entre la imposición del deseo sexual, por una parte, y la responsabilidad moral, por otra. Evidentemente, es el conflicto personal del mismo Picasso lo que se observa en ella. El artista llevaba ya seis años manteniendo una relación adúltera bajo absoluto secreto, apartado de las normas sociales aceptadas.

Es desde tal punto de vista biográfico que la segunda parte del ciclo del Minotauro revela claramente su auténtico significado. El 16 de junio, es decir dos semanas después de su muerte en la arena, la criatura híbrida resucita repentinamente. Primero reaparece como orgulloso amante de la modelo en *Scène bacchique au Minotaure (Suite Vollard L85)* [OPP.33:06], para terminar finalmente como incapacitado en *Minotaure blessé (Suite Vollard L63)* [OPP.34:09]. Este segundo ciclo se encuentra salpicado de violaciones, corridas, enfrentamientos entre toros y caballos y escenas del pintor con la

modelo, que a su manera varían el contenido de la serie. Cerrando el ciclo, es entre el 22 de septiembre y mediados de noviembre cuando Picasso produce varias versiones con un Minotauro 'ciego'. En todos estos grabados el personaje principal, apoyado en un bastón, es guiado por una joven con los rasgos de Marie-Thérèse— véase también *Minotaure et femme derriere un rideaut (Suite Vollard L66)* [OPP.34:11]. De nuevo la referencia biográfica es clara. Picasso se desvía parcialmente de su cruel autocondena original y se representa ahora como una criatura que, aunque con un nefasto Destino, recibe la asistencia de una inocente guía. Desde una perspectiva psicológica, vemos un paso de la autocrítica a la conmiseración. Debemos recordar, no obstante, que la figura del Minotauro no puede interpretarse exclusivamente desde un ángulo psicológico o autobiográfico. En el Minotauro, el artista había hallado una figura que no solo expresaba su situación personal, sino también un conflicto generalizado en toda relación amorosa. El éxito artístico de Picasso está en que, al hacer uso del imaginario mítico, encuentra un perfecto modo de expresión de lo inevitable de su propia relación amorosa. En cada mito se muestra de forma inherente la inevitabilidad del Destino, que se corresponde a su vez con la naturaleza dramática del conflicto sexual. El mito también generaliza una experiencia individual, concentrándola en una historia universal. Finalmente, el mito se presta perfectamente a la representación pictórica, ya que primordialmente 'ilustra' una historia. El éxito de Picasso está en haber revitalizado el mito, reinterpretándolo mediante el 'método metamórfico' que lo caracteriza.

Es importante resaltar una vez más que el Minotauro picassiano es una bestia extremadamente humana. Su visión del personaje es por lo tanto primordialmente multifacética. Aunque llegaba a veces a identificarse con el lado tenebroso del monstruo, en algunos casos muestra a la figura clásica como un individuo divertido, contemplativo e incluso conmovedor. A pesar de haber hecho presencia ya en 1928, como apuntáramos, solo llegará a adoptar un papel principal en 1933, convirtiéndose realmente en homólogo del artista. Posteriormente su importancia irá decreciendo, llegando prácticamente a desaparecer con la Segunda Guerra Mundial.

En el período entre su reaparición a principios de los años 30 y su desaparición diez años más tarde, Picasso tendrá una relación casi parasitaria con el personaje mítico, integrándolo en su extenso vocabulario personal, alimentándolo de sus propias frustraciones tanto sentimentales como estéticas. Es por ello que vemos cómo una joven rubia —la modelo Marie-Thérèse— con un perfil claramente griego, depone rápidamente al personaje de Ariadna y Pasífae, mientras que Teseo adopta la vestimenta de un torero, pareciendo más español que griego, viéndose acompañado además de un tercer personaje, un barbudo escultor. Repasando el ciclo en orden cronológico, como si se tratara de un diario personal o una novela dividida en fascículos, encontramos que los eventos y personajes en la vida de Picasso se ven reflejados directamente en la historia del Minotauro. Al desarrollar el lado más emocional y vulnerable de la bestia, el artista parece querer dotarlo de una más amplia y atractiva dimensión humana, la suya propia, como amante y como artista. En palabras de Brassaï, 'si bien los escritores franceses recrearon un Minotauro surreal, una criatura del subconsciente, el español consiguió encontrar en él un reflejo de su propia humanidad'.

Picasso estaba convencido de que ciertas fuerzas nefastas habitaban en su propio interior. Con la figura mítica del Minotauro, se intenta de todas formas humanizarlas. Su Minotauro personifica el 'monstruo' terrorífico y peligroso; pero también el personaje codicioso, echando humo por el hocico, con los ojos dilatados por el deseo erótico dirigido a las jóvenes durmientes, dejándose arrastrar por el placer orgiástico en sus carnes indefensas. Los surrealistas apreciaban en el Minotauro todo lo que hallaban en él de sobrehumano; a Picasso, por el contrario, le interesaba del personaje su lado 'humano, demasiado humano'. Su Minotauro era también el monstruo que patea la tierra, merodeando en busca de féminas durmientes para satisfacer su apetito sexual. Brassaï lo fue a visitar cuando estaba componiendo la cubierta para el primer número de *Minotaure*. Observó cómo había utilizado chinchetas en su composición. Cuando reprodujeron el *collage* el 25 de mayo, el artista insistió en que se vieran las chinchetas, una indicación más de la humanidad del Minotauro.

Picasso y su homólogo: el Minotauro

El Minotauro es sin duda el homólogo de Picasso, el personaje que refleja sus preocupaciones en un período especialmente complicado de su vida, teñido por una infructuosa relación matrimonial y la transición entre diferentes etapas de su carrera. La aparición del Minotauro coincide por otra parte con el momento en que el tándem toro–caballo llega a su punto culminante, cuando después de perder interés por su otro homólogo —el Arlequín de la *commedia dell'arte*—, Picasso declara al monstruo semihumano como único representante de las vicisitudes de su problemática existencia.

A pesar de la tremenda importancia en el contexto de la producción total de Picasso, el período de plenitud en que se explota la figura del Minotauro se extiende meramente unos diez años, de 1928 a 1937, una época marcada por momentos de enorme alboroto, no solo en su vida personal y artística, sino también en la situación sociopolítica de Europa. Después de conocer a la bailarina Olga Koklova en 1917, casarse con ella en 1918 y tener un hijo (Paulo) en 1921, las peleas entre ellos no se hicieron esperar. Entre 1924–1925 se repitieron con mayor frecuencia, probablemente debido a las prioridades de Olga, centradas en alcanzar un alto estatus social. Al mismo tiempo, el estilo de Picasso comienza a cambiar considerablemente con la introducción de elementos expresionistas y ocasionalmente una tendencia hacia postulados surrealistas. Como reflejo de la difícil relación con Olga, sus obras, que habían sido concebidas con un lenguaje clásico y sereno durante los años 20, empiezan a verse afectadas por continuas deformaciones y una generalizada inquietud. Progresivamente, la tranquilidad del hogar en que la esposa leía o meditaba sufre una cruel metamorfosis, y se convierte en un oscuro ámbito dominado por la constante amenaza de un deforme animal. Mientras tanto, la situación en Europa va también empeorando. En el plano político, se experimenta al comienzo de los años 30 un resurgir del fascismo que proyecta una sombra amenazadora, como la del Minotauro, en el corazón del laberinto picassiano. En el contexto de una vuel-

ta al orden en Europa, tomando como partida la imagen de la Grecia imperial y autoritaria, el interés en el mundo minoico y el Palacio de Cnossos (reconstruido por el arqueólogo Evans en 1928) responde a la necesidad de enlazar con las raíces primitivas que aún no han entrado en una fase de decadencia. Es precisamente en este momento histórico que Picasso comienza su ciclo sobre el Minotauro.

En el repertorio picassiano, los Faunos y Minotauros, que ahora observan con renovada intensidad a Ninfas durmientes, comparten una característica en común: ambos pueden clasificarse como primitivos 'monstruos'. En su naturaleza híbrida, no consiguen adaptarse al mundo humano, ni tampoco al animal. Los componentes antitéticos de sus cuerpos —humanos y animales— se encuentran unidos de forma antinatural, produciendo una marcada nota discordante. Así, Fauno y Minotauro personifican cualidades que se consideran complementarias; son bellos monstruos, tiernos bribones, puros perversos; ya que la dualidad de su naturaleza física necesita de una dualidad espiritual. La naturaleza monstruosa de Faunos y Minotauros ofrece una conveniente asociación metafórica con el propio artista. Un precedente de tal asociación puede hallarse ya en Rimbaud, Maurice de Guerin, Leconte de Lisle o Mallarmé. Para Picasso, como para aquellos, el Fauno es una criatura emocionalmente compleja, que muestra una especial sensibilidad a la belleza, convirtiéndolo por ello en su perfecto homólogo. El sentido de belleza del Fauno lo eleva no solo sobre el nivel de las bestias, sino incluso de los seres humanos. Pan, Sátiros y Centauros están todos relacionados, no solo en su carácter intermedio y proclividad sexual, sino también en su relación con los ritos, procesiones y fiestas dionisíacas (o bacanales). Los Sátiros en especial son importantes para los festivales orgiásticos, íntimamente ligados al drama satírico. Es en su conexión con Dionisos y la tragedia griega que el sátiro pasa a ser una pieza clave en la visión del arte propuesta por Friedrich Nietzsche. Según este, la creación artística se compone de dos aspectos: uno irracional e incontrolado, simbolizado por la embriaguez de Dionisos (lo dionisiaco); otro disciplinado y tranquilo, identificado por el sueño de Apolo (lo apolíneo).

El Minotauro es también claramente dionisiaco; por sus características parece intercambiable con el Fauno. Además de su similar naturaleza híbrida y el papel simbólico resultante de tal dualidad, ambas figuras se asocian normalmente con la pasión desembocada y los instintos básicos del ser humano. Ahora bien, tanto el Fauno como el Minotauro encarnan de igual modo un lado apolíneo, la parte no animal de su fisonomía.

La inicial preferencia por el Minotauro en Picasso se entiende fácilmente. Su estatus como medio-toro, por ejemplo, ofrece un lazo importante con la corrida española que Picasso tanto admiraba. Con frecuencia se ha dicho que el artista español se identificaba personalmente con este animal, una asociación que pudiera también incluir al híbrido Minotauro. No es de extrañar entonces que dotara frecuentemente a sus toros y Minotauros de cualidades humanas. Es curioso recordar que Picasso se habría identificado anteriormente con el Arlequín. El frágil Arlequín y el corpulento Minotauro parecen tener poco en común para justificar una similar asociación con Picasso. No obstante, hay dos características que ambos personajes comparten: su devoción a las mujeres y la reputación de marginados, cualidades que sin duda atraían al artista. Ahora bien, a un nivel más profundo no debemos olvidar que el mito del Minotauro era también admirado por los surrealistas por sus posibilidades simbólicas en cuanto al conflicto entre consciente e inconsciente. Como representación de las fuerzas oscuras del inconsciente, el personaje mítico simbolizaba para los surrealistas la búsqueda de un modo de expresión más cercano a los más íntimos impulsos reprimidos y un claro intento de trasgresión de las barreras impuestas por la conciencia. Quizás fuera este interés de los surrealistas por la perpetua lucha entre la razón, la conciencia y la pureza, por un lado —asociadas con el lado humano de la bestia— y los impulsos irracionales, el inconsciente y la impureza, por otro —conectados con el lado animal del híbrido monstruo— lo que llevara al pintor a interesarse especialmente en el tema mítico. Aunque el contexto sin duda le sirve de inspiración, es solo un estímulo inicial, ya que pronto Picasso, como tiene por costumbre, se apropiará del personaje mitológico, situándolo en un entorno

mucho más personal. Como él dijera, 'si todas las sendas que he tomado se trazaran en un mapa y fueran conectadas por una línea, aparecería un Minotauro'.

Durante el mes de enero Picasso reside con Olga en su apartamento de *23 bis, rue de La Boëtie* en París. El matrimonio, sin embargo, se deteriora progresivamente, mientras que la relación con Marie-Thérèse sigue su desarrollo. El artista continúa con el tema del artista y la modelo que ya tocara el año anterior. Así encontramos varios dibujos al carboncillo con el título *Le peintre et son modèle* —véanse [PP.33:001] (1 de enero), [PP.33:002], [PP.33:003] (9 de enero) o [PP.33:004], [PP.33:005] (11 de enero). Regresa también al tema del auxilio en *Le sauvetage [Étude]* [PP.33:006] y *Le sauvetage* [OPP.33:136]. Curiosamente, los gritos de auxilio de la bañista parecen reflejar el mismo clamor de gran parte de la población alemana que observa cómo el general von Schleicher dimite del puesto de canciller unos días después (28 de enero) debido a la coalición Nazi. Para el 30 de enero el presidente Paul von Hindenburg ya había nombrado al antisemita Adolf Hitler nuevo canciller de Alemania, una nación curiosamente con unos 566.000 habitantes judíos.

En el invierno, Picasso crea un conjunto de fascinantes composiciones incluyendo varios casos en que la rubia Marie-Thérèse aparece ella misma como artista —véanse [PP.33:002–PP.33:005]. La joven amante va poco a poco ganando terreno en las obras de esta época: se la muestra leyendo, mirándose al espejo y con más frecuencia durmiendo, que para él era la representación más íntima. La delineación abreviada de su perfil —una curva continua de la frente a la nariz— se convierte en el emblema de la modelo, apareciendo en numerosas esculturas, grabados y pinturas del momento. Ejecutada en un rápido estilo curvilíneo, la figura, en su grácil reposo, no es tanto un retrato de la inocente Marie-Thérèse, como un homenaje poético a la joven musa. Y de repente aparecen escenas circenses, un tema familiar del 'Período Rosa', que ahora adoptan tonalidades de fantasías surrealistas con cierto parecido a las escenas de playa de 1932 —véanse [PP.33:010 y PP.32:063]. Sabemos por Brassaï que Picasso de hecho frecuenta entonces nue-

vamente el ambiente del circo, reflejado por otra parte en el lienzo *Le cirque* [PP.33:015].

Es concretamente el 5 de febrero cuando el artista pinta varios óleos sobre escenas de circo: *Scène de cirque* [PP.33:010], *Le cirque* [PP.33:011], *Le cirque* [PP.33:012] y *Le cirque* [OPP.33:83], un tema que continúa al día siguiente con la misma técnica en *Le cirque* [PP.33:014]. A finales de mes, realiza varios desnudos en diferentes medios: grabado, *Deux femmes* [OPP.33:34] (18 de febrero); carboncillo, *Nu assis* [PP.33:017] (21 de febrero); óleo, *Nu assis* [OPP.33:20] (de igual fecha); y lápiz *Nus* [OPP.33:67] (22 de febrero). Quizás esta concentración en el físico de malabaristas y bañistas fuera lo que le impulsara a hacer en febrero y hasta el 1 de marzo una serie de dibujos surrealistas en los que se investiga la anatomía humana: *Une anatomie (Trois femmes)* [OPP.33:68] (25 de febrero), [OPP.33:70], [OPP.33:69] (26 de febrero), [PP.33:023], [PP.33:024], [PP.33:025] (27 de febrero) y [OPP.33:84] (28 de febrero), *Une anatomie: trois femmes* [OPP.33:86] (1 de marzo), entre otros. Muchas de las figuras son yuxtaposiciones inesperadas de objetos familiares como tazas, sillas, ruedas dentadas, escaleras, puertas, así como varios elementos geométricos que constituyen los híbridos 'muebles antropomórficos' imaginados por el artista en esta época. Éstas son algunas de las imágenes más surrealistas en Picasso, combinando personajes u objetos compuestos con miembros 'rellenos' y torsos de muebles o restos del estudio, una confrontación onírica de figuras realistas, aunque racionalmente inconexas. No solo se consigue aquí descomponer y destruir los seres y objetos, también se inventan desconocidas anatomías, innovadoras arquitecturas y nuevas síntesis, incorporando el mundo de los sueños a la realidad mundana. Es de destacar el simbolismo en algunas de ellas. Al ser la escalera una vía mística descendente-ascendiente a la revelación, no es de sorprender encontrar un pomo unido a ella en *Une anatomie: trois femmes* [OPP.33:86], el pomo o Picasso se sirve de la escalera o mujer para alcanzar su meta espiritual. La escritura automática que Picasso utiliza en la misma época, tanto en la naturaleza rítmica de sus repeticiones y cadencias, como en su violenta imaginería, está en completa sintonía con

tales obras plásticas. Las formas femeninas adoptan atributos semiabstractos, algunas se convierten en falos andantes, otras son mesas, lunas, trozos de queso, tomates, tablas de juego, de vez en cuando llegan a tomar la apariencia de extraños insectos de largas patas. La multitud de imágenes ideogramáticas de las obras pictóricas se ven igualmente reflejadas en los embrujos gráficos que encontramos en muchos de sus poemas.

No obstante, la realidad vuelve a irrumpir brutalmente el entorno artístico. El 28 de febrero se produce un incendio en el edificio del Reichstag en Berlín. Se desconoce la causa, aunque los Nazis lo atribuyen inmediatamente a los comunistas. Esto lleva a muchos historiadores a pensar que fueron los primeros los que realmente lo prendieron o ayudaron a hacerlo. Otros creen que un desequilibrado comunista fue el que causó el incendio. El caso jamás fue resuelto. Este incidente ayudaría a Hitler a convencer a Hindenburg de que firmara un 'decreto para la protección del pueblo y del Estado', que formará las bases para la creación de un nuevo cuerpo de policía. Se cancela la democracia parlamentaria con la propuesta del mismo Reichstag que permitía dictar leyes sin su aprobación. Como parte de una política de autocoordinación, los Nazis crean una corte especial que penaliza la disensión política y comienzan a arrestar a comunistas, socialistas y sindicalistas. La acusación contra los comunistas de haber quemado el Reichstag preocupa a los que comparten igual afiliación en Francia, incluyendo varios amigos íntimos de Picasso. Kahnweiler, su marchante, comenta que 'el fascismo será el peor enemigo de todos, como lo es en Alemania. No nos dejará continuar trabajando o mostrar las obras'.

La *Serie de la Caseta* de 1933

En *Une anatomie: trois femmes* [OPP.33:102] una Caseta blanca con escaleras observa desde la distancia a tres personajes: una escultural bañista de cabeza diminuta y enorme vientre —diosa de la fertilidad—, la réplica lineal de esta más a la izquierda y final-

mente una figurilla diagramática también de diminuta cabeza que corre entre ambas. En *Nus* [OPP.33:67], la blanca Caseta continúa a lo lejos sobre una cima, mirando ahora a una bañista monstruosa de lengua maléfica que descansa en la playa y a unas chicas que juegan alegremente a la pelota. La lengua se ha convertido en puñal, sobresaliendo verticalmente de la cabeza semiesférica de la bañista de cuerpo alargado, y amenazando a la Caseta blanca que por ello se aleja estratégicamente al fondo. La bañista de maléfica lengua es sin duda una alusión a la 'monstruosidad' de Olga, que contrasta con las dos chicas desnudas, criaturas del agua y del aire, que podrían identificarse con Marie-Thérèse. La pequeña Caseta blanca aparece también en *Amants* [OPP.33:71], medio desvanecida hacia la izquierda, observando a una enorme pareja de monstruos andrógenos copuladores. La gran distancia entre la Caseta y la pareja sugiere la separación de Picasso de su propia libido viril. Como apunta Roseblum, 'la intrincada maniobra de miembros y torso del macho va dirigida exclusivamente a hundir el enorme falo en la hembra', un acto cuya fuerza inexorable reduce a los 'amantes' a un par de exhaustos dinosaurios de diminutas cabezas. Una escena igualmente apasionada se produce en *Minotaure et dormeuse* [PP.33:112] y *Minotaure attaquant une amazone* [PP.33:123], donde el artista expresa el compendio de los 'encuentros amorosos' como mera penetración sexual. Macho y hembra, entrelazados en el acto de la copulación, se muestran ostensiblemente enfrentados. Es como si el Minotauro escuchara una voz interna que fuera solo perceptible en el momento preciso del orgasmo. Pero la violencia que ahora proviene exclusivamente del lado masculino había tenido comienzo con el sexo opuesto, la horrible bañista de obras anteriores. En la *Serie de la Caseta* de 1927, las bañistas reflejaban normalmente el comportamiento de Olga, maltratando a la Caseta o a Picasso como un ser detestable. Aquellas horribles féminas, claras referencias a la 'monstruosidad' de la esposa, servían de celosas Guardianas, amenazando y atacando constantemente a la Caseta hasta derrotarla por completo. Inspirada en la vida conyugal de la pareja durante su estancia en Cannes, la inocente Caseta expresaba claramente el alejamiento progresivo del

pintor de su esposa. Más tarde, en la serie de Dinard de 1928, las Casetas con silueta de Picasso comienzan a dar evidencia de su amor por Marie-Thérèse, la 'femme enfant' de *Baigneuse et cabine* [OPP.28:07] o gran bañista de la pelota en *Joueurs de ballon sur la plage* [OPP.28:08]. Pero aquí también se da una nota negativa. A pesar del lazo común entre la Caseta y la bañista o Marie-Thérèse, observamos una clara alienación de Picasso con respecto a su compañera, expresada en el objeto intrínsicamente inhumano que el artista continúa escogiendo como símbolo de sí mismo. Si bien la llave o falo de la Caseta apunta, por supuesto, a los deseos eróticos del artista, la Caseta como objeto connota más bien una sensación de aislamiento de su compañera, enfatizada aun más por colocarse a lo lejos. Algo más tarde, en *Monument (Tête de femme)* [OPP.29:11], esta frustración conduciría a la venganza de la Caseta contra la 'monstruosidad' de Olga, una vez aquella hubiese arrebatado los 'dientes' a la horrible Guardiana. Posteriormente en 1931, la oposición entre la ingrávida Caseta blanca y el ocre monstruo copulador —véase *Figures au bord de la mer* [OPP.31:06], por ejemplo—, comienza a interiorizarse en el propio artista, definiéndose ya claramente como una confrontación entre el consciente y el inconsciente, entre la libido controlada y el desenfreno sexual. Ahora en *Amants* [OPP.33:71], la Caseta blanca sigue enfrentada a una libido brutal y abierta, representada de forma alegórica por los monstruos entrelazados, y Picasso continúa identificándose más con la primera que con los segundos. Quizás el optar por tan rebuscado objeto se debiera a la superstición española en contra de cualquier referencia directa a lo que se quiere nombrar, prefiriendo una expresión algo más críptica. La Caseta parecía ideal para encarnar el 'misterio oculto', pues al ser un objeto familiar, no sería fácilmente reconocible como una referencia al 'gran misterio' tras la blanca fachada: el inconsciente, el Destino o Muerte. La Caseta, en suma, encarna al artista como víctima inocente, bajo constantes ataques, tanto desde el exterior —por las horribles féminas que la rodean, esto es, Olga—, como desde el interior —el inconsciente o cruel Destino–Muerte dentro de la Caseta. Su elección de esta última como símbolo críptico estaba determinada principalmente por

un sentimiento de soledad, de aislamiento, en su enfrentamiento con ambos problemas. Como dijo Picasso en alguna ocasión: 'Supongo que me moriré sin haber amado jamás'; y en otra ocasión: 'En la vida uno tira una pelota. Espera que llegue a la pared y que rebote de vuelta para poder volver a tirarla. Se espera que los amigos devuelvan la pelota. Pues bien, casi nunca son una pared. Son como viejas sábanas mojadas, y la pelota que se tira, cuando da contra las sábanas mojadas, simplemente cae. Casi nunca vuelve'. Picasso parece sentirse incluso alejado de la lucha de celos que enfrenta a las dos mujeres en su vida. En *Sur la plage* [OPP.33:75], la Caseta blanca se representa como testigo imparcial del enfrentamiento entre las dos bañistas híbridas. El contraste entre ambas figuras refleja la diferencia entre Olga y Marie-Thérèse: la primera, de esqueléticas vértebras, amenaza a la segunda, de enorme panza, emplazada cerca de la Caseta blanca con la puerta entreabierta a la derecha como si intentara protegerla. A lo lejos, en la parte inferior derecha, una hilera de pequeñas Casetas enfatizan el frágil e indefenso estado en que se encuentra el 'hombrecito' Picasso.

El 22 de febrero Picasso había pintado *L'atelier* [PP.33:018], volviendo con ello al tema del taller de escultura. Comparando este último con *Le sculpteur* [OPP.31:08], observamos que una mesa y caballete reemplazan al pedestal y una pintura sin terminar sustituye al busto. La modelo, sin embargo, permanece igual: Marie-Thérèse. Picasso divide la composición en dos partes. De un lado se encuentra la obra y del otro el objeto que se está pintando. Sin embargo, no podemos distinguir si en lo que trabaja el artista es una naturaleza muerta pintada o una escultura. Al colocar una mesa en lugar de un pedestal se intenta sugerir lo primero, pero la presencia de un vaso sin deformación alguna indica que estamos quizás observando una obra tridimensional. Tal representación enigmática y ambivalente podría simbolizar no solo la transmutación entre la naturaleza y arte, sino también la posible metamorfosis entre los diversos modos de representación plástica.

El distanciamiento entre escultor y modelo

Del 14 de marzo al 18 de junio el artista completa cincuenta y siete grabados, de los cuales unos cuarenta tratan el mismo tema del escultor, realizados antes de principios de mayo. Las primeras escenas se concentran en una enorme escultura de una cabeza de mujer —Marie-Thérèse— parecida a las obras en escayola de 1932. En esta serie parece como si la creación artística lo separara constantemente de su compañera. Las obras que habitan el taller se hacen extrañas, como si estuvieran hechas por diferentes escultores. La agonía y la duda de la creación jamás habían sido expresadas de forma más impactante. Lo que observamos es un diálogo entre el artista y una obra que tiene una presencia propia, una vida aparte —véase *Le repos du sculpteur I (Suite Vollard L38)* [OPP.33:25]. Es también un diálogo entre la modelo y la obra; y entre el artista y la modelo, su compañera, sorprendidos ante la irrupción de la realidad en el estudio, como es el caso de los dos caballos en el grabado del 3 de abril, que parecen ser una réplica de la confrontación sexual entre ambos. Otros grabados posteriores tratan sobre temas variados: acróbatas, caballeros, toros jocosos, corridas, Centauros, bustos de Divinidades ancestrales. Las láminas para estos se encuentran entre las cien que adquiere Ambroise Vollard entre 1930 y 1937, impresas en París por el famoso grabador Roger Lacourière y conocidas como la *Suite Vollard*.

Durante el mes de marzo continúa con toda una serie de impresiones sobre el artista y la modelo: *Tête de femme tournée à droite* [B:252] (3 de marzo), *Buste sculpté sur un socle* [B:253] (5 de marzo), *Jeu sur la plage (Baigneuses jouant au ballon) III* [OPP.33:135], *Tête de femme de profil à droite* [B:255] (9 de marzo), *Tête* [B:256] (12 de marzo), *Buste surréaliste et deux modèles* [B:257] (17 de marzo), *Dormeuse et sculptures* [B:258] (23 de marzo). Algunos de ellos serán incluidos posteriormente en la *Suite Vollard* —véanse *Quatre femmes nues et tete sculptee (Suite Vollard L86)* [OPP.33:54] (10 de marzo), *Trois acteurs (Suite Vollard L12)* [OPP.33:30] (14 de marzo), *Sculpteur, modèle et sculpture assise (Suite Vollard L13)* [OPP.33:63] (15 de marzo), *Sculpteur, modèle*

couché et sculpture (Suite Vollard L14) [OPP.33:122], *Sculpteur, modèle et buste sculpté (Suite Vollard L15)* [OPP.33:56] (17 de marzo), *Sculpteurs, modeles et sculpture (Suite Vollard L16)* [OPP.33:45] (20 de marzo), *Deux modèles vêtus (Suite Vollard L17)* [OPP.33:61], *Model accoude sur un tableau (Suite Vollard L18)* [OPP.33:47], *Sculpteur avec coupe et modèle accroupi (Suite Vollard L19)* [OPP.33:31] (21 de marzo), *Vieux sculpteur au travail (Suite Vollard L20)* [OPP.33:44], *Sculpteur et modèle admirant une tête sculptée (Suite Vollard L21)* [OPP.33:123], *Sculpteur, modele accroupi et tete sculptee (Suite Vollard L22)* [OPP.33:120] (23 de marzo), *Jeune sculpteur au travail (Suite Vollard L23)* [OPP.33:124] (25 de marzo), *Sculpteur et deux tête sculptées (Suite Vollard L24)* [OPP.33:125], *Sculpteur à mi-corps au travail (Suite Vollard L25)* [OPP.33:125] (26 de marzo), *Le repos du sculpteur et le modele au masque (Suite Vollard L26)* [OPP.33:46], *Sculpteur au repos avec Marie-Thérèse et sa representation en Venus pudique (Suite Vollard L27)* [OPP.33:50], *Deux hommes sculptés (Suite Vollard L28)* [OPP.33:118] (27 de marzo), *Le repos du sculpteur devant le petit torse (Suite Vollard L29)* [OPP.33:127], *Famille de saltimbanques (Suite Vollard L30)* [OPP.33:49], *Le Repos du sculpteur devant le jeune cavalier (Suite Vollard L31)* [OPP.33:128], *Le repos du sculpteur (Suite Vollard L32)* [OPP.33:53] (30 de marzo), *Le repos du sculpteur devant des chevaux et un tareau (Suite Vollard L33)* [OPP.33:119], *Le repos sculpteur (Suite Vollard L34)* [OPP.33:33], *Sculpteur et son modele devant une fenetre (Suite Vollard L35)* [OPP.33:60] y *Le repos du sculpteur et la sculpture surrealiste (Suite Vollard L36)* [OPP.33:65] (31 de marzo). Hasta el 18 de junio, elabora numerosos grabados, a veces terminando tres o cuatro en un solo día. Entre ellos están los más de cuarenta sobre el 'taller de escultor', así como las escenas de asalto sexual, descritas a veces como violaciones y a veces como abrazos o batallas amorosas. El Minotauro se convertirá en una figura central en todos ellos; su presencia en el taller de escultor y su papel en los asaltos sexuales subraya la clara interrelación de los tres temas. El clima de agresividad refleja el mismo ambiente de pugna política que vive la vecina Alemania en estos momentos. El 5 de este mes los nazis ganan

la mayoría en las elecciones alemanas, convocadas para obtener la aprobación de un recurso de solicitud de poder. La victoria se debe a la pérdida de un millón de votos comunistas. El día 12 se abre el campo de concentración en Oranienburg, en las afueras de Berlín. En la extraordinaria obra del 16 de marzo *Figure (Tête d'Arlequín* [PP.30:021], Picasso, arrastrado por el terror circundante, deja en una de sus obras la nota satánica: 'Dimanche soir 16-III-XXX Reminiscere Longueur du jour 11h.—50-M'. El 22 de marzo los nazis abren otro campo de concentración en Dachau cerca de Munich, seguido por el de Buchenwald cerca de Weimar en el centro de Alemania, el de Sachsenhausen cerca de Berlín y el de Ravensbrück exclusivamente para mujeres.

Es importante analizar en este punto la actitud de la modelo con respecto al escultor y la escultura en general —véase, por ejemplo, *Modèle accroupi, sculpture de dos et tête barbue (Suite Vollard L55)* [OPP.33:27]. Hasta la introducción del Minotauro en la serie en abril de 1933 con *Minotaure assis avec un poignard (Maquette pour la couverture de 'Minotaure')* [OPP.33:03], las imágenes muestran al escultor mirando preferentemente a la escultura, no a la modelo —véanse *Vieux sculpteur au travail (Suite Vollard L20)* [OPP.33:44] y *Le repos du sculpteur IV (Suite Vollard L41)* [OPP.33:36]. La somnolienta modelo, algo hosca y de mal humor, tiene frecuentemente los ojos vacíos, como en *Sculpteur au repos avec Marie-Thérèse et sa representation en Venus pudique (Suite Vollard L27)* [OPP.33:50]. En otros casos, el escultor examina un grupo pseudoclásico (no hay jamás una referencia directa a esculturas concretas) como si se preguntara si su propia escultura pudiera compararse con la clásica —véase *Famille de saltimbanques (Suite Vollard L30)* [OPP.33:49]. O la modelo mira fijamente con sorpresa a una de las cabezas que supuestamente la representa, y que no obstante parece no satisfacer su narcisismo como lo haría un 'retrato real' y que de hecho ella ni entiende ni aprecia —véanse *Trois femmes nues près d'une fenêtre (Suite Vollard L43)* [OPP.33:32] o *Sculpteur avec coupe et modèle accroupi (Suite Vollard L19)* [OPP.33:31]. Una de las láminas de la serie, *Muse montrant á Marie-Thérèse pensive son portrait sculpté* [G/B:299], real-

mente parece un producto del mal humor del propio grabador al enfrentarse con la falta de comprensión de la modelo hacia su obra y por ello hacia su vida. Al menos al comienzo, la modelo es una representación cruelmente realista de Marie-Thérèse, sin la más mínima transformación plástica. Muestra a una mujer gruesa y mal vestida, vista desde un ángulo extraño, con los pies torpemente colocados, que mira con tristeza e incluso desesperación a una de las cabezas de escayola que supuestamente la 'diviniza'. Picasso retendrá esta imagen durante tres estados, y después, avergonzado, la hará irreconocible, esquematizando el trazo con punta seca. En dos grabados, sin embargo, el escultor sí que mira a la modelo. Uno fechado el 7 de abril, *Sculpteur et modèle debout (Suite Vollard L44)* [OPP.33:130], muestra a una chica andrógina con orejas de Fauno. El otro, hecho unos días después, es más seductivo y complejo—véase *Sculpteur et modele agenouille (Suite Vollard L45)* [OPP.33:38]. El atractivo escultor escudriña a la modelo que ha hecho un enorme esfuerzo para llamar su atención rizándose el cabello. Ella se mira en el espejo colocado junto a una cabeza esculpida del escultor. No sabemos lo que ve en él ni qué la lleva a mirar ambiguamente al escultor. Lo único que puede percibir definitivamente es una de las cabezas de escayola que no aprecia y de las que no quiere saber nada. Esta incomunicación entre el escultor y la modelo pudiera quizá deberse a la sensación de una inminente retirada de la libertad de expresión que amenaza por doquier. Con la firma del decreto de emergencia, por parte del presidente von Hindenburg, en Alemania habían quedado suspendidos los artículos de la constitución de Weimar que garantizaba la libertad personal, la libre expresión, la libertad de prensa, la protección contra visitas domiciliarias, el derecho a organizar reuniones y formar asociaciones, así como el derecho a la privacidad en el servicio postal, telegráfico y telefónico. Todos los diputados comunistas en el Reichstag y el Landtag, y todos los funcionarios comunistas del Estado de Prusia, serían arrestados bajo el nuevo decreto. El temor arriba expresado por Kahnweiler de que tal opresión pudiera quizás extenderse a Francia debe haber afectado no solo a Picasso, sino a todo el círculo de intelectuales que lo rodeaba.

En una de las obras de marzo, el artista había esculpido una pequeña réplica del desnudo femenino que posa sobre una plataforma. La sutil delicadeza del resultado y la vista abierta de la ventana dan una fuerte impresión de realismo; no obstante, el escultor representado no puede ser Picasso, ya que él rara vez trabajaba directamente del natural. Es más, el trío artista-obra-modelo se encuentra separado por una figura en primer plano que está medio perdida en la sombra. Vista solo como un busto de mujer, pudiera ser una estatua ya completada o una persona que da la espalda a lo que acontece en el estudio. Sea como fuere, una vez percibida, hace que la mirada del espectador se redirija a la escena detrás de él, poniendo ahora en duda la misma actividad del escultor. ¿Se trata también en aquel caso de una estatua, o es quizás una segunda modelo? Realidad y producción artística parecen perder la línea divisoria que las separa. El mundo del arte parece presentarse como una posible vía de escape de la cruel realidad circundante.

Debemos recalcar que el artista clásico no es nunca un pintor —como en muchas de las ilustraciones de *Le Chef d'oeuvre inconnu* de 1927— ni un grabador, como podría asumirse de la naturaleza autorreflexiva de la obra. Se trata siempre de un escultor clásico. En este punto hemos de mencionar la postura hegeliana vigente en esta época —discutida por el crítico Jules Romain, entre otros— que veía la escultura como completamente autosuficiente, mientras que la pintura se consideraba parcialmente dependiente de una percepción subjetiva. Es decir, se suponía que la pintura era esencialmente ilusionista y, por lo tanto, dependiente del papel constitutivo del espectador. La escultura, por el contrario, debido a la lógica de su materia, evitaba tal forma de ilusionismo, al ser de hecho completamente tridimensional y objetiva. Por lo tanto, la escultura representaba un claro avance en la búsqueda de una metamorfosis entre arte y realidad. Algunas de las imágenes —véanse *Sculpture d'un jeune homme a la coupe (Suite Vollard L46)* [OPP.33:48], *Sculpteur, modele accroupi et tete sculptee (Suite Vollard L22)* [OPP.33:120] y *Sculpteur et son modele devant une fenetre (Suite Vollard L35)* [OPP.33:60]— muestran al artista en el mismo proceso de esculpir o modelar; pero en la mayoría

—véanse *Famille de saltimbanques (Suite Vollard L30)* [OPP.33:49], *Le repos du sculpteur devant des chevaux et un tareau (Suite Vollard L33)* [OPP.33:119], *Sculpteur et modèle admirant une tête sculptée (Suite Vollard L21)* [OPP.33:123], *Sculpteur au repos avec Marie-Thérèse et sa representation en Venus pudique (Suite Vollard L27)* [OPP.33:50], *Le repos sculpteur (Suite Vollard L34)* [OPP.33:33], *Le repos du sculpteur devant le petit torse (Suite Vollard L29)* [OPP.33:127], *Le repos du sculpteur I (Suite Vollard L38)* [OPP.33:25], *Le repos du sculpteur et le modele au masque (Suite Vollard L26)* [OPP.33:46], *Le repos du sculpteur II (Suite Vollard L39)* [OPP.33:59] y *Le repos du sculpteur IV (Suite Vollard L41)* [OPP.33:36]— aquel se encuentra sentado, mirando fijamente a lo lejos el trabajo ya terminado. Los grabados *Sculpteur, modele accroupi et tete sculptee (Suite Vollard L22)* [OPP.33:120] y *Sculpteur et modèle admirant une tête sculptée (Suite Vollard L21)* [OPP.33:123] representan con bastante claridad ambos puntos de mira. En el primero, el escultor está absorto en su obra, tocando cuidadosamente los rasgos esculpidos del busto. Su involucración física queda de este modo enfatizada. El alargamiento lateral sugiere —hasta cierto punto al igual que lo hacían las ilustraciones de *Metamorphoses* de 1930— un giro gradual en el espacio, como si el escultor estuviera trabajando alrededor de la estatua, mientras mantiene sus expertos ojos en ella. En *Sculpteur et modèle admirant une tête sculptée (Suite Vollard L21)* [OPP.33:123], por otra parte, el escultor, doblado, su barbilla posada en las manos, simplemente observa la estatua clásica ya esculpida de la que parece estar distante. La modelo a su lado está más involucrada con la obra que él; pero aunque acerca la mano a la estatua, los ojos sin pupilas de esta última no ofrecen ninguna respuesta, ignorando a su espectadora.

En la mayoría de los grabados, la escultura se muestra completa y autosuficiente, con el escultor (igual que la modelo) relegado al mero papel de observador. En este sentido, la imagen escultórica observada recuerda a las durmientes de 1931–1932. Como ya notara Leo Steinberg, 'el hombre despierto, sin posibilidad de compartir los pensamientos de la durmiente, se siente excluido. Es el

sueño el que la aleja de todo posible conocimiento de ella. Aquel, en lugar de ofrecer una ocasión para la satisfacción sexual, hace consciente al hombre de su destierro. El distanciamiento de la durmiente es reconocido como una deserción, lo cual la hace ganar poder sobre el observador. Deja de ser la víctima indefensa para convertirse en la que tiene acceso al secreto'. La línea divisoria que separa al escultor de su obra parece fragmentarse en algunos casos. Incluso pudiera darse un intercambio de papeles entre la modelo y la escultura. Tales implicaciones se ven reforzadas por la presencia de grabados sobre 'encuentros amorosos' —véanse *Le viol sous la fenetre (Suite Vollard L50)* [OPP.33:52], *Le Viol II (Suite Vollard L47)* [OPP.33:28] y *Le viol V (Suite Vollard L49)* [OPP.33:37]. A primera vista, las miradas que se observan en estas obras no tienen nada que ver con el 'taller de escultor'. Mientras que las figuras en el taller se caracterizan por un cierto alejamiento, las de las tres obras mencionadas no están ni mucho menos alejadas. De la misma forma, mientras que la mirada es la que domina las relaciones en el taller, 'los amantes' en los tres últimos grabados se aprietan uno contra otro hasta hacerse invisibles; cerrando los ojos o 'mirando sin ver'. Pero la separación nunca llega a eliminarse por completo.

El contraste entre el acercamiento de las 'confrontaciones amorosas' y las 'estatuas observadas' destaca en *Sculpteur au repos avec Marie-Thérèse et sa representation en Venus pudique (Suite Vollard L27)* [OPP.33:50] de la serie del 'taller de escultor', donde la escultura es un voluptuoso desnudo femenino. El efecto de sustituir una figura de pie por las cabezas esculpidas de las composiciones anteriores sirve para introducir en el estudio la posibilidad de una relación erótica entre la obra y el espectador. No obstante, tal posibilidad no llega jamás a cumplirse. La escultura no hace ninguna concesión a la presencia del público. Su evidente indiferencia hacia el observador es respondida con una fría reacción por parte de él. Tan etérea es la contemplación de la modelo que su mirada parece flotar fuera del cuerpo. La actitud fría del escultor se registra a su vez por la postura de reposo y particularmente por la posición de su mano derecha. Al colocarla cerca de los genitales

hace suponer que se trata de algo más que un interés objetivo. Sirve para señalar su falta de contacto sexual con la estatua, un corolario de la clara indiferencia de ella hacia él. Es de destacar de nuevo la similitud de esto con la visión hegeliana de lo clásico. Hegel insistía en que 'el espectador debía mantenerse en una contemplación intelectual o espiritual de la obra de arte', relacionándose con ella con una total ausencia de deseo. La razón es clara: el deseo amenaza la independencia y autonomía tanto de la obra misma como del espectador. Bajo el dominio del deseo, la obra se percibe meramente como un objeto de consumo, presente únicamente para la satisfacción del observador. Especialmente frente a la obra clásica, cuya autosuficiencia reflejaba la del espectador, todo deseo debía estar completamente ausente, 'sub/limado' o reprimido.

Una y otra vez en los grabados del 'taller de escultor' de la *Suite Vollard*, la relación entre obra y público confirma claramente la propuesta hegeliana. En *Le repos sculpteur (Suite Vollard L34)* [OPP.33:33], por ejemplo, el Centauro y la Ninfa, unidos en un abrazo, puede que se vean consumidos por un deseo mutuo, pero la muestra de pasión entre ellos sirve principalmente para evitar la relación entre el artista y la modelo (cuyos rasgos son tan parecidos a los de aquellos). A pesar del gentil abrazo que el escultor da a su acompañante, la pareja se muestra pasiva y desapasionada, en contraste con la representación escultórica. El efecto se ve ampliado al notarse el parecido del escultor y la modelo con las efigies que con frecuencia decoran las cubiertas de los sarcófagos etruscos o romanos. Si el Centauro y la Ninfa se pierden en el deseo, el artista y la modelo sugieren más la nostalgia de una pasión que se ha evaporado. En los 'encuentros amorosos' entre Centauro y Ninfa, las figuras no solo están apretadas unas contra la otra, sino que también llenan casi todo el frente de la composición. El resultado, como apunta Leo Steinberg, es que el espectador experimenta también 'la falta de orientación visual que acompaña a todo conocimiento carnal'. Tal cercanía a la acción contrasta claramente con la experiencia que se obtiene al contemplar al artista y la modelo o estatua en la mayoría de los grabados del 'taller de escultor'. La reducida escala de las figuras del escultor y la modelo en este caso

concreto, colocadas junto a la pared lejana del estudio, sumada a la posición central de la escultura, sitúa al espectador en un lugar mucho más apartado de la acción. Como consecuencia de este ordenamiento, se crea una cierta simetría entre el escultor, la modelo y los observadores; la posición de los dos primeros para con la estatua refleja la nuestra (y quizás también la del mismo artista). El papel de todos es el mismo, el de meros observadores.

Para mantener la incógnita, de vez en cuando en la *Suite Vollard* se dan imágenes que enmarcan la relación entre escultura y grabado y su creador de forma menos pasiva —véase *Sculpteur et son modele devant une fenetre (Suite Vollard L35)* [OPP.33:60]. En casos como este, el rasgo más distintivo es el tratamiento variado para las dos mitades: la derecha se representa en un estilo clásico simple, mientras que la izquierda es todo un entramado de líneas densas. Más de cerca se observa otra inconsistencia entre ambas partes: los diferentes ángulos de mira del escultor con respecto a la modelo y su obra. Ambas están desplazadas 90 grados, de modo que aunque la modelo está frente a él, él observa la figura esculpida de perfil. Como resultado, la posición del artista con relación a su obra se equipara a la nuestra —y la de Picasso— con respecto a la modelo. Y es aquí que el tratamiento de la parte izquierda es significativo, ya que nos recuerda de forma enfática que estamos frente a un grabado, destacando la presencia del artista ante la lámina. De las curvas del cuerpo de la modelo que sugieren la plenitud de su forma al rayado y contrarrayado de los diseños del fondo, la evidente libertad y espontaneidad de los trazos destacan el proceso creativo, en paralelo con la acción de esculpir que se representa a la derecha. En ambos casos, el énfasis cae sobre el compromiso físico del artista para con su obra —su contacto directo con la forma femenina.

En *Le repos du sculpteur devant le petit torse (Suite Vollard L29)* [OPP.33:127], la modelo y la escultura se ven igualmente equiparadas, esta vez por su *contrapposto* que se observa en el contorno izquierdo de ambas. También aquí la identificación apunta a una igualdad de puntos de vistas: el espectador (y Picasso) ve la sección media de la modelo desde el mismo ángulo que el artista

clásico observa su versión esculpida. Pero la analogía se extiende más allá del mero punto de mira. En *Le repos du sculpteur I (Suite Vollard L38)* [OPP.33:25], la mirada de la modelo ofrece la primera pista; con su presencia establece la analogía entre el observador y el escultor que la contempla. Simultáneamente, introduce en tal contraste una inestable asimetría, ya que la mirada fija del desnudo claramente la separa de la escultura sin pupilas; no solo no está apartada de un intercambio con el mundo exterior, sino que su apariencia específicamente sugiere que todo intercambio deberá tratar últimamente con el deseo. Rechazo y atracción unidas, su mirada materializa la represión en la que se basa nuestro estético desinterés —no menos que el del clásico escultor. Ahora bien, el arte, según lo concebía el español, no puede basarse exclusivamente en tal desinterés. Sus obras parecen más bien diseñadas para la 'satisfacción imaginaria' del deseo. Lo que Picasso buscaba, por lo tanto, era el 'homólogo visual' de un abrazo. De ahí la aparente multiplicidad de sus figuras, en particular los desnudos femeninos. Como indica Steinberg, el dibujo para Picasso era una forma de 'posesión' o 'con/penetración', una especie de proyección espiritual de la presencia de la figura y del artista–espectador. El pintor incluso llegó a declarar que la creación artística era equiparable a 'hacer el amor'. Y esto es tan cierto para la producción plástica como para su posterior percepción por parte del público.

No es de sorprender por ello que la modelo desnuda en *Le repos du sculpteur I (Suite Vollard L38)* [OPP.33:25] se enfrente con el observador con su pasividad de *voyeur*, o que su equivalente en otros grabados espere más ardor de sus compañeros, los artistas. El escultor clásico de *Le repos du sculpteur et le modele au masque (Suite Vollard L26)* [OPP.33:46], por ejemplo, está completamente absorto en la admiración de la estatua delante de él. Aunque la modelo finge compartir la fascinación de este, es solo una máscara; por debajo, ella mira de forma crítica a su amante, carente de toda pasión. En otros grabados, la indiferencia del escultor hacia la modelo está indicada por un incremento en diferencia de edad. En *Le repos du sculpteur II (Suite Vollard L39)* [OPP.33:59] y *Le repos du sculpteur IV (Suite Vollard L41)* [OPP.33:36], la lasitud

del escultor va sugerida por la estatua a la que mira. En lugar de la cabeza femenina que aparece en muchos otros grabados, encontramos una que se parece sospechosamente al escultor en su juventud. La cabeza incluso dirige la mirada en su dirección, como en reconocimiento del Destino compartido por ambos. Los dos se constituyen apenas en 'miradas desplazadas' del cuerpo, incapaces de 'hacer el amor'. La misma cabeza de hombre esculpida reaparece en otras escenas del 'taller de escultor' en las que el artista está ausente. En *Modèle et grande tête sculptée (Suite Vollard L37)* [OPP.33:129], las proporciones del busto son tan extremas que este parece ser un sustituto del escultor o pudiera incluso aspirar al papel de amante de la modelo. Por el contrario, en *Sculptures et vase de fleurs (Suite Vollard L56)* [OPP.33:133], es la modelo la que se ve sustituida por una figura de mármol, aún desnuda, y claramente el objeto del deseo visual del busto masculino. El desnudo esculpido, como si intentara bloquear la mirada del *voyeur*, mantiene las rodillas juntas. El oscuro rayado que cubre la parte izquierda de la habitación la separa aun más de su admirador. De forma parecida, la cortina echada sobre la ventana cae exactamente entre las dos figuras, enfatizando de nuevo la separación y el bloqueo de su visión.

El artista y la modelo regresan al estudio en *Sculpteur et modele agenouille (Suite Vollard L45)* [OPP.33:38]. Aunque él es joven de nuevo, el escultor no abraza al imponente desnudo. De hecho, su cuerpo se inclina en dirección opuesta. Simplemente la observa desde el otro lado de la ventana del fondo, con el distante paisaje que se divisa por ella sirviendo para acentuar la separación. En un plano diferente, la ventana también enfatiza la separación entre nosotros y la modelo. Aquí, como en otros grabados de la serie, la ventana sirve como autorreferencia, una indicación al tipo de imagen que, aunque parezca atractiva, requiere que se mantenga la distancia estética apropiada por parte del espectador. El mensaje de la ventana es transparente: 'mirar, pero no tocar'. El mismo tema se ve reflejado en la figura de la modelo quien, mirando en el espejo sobre sus rodillas, se coloca conscientemente como un espectáculo que debemos meramente observar. El oscuro modelado de su ros-

tro y busto sugiere una concentración en esa área, así como el punto adonde deben dirigirse las miradas —la suya, la del artista y la del observador. Solo la cabeza esculpida mira en otra dirección. Posada sobre el suelo, sirviendo de apoyo para el espejo, se le niega incluso el mínimo placer del *voyeurismo*. La cabeza mira hacia fuera, recordándonos que nosotros también estamos restringidos a un tipo de 'respuesta ocular', una que se encuentra casi tan marginada como la suya.

Una visión exaltada del artista

La investigación sobre la naturaleza y función del arte se convierte en toda una obsesión durante esta época. Como siempre, el tema tiene un significado personal para Picasso, incluyendo cuestiones vitales que conciernen a la conexión del artista con su obra, a su herencia artística y a su relación con el amor, representado específicamente en la persona de la modelo. Además de examinar el corolario de la relación del arte con la naturaleza, es el tema del artista el que ofrece el hilo común que conecta grabados que en un principio parecen completamente inconexos. Como ya apuntáramos, el artista que aparece con más frecuencia en el contexto del estudio no es un pintor, sino un escultor (sobre todo en el grupo identificado como del 'taller de escultor'). Se le representa también como un personaje clásico. El número y variabilidad de sus características contribuyen a la universalidad del artista. En ningún caso podrían aplicársele categorías rígidas, ya que tanto él como los otros personajes mantienen una estrecha relación estructural de un grabado a otro. Aunque no aparece en todos ellos, el artista es no obstante el personaje dominante de la serie; su personalidad determina la naturaleza de los otros componentes del estudio. Es un tipo noble, digno y clásicamente idealizado, un escultor absorto en su obra y que frecuentemente ignora a la bella mujer desnuda que le sirve de modelo y amante —véase *Sculpteur avec coupe et modèle accroupi (Suite Vollard L19)* [OPP.33:31]. Incluso cuando yace acurrucada en sus brazos, los ojos del artista están clavados en su

creación escultórica, como en *Le repos du sculpteur devant le petit torse (Suite Vollard L29)* [OPP.33:127]. La modelo juega un papel esencialmente pasivo, acompañando al artista en la contemplación silenciosa de la obra maestra. Las apariencias físicas varían lo suficiente para sugerir una especie de metamorfosis continua del artista. Este aspecto de la autorrepresentación tiene especial significado, ya que tanto las características constantes mostradas por el escultor como los rasgos que sufren cambios se relacionan con la visión de Picasso de sí mismo como artista. Los rasgos conflictivos revelan dos aspectos críticos de su personalidad y de sus fines plásticos, complejos y a veces contradictorios. En *Sculpteur, modèle et sculpture assise (Suite Vollard L13)* [OPP.33:63], se le representa como una figura madura y barbuda, con cuerpo fornido y rostro pensativo e inteligente. Su apariencia sugiere una fuerza tanto física como mental, y a pesar de su falta de interés en el cuerpo desnudo de la modelo, su virilidad nunca se pone en duda. En contraste, *Sculpteur, modèle couché et sculpture (Suite Vollard L14)* [OPP.33:122] lo muestra como un escultor larguirucho, sentado delante de una pared con una elaborada decoración, la barbilla apoyada en la mano mientras contempla la estatua de un desnudo masculino; de forma afeminada, cruza las piernas con recato. El cuerpo flaco y la barba juvenil, desaliñada, contrastan claramente con el cuerpo musculoso y la barba madura de la estatua heroica frente a él, quizás la imagen de un Hércules.

Un personaje físicamente parecido también aparece en *Sculpteur, modèle et buste sculpté (Suite Vollard L15)* [OPP.33:56], pero ahora la frente arrugada del escultor y su acción decidida al intentar alcanzar la cabeza esculpida le dan de nuevo un aire de agresividad a la figura. No obstante, la mayoría de las imágenes siguientes del escultor delatan una naturaleza tierna e introspectiva. A pesar de estar arrodillado, el escultor adopta un porte majestuoso, enfatizado por el rostro maduro y un ojo escéptico y calculador. La figura barbuda, coronada con una guirnalda, predomina como descripción del escultor. Picasso continúa a lo largo de la serie proyectando imágenes del artista en diferentes etapas de su vida, investigando los posibles efectos de la edad en la capacidad de este

para el trabajo y para el amor. Las asociaciones clásicas de los grabados recuerdan a otras publicaciones de 1931: las ilustraciones para *Le Chef-d'Oeuvre Inconnu* de Balzac o *Metamorphoses* de Ovidio. De hecho, es posible que el tema y el estilo clásicos de las primeras series influenciaran en la representación del escultor como personaje clásico.

Conviene resaltar que la aparición tipológica de este personaje en los años 20 coincide con el predominio del tema del artista y la modelo. El ímpetu inicial para el resurgimiento de esta temática pudiera haber sido la estancia de Picasso en el puerto mediterráneo de Juan-les-Pins, durante el verano de 1926. En las obras de aquel año observamos ya a artistas clásicos, aunque mezclados con otros de diferente indumentaria y período —resaltando la evidente predilección de Picasso por el uso de variados disfraces. No obstante, el artista es representado consistentemente a la manera clásica. La proliferación de formas y alusiones grecorromanas a lo largo de su carrera indica que este período en la historia del arte tenía una atracción particular para él. El artista es idealizado con ciertas variaciones como un ateniense barbudo, una figura parecida a Júpiter o un héroe clásico. Cada aspecto de su caracterización en las escenas del estudio contribuye a una impresión del artista como un ser superior. Incluso el mero acto contemplativo ayuda a establecer la dignidad del escultor y su diferencia del resto de los hombres. Es aquí donde vemos claramente expresado el significado que el mundo clásico tenía para él en la visión de sí mismo como artista. Aunque el escultor de vez en cuando trabaja directamente en su obra, la acción primordial permanece a un nivel mental abstracto, como en *Jeune sculpteur au travail (Suite Vollard L23)* [OPP.33:124]. El acto contemplativo enfatiza la compleja interacción entre el intelecto y los aspectos físicos de la creación. Picasso a menudo había señalado que la obra de arte 'no está pensada y fijada de antemano', sino que surge de 'una vaga idea'. Mientras uno trabaja en ella, la obra 'sigue el movimiento de los pensamientos' del creador. Incluso una vez terminada, la obra continúa cambiando 'según el estado mental del que la observa'.

La insistencia de Picasso en los aspectos intelectuales del arte

recuerda el esfuerzo renacentista 'por legitimar la creación artística como heredera genuina de la antigüedad greco-romana'. La importancia de la concepción mental (*disegno interno*) en la creación se convierte en un importante argumento a favor de dar a las artes visuales el elevado estatus que les pertenece. Al caracterizar al creador del siglo XX como un escultor clásico, el español parece querer indicar que él es el heredero legítimo de la antigüedad greco-romana. Es más, el énfasis en la serie en la reflexión sobre su obra aumenta la dignidad e importancia del artista y su creación. Otra indicación de la elevada concepción del artista en la serie es su desnudez. Como corresponde a un héroe victorioso, la cabeza del escultor lleva una guirnalda de flores, que a veces también adorna las cabezas de la modelo y la escultura. Como emblema triunfal, la corona de laureles puede representar no solo lo clásico en general, sino también el éxito del artista–poeta en particular. En la mitología griega los laureles eran sagrados para Apolo. Por ello, debemos pensar que el escultor, calmado y contemplativo, es una figura apolínea. Como Apolo, está asociado con la moderación, la razón y la serenidad. Es más, como símbolo de la inspiración poética, la corona de laureles se convierte en algunos casos en un atributo divino del que emanan rayos —véase *Sculpteur à mi-corps au travail (Suite Vollard L25)* [OPP.33:126]. Ahora bien, el escultor parece en algunos grabados ir coronado de hiedras, una planta sagrada para Dionisos, al que se considera la antítesis de Apolo. Por ello podría estimarse que, a pesar de su frecuente aire de calma y distanciamiento, el escultor es capaz de vez en cuando de revelar otro lado de su personalidad, apenas perceptible, un lado que está marcado por la emoción y la pasión por su trabajo —como en *Sculpteur, modèle et buste sculpté (Suite Vollard L15)* [OPP.33:56]—,y quizás incluso por su modelo —como en *Sculpteur et modele agenouille (Suite Vollard L45)* [OPP.33:38]. En las primeras escenas de estudio hay solo sugerencias de una pasión latente que predominará en un momento dado. Es más, la inusitada coexistencia de un artista y una modelo clásicamente idealizados con una escultura que rompe flagrantemente con los cánones de la belleza clásica indica también la ambivalencia en Picasso para con el clasicismo

apolíneo en lo que respecta a su propia obra —véase *Modèle et sculpture surréaliste (Suite Vollard L54)* [OPP.33:89]. Ya había insistido con anterioridad en que 'el arte no consiste en la aplicación de un canon de belleza, sino en lo que el instinto y la mente [juntos] pueden concebir más allá de todo canon'.

Figuras ambiguas, entre ilusión y realidad

La *Suite Vollard* abunda en relaciones ambiguas entre personajes y en demarcaciones vagas de la personalidad de estos. La falta de certidumbre introduce una cuestión crítica para el arte en lo que respecta a la distinción entre realidad e ilusión artística. La confusa combinación de estatuas e individuos en los grabados parece sugerir que los límites entre ambos pueden transgredirse fácilmente. El arte, se propone, está libre de cualquier exigencia de racionalidad impuesta por aquellos que esperan una captación mimética de la naturaleza; esto es, existe en un plano independiente, sujeto solo a leyes propias. Los personajes que aparecen en la serie son una clara ilustración de esta libertad, eludiendo frecuentemente los límites entre arte y realidad, entrando de este modo en el reino de la magia, el mito y la fantasía. En *Deux modèles vêtus (Suite Vollard L17)* [OPP.33:61], observamos cómo dos modelos contemplan una cabeza esculpida rodeada de rayos. Aunque las dos primeras figuras están basadas en Marie-Thérèse, difieren en apariencia y actitud. La que está de pie parece retirar una cortina como si intentara desvelar la escultura. Pero su tensa pose, su fija mirada y su escueto perfil le dan una inmovilidad que la deja con menos vida que la imagen esculpida que ella muestra. Por el contrario, la expresión de la escultura y la sensación de vibrante iluminación dotan a esta de una cierta animación, asimilándola a la mujer sentada, más realista, que luce un brillante disfraz y una sensual sonrisa. La misma confusión entre modelo y escultura predomina en *Femme nue a la jambe pliee (Suite Vollard L8)* [OPP.31:11], donde podemos observar una figura de cuerpo voluminoso, creado en parte por el vigoroso rayado que la perfila. Normalmente un fuer-

te modelado se corresponde con una mayor sensación de tridimensionalidad en la figura, pero aquí las líneas están colocadas de modo tan regular que algunas áreas dan una apariencia completamente artificial. Como resultado, el espectador es incapaz de distinguir entre la modelo y su réplica.

Otras figuras tienen una presencia aun más escultural. Así, en *Vieux sculpteur au travail (Suite Vollard L20)* [OPP.33:44], la mujer sentada parece haber sido burdamente tallada en piedra. La condición del escultor, que se inclina hacia delante como si fuera a trabajar asiduamente en su obra, también se pone en duda. Se le representa con el mismo vocabulario lineal que ambas cabezas 'esculpidas'. En una fase de la obra parece incluso haber tenido enormes ojos sin pupilas, subrayando sus cualidades escultóricas. En resumen, la identidad de las tres figuras se confunde casi totalmente y el grado de vivacidad de cada una es cuestionable. Es decir, en el mundo mítico de este escultor no hay claras fronteras separando la carne viva de la piedra inanimada. En *Deux hommes sculptés (Suite Vollard L28)* [OPP.33:118], de los tres personajes, la figura barbuda (el escultor) parece ser la más animada. Frente a él se encuentra otro joven desnudo. Una tercera figura, de enormes proporciones y con aspecto primitivo, muestra una mirada carente de expresión y gestos congelados que le dan un aire de estatua. Sin embargo, la posición de los pies contradice esta primera impresión: es aún de carne y hueso, aunque parece a punto de saltar a la plataforma ocupada por las otras dos figuras, a punto de saltar de la vida al arte. La colocación ambigua de las figuras y la ejecución plana y lineal de ellas, oscurecen todavía más la relación mutua y su posible conexión con la realidad. No obstante, la figura de la derecha se encuentra aislada por su colocación y tamaño, mientras que el idealizado joven y el barbudo escultor parecen mantener una relación íntima, formando un grupo cuidadosamente dispuesto y pareciendo incluso compartir la misma base. Eso lleva a pensar que quizás sea el enorme desnudo a la derecha el que representa al escultor. Si es así, elabora la escultura con un pie sobre la base, dándole los últimos toques a la cabeza del barbudo. Pero tal interpretación no soluciona la ambigüedad en lo que respecta a la

identidad de los personajes, ya que el supuesto escultor está más rígido y da una sensación de mayor primitivismo y menor vitalidad que el grupo escultórico que modela.

En otros grabados las figuras individuales varían incluso en estilo, sugiriendo que son en parte de carne y en parte de mármol —véase, por ejemplo, *Trois femmes nues près d'une fenêtre (Suite Vollard L43)* [OPP.33:32]. Una mujer con rostro sensual parecido al que encontramos en las esculturas de Boisgeloup va aquí acompañada de otras dos figuras que parecen más bien ideales femeninos. El espacio creado por la distribución de los personajes, que parecen recortados en papel, incrementa el efecto irreal de la escena. Esto, sumado a la similitud en forma, cabello y rostro, hace posible incluso que el grabado no represente a tres diferentes individuos, sino tres diferentes aspectos de uno mismo, de modo que de nuevo somos incapaces de distinguir a la modelo de su representación escultórica. Una violación particularmente sorprendente de la distinción normativa entre arte y realidad ocurre en *Modèle contemplant un groupe sculpté (Suite Vollard L42)* [OPP.33:39], donde una modelo estática se yuxtapone a un dinámico grupo escultórico. Una máscara, un componente utilizado tradicionalmente para explorar la problemática relación entre arte, ilusión y realidad, flota a los pies del caballo y de los jóvenes, al igual que la cabeza del pequeño a la izquierda, observando la alta base de la escultura. Un lazo atado a la parte superior de la máscara sugiere que no es parte de la escultura, sino un objeto separado que cuelga de la pared de fondo. La máscara es tan ambigua en su forma como el resto de los objetos en la escena. El tema de la máscara continuará jugando un papel importante en otras obras que tratan sobre la relación entre el arte y la naturaleza, entre el artista y la modelo. En *Le repos du sculpteur et le modele au masque (Suite Vollard L26)* [OPP.33:46], por ejemplo, una máscara se desplaza a la frente de la modelo, formando dentro de la composición un importante eslabón iconográfico entre la modelo y la delgada estatua desnuda que ha sido tallada basándose en su imagen. La posición, tamaño y delicado perfil de la máscara le dan especial importancia, ya que sustituye a la cara oculta de la estatua y ofrece un co-

mentario sobre la relación entre la modelo y su homóloga escultórica. La implicación es que la modelo lleva la máscara mientras posa para la estatua, o al menos es vista de esa forma por el escultor. Al presentar lo que parece una creación escultórica basada en un modelo real, aunque con una cara artificial, Picasso sugiere de nuevo que en arte, realidad e ilusión están libremente entrelazadas. Los disfraces también se utilizan para indicar un mundo de fantasía donde todas las leyes racionales quedan en suspenso. En *Trois acteurs (Suite Vollard L12)* [OPP.33:30], un caballero barbudo con leotardos, chaqueta de gala y sombrero con plumas sostiene distraídamente en la mano una espada fálica mientras observa un busto femenino. Detrás de él se encuentran dos mujeres, una de las cuales lleva un disfraz igualmente elaborado: una larga toga con anchas mangas y cuello de encajes. La segunda mujer, también con toga, toca inquisitivamente la cabeza esculpida a la que tanto se parece. No podemos estar seguros de si las figuras representan modelos vivos o productos ficticios; tampoco podemos decidir si tiene sentido considerar a las figuras como más o menos 'reales' que la cabeza esculpida, que es definitivamente fruto de la imaginación del artista. El extravagante vestido y los zapatos de bailarina pudieran quizás representar el mundo del ballet. Picasso llegará también a tratar el tema del enfrentamiento realidad–ilusión en algunas de las producciones teatrales en las que colabora por esta época. Encargado de los decorados de *Antígona* de Jean Cocteau, Picasso diseña el telón de fondo con una enorme lámina de yute, pintada con colores azul violeta, que cae libremente al suelo. En el centro de esta se encuentra un agujero, cubierto con un enrejado y rodeado de máscaras griegas, que representan a los hombres, mujeres y niños del 'coro'. Las máscaras pintadas de hecho reemplazan a los disfraces de los actores, ya que estos, de por sí, solo llevaban 'máscaras transparentes', detrás de las cuales podían distinguirse los rostros reales. Aquí, al igual que en la serie, la separación entre representación y realidad parece desvanecerse progresivamente.

Zeus, el artista como Demiurgo

La caracterización del escultor como un personaje clásico divinizado se ve reforzada por su asociación con las cabezas barbudas que aparecen en muchas de las escenas de estudio. La naturaleza de estas 'cabezas de Zeus' ayuda a definir con mayor claridad el carácter del artista. La primera de estas cabezas aparece en *Sculpteur et deux tête sculptées (Suite Vollard L24)* [OPP.33:125] el 26 de marzo, y recuerda a los vaciados antiguos que a menudo servían como accesorios académicos en los estudios de arte. La cabeza femenina colocada sobre aquella, por otra parte, nos remite a las esculturas de Marie-Thérèse realizadas en Boisgeloup: en ella, tres perfiles y una cuarta vista de tres cuartos se combinan para sugerir tanto transparencia como movimiento. La cabeza barbuda, por el contrario, con su sólida tridimensionalidad, connota inercia y pudiera simbolizar los cánones académicos rechazados en el siglo XX. La colocación de la 'escultura múltiple' sobre la cabeza de Zeus parece indicar simbólicamente la victoria de la primera, es decir el abandono del academicismo. No obstante, Picasso continuará utilizando ambos parámetros artísticos —el académico y el anti-académico— a lo largo de la serie. Ninguno de los dos ideales triunfa realmente sobre el otro, ambos tienen la misma validez para el artista. Sí que es cierto, sin embargo, que la cabeza barbuda denota un predominio del carácter apolíneo de su obra en esta época. La primera aparición de una cabeza de Zeus en *Sculpteur et deux tête sculptées (Suite Vollard L24)* [OPP.33:125] marca ya un leve cambio en la apariencia del escultor, que progresivamente se asemejará más y más a ella —véanse, por ejemplo, *Le repos du sculpteur et le modele au masque (Suite Vollard L26)* [OPP.33:46], *Femme accoudée, sculpture de dos et tête barbue (Suite Vollard L51)* [OPP.33:131], *Modèle nu et sculptures (Suite Vollard L52)* [OPP.33:132], *Modèle et grande sculpture de dos (Suite Vollard L53)* [OPP.33:26], *Modèle et sculpture surréaliste (Suite Vollard L54)* [OPP.33:89], *Modèle accroupi, sculpture de dos et tête barbue (Suite Vollard L55)* [OPP.33:27] y *Sculptures et vase de fleurs (Suite Vollard L56)* [OPP.33:133]. El personaje del escultor sufrirá

progresivos cambios en *Le Viol II (Suite Vollard L47)* [OPP.33:28], *Le viol IV (Suite Vollard L48)* [OPP.33:40], *Le viol V (Suite Vollard L49)* [OPP.33:37], *Le viol sous la fenetre (Suite Vollard L50)* [OPP.33:52] y *Minotaure, une coupe à la main, et jeune femme (Suite Vollard L57)* [OPP.33:62], hasta alcanzar un parecido casi total, presentándose como un tipo puramente apolíneo en *Sculpture d'un jeune homme a la coupe (Suite Vollard L46)* [OPP.33:48]. En otras palabras, las cabezas de Zeus terminan por convertirse en sustitutas del escultor. Ahora bien, aquellas no son meras imágenes del artista clásico esculpidas en piedra; poseen un extraña impresión de vitalidad y sugieren un poder cuasi-mágico. El efecto que transmiten está ligado al hecho de que se encuentran en los bordes entre la representación de la carne humana y la simple reproducción de aquella en piedra o yeso. Muchas de las cabezas tienen expresiones animadas con ojos penetrantes y miradas atentas. Sumadas al impacto de la lasciva mirada vemos arrugas casi humanas que fruncen el ceño y cuello, dando una impresión de flexibilidad que es más apropiada a la piel que a la piedra. Carente de base, la escultura podría ser fácilmente una cabeza decapitada más que un busto esculpido.

Como Picasso, Jean Cocteau exploraría en su obra *Orpheus* la relación entre arte y realidad, entre el mundo clásico y el mundo mágico. Como creador de 'personajes vivos', el escultor mantiene una estrecha relación con Zeus, ya que al dios griego se le consideraba el progenitor de la raza humana. Como artífice, el escultor también se relaciona con otro héroe mitológico al que se le acredita la creación del hombre, Prometeo. Por su asociación con ambos —Zeus y Prometeo— el artista adopta poderes casi divinos que le permiten dotar de vida a sus esculturas. Ahora bien, su Divinidad depende directamente de su papel como creador. Para competir al mismo nivel con los personajes divinos, la creación del artista debe por lo tanto establecer su existencia por derecho propio y no como mera imitación de la naturaleza. Solo mediante tal autonomía puede la obra de arte reflejar la Divinidad del creador. Como una especie de hechicero, el escultor elabora una obra y la dota de embrujo; pero el poder emana en última instancia del mismo artista.

Los rayos que de vez en cuando rodean las cabezas esculpidas reflejan no solo la energía espiritual que emana de la obra misma, sino también de su creador, un artista que 'lleva el sol en sus entrañas con un millón de rayos'.

El conflicto entre el amor y el arte

Ya veíamos arriba cómo a pesar del eminente atractivo de la modelo como amante, la actitud del escultor hacia ella no sugiere ni mucho menos una pasión devoradora. Por el contrario, la atracción hacia su compañera parece haber sido suplantada temporalmente por el amor a su arte. La tensión en *Le repos du sculpteur et le modele au masque (Suite Vollard L26)* [OPP.33:46] del 27 de marzo y el dramático giro en *Minotaure caressant une femme (Suite Vollard L59)* [OPP.33:05] del 18 de mayo sugieren que el artista es incapaz de resolver el conflicto entre ambos. Solo bajo la influencia del Minotauro consigue el escultor abandonar temporalmente su arte para dedicarse de lleno a los placeres carnales. Pero en los grabados del 'taller de escultor', la creación artística mantiene tal dominio sobre él que literalmente llega a usurpar el puesto de la amante. Es por ello que los escultores clásicos de la serie *Vollard* son representados por regla general acariciando distraídamente a modelos sensuales mientras concentran su atención especialmente en la creación artística. Muchas obras, tanto literarias como pictóricas, podrían ser invocadas como precedentes de este tratamiento picassiano de la relación entre el amor y el arte. En *Le Chef-d'Oeuvre Inconnu* de Balzac, por ejemplo, la amada pintura de Frenhoer 'no es un lienzo, es una mujer, una mujer con la que lloro y río, con la que hablo y pienso'. En otras palabras, la solución de Frenhofer evita cualquier conflicto entre las exigencias del amor erótico y las del arte; su mujer pintada toma vida metafóricamente, cumpliendo en el proceso con las necesidades del personaje como amante y como artista. En *Metamorphoses* de Ovidio ilustradas por Picasso en 1930 hallamos el mito de Pigmalión y Galatea, que podría ser la inspiración de muchas de las representacio-

nes escultóricas posteriores, y cuya constitución se encuentra entre la piedra sin vida y la carne viva. En algunos grabados las mujeres desnudas esculpidas parecen literalmente tomar vida, como la misma Galatea de Pigmalión —véanse, por ejemplo, *Le repos du sculpteur et le modele au masque (Suite Vollard L26)* [OPP.33:46] y *Sculpteur au repos avec Marie-Thérèse et sa representation en Venus pudique (Suite Vollard L27)* [OPP.33:50]. En esta última, el escultor claramente prefiere a la figura esculpida antes que a la mujer que le ha servido de inspiración; aunque la modelo le sujeta la mano y le acaricia dulcemente el hombro, toda su atención se centra exclusivamente en la estatua. El escultor dirige una mirada amorosa a su creación escultórica, que ahora asume una pose diferente. Es como si a la obra de arte se le hubiera infundido vida, ganando en el proceso la gracia y fluidez que habían sido reservadas anteriormente para la modelo. A pesar de que las manos aún abrazan al distraído escultor, la modelo se va distanciando espiritualmente y su inmóvil cabeza parece casi estar separada del cuerpo en *Le repos du sculpteur II (Suite Vollard L39)* [OPP.33:59]. Podría decirse que la vida ha pasado de la modelo a su homóloga esculpida— véanse *Le repos du sculpteur et le modele au masque (Suite Vollard L26)* [OPP.33:46] y *Sculpteur au repos avec Marie-Thérèse et sa representation en Venus pudique (Suite Vollard L27)* [OPP.33:50]— en una doble metamorfosis. La creación del escultor atrae ahora su interés tanto erótico como profesional. Al igual que Pigmalión, el artista encuentra la réplica escultórica de una mujer más deseable que la mujer viva, siendo la obra de arte el único objeto de la pasión del artista. En un momento dado la modelo y su homóloga escultórica parecen fundirse. Así, la estatua o mujer de *Sculpteur et modèle debout (Suite Vollard L44)* [OPP.33:130] parece encontrarse en un proceso metamórfico, yendo de la piedra a la carne. Las piernas y torso inferior de un liso blancor marmóreo, sugerido por un estilo lineal sin modelado, comienzan a adquirir movilidad. La cabeza, por otra parte, está casi viva, dado el rico detalle del oscuro pelo y de los ojos. Elevando el brazo que lleva una pulsera, intenta coger la hiedra que se ha perdido en las trenzas de su cabello. Como Pigmalión, el escultor

se detiene en el trabajo, sosteniendo aún las herramientas de su oficio, para mirar, asombrado y perplejo, cómo su creación va tomando vida. También en *Sculpteur et modele agenouille (Suite Vollard L45)* [OPP.33:38], la modelo se arrodilla para admirar su imagen en el espejo. En fuerte contraste con el blancor de sus pies y piernas lineales y sin tallar, la cabeza de la mujer es oscura y tiene una densa textura. Esto es, el grado del modelado decrece gradualmente de la cabeza a las piernas. A pesar de la pose viva y de los detalles naturalistas de su cabello y rostro, la condición de la figura como ser vivo es cuestionable, dados los cambios que tienen lugar a lo largo de su cuerpo. Parece como si estuviera sufriendo una metamorfosis de objeto artístico a mujer viva ante nuestros mismos ojos. La habilidad de dar a un objeto inanimado el espíritu vital reafirma el carácter del artista como un ser superior y divino con poderes excepcionales, casi mágicos. La conexión con el mito de Pigmalión es especialmente interesante en que es en particular el poder del amor hacia la creación artística lo que permite la transformación de la obra en ser vivo. Atrapado hasta ahora en un conflicto entre las exigencias del amor erótico, por una parte, y el amor estético por otra, el escultor da su propia solución al problema: en una transformación mágica la obra de arte se convierte no solo en su amor sino también en su amante.

La modelo y su imagen, el arte y la realidad

La problemática relación entre el arte y la realidad forma uno de los más importantes temas de la *Suite Vollard*. Picasso había afirmado desde hacía tiempo que el arte debía ser independiente de la naturaleza y de las convenciones miméticas de la representación pictórica clásicas o renacentistas. Sin embargo, nunca renunció a la naturaleza por completo. Para él, el arte debía ser un homólogo de aquella, pero con características propias. 'La naturaleza es una cosa y la pintura otra. La pintura es el equivalente de la naturaleza', había dicho el artista. En los grabados del 'taller de escultor' se demuestra frecuentemente —a través del enfrentamiento de la mo-

delo, supuestamente viva, con la escultura modelada a su imagen—que el creador debe estar libre no solo de toda regla artística, sino también de los requisitos de la naturaleza. En varios grabados la ambigüedad en la identidad es el resultado de la yuxtaposición de una figura perfilada por el rayado con otra lineal y sin perfilar —véase, por ejemplo, *Femme nue devant une statue (Suite Vollard L6)* [OPP.31:12]. La pose formal, la pequeña escala y la sólida tridimensionalidad de la figura a la izquierda sugieren que se trata de una estatua. El intenso rayado y las líneas rápidas que siguen el contorno del cuerpo definen su figura y permiten que se confunda con el rayado vigoroso del fondo del que emerge. En claro contraste, la mujer a la derecha está virtualmente sin definir, su figura parece un fantasma dada su insustancialidad. A pesar de tal cualidad de espectro, las sutiles distorsiones del cuerpo apenas delineado la llenan plenamente, dándole un aire de plácida sensualidad. Pero si la figura lineal representa a la modelo viva, Marie-Thérèse, ella es menos tangible que la figura que supuestamente muestra su parecido de forma escultórica. En otras palabras, el artificio parece ser más real que la misma naturaleza. En *Sculpteur et modele agenouille (Suite Vollard L45)* [OPP.33:38], la cabeza fuertemente rayada y el torso superior de la modelo arrodillada parecen ser parte de un cuerpo esculpido que progresivamente se hace vivo. Asimismo en *Sculpteur et son modele devant une fenetre (Suite Vollard L35)* [OPP.33:60], la figura rayada claramente representa a la modelo: delante de una pantalla oscura, la mano se apoya sobre una columna mientras posa para un artista barbudo que trabaja en una versión escultórica de su cuerpo. En contraste, la figura lineal, colocada sobre una alta columna, es sin duda una estatua. Las dos columnas, una oscura y fuertemente tallada y la otra lisa y sin modelar, acentúan el paralelo entre las dos figuras: una refleja la carne viva de la modelo y la otra la fría perfección pulida de su homólogo escultórico. La tercera figura de la escena, el escultor, está representado en un estilo predominantemente lineal, que lo relaciona con la estatua sin vida más que con la viva acompañante. La posición de las figuras complica aun más las relaciones entre ellas. Como ya apuntáramos, la modelo desnuda se coloca

delante de una pantalla con un diseño floral que sirve de fondo artificial en el estudio, mientras que la imagen esculpida y sin cabeza tiene su silueta perfilada delante de un paisaje natural visto a través de una ventana —o quizás meramente la pintura de un paisaje que cuelga de la pared.

En resumen, el arte y la naturaleza han llegado a confundirse en este punto de la serie de tal modo que es imposible distinguir los límites entre ambos. En *Model accoude sur un tableau (Suite Vollard L18)* [OPP.33:47], la única parte de una figura que está completamente perfilada es paradójicamente la cabeza de una imagen pintada sobre un lienzo. Aunque Picasso consigue crear un efecto de sólida tridimensionalidad en una adyacente cabeza esculpida solo mediante contornos lineales, esto presenta un reto más para el espectador que no esperaría que se restringiera la forma de la representación pictórica a una figura que es supuestamente bidimensional. Además, la cabeza de la figura 'pintada' de Cupido parece estar llena de vida, en contraste con la inmovilidad de su cuerpo lineal. La mirada resuelta e inquisitiva de la figura de Cupido que parece observar desde su propio espacio pictórico a la cabeza esculpida en el estudio tiene una función contemplativa que es análoga a la que habían tenido el escultor y la modelo en *Sculpteur avec coupe et modèle accroupi (Suite Vollard L19)* [OPP.33:31], *Vieux sculpteur au travail (Suite Vollard L20)* [OPP.33:44] o *Sculpteur et modèle admirant une tête sculptée (Suite Vollard L21)* [OPP.33:123]. A pesar de la apariencia femenina de su pose y de su cabeza, la figura de Cupido es varonil. Quizás sus cualidades andróginas están ligadas metafóricamente a la naturaleza ambigua de su existencia: no es ni varón ni hembra, ni pintura ni ser vivo. Con ello, Picasso refuerza la propuesta de que el artista no está atado a los requisitos de la naturaleza, pudiendo realizar esculturas que realmente tienen poco parecido con Marie-Thérèse, de cuya inspiración supuestamente surgen. En *Modèle et sculpture surréaliste (Suite Vollard L54)* [OPP.33:89], una alta modelo desnuda, de bello cuerpo decorado con guirnaldas, evocando la belleza clásica a pesar de las sutiles distorsiones de la forma, toca pensativa una extraña composición de objetos dispares, que presumiblemente

constituyen una representación humana. En otros grabados, Picasso elabora las formas y contornos naturales del desnudo femenino, exagerando, simplificando y desplazando las formas básicas para crear una imagen puramente plástica del físico femenino. No obstante, a pesar de las distorsiones, las figuras mantienen su asociación con formas volumétricas naturales que pudieran haber sugerido inicialmente su carácter. Ahora bien, en *Modèle et sculpture surréaliste (Suite Vollard L54)* [OPP.33:89] llega a presentar una agrupación de objetos inanimados que, de por sí, no tienen ninguna relación mimética con las partes individuales de la anatomía humana. Con todo, una vez juntas sí que consiguen sugerir tales formas. Nótese que solo los ojos almendrados, los brazos abultados y las manos diminutas pueden reconocerse como partes del cuerpo si se extraen de su contexto. Los otros componentes sugieren partes anatómicas solo por la disposición física en relación los unos con los otros. La identificación se hace por lo tanto mediante la sintaxis más que mediante el vocabulario. Como señala Golding, 'ciertas formas con poco parecido a partes del cuerpo se utilizan no obstante como símbolos convencionales de aquellas'.

Volviendo una vez más a la serie de treinta dibujos llamada *Une anatomie* —véanse [OPP.33:102], [OPP.33:103], [OPP.33:104], [OPP.33:105] y [OPP.33:106]— vemos que en lugar de agrupar elementos abstractos carentes de cualidad representacional de forma aislada, Picasso construye figuras irreales con objetos que sí tienen una identidad independiente. Sillas, almohadas, tazas, platos, puertas se incorporan en extrañas formas que evocan la anatomía humana. Por su disposición y por las cualidades sugerentes de sus formas, estos objetos dispares ganan una nueva identidad como partes del cuerpo. El que no pierdan en el proceso su previo carácter contribuye a su vez al aspecto burlesco e inquietante del complejo resultante. Así, en *Modèle et sculpture surréaliste (Suite Vollard L54)* [OPP.33:89], una silla diseñada elaboradamente sirve como el torso y piernas de una figura. Las patas traseras y delanteras del lado izquierdo de la silla se combinan en un miembro hinchado, y el contorno inferior que los une crea la ilusión de un zapato de tacón alto. Otras ambigüedades resultan de la forma

fálica y la posición central de la segunda pata trasera. Justo encima de esta erótica pata se encuentra una almohada que corresponde al torso inferior. Centrada en la almohada vemos una bandeja doblada en forma de cuña y rodeada de dos bolas. La prominencia y repetición de los volúmenes en las decoraciones de la silla enfatizan las fuertes connotaciones sexuales de la figura en su totalidad. Los elementos eróticamente sugerentes se repiten en la cabeza: aquí Picasso libera los rasgos faciales de su usual posición y los trata como formas tridimensionales independientes, ligadas libremente al exterior de la cabeza. Una pequeña nariz fálica rodeada de ojos circulares se alza eréctil por encima de la cabeza esférica, recordando las formas eróticas de abajo. Incluso el diseño de la bandeja tiene su homólogo en el cono vacío que parece representar la boca de la figura. Muchas de las otras formas también poseen dobles identificaciones. La almohada, por ejemplo, retiene su función como objeto que normalmente iría colocado sobre el asiento de la silla; pero también sirve como el torso inferior de la figura antropomórfica, una función indicada no solo por su posición y por la colocación sobre ella de formas sexualmente sugerentes, sino también por la doble curva de su perfil superior. Dos bolas se suspenden frente al recorte parecido a un traje de mujer, asumiendo por ello el papel de pechos. El vestido mismo no cubre de por sí el torso superior indicado por el asiento de la silla. Su diseño florido, como una impresión de *fleur-de-lis* y su corte decorativo, corresponde exactamente al diseño y recorte del asiento que se ve a la derecha de la almohada. La porción inferior del tejido funciona simultáneamente como vestido y como asiento.

En *Femme accoudée, sculpture de dos et tête barbue (Suite Vollard L51)* [OPP.33:131], la modelo, con su vestido florido y rasgos anticlásicos, tiene una apariencia extraña en este contexto, aunque aún retiene la columna clásica, el escenario apacible y el idealizado desnudo lineal, vestigios de la antigüedad. En *Modèle nu et sculptures (Suite Vollard L52)* [OPP.33:132], la torpe postura de la modelo y su mandíbula caída la alejan de la belleza idealizada de las modelos clásicas. Los defectos del cuerpo le dan un aspecto real, a pesar de la corona de flores que rodea la cabeza. En

contraste, la figura que toca es claramente una obra de arte: una pose estudiada, un rostro esculpido y unas rápidas líneas interiores que solo sugieren la estructura muscular del cuerpo hacen que la figura se distinga claramente de la modelo viviente. Si es supuestamente una representación de la mujer que se encuentra ante ella, es una imagen idealizada de la misma, ya que el pelo rizado y el perfil ordinario se han transformado en una imagen noble y digna. La frágil línea divisoria entre realidad y creación artística se ve claramente al incorporar al observador en las relaciones que se dan en el interior del taller. En *Le repos du sculpteur devant le petit torse (Suite Vollard L29)* [OPP.33:127], por ejemplo, el escultor recostado y la modelo contemplan un torso esculpido que se relaciona directamente con la mujer. El cuerpo de la modelo está retorcido de modo que al espectador se le presenta una vista semifrontal del torso inferior; en contraste, la escultura se ve casi completamente por detrás. Por ello, podría decirse que a través de la escultura se le muestra al espectador una vista del cuerpo de la modelo que de otro modo le sería inaccesible. De esta manera, se le da al observador una función en el mismo interior del grabado, identificándolo con la mirada de uno de los participantes. Al confundir al espectador viviente con la imagen grabada del espectador se consigue marcar una vez más la cercana relación entre el arte y la naturaleza. Igualmente, la presencia de múltiples puntos de vista de una única figura, tanto modelos como estatuas —véanse *Sculpteur avec coupe et modèle accroupi (Suite Vollard L19)* [OPP.33:31], *Le repos du sculpteur devant le petit torse (Suite Vollard L29)* [OPP.33:127], *Sculpteurs, modeles et sculpture (Suite Vollard L16)* [OPP.33:45] o *Sculpteur à mi-corps au travail (Suite Vollard L25)* [OPP.33:126]— posibilita una visión más completa de lo que sería posible en el mundo natural. Es decir, la representación artística ofrece una visión del objeto que es superior a la realidad misma. Es más, la continua metamorfosis de las figuras —las múltiples concordancias y divergencias visuales entre la modelo y su imagen escultórica— dan evidencia de una dimensión fundamental de su naturaleza, que jamás podría ser sintetizada en una única apariencia visual.

La modelo como amante, Marie-Thérèse

La obsesión del escultor con su obra tiene un efecto perjudicial en la relación con la modelo. Aunque en apariencia disfruta de su compañía, mostrando un evidente afecto hacia ella con sus caricias, está realmente más preocupado por su creación escultórica —véanse *Le repos du sculpteur II (Suite Vollard L39)* [OPP.33:59] o *Sculpteur, modèle et buste sculpté (Suite Vollard L15)* [OPP.33:56]. La pose y actitud de la mujer revelan un lazo íntimo entre ellos. En muchas de las láminas, el escultor sostiene a la bella modelo gentilmente en sus brazos o le coge la mano cariñosamente, como en *Le Repos du sculpteur devant le jeune cavalier (Suite Vollard L31)* [OPP.33:128]. La relación sexual implícita que une a las dos figuras se inspira en la vida privada del artista, ya que la modelo más apreciada es casi siempre su propia amante, Marie-Thérèse. Como ella comentara: 'Primero hacía el amor a una mujer y entonces se ponía a trabajar. Fuera yo u otra, era así de sencillo'. Al igual que los escultores que aparecen en sus obras eran proyecciones abstractas del mismo Picasso, las múltiples imágenes de las modelos son representaciones de la joven Marie-Thérèse: se la representa con formas suaves y onduladas, labios sensuales, barbilla pronunciada y nariz como extensión de la frente —véase, por ejemplo, *Le sommeil* [OPP.32:52].

Incluso fuera de la serie, la pose más frecuentemente adoptada en los desnudos de los años 30 es la de una mujer durmiente. Marie-Thérèse recordaba que cuando posaba para él, Picasso le reñía constantemente: 'No te rías. Cierra los ojos'. Sobre todo amaba el aspecto que ella tenía cuando dormía, una preferencia que explica los muchos retratos donde se la ve acurrucada o dormitando sobre una silla. La modelo podría incluso compararse con las Ninfas clásicas que sucumben a los avances del lascivo Zeus. El componente erótico domina en los retratos de estos desnudos durmientes. Con frecuencia, el cuerpo voluptuoso parece rendirse pasivamente a la posesión masculina, adoptando una pose de abandono por la que fluye con total libertad la línea ondulada del cuerpo. En *Femme nue couchée* [OPP.32:06], el diseño decorativo que parece adornar

la pared está compuesto en realidad de las curvas que emergen de los contornos del físico femenino, como si se tratara de ondas caloríficas. En varias versiones del desnudo durmiente vemos exuberantes hojas de filodendro o flores recién brotadas, que dan una fuerte sensación de vitalidad. El tema de las plantas se hace eco simultáneamente en las varias formas que componen el cuerpo de ella: el pelo rubio en forma de vaina, los brazos como zarcillos, las manos que terminan en filos como de hierba estival. En estas obras, la forma femenina se presenta como una fuerza positiva y revitalizadora, simbolizada por las cualidades orgánicas de un cuerpo tierno y sensual. La imagen de Marie-Thérèse que se nos muestra es la de una criatura cálida y eróticamente estimulante. Las modelos de la serie, reflejos de ella, yacen frecuentemente con los escultores, a los que les sirven de inspiración con su exuberante imaginería vegetal —véase *Le repos du sculpteur et la sculpture surrealiste (Suite Vollard L36)* [OPP.33:65]. La sensualidad se extiende igualmente a la réplica escultórica de las modelos. En esta obra el escultor y su acompañante se encuentran reclinados ante un busto surrealista compuesto de formas esféricas, eróticamente sugestivas. Las parras de vid rodean la escultura y se confunden con lo que aparenta ser una pantalla de adornos. En una auténtica explosión de volúmenes, la enorme forma humana, acurrucada torpemente, extiende las piernas y los pies hasta penetrar el área ocupada por la estatua, mientras que sus amplias nalgas redondeadas se elevan hacia el centro del grabado. Apenas podemos discernir la cabeza posada sobre el brazo encorvado del escultor. La circular cabeza puede también leerse como un pecho desplazado que hace juego con el de la escultura. Otras formas de la difusa figura se asemejan a partes de la escultura y el fondo, dando una impresión total de crecimiento en ciernes y de abundancia vegetal que van bien con las representaciones usuales de Marie-Thérèse. Tanto la figura escurridiza en el centro como el busto escultórico sugieren placeres eróticos. Ahora bien, la imagen de la modelo en este caso no se ajusta a la misma atmósfera de pasión elemental. Por su presencia incorpórea, la mujer se aleja de otras representaciones de desnudos voluptuosos. Su expresión pensativa y distraída y sus rasgos delicados

evocan inesperadamente un tipo de encanto más tranquilo y menos cargado sexualmente. Aunque Roland Penrose describe a la rubia compañera de Picasso como distante y de un temperamento y comportamiento volátiles, otras descripciones de ella indican que su relación puede haber constituido en gran medida un refugio apacible de amor. Jean-Paul Crespelle, por ejemplo, describe a la joven como gentil y amorosa. Las obras de los años 20 habían mostrado una visión mucho menos plácida de la mujer en general, presentando la sexualidad femenina como una clara amenaza. Igualmente, varios trabajos de 1932 podrían haber indicado que Picasso no siempre concebía a su joven amante como una criatura plácida y sensual. Por lo tanto, la visión de ella parece haber sido más compleja de lo que se había pensado anteriormente.

Las redondeadas cabezas arriba mencionadas tienen frecuentemente un cierto parecido con los voluminosos bustos que Picasso creara en Boisgeloup en 1931–1932: una ligera inclinación de la cabeza y unos pesados párpados se combinan con simples contornos para crear una impresión de callada sensualidad —compárese *Tête de femme (Marie-Thérèse Walter)* [OPP.31:20] y *Le repos du sculpteur II (Suite Vollard L39)* [OPP.33:59]. Los enormes volúmenes separados de la escultura son apenas reconocibles como elementos de un busto de mujer. Aunque las formas redondeadas sugieren el cabello, las mejillas y la nariz, sería difícil señalar qué formas supuestamente pudieran representar los ojos o la boca, por ejemplo. Tanto las estatuas como los grabados muestran una frente recortada desde la que fluye hacia atrás el cabello, unos ojos redondeados bajo un prominente entrecejo y un mentón de pronunciada curvatura. Es como si las cualidades pensativas de la escultura de yeso se hubieran transferido a las representaciones planas. Ambas se identifican por la yuxtaposición de simples volúmenes y la fusión de frente y nariz en una línea continua. El cabello en forma de moño se convierte en un elemento separado, resaltando en la parte de atrás de la cabeza. Los ojos aparecen como simples formas almendradas recortadas en los planos faciales. La línea de la mejilla se curva más allá de los límites normales, dando la impresión de que el ojo flota dentro de ella. Como el original en esca-

yola, la parte superior de la cabeza, la frente y la nariz están formadas por una línea ininterrumpida. La curva comienza como una profunda hendidura en la cabeza, donde se le suma una segunda línea para definir el volumen que representa el cabello. La mejilla llega hasta cerca de la parte superior de la cabeza, forzando a colocar el ojo dentro de sus límites. A pesar de todas estas libertades con respecto a las formas naturales, la cabeza jamás llega a tener un aspecto grotesco.

La relación entre escultura y su homólogo bidimensional se ve también representada en los grabados de la serie. La modelo y las cabezas esculpidas de *Sculpteur, modele accroupi et tete sculptee (Suite Vollard L22)* [OPP.33:120] están claramente asociadas. Una fusión aun mayor de la frente, la nariz y la coronilla se produce con el desplazamiento de la oreja y el ojo para distinguir la cabeza esculpida de la modelo. No obstante, hay similitudes entre ambas figuras en las parras de vid, en las orejas que se entreven por los pelos y en los contornos generales de los perfiles. Modelo y escultura están también unidas físicamente por el contacto de la mano de la primera con la base de la segunda. El gesto y la expresión de embeleso de aquélla al observar a esta delatan cierta afinidad. Parece motivada por el deseo de tocarla, como si intentara convencerse de que existe como obra de arte y no como la viva imagen de ella. Formada de simples volúmenes y de mínimas distorsiones o exageraciones de rasgos, la cabeza posee una cualidad primitiva parecida a la de un ídolo ancestral. También contribuyen a este efecto los rayos que emanan de la superficie y que imparten una sobrenaturalidad a su imponente presencia —véanse también *Sculpteur et deux tête sculptées (Suite Vollard L24)* [OPP.33:125] y *Sculpteur à mi-corps au travail (Suite Vollard L25)* [OPP.33:126]. Como una imagen esculpida, el busto destaca en su pedestal y es objeto de homenaje tanto para el escultor como para la modelo.

Una cuestión importante a considerar es el grado en que el elemento de sexualidad implícito en las cabezas de Boisgeloup de 1931–1932 llega a transferirse a los homólogos gráficos de 1933. Picasso había dotado a las estatuas de aquella época de significado erótico al confundir los rasgos faciales con órganos sexuales mas-

culinos o femeninos. Las narices, por ejemplo, eran generalmente de naturaleza fálica. Según Albert Elsen, 'la cabeza de la mujer se ha transformado imaginativamente [en estas obras] en una evocación de la unión sexual, un símbolo de la unidad amorosa de la pareja'. La construcción de la escultura a partir de protuberancias redondeadas, cada una de las cuales reivindica su propio carácter, se hace eco en las cabezas de varios grabados, especialmente en *Le repos du sculpteur et la sculpture surrealiste (Suite Vollard L36)* [OPP.33:65]. Por la lasitud dominante y la lírica cualidad del modelado, los yesos originales comparten muchas de las cualidades de los homólogos en la serie, mostrando al mismo tiempo cierto parecido con la modelo que las observa —véase *Sculpteur avec coupe et modèle accroupi (Suite Vollard L19)* [OPP.33:31]. Con estos bustos de mujer, el escultor ha creado una representación que se corresponde con una faceta de su amor; es una imagen que sugiere una tierna pasión, más que un salvaje exceso de erotismo. La mayoría de las cabezas de la serie comparten dos características importantes: una prominente nariz —que es más prominente dada su fusión con la frente y coronilla— y unos sensuales labios tiernamente entreabiertos. En *Le repos du sculpteur I (Suite Vollard L38)* [OPP.33:25], la cabeza destaca por su simplicidad y su fuerza evocadora. Todos los detalles anteriores que no eran esenciales —las parras de vid, las orejas o el cabello— han sido eliminados, dejando una imagen que se compone exclusivamente de nariz, frente, labios, ojo y mejilla, todas formas voluptuosamente redondeadas. Dado el significado fálico de la nariz —puesto más en evidencia por su prominencia— no es difícil extender la confusión de rasgos faciales y órganos sexuales a la boca. Como en las estatuas de Boisgeloup, una simple cabeza incorpora por lo tanto imágenes eróticas de ambos sexos, quizás simbolizando aquí el coito de los dos amantes reclinados junto a ella mientras la observan. La mirada de los dos resalta la dualidad del busto escultórico: el espectador es un *voyeur* de una escena de intimidad sexual y simultáneamente de una obra de arte. Dada su intimidad con la modelo, el escultor clásico debe también interpretarse como símbolo erótico. Aunque el énfasis en los grabados sobre el estudio recae sobre el papel del

artista como creador más que amante, las dos identidades llegarán a estar enmarañadamente atadas. El artista para Picasso es por necesidad también un amante. Este último papel de hecho tomará precedencia sobre el de artista con la llegada del Minotauro en el estudio: pero incluso antes de aparecer el concupiscente monstruo, el acto amoroso estará siempre presente al menos implícitamente.

Capítulo 10

El estudio, del laberinto al ruedo

La antítesis entre las escenas de violencia sexual y las de reposo del estudio que ya mencionáramos al discutir la relación del escritor con su modelo no podía continuar indefinidamente, y se resuelve por fin en un marcado énfasis sobre las primeras una vez llegado el mes de abril. Es entonces cuando Picasso introduce violentos encuentros amorosos entre dos figuras que quedan prácticamente transformadas en bestias inhumanas —véanse, por ejemplo, *Accouplement* [OPP.33:88], *Accouplement (Femme nue et tête) [Étude]* [OPP.33:87], *Amants* [OPP.33:71]. *Animal attaquant un nu* [OPP.33:72]. *Amants* [OPP.33:74], *Amants* [OPP.33:73]. *Le Viol II (Suite Vollard L47)* [OPP.33:28], *Le viol IV (Suite Vollard L48)* [OPP.33:40] y *Le viol V (Suite Vollard L49)* [OPP.33:37]. Quizás por este motivo el artista se ve impulsado a introducir al personaje del Minotauro, que logrará en su persona sintetizar ambos aspectos del conflicto: el deseo reprimido y el deseo moderado. Como hombre consigue reprimir sus impulsos; como toro se deja llevar por el desenfreno. Con ello, la sensación general de los más de cuarenta grabados sobre el 'taller de escultor' conseguirá volver a ser de calma y felicidad, incluso cuando el escultor se muestre únicamente como un busto gigante, mientras que el Minotauro se sumerge en una virtual orgía con la modelo u otros personajes. A veces la bestia yace en un sillón, bebiendo champán, con una guirnalda clásica sobre la cabeza; otras veces festeja con el escultor rodeado de mujeres voluptuosas, objetos eróticos de pies a cabeza.

Se observa pues cómo, en nada de tiempo, el Minotauro consigue integrarse completamente en el mundo del artista, por lo que debemos concluir que, lejos de ser un elemento excluido o excluyente, el tema del Minotauro se incorpora perfectamente a otros anteriores en su obra. De los cien grabados de la *Suite Vollard*, dieciséis representan al Minotauro.

Como hemos apuntado ya, estos grabados del Minotauro aparecen cuando acababa de pasar varios meses trabajando en uno de sus temas favoritos, el taller de escultor, que refleja a su vez su concentración en la escultura. En contraste con las metamorfosis que estaban transformando sus pinturas, este ciclo puede curiosamente definirse como de un clasicismo hedonista. El entorno es siempre el mismo: un estudio abierto a un paisaje campestre, en el que un barbudo escultor, con una corona de laurel en la cabeza, abraza en ocasiones afectuosamente a su modelo. En algunos casos ambos personajes se colocan delante de la imagen esculpida de la modelo. Sin embargo, los brazos del escultor permanecen frecuentemente fijos, como si estuviera más fascinado con su creación que con la amante–modelo. Es solo una vez que entra el Minotauro en escena, que este logra introducir una oleada de energía bacanal, reemplazando a las frías estatuas con personajes reales sumergidos de lleno en algo parecido a una orgía. El escultor, suplantado por el Minotauro, puede estar ahora incluso ausente, o presente solo en los rasgos del autorretrato esculpido, o encarnado quizás en la figura de un lascivo sátiro. La situación se hace cada vez más dionisíaca, contrastando fuertemente con la calma apolínea que había reinado anteriormente. De esta forma, la vitalidad brutal y desenfrenada del Minotauro marca una clara oposición a la sensibilidad, prudencia y comedimiento del escultor. La oposición entre este último y el Minotauro también representa la ambigüedad de las fuentes de la energía creadora. En este contexto aparece el tema de la transformación del proceso artístico en el acto amoroso. Para Picasso, el Minotauro, como símbolo de vida y de los impulsos primitivos, era una personificación de las oscuras fuentes del éxtasis creativo, simultáneamente opuestas y complementarias a las fuentes de la energía intelectual. Quizás es por ello que el artista

solo experimenta la unión de ambos impulsos en un estado de angustia. No pasará mucho tiempo hasta que los abrazos voluptuosos entre el Minotauro y las jóvenes Ninfas vayan seguidos del castigo del primero precisamente por haber dado rienda suelta a su animalidad dionisíaca. Pero de las cenizas de su Sacrificio en el ruedo volverá a surgir un Minotauro renovado, regresando al ruedo–estudio, donde de nuevo reinará el amor y fluirá el champán en abundancia. Con esto Picasso parece indicar que el desenfreno es un componente tan importante en el ciclo creativo como lo es el control apolíneo: ambos tienen un comienzo, un fin y un volver a empezar.

En el mes de abril continúa con la *Suite Vollard*, realizando grabados como *Modèle et grande tête sculptée (Suite Vollard L37)* [OPP.33:129] del 1 de abril, en cuya fecha se proclama la II República en España. Durante este mes en Boisgeloup abundan las escenas de asalto sexual anteriormente mencionadas, descritas con trazos que parecen simples, casi infantiles, muchas de ellas en configuraciones surrealistas que van de lo más violento hasta lo humorístico o perspicaz —véanse [PP.33:035–PP.33:051]. Curiosamente estos asaltos inesperados parecen reflejar los que sufrían las minorías raciales en Alemania, ya que de abril a octubre el régimen Nazi aprobará leyes civiles que excluyen a los judíos de puestos en el servicio social, o de abogados, médicos o profesores. Los Nazis también boicotearán los negocios judíos y comenzarán la quema de libros escritos por aquellos y por otros que no hayan sido aprobados por el régimen. La legislación antisemita y la propaganda contra los 'no arios' fraccionan cada vez más a la sociedad alemana.

Como algunos de los títulos de la serie indican, el artista y la modelo se reúnen una vez más en el estudio del artista. El reencuentro se celebrará en reclusión, apartado del momento histórico actual. El taller se nos presenta por lo tanto como un mundo aparte, una fábula de amor. La virilidad del barbudo escultor, la corpulencia de la modelo, la unión de ambos en el acto creativo y el descanso final de los dos amantes, son los elementos de una iconografía epicúrea que representa el clima general de reconciliación del estudio. Aquí se nos revela por primera vez la humanidad de

Picasso como creador. Boisgeloup puede definirse como un tiempo y un lugar en que la 'doble vida' del pintor le permitirá experimentar el fenómeno unificador de la sensualidad en el arte, un aspecto que es por otra parte vital para su redescubrimiento de la escultura. Otros grabados sobre el reposo del escultor son realizados a lo largo del mes: *Le repos du sculpteur I (Suite Vollard L38)* [OPP.33:25], *Le repos du sculpteur II (Suite Vollard L39)* [OPP.33:59], *Le repos du sculpteur III (Suite Vollard L40)* [OPP.33:66] (3 de abril), *Le repos du sculpteur IV (Suite Vollard L41)* [OPP.33:36] (4 de abril), *Modèle contemplant un groupe sculpté (Suite Vollard L42)* [OPP.33:39] (5 de abril), *Trois femmes nues près d'une fenêtre (Suite Vollard L43)* [OPP.33:32] (6 de abril), *Sculpteur et modèle debout (Suite Vollard L44)* [OPP.33:130] (7 de abril), *Sculpteur et modele agenouille (Suite Vollard L45)* [OPP.33:38] (8 de abril), *Sculpture d'un jeune homme a la coupe (Suite Vollard L46)* [OPP.33:48]. El 11 de abril aparece el Minotauro armado con una espada en *Minotaure marchant avec un poignard* [OPP.33:94] (también en *Minotaure marchant avec un poignard* [OPP.33:107], *Minotaure assis avec un poignard I* [OPP.33:108], *Minotaure assis avec un poignard II* [OPP.33:109], *Minotaure assis avec un poignard III* [OPP.33:110] y *Minotaure assis avec un poignard IV* [OPP.33:111]), seguidos unos días más tarde de una serie de violentos ataques a la modelo en *Le Viol II (Suite Vollard L47)* [OPP.33:28], *Le viol III* [OPP.33:64], *Le viol IV (Suite Vollard L48)* [OPP.33:40] (22 de abril) y *Le viol V (Suite Vollard L49)* [OPP.33:37] (23 de abril). El arrebato sádico del macho sobre la agonizante hembra, rígida de terror, adquiere una cualidad casi maquiavélica en algunos casos y por citar a Bataille, parecen estar pasando ambos por una experiencia cuya 'explosión, precedida por la agonía, alcanza una significación divina que trasciende toda satisfacción inmediata. La relación entre las dos figuras ha pasado a ser un asunto religioso'. Tres días después de la ejecución de este último grabado, Hermann Göring crearía la Gestapo en el estado alemán de Prusia, una coincidencia sin duda escalofriante.

El escultor y el Minotauro, una dicotomía apolíneo–dionisíaca

El esquema general de la *Suite Vollard* se construye en torno a características opuestas de las dos figuras principales —el escultor y el Minotauro— y es a través de las relaciones entre ellas que Picasso intenta solucionar el eterno problema del papel del artista para con la realidad. Su aproximación a este asunto en la serie se basa en parte en las influyentes teorías estéticas desarrolladas por Friedrich Nietzsche y su tesis de que el arte se compone de dos tendencias conflictivas: la apolínea y la dionisíaca. Precisamente en 1933 Christian Zervos publica en *Cahiers d'art* un ensayo de Hans Mühlestein titulado 'Histoire et esprit contemporain', que refleja las teorías estéticas nietzscheanas. Las características asignadas por Nietzsche al artista dionisiaco y apolíneo, respectivamente, se corresponden a los rasgos personales exhibidos por el Minotauro por una parte y el escultor por otra. Cada uno representa una aproximación fundamentalmente diferente al arte. La dicotomía apolínea–dionisíaca nietzscheana presenta la creación artística como el producto de dos aspectos opuestos, pero complementarios, del ensueño y la embriaguez. El sueño está representado por Apolo, al que se le conceden las cualidades de moderación, orden, calma, disciplina, conciencia e individualidad en la búsqueda de la belleza. Dentro de este esquema, el pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios por excelencia. En contraste con el sueño apolíneo se encuentra el estado de embriaguez, simbolizado por Dionisos. La condición dionisíaca se caracteriza por el abandono extático y desenfrenado mediante el cual el artista se somete a una 're/inmersión' primigenia con el cosmos. Asociado a este principio se encuentran el actor, el músico y el poeta lírico, quienes, como artistas dionisíacos, se identifican con la unidad primigenia, la angustia que ella conlleva y la contradicción. El esquema apolíneo–dionisíaco se puede aplicar en una cronología temática a la serie. Primero vemos al escultor apolíneo, tranquilo, noble, bajo control y disciplinado en su búsqueda de formas bellas. En contraste con él, el artista dionisiaco está representado admirablemente en la figura del Minotauro, asociado íntimamente con el éxtasis, la liber-

tad sexual, los salvajes instintos naturales y el deleite en la destrucción. No solo tiene el Minotauro cierto parentesco con el concupiscente sátiro, sino que también se asocia con el desenfrenado toro, símbolo de vitalidad y fuerza regenerativa.

El carácter dionisíaco del Minotauro dentro de la serie se exhibe claramente en su devoción desinhibida a los placeres sensuales, su capacidad de violencia en las actividades carnales e incluso su muerte expiatoria y su regeneración final. Por el contrario, el escultor apolíneo contempla tranquila y deliberadamente las imágenes que él ha creado, continuamente buscando una solución artística más perfecta. Dada sus conocidas virtudes de moderación y autocontrol, no es de sorprender que relegue los desmesurados placeres carnales a un segundo plano. No es de extrañar, por lo tanto, que sea el escultor apolíneo el que cree al joven con parecido a Teseo que será el causante de la desaparición del Minotauro en *Minotaure vaincu (Suite Vollard L64)* [OPP.33:04]. En *Le repos du sculpteur (Suite Vollard L32)* [OPP.33:53] el barbudo escultor se reclina con su bella modelo rubia delante de una elaborada escultura en la que el toro retoza junto a dos figuras clásicas desnudas. Un joven camina al lado del toro, mientras que una voluptuosa mujer se extiende sensualmente sobre el lomo del animal. Un entramado de parras une físicamente a las tres figuras, aludiendo al carácter dionisíaco de tan deleitoso ensamblaje. La modelo se ve igualmente ligada al grupo escultórico mediante el parecido de las parras que le cuelgan de la cabeza coronada de flores. Parece estar intrigada con la escena, mientras que su compañero mira agresivamente a las figuras esculpidas, al parecer insatisfecho con su viva creación. A juzgar por lo que él observa, la exuberancia dionisíaca y el exceso sexual han roto ya el control apolíneo del 'taller de escultor', presentando formas extravagantes en sus propias obras. En *Le repos sculpteur (Suite Vollard L34)* [OPP.33:33], el escultor y la modelo se reclinan juntos mientras observan otra enfrascada escultura, en este caso de un Centauro en una playa rocosa que besa apasionadamente a la Ninfa que sale de entre las olas para encontrarse con él. El Centauro parece haber hallado aquí a su complaciente pareja sexual. No nos sorprende que la compañera

del personaje mítico se parezca a la modelo del escultor, que por su parte también ha dado al concupiscente Centauro sus propios rasgos.

Vemos pues como progresivamente el apolíneo escultor y su modelo se van identificando con el dionisíaco monstruo y su acompañante. En *Le repos du sculpteur devant des chevaux et un tareau (Suite Vollard L33)* [OPP.33:119] la ya familiar pareja dirige su atención a una composición dinámica representando un toro enfrentado a dos caballos. Uno de ellos se retuerce de dolor en el suelo, su largo cuello y cabeza curvados hacia arriba en agonía; el otro huye de terror alejándose de la embestida del animal. Las connotaciones eróticas de la escena de la corrida son claras. En *Le repos du sculpteur (Suite Vollard L32)* [OPP.33:53], siguiendo su naturaleza dionisíaca, el toro picassiano se asocia no solo con la virilidad y fuerza regeneradora, sino también con la violencia desenfrenada. En *Le repos du sculpteur III (Suite Vollard L40)* [OPP.33:66] encontramos a dos animales envueltos en un juego violento pero amoroso como preludio del apareamiento. La ambigüedad de la acción presupone una estrecha relación entre el sexo y la violencia. Este aspecto de la obra prefigura la serie de escenas de asalto que aparecerán repentinamente. En general, el agresor masculino puede ser un hombre barbudo, un grotesco monstruo o un Minotauro y puede estar representado en varias etapas de su experiencia carnal, desde la posesión inicial de la mujer hasta el éxtasis orgásmico. La mujer es primordialmente del tipo de Marie-Thérèse y aunque casi siempre parece ser víctima de un ataque no solicitado, con frecuencia da la impresión de ofrecer una incontrolable respuesta sexual.

En *Le Viol (Suite Vollard L9)* [OPP.31:26], el varón, desnudo y barbudo, aparenta ser el agresor; la joven es rubia y sensual; y ambas figuras se encuentran en medio de una violenta lucha en un espacio indefinido. En *Le Viol II (Suite Vollard L47)* [OPP.33:28] o *Le repos du sculpteur et le modele au masque (Suite Vollard L26)* [OPP.33:46] el hombre es de nuevo barbudo y tiene amplias melenas que rodean el rostro. Pero el cabello está intencionalmente estilizado en grandes mechones que hacen eco a los exagerados

bultos de su musculatura y a las formas redondeadas de la mujer. Los miembros abultados y la forma de vaina del cabello de ella recuerdan el tratamiento estilizado de Marie-Thérèse entre 1931 y 1932. En *Le viol IV (Suite Vollard L48)* [OPP.33:40], *Le viol V (Suite Vollard L49)* [OPP.33:37] y *Le Viol VII (Suite Vollard L69)* [OPP.33:107], las parejas parecen ahora estar sumergidas en una agonía orgásmica; los músculos están tensos e inmóviles, mientras que los cuerpos se funden en una unión física. El diseño de formas curvas y fuertes contrastes hace difícil distinguir entre ambos. En los tres casos arriba citados, el placer del varón es evidente, a juzgar por los labios entreabiertos y la mirada distante. La actitud de la mujer, sin embargo, es problemática. Si había estado dispuesta a ello en un principio, parece ahora estar atrapada en la pasión del momento; la cabeza volcada hacia atrás revela un cuello provocativamente curvado y el brazo se agarra fuertemente a su asaltante. Aunque ella es también participe, ya que alza los brazos y rodea el cuello del hombre barbudo en *Le viol V (Suite Vollard L49)* [OPP.33:37] y *Le Viol VII (Suite Vollard L69)* [OPP.33:107], por ejemplo los ojos abiertos de par de en par, quizás más una mirada de terror que de éxtasis, pone en duda el grado de conformidad de ella. No obstante, sea cual fuere su papel como partícipe o víctima, ella se presenta en cualquier caso como el compendio de la fertilidad y del erotismo; su cuerpo se retuerce de tal modo que podemos ver simultáneamente pechos, caderas y vientre, todos ellos exageradamente redondeados. Curiosamente, en *Le viol sous la fenetre (Suite Vollard L50)* [OPP.33:52], Picasso sitúa a la pareja en un interior que es parecido al taller. Por lo tanto debemos concluir que el escultor se deja finalmente llevar por los deseos carnales reprimidos, cuya fuerza latente había sido sugerida por las elaboradas esculturas concupiscentes. Ahora toma a la modelo, aparentemente arrastrándola desde el diván. Atrapada en un estrecho abrazo, ella alza una mano en protesta o quizás meramente por sorpresa. La acción es sin duda turbulenta, su carga dramática queda resaltada por las fuertes sombras y la textura moteada de la superficie. Escultor y modelo, antes distantes, se unen ahora en la acción, sus cuerpos emergen de las profundas tinieblas y la línea si-

nuosa tiende a confundir las formas. El escultor ha adoptado por lo tanto un papel que sería más propicio al Minotauro.

La repentina metamorfosis del escultor en la bestia mítica se hace más evidente en *Minotaure violant une femme* [OPP.33:95], donde se representa a un fornido—aunque predominantemente humano—Minotauro abrazando a una Marie-Thérèse desnuda que se desmaya, bien de éxtasis o bien de terror, al sentir su contacto. El cambio repentino en la acción del estudio, de lo contemplativo a lo erótico, efectuado por la infusión del espíritu dionisíaco, tiene especial relevancia con respecto la naturaleza de la creación artística. El mismo afán con que el artista y las figuras del estudio se dedican al acto amoroso constituye una importante declaración sobre la naturaleza de la creatividad. Picasso puede con ello estar sugiriendo una asociación generalizada de la creación artística con la procreación. De hecho, Leo Steinberg mantiene que el escultor 'posee' a la estatua en el sentido que él posee 'un conocimiento total de lo que se representa'. Tal posesión mental, evidenciada en las múltiples perspectivas de la escultura, es equivalente metafóricamente a una posesión física y carnal de una mujer, tipificada por los asaltos picassianos. Picasso puede también estar dando su impresión sobre el papel de la personalidad del artista en el proceso creativo, quizás guiado de nuevo por Nietzsche, para quien el 'requisito fisiológico' del arte es un estado de embriaguez vital llamada 'Rausch!, o 'frenesí', equiparando metafóricamente la creación con la procreación. Por ello, los juegos eróticos que se dan en el estudio con la llegada del Minotauro no son meras diversiones alejadas de la producción artística; son expresión de una vitalidad extática y sensual, asociada íntimamente con el artista y con la creación plástica. Aunque no puede descartarse la fuerza completamente, la mayoría de los asaltos en los que aparece el Minotauro dan la impresión de que la mujer ha sucumbido a la pasión, dejándose caer en los brazos de su asaltante. En *Minotaure attaquant une amazone (Suite Vollard L62)* [OPP.33:08], una mujer desnuda yace indefensa sobre el suelo, aparentemente inmóvil de terror tras el ataque del fuerte animal. Es como si el Minotauro hubiera tirado a la mujer del caballo y se dispusiera a violarla. El grabado da

un claro ejemplo de la naturaleza potencialmente violenta del Minotauro. De gentil y divertido acompañante en el 'taller de escultor', ha pasado a convertirse en una bestia rapaz, dispuesta a violar a su indefensa presa. Como tal, tiene cierto parecido con el furioso toro de la corrida, una alusión hecha más explicita por la presencia del caballo.

Entre las obras de abril no relacionadas directamente con la *Suite Vollard* se encuentran los dibujos *Personnages* [PP.33:030] (10 de abril), *Figure regardant dans un miroir* [PP.33:032], *Deux figures* [PP.33:033], *L'artiste et son modèle* [PP.33:034] (12 de abril), *Figures* [PP.33:032], *Accouplement (Femme nue et tête) [Étude]* [OPP.33:87], *Accouplement [Amants]* [OPP.33:88], *Amants* [OPP.33:71] (18 de abril), *Animal attaquant un nu* [OPP.33:72] (19 de abril), *Amants* [OPP.33:73], *Amants* [OPP.33:74], *Amants* [PP.33:042] y *Amants* [PP.33:043] (20 de abril). Como algunos de los títulos indican, muchos de ellos muestran formas semimonstruosas copulando en la playa. Para finales de mes las figuras se han transformado en extraños artefactos con cabezas sexualmente sugerentes o parecidas a las de insectos: *Amants* VI [PP.33:044], *Figure* VI [PP.33:045], *Amants* I [PP.33:046], *Amants* VII [PP.33:047], *Amants* V [PP.33:048], *Amants* IV [PP.33:049], *Amants* VI [PP.33:050] (21 de abril) y *Amants* II [PP.33:051] (22 de abril).

En mayo crea *Minotaure assis avec un poignard (Maquette pour la couverture de 'Minotaure')* [OPP.33:03], un *collage* para la cubierta del primer número de la revista surrealista *Minotaure*, editada por Albert Skira con la cooperación inicial de Efstratios Eleftheriadis (Tériade). La revista tenía el apoyo de Paul Eluard y André Breton, que se habían sumado al proyecto poco antes de que este se materializara, ya que inicialmente había sido una idea de André Masson y su cuñado Georges Bataille, quien escogió el nombre. En un principio la habían concebido como una continuación de *Documents*, una revista que fuera tan prestigiosa como breve fue su publicación. La revista, además de la colaboración de Picasso, incluiría las de artistas de gran renombre como Matisse, Masson, Duchamp, Dalí, Miró y Magritte, escritores de la talla de Breton, Bataille, Eluard, Caillois y Uriade, de psicoanalistas como Lacan

y Jung, e historiadores como Herbert Read. *Minotaure* continuará publicándose hasta mayo de 1939, con un total de treinta números. El primero está dedicado casi exclusivamente a Picasso, cuya 'producción extra-pictórica' fue presentada por Breton con el título, 'Picasso en su elemento'. Quizás por ello se le había comisionado el diseño de la cubierta, para cuyo fin eligió naturalmente la imagen del Minotauro que de esta forma hizo una segunda aparición en su obra. Brassaï, que visitó a Picasso cuando estaba preparando el *collage*, se refiere a la ejecución de este en *Conversations avec Picasso* de la siguiente forma: 'Ató un trozo de cartón prensado sobre una placa con alfileres. Encima colocó uno de sus dibujos al buril representando al monstruo, rodeándolo de cintas, decoraciones hechas con papel de aluminio, así como hojas artificiales descoloridas, que me reveló en confianza procedían de un viejo sombrero de Olga. Durante la reproducción del *montage* insistió en que se vieran claramente los alfileres'. Además del *collage*, Picasso realiza cuatro grabados en que el Minotauro sujeta una daga en la mano. El personaje se muestra sentado, volviendo su majestuosa cabeza bovina hacia un lado mientras que hace alarde orgullosamente de su virilidad. Como evidencia de su doble carácter, el Minotauro parece reflejar su papel de víctima y verdugo, pues con la daga en la mano, evoca la presencia de Teseo, el responsable final de su propia muerte.

En el mismo número de *Minotaure* se publicó la serie de treinta dibujos con el título genérico de *Anatomie* antes mencionado. Como ya comentáramos, en ella la figura humana se construye en términos de formas abstractas u objetos caseros. Una cabeza de mujer, por ejemplo, se convierte en una copa, los pechos en un par de tazas. *Anatomie* es por lo tanto considerada uno de sus trabajos auténticamente surrealistas. La gran retrospectiva de Picasso en la *Galerie Petit* había incluido tantas obras cercanas al mismo espíritu irracional del grupo bretoniano que varios críticos la habían clasificado como 'uno de los mayores eventos surrealistas'. Ya de por sí habían estado influenciados por el surrealismo los monstruos del período de Dinard, la amedrentadora mujer desnuda en la butaca, las bañistas, las formas óseas y las metamorfosis de fina-

les de los 20 y comienzos de los 30. También lo habían estado sus esculturas alámbricas y sus 'objetos hallados'. Picasso lo negaba, pero bien sabemos lo que tal negativa suponía. En cuanto a Breton, tales asociaciones entre el español y su movimiento le deleitaban tanto como el alejamiento del artista para con el grupo, ya que sentía que tal comportamiento era naturalmente más surrealista que una afiliación directa. En efecto, Picasso realmente se sumaría al surrealismo por el mismo juego que mantiene con este. Breton seguirá teniéndolo en gran estima durante un tiempo; apreciaba el hecho de que hubiera escogido al Minotauro como uno de los temas principales de sus grabados, pues los surrealistas también se habían apoderado del mito ancestral en el que reconocían algunas de sus más apreciadas ideas. El monstruo, sublevándose contra la Divinidad, rompía los límites de la existencia, desafiaba las leyes establecidas. El Minotauro les parecía la misma encarnación de las fuerzas del inconsciente luchando contra Teseo, representante de la razón, quien finalmente con ayuda de Ariadna, logrará penetrar en el laberinto y matar a la bestia. Como ya se ha visto, sin embargo, el monstruo picassiano era mucho más complejo que eso. Su versión del Minotauro, dios y bestia, tenía ambas naturalezas, revelando unas veces una y otras otra. Como curioso preludio al Sacrificio final del Minotauro, sabemos que en el mismo número de *Minotaure* se publican las crucifixiones que Picasso basara en el retablo de Matthias Grünewald en Isenheim, realizadas entre 1929 y 1930.

Durante el mes de mayo Picasso continúa con la *Suite Vollard*, en grabados como *Femme accoudée, sculpture de dos et tête barbue (Suite Vollard L51)* [OPP.33:131], *Modèle nu et sculptures (Suite Vollard L52)* [OPP.33:132], *Le viol sous la fenetre (Suite Vollard L50)* [OPP.33:52] (3 de mayo), *Modèle et grande sculpture de dos (Suite Vollard L53)* [OPP.33:26], *Modèle et sculpture surréaliste (Suite Vollard L54)* [OPP.33:89] (4 de mayo), *Modèle accroupi, sculpture de dos et tête barbue (Suite Vollard L55)* [OPP.33:27], *Sculptures et vase de fleurs (Suite Vollard L56)* [OPP.33:133] (5 de mayo) y *Minotaure, une coupe à la main, et jeune femme (Suite Vollard L57)* [OPP.33:62] (17 de mayo). Con

este último da comienzo la saga del Minotauro que estará formada por unas sesenta obras.

El Minotauro en el estudio

El tema del Minotauro en el estudio coincide en el tiempo con el regreso de Picasso a la escultura, después de casi quince años sin haberse dedicado a ella. Es quizás por esta razón que el personaje que acompañó al Minotauro fue inicialmente un escultor, el hombre barbudo que recuerda a las figuras masculinas de la Grecia clásica. Medio reclinado entre lujosas almohadas ornamentadas, el musculoso Minotauro en *Minotaure, une coupe à la main, et jeune femme (Suite Vollard L57)* [OPP.33:62] alza amistosamente el vaso de champán en un brindis al escultor y a la bella mujer a su lado. Con los ojos fijos y párpados pesados, la modelo mira absorta a su extraño acompañante, como si meditara sobre el nuevo papel que ella tendrá, habiendo sido ignorada desde hacía ya tiempo por el artista. Sin duda alguna seguimos aún en el mismo taller de escultor clásico, ya que tanto la modelo coronada de flores como los objetos que la rodean pertenecen a tal entorno. Pero ahora no se trata meramente del noble y digno escultor, con apariencia divina. El que se reclina al lado del sensual desnudo es ahora una criatura mítica, una bestia híbrida: el Minotauro. El impacto de este en el estudio será inmediato. Su personalidad es tan dominante que tanto la modelo como el escultor sufren una radical transformación, incapaces ya de volver a su previa naturaleza como seres sosegados y contemplativos. En las obras que siguen, el Minotauro no quedará ni mucho menos restringido al estudio, sino que estará involucrado en varias aventuras amorosas violentas, experimentando simultáneamente un feliz éxtasis y un intenso sufrimiento como homólogo del escultor.

La identidad del Minotauro como análogo del artista tiene muchas implicaciones de la actitud de Picasso hacia el proceso creativo en general y sobre sí mismo como creador en particular. Se trata de una compleja criatura cuya aproximación a la vida, al arte

y al amor es diametralmente opuesta a la de su predecesor, el escultor clásico. A diferencia de aquel, en escenas de estudio anteriores, jamás pierde su interés en los placeres sensuales del vino y las mujeres por las exigencias del arte. Sus deseos son de naturaleza más consistentemente erótica, como vemos en *Minotaure, une coupe à la main, et jeune femme (Suite Vollard L57)* [OPP.33:62]. En su papel de amante, el Minotauro no es en un principio amenazador; parece realmente benigno y cordial. Su musculoso cuerpo y la cabeza y rabo de toro, no obstante, hacen evidentes sus atributos de virilidad masculina y su apetito sexual. En *Minotaure caressant une femme (Suite Vollard L58)* [OPP.33:05] del 18 de mayo, el Minotauro abraza a la modelo desnuda, dándole un beso apasionado en el cuello. Poco después comienza a intensificarse su papel agresivo y animal, representándose aun más musculoso que antes, con los brazos y piernas cubiertos de pelo. Pero a pesar del vigor del asalto del Minotauro, la modelo parece no ser completamente contraria en la respuesta a sus avances. Frustrada por la falta de atención del escultor, la modelo parece feliz de haber hallado por fin a un ardiente compañero. En contraste con *Le repos du sculpteur et le modele au masque (Suite Vollard L26)* [OPP.33:46], *Sculpteur au repos avec Marie-Thérèse et sa representation en Venus pudique (Suite Vollard L27)* [OPP.33:50] y *Deux hommes sculptés (Suite Vollard L28)* [OPP.33:118], la expresión en el enorme busto es increíblemente parecida a la del escultor al mirar contemplativamente al objeto que ha creado en *Le repos du sculpteur devant des chevaux et un tareau (Suite Vollard L33)* [OPP.33:119]. Ofreciendo el contexto apropiado para la bacanal que se aproxima encontramos a dos figuras coronadas con guirnaldas —un joven que toca la flauta y una joven acompañante. Como músicos se caracterizan también como componentes de la celebración bacanal. Su claro placer al ser testigos del acto amoroso entre el Minotauro y la modelo da una impresión de natural y desinhibida inocencia a lo que de otra forma sería un puro encuentro erótico. Un cierto aire de libertinaje es no obstante inevitable. En *Minotaure caressant une femme (Suite Vollard L59)* [OPP.33:05] de nuevo un Minotauro peludo se reclina ante una ventana baja, con el vaso de cham-

pán alzado en un brindis, esta vez con una bella desnuda echada sobre su regazo.

El escultor ha reaparecido de repente, agarrando a una segunda modelo desnuda a su lado, mientras que él también disfruta de un vaso de champán. Su cuerpo es ahora casi tan fornido y peludo como el del Minotauro y su noble e inteligente faz se ha hecho más basta, reflejando la de un hombre asiduo a los placeres sensuales. Han quedado olvidadas ahora las fascinantes creaciones de su genio artístico. Aquí no interfiere ningún interés intelectual, creativo o estético con las demandas de los placeres eróticos. La modelo parece bastante contenta con la nueva situación; ambos reposan en una postura sensual que delata una gran satisfacción sexual. Sin tener que competir con una obra de arte para ganar la atención de su compañero, la mujer ha perdido la expresión pensativa tan característica de las anteriores modelos. Por otra parte, el digno talante y la noble cabeza dan a la bestia híbrida un aspecto más civilizado y cosmopolita que el del ahora innoble escultor que desaliñadamente se divierte a su lado. Este último sirve de recuerdo de las cualidades animales del hombre, tanto por su desarreglada apariencia como por su asociación con el Minotauro. En *Minotaure endormi contemplé par une femme (Suite Vollard L60)* [OPP.33:07], la diversión parece haber concluido, aunque quizás solo temporalmente. Uno de los principales instigadores, el Minotauro, se encuentra por fin dormido. Observándolo tiernamente vemos a una mujer, presumiblemente una modelo, con túnica clásica. Su presencia sugiere que el sueño profundo de aquel pudiera deberse a la fatiga postcoital. También en *Minotaure et femme derriere un rideaut (Suite Vollard L66)* [OPP.33:11] la bestia híbrida y la mujer con apariencia de Marie-Thérèse se reclinan perezosamente delante de una larga ventana—nótese a su vez *Le repos du sculpteur devant le petit torse (Suite Vollard L29)* [OPP.33:127], *Le Repos du sculpteur devant le jeune cavalier (Suite Vollard L31)* [OPP.33:128], *Le repos sculpteur (Suite Vollard L34)* [OPP.33:33] y *Le repos du sculpteur I (Suite Vollard L38)* [OPP.33:25]. Característicamente, el Minotauro no se ve jamás distraído por las demandas del arte. Libre de los conflictos internos que atormentan al

escultor, no sufre por el momento esa profunda melancolía que tan frecuentemente asedia a su predecesor.

Además de *Minotaure caressant une femme (Suite Vollard L58)* [OPP.33:05], Picasso realiza el 18 de mayo dos grabados: *Scène bacchique au Minotaure (Suite Vollard L59)* [OPP.33:06] y *Minotaure endormi contemplé par une femme (Suite Vollard L60)* [OPP.33:07]. La mujer durmiente que es objeto de sus torpes atenciones tiene sus rasgos (idénticos a los de Marie-Thérèse) perfilados sutil y delicadamente, contrastando por ello con los de él. El 19 del mismo mes hace el grabado *Figures surréalistes I* [OPP.33:90] y dos días más tarde *Figures surréalistes II* [OPP.33:91]. En la misma fecha continúa con la serie, realizando *Les baigneuses surprises (Suite Vollard L61)* [OPP.33:55], y al día siguiente realiza *Minotaure attaquant une amazone (Suite Vollard L62)* [OPP.33:08]. De mayo a junio se repetirá hasta once veces el tema del Minotauro y al año siguiente otras cuatro veces más. En su totalidad, el mítico Minotauro, medio hombre medio toro, es en realidad una especie de autorretrato del artista, representando las fuerzas contradictorias que siente este dentro de su persona: humanidad y pasión animal; ternura y violencia.

El Minotauro y el *otro*

Picasso hace que el Minotauro forme parte de su propio universo para posteriormente modificar de forma progresiva la personalidad del monstruo, añadiéndole toda una simbología que es característica de su vocabulario poético y eliminando casi todos los elementos clásicos. Como referencia literaria, el Minotauro asimila gradualmente todos los homólogos que lo han precedido y sintetiza sus diferentes atributos en un solo personaje. El artista lo identifica claramente con su doble. En primer lugar, el toro no es ni mucho menos un animal desconocido para el español: la tauromaquia lo perseguirá toda su vida y en muchas ocasiones se guiará por los códigos de la corrida. En su mente no hay nada nuevo, por lo tanto, en la idea de un toro personificando la Vida y la Muerte

humanas. El mundo del toreo está de hecho muy cercano a las definiciones mitológicas universales y, según lo veía Picasso, hay solo un pequeño paso del ruedo al laberinto. Ambos se encuentran enmarcados en una estructura cerrada, el toro surge del corral como si lo hiciera del laberinto. La misma inagotable fatalidad se encuentra en juego en la corrida y en el mundo de la mitología. La confrontación erótica entre el torero y el toro durante la corrida remite no solo al golpe de gracia de Teseo, sino también al apareamiento antinatural de Pasífae, o el rapto de Europa por Zeus transformado en toro, similar a su vez al de Deyanira por Neso. Todos estos elementos suponen diferentes vías de inspiración para Picasso. En los años 30, las relaciones 'amorosas' del Minotauro reflejan la interminable confrontación universal entre hombre–toro y mujer–caballo–yegua. Y es aquí donde el artista expresa sus propios conflictos 'amorosos' : Olga, normalmente representada con los rasgos de una yegua, se enfrenta directamente al toro o Picasso en el ruedo, en una lucha a muerte. El artista insiste en mostrar sus impulsos sexuales en el corazón del laberinto, lo cual le permite recrear una y otra vez la danza erótica que tiene lugar en el ruedo. De esta forma, la figura del Minotauro se convierte de hecho en una extensión del tema de la tauromaquia, del que el pintor era tan aficionado.

Dado el valor de autorretrato que encontramos en el Minotauro, podría decirse que la dualidad de la figura mítica está conectada con otro personaje picassiano igualmente autobiográfico: el Arlequín. Este también comparte con el Minotauro (y con Picasso) la capacidad de vivir en dos mundos simultáneamente, entre lo real y lo imaginario. Su poesía le revela la belleza, pero también el lado tenebroso del alma humana. Experimenta toda la gama de sentimientos, pasando constantemente de la risa a las lágrimas, de la violencia a la ternura. El gusto por la máscara que reflejan tanto el Minotauro como el Arlequín, la tendencia de ambos a la pretensión y el cambio de papeles, es expresado de forma abierta en tres grabados de la época. En *Minotaure, buveur et femmes (Suite Vollard L67)* [OPP.33:12] (18 de junio), la joven parece compartir el lecho con el escultor y un joven actor griego haciendo el papel de

Minotauro. Pronto nos damos cuenta de que se trata de una farsa. El actor se quita la máscara y muestra el rostro de una mujer (el de Marie-Thérèse) con un cuerpo de hombre. ¿Con quién sueña la joven? Es de esta forma que Picasso muestra la cara real del Minotauro: andrógino y joven. ¿Significa esto que la modelo es la encarnación del deseo y por lo tanto del Minotauro? Un año después, nos encontramos de nuevo con este juego en otro grabado titulado *Jeune homme au masque de taureau, faune et profil de femme* [OPP.34:78] (7 de marzo de 1934). En esta ocasión, todos llevan máscara. Marie-Thérèse, inmóvil en un busto esculpido, ya no tiene cuerpo y el escultor se oculta detrás de la máscara de un sátiro. La actuación teatral se repite en un grabado del 19 de noviembre de 1934, *Personnages masqués et femme oiseau (Suite Vollard L94)* [OPP.34:45], donde el hombre lleva la máscara del Minotauro y está acompañado por una mujer con la máscara del escultor, que consulta el oráculo, la arpía Pitia. La modelo se ha convertido en el escultor, el artista se oculta detrás de su obra en una nueva disposición de papeles en la creación artística. ¿Quién es el artista? ¿La musa o el escultor? No cabe ninguna duda de que en el mundo marginal de la *Commedia dell'Arte*, el artista halló una réplica de su propia marginalidad. Ser artista posibilita el atravesar murallas y penetrar las profundidades del alma humana para traer a la luz de la realidad todo lo que allí pueda haberse hallado, logrando con ello mostrarlo al mundo. Son trayectos agotadores, siempre peligrosos. Una confirmación de la estrecha relación entre Arlequín y Minotauro podrá verse dos años más tarde, en el telón de 'julio 14', donde ambos se combinan en una sola figura. El telón muestra los restos de un Minotauro vestido de acróbata: es la fusión final de un ciclo que termina.

La fusión llevada a cabo en los años 30 entre la vida amorosa de Picasso y su obra está completamente dominada por la imagen de Marie-Thérèse. Viendo la inspiración de todas sus creaciones en esta mujer, la hace llevar la máscara del escultor, enfatizando las profundas conexiones entre el deseo y la creación. Claramente Picasso está detrás de cada uno de sus personajes. Esta es una artimaña común en su obra, permitiéndole asumir una dualidad o de-

jar aparte su yo momentáneamente. Es una separación que se abre o se junta arbitrariamente, y que apunta a una batalla interna, dando expresión a una personalidad mixta con mayor libertad y flexibilidad.

Los días 24 y 25 de mayo hace dos grabados sobre el Minotauro: *Minotaure aimant une femme* [B:260] y *Minotaure blessé II* [OPP.33:112], respectivamente. En esta última fecha se publica el primer número de la revista *Minotaure* (el segundo aparecerá en la misma fecha). El diseño, *Minotaure assis avec un poignard (Maquette pour la couverture de minotauro)* [OPP.33:03] ya discutido, ilustra la cubierta. Un artículo de André Breton, el líder de los surrealistas, 'Picasso dans son élément', va ilustrado con fotografías de Brassaï del estudio de Picasso en Boisgeloup, donde aparecen varias esculturas recientes. Éstas complementan la interpretación bretoniana de la obra de Picasso como 'una creación en sí misma, un mundo privado en su imaginación, desinhibido de las convenciones externas'. También se incluyen los dibujos de la *Crucifixion* basados en el altar de Isenheim de Grünewald y la *Suite Anatomie* —véanse [PP.32:131 a PP.32:151], [PP.33:020–PP.33:029]—, treinta imágenes en las que, como ya dijéramos, Picasso reinventa la anatomía humana sustituyéndola con objetos domésticos en lugar de partes del cuerpo.

El Minotauro ejecutado, el Sacrificio

El 26 de mayo realiza otro grabado sobre el mismo tema: *Minotaure blessé (Suite Vollard L63)* [OPP.33:09]. En el observamos que a pesar de su origen en la mitología cretense, el Minotauro picassiano no se ajusta a un solo mito, sino que incorpora además motivos de la tauromaquia. El factor predominante es, sin duda, el Sacrificio. En todos los grabados se encuentra implícito un conflicto ceremonial. En este caso, la agonía del Minotauro es observada por mujeres cuyos rostros aparecen detrás de una barrera. Las cabezas de aquellas parecen estar separadas del cuerpo, alzándose más cerca de la bestia desplomada; unos ojos enormes y de párpa-

dos caídos son los únicos rasgos visibles en dos de las caras, enfatizando así el papel de las mujeres como espectadoras o *voyeurs*. Los tres pares de ojos recuerdan a retratos de Marie-Thérèse, una conexión hecha explícita por la característica nariz, los amplios pómulos y los labios sensuales de la cara de la izquierda. Como anteriormente hiciera la modelo al observar sorprendida la transmutación de la obra de arte, la presencia de las espectadoras nos anuncia la función fundamental que el Sacrificio tiene para el bien de la humanidad. Es solo mediante tal proceso que el ser humano puede tener contacto con la eternidad divina. Tres días más tarde realiza el grabado *Minotaure vaincu (Suite Vollard L64)* [OPP.33:04]. La fiera mítica aparece de nuevo derrotada en el ruedo, de rodillas, a punto de recibir la última puntilla, el golpe de gracia, de parte de un atractivo joven, mientras que algunos miembros del público intentan acercarse desde la barrera. Dada la identificación del Minotauro con los rasgos dionisíacos de éxtasis y sensualidad, es significativo que la figura que ejecuta al Minotauro sea un joven griego, encarnando las características opuestas a lo dionisíaco, esto es, lo apolíneo. Desnudo, idealizado y apuesto, el joven se arrodilla sobre el Minotauro desplomado en la tierra, sosteniendo la daga que acaba de clavar en el cuello de la bestia. Como el noble escultor, puede este entenderse como un símbolo de los rasgos de moderación, disciplina y visión, en oposición indirecta al frenesí dionisíaco del Minotauro. Picasso ha desplazado aquí temporalmente los principios encarnados en el carácter del monstruo híbrido, volviendo de momento al ideal del escultor. Para vencer al Minotauro, el joven debe hacer uso de la violencia y destrucción dionisíacas, asesinándolo con las mismas armas de la bestia. La muerte del animal a manos del joven griego recuerda al mito clásico de Teseo ya mencionado. El artista se basa en los puntos esenciales de la leyenda antigua del Minotauro, combinándolos no obstante con rasgos de su propia invención para crear una nueva mitología en la que tiene un papel predominante la idea del Sacrificio. A este respecto, es importante señalar que Picasso había comentado en cierta ocasión que 'la ejecución del Minotauro ocurría cada domingo'. Tal aseveración está en consonancia con el ritual

divino que vemos sugerido en varias de las láminas. La presencia de un Sacrificio divino relaciona a su vez *Minotaure vaincu (Suite Vollard L64)* [OPP.33:04] con otra gran figura ancestral: *Mithras tauróktonos*. De todas las hazañas de esta Divinidad, la más significativa y la que se ilustra con más frecuencia es la ejecución del toro primigenio. En representaciones típicas de la ejecución ritual, la sangre del animal brota en forma de granos y está acompañado de varias figuras que simbolizan el ciclo de muerte y 're/inserción', asociados con el mismo principio del Sacrificio.

La importante fusión del mito de Teseo y el Minotauro con el de Mithras como verdugo del toro es particularmente evidente en *Modèle et sculpture surréaliste (Suite Vollard L54)* [OPP.33:89]. *Minotaure mourant (Suite Vollard L65)* [OPP.33:10] (30 de mayo), en que un Minotauro solo en la arena, aparentemente luchando por levantarse, o quizás desplomándose débilmente en la tierra, se encuentra herido de muerte. Puede que intente mantener el control mientras la sangre brota de sus heridas; su rostro parece estar contorsionado de dolor, resignado a una muerte inminente, ignorando la daga que yace en el suelo; o quizás decida alzarla en un valeroso esfuerzo por continuar la implícita batalla. En varios grabados, las mujeres que observan al Minotauro llevan guirnaldas de flores y miran a la bestia moribunda entre columnas estriadas. Es como si el Minotauro alucinara en su agonía, imaginando cada rostro del público como el de la voluptuosa modelo a la que tan tiernamente había amado en el taller de escultor. Ahora la modelo observa sin embargo, desapasionadamente, cómo el Minotauro sufre una muerte lenta y dolorosa, mientras su imagen se refleja en los rasgos de cada espectador. La asociación entre el Minotauro y el barbudo escultor asaltando violentamente a la modelo, que viéramos en *Le viol sous la fenetre (Suite Vollard L50)* [OPP.33:52] del 3 de mayo es esencial; ya que no es solo el Minotauro el que muere en la arena, sino todo aquello que este representa, incluyendo el placer carnal desenfrenado que había exhibido el escultor en un momento dado. Su pose moribunda es muy similar a la que asume la bestia dionisíaca al asaltar carnalmente a una mujer —véase *Minotaure attaquant une amazone (Suite Vollard L62)*

[OPP.33:08]—, evocando por ello el concepto del acto amoroso como 'le petit mort'.

Es fundamental en este punto recalcar el concepto de ciclo en el tema del Minotauro. Su presencia en el taller de escultor había transcurrido entre el 17 y el 20 de mayo, desde que entró en el estudio para festejar con las modelos y el escultor, hasta que encuentra la muerte a manos de un joven ateniense, observado por las mujeres que compartieron con él los días de gloria. No obstante, el 16 de junio, volverá a aparecer, reclinado plácidamente al lado de una joven, para repetir de nuevo el ciclo completo de sus aventuras: haciéndole la corte a nuevas amantes, bebiendo con ellas, violándolas posteriormente con renovada pasión desatada. Ya veíamos cómo en la primera de las composiciones, *Minotaure, une coupe à la main, et jeune femme (Suite Vollard L57)* [OPP.33:62] (17 de mayo), el Minotauro hacía un brindis con una joven coronada de flores, en una escena apacible donde ambos aún muestran cierto recato. En el grabado del siguiente día, *Scène bacchique au Minotaure (Suite Vollard L85)* [OPP.33:06], el hombre o toro aún sostenía el vaso en la mano, pero la escena incluía al escultor y una modelo diferente. Todos estaban desnudos, en portes decididamente voluptuosos. En el siguiente grabado, *Minotaure caressant une femme (Suite Vollard L59)* [OPP.33:05] del mismo día, el Minotauro acariciaba tiernamente a la modelo en presencia de dos jóvenes más que observaban atentamente desde la derecha la escena, mientras que una enorme cabeza barbuda abría los ojos desproporcionadamente, sirviendo de eje de la composición. Posteriormente, el Minotauro aparecía dormido, medio oculto por unas cortinas transparentes, observado por una modelo de estilo clásico —véase *Minotaure endormi contemplé par une femme (Suite Vollard L60)* [OPP.33:07]. Esta es una nueva variación sobre el tema que fascinó a Picasso toda su vida: una figura dormida observada por otra. A veces una joven contempla a un joven dormido, otras los papeles se invierten y en algunos casos ambas figuras son mujeres. Estas plácidas composiciones habían servido de preámbulo a un grupo de obras de una naturaleza completamente diferente, cuyo tema era la violación, como *Minotaure attaquant une amazone (Suite*

Vollard L62) [OPP.33:08] (23 de mayo). Algunas de ellas no llegaron a incluirse en la serie, aunque estaban directamente inspiradas en este conjunto de grabados. La modelo en esta obra había sido reemplazada por una Amazona, otro personaje de la mitología griega, que simboliza el espíritu de lucha y el coraje de la mujer al rebelarse contra el dominio del hombre. En esta ocasión, Picasso había vuelto no obstante a alterar el significado de la leyenda: el Minotauro había conseguido su objetivo, mientras que la Amazona yacía derrotada. Aún quedaban elementos, sin embargo, que recordaban su condición de orgullosa guerrera, como por ejemplo los ojos abiertos y el brazo firme. Los grabados de la serie sobre el tema de la violación se habían complementado con una obra que no pertenecía a la serie y un dibujo fechados el 18 y 28 de junio, respectivamente: *Minotaure violant une femme* [OPP.33:113] y *Minotaure violant une femme* [OPP.33:95]. En el primero, la mujer claramente oponía resistencia al agresor, intentando evitarlo con una de las manos, mientras se retorcía y echaba hacia atrás la parte superior del cuerpo. El Minotauro persistía en su intento en una serie donde violencia y sensualidad lograban entremezclarse. El segundo dibujo tenía más o menos la misma composición, en la forma de un bloque compacto formado por los dos cuerpos unidos en un abrazo. Ahora bien, en este caso Picasso había representado a cada uno de una manera completamente diferente, en el sentido de que los contornos de las figuras en el grabado se mostraban simplemente con líneas aisladas, mientras que en el dibujo, debido al uso de la técnica del guache, se reflejaba mayor volumen y un marcado sentido del claroscuro.

En un grabado también del 18 de junio, *Minotaure caressant une dormeuse (Suite Vollard L68)* [OPP.33:13], el monstruo observaba a la modelo mientras esta dormía, rozando ligeramente su feroz cabeza contra ella. Vemos pues cómo se había seguido con un tierno abrazo. Como en las dos representaciones anteriores —*Minotaure violant une femme* [OPP.33:113] y *Minotaure violant une femme* [OPP.33:95]— esta delicada escena, con gran predominio del claroscuro, había tenido su contrapartida en otra de similar composición —*Minotaure, buveur et femmes (Suite Vollard*

L67) [OPP.33:12]— que por el contrario se desarrollaba con mayor sutileza. Finalmente, como consecuencia de sus transgresiones, el Minotauro había recibido el castigo que terminaría con su vida en *Minotaure blessé II* [OPP.33:112], *Minotaure vaincu (Suite Vollard L64)* [OPP.33:04] y *Minotaure mourant (Suite Vollard L65)* [OPP.33:10]. En la primera escena, realizada el 25 de mayo —*Minotaure blessé II* [OPP.33:112]— había aparecido en la arena, agachado por el dolor y sosteniendo una daga en la mano, lo cual llevaba a confusión porque no se sabía si se había apuñalado a sí mismo o si había sido víctima de otro. La duda había desaparecido en el grabado del 29 de mayo —*Minotaure vaincu (Suite Vollard L64)* [OPP.33:04]— donde se veía claramente cómo el joven desnudo daba la puntilla al monstruo que agachaba la cabeza por última vez. A lo lejos, las modelos y el escultor, que estaban de pie en medio del grupo de mujeres, observaban el Sacrificio. En resumen, el ciclo completo no ofrece ni mucho menos claramente una reproducción exacta de la leyenda griega, aunque evoca hasta cierto punto la derrota del Minotauro por Teseo dentro del laberinto, la venganza del héroe que elimina al monstruo y de esa forma libera a los atenienses de la dolorosa obligación de proveer al Minotauro periódicamente de carne humana que devorar. El último grabado de la *Serie del Minotauro* —*Minotaure mourant (Suite Vollard L65)* [OPP.33:10] (30 de mayo)— parece dar la clave de lo que realmente trata el ciclo: el monstruo muere solo en la arena, pero una de las mujeres que lo observan desde las gradas extiende la mano hacia él, logrando tocarlo en un gesto de infinita compasión. Con este gesto, el público reconoce que la muerte del Minotauro no es sino Sacrificio expiatorio para el beneficio de toda la comunidad.

La lucha entre el Bien y el Mal en la *Serie del Minotauro*

En *Minotaure vaincu (Suite Vollard L64)* [OPP.33:04], el Minotauro, normalmente asociado con el laberinto, es derrotado en la arena, el contexto normal de la corrida. De este modo, Picasso

deliberadamente subvierte y contradice la noción establecida del monstruo cretense. No obstante, al estar relacionada la cabeza del animal mítico con la del toro, la muerte del primero, que era de esperar en el interior del laberinto, es también concebible en el ruedo dada su parcial naturaleza bovina. De igual forma, el joven clásico es capaz de sugerir en este contexto analógico tanto a un torero como a Teseo, ejecutor de la bestia del laberinto. En ambos casos Picasso elabora un 'maravilloso' desplazamiento de la mitología clásica a la realidad contemporánea. Podría decirse de hecho que el concepto estético surrealista de 'lo maravilloso' forma base de la fantástica —y también mundana— saga picassiana del Minotauro, que se desarrolla entre dos realidades opuestas: una mítica y otra ordinaria. El principal recurso utilizado para conseguir 'lo maravilloso' en la saga es precisamente 'el desplazamiento', el alejamiento de un elemento del contexto normal conocido a otro irreal. El Minotauro, cuya identidad estaba convencionalmente —esto es, míticamente— establecida, aparece ahora sorprendentemente entre mortales ordinarios, convirtiéndose por ello en un elemento revelador. Desplazado de su contexto habitual a otro inesperado, consigue producir un nuevo impacto. La bestia se aparta del entorno común, entregándose a una relación apasionada con una joven rubia, a la que al final abandona. Al ser mortales los testigos o partícipes en las actividades del personaje mítico el 'realismo' de la historia se intensifica. En *Minotaure et nu* [OPP.33:146], encontramos a un héroe mitológico en una actividad tan prosaica como tirar de una pequeña carretilla con sus pertenencias. Esta acción puramente pragmática llevada a cabo por un personaje que no pertenece al reino de la realidad es suficiente para evocar lo extraordinario en la existencia ordinaria y rutinaria. En ambos casos, al ser el entorno y las acciones reconocibles como humanos, la cualidad de lo 'real' experimenta un crecido incremento sustancial.

Los esfuerzos de Picasso por explorar lo 'maravilloso' como instrumento de revelación de la realidad diaria alcanza su punto culminante en *La dépouille du Minotaure en costume d'Arlequín (Le rideau de scène du '14 Juillet') (Romain Rolland) [Étude]* [OPP.36:71], donde un barbudo escultor a la izquierda, cubierto

con una piel de caballo, lleva a cuestas a un joven coronado, en claro contraste con el Minotauro moribundo que es acarreado por una especie de terrible grifón a la derecha. El escultor apedrea al Minotauro que va vestido de Arlequín. Este enfrentamiento, arraigado en las tendencias maniqueas de Picasso, pertenece sin duda al tema recurrente de la lucha entre el Bien y el Mal. Encarna tanto la confrontación entre las fuerzas surreales de la luz y las tinieblas que, según el artista, yacen bajo el mundo exterior, como un conflicto psicológico interno entre el consciente y el inconsciente. En tal escena onírica se evocan simultáneamente tres mundos: el laberinto, la Muerte y la *Commedia dell'Arte*. Aunque el barbudo escultor y el joven coronado de flores sitúan los hechos en la tierra, el primer reino que se sugiere es por supuesto el de Creta con su maléfico laberinto. Es de allí de donde provienen el miserable y moribundo Minotauro y el horrible y rapaz grifón con anatomía humana. Pero es también el reino de la Muerte, ya que el grifón de los frescos en miniatura del palacio de Minos en Cnossos era un ángel de la Muerte. Esta última está además representada en el enorme pico abierto del grifón, enmarcando el paradigma de la iconografía picassiana de dientes, picos, garras y uñas letales. También incluye una alusión al mismo artista, ya que la horrible cabeza de pájaro sin duda recuerda al ave predadora cuyo enorme pico curvado sirve para arrancar la carne de sus presas: en el sueño obsesivo del pintor español se veía a sí mismo como 'un águila en vuelo', 'el águila con dientes apretados en el puño'. Si el grifón es una alegoría del prohibido *hierosgamos* entre Picasso y las fuerzas demoníacas de la Muerte, el moribundo Minotauro o Arlequín lo es de la miseria de tal místico matrimonio. Así como la cabeza de toro evoca para Picasso las tinieblas y la brutalidad, y el Minotauro es el 'monstruo que habita su propia mente, también el Arlequín se relaciona directamente con su mismo yo, el satánico 'Arlequín Trismegistus'.

Llegado el verano Picasso sufre cambios repentinos de humor que lo llevan a profundas preocupaciones estéticas. En cuestión de una semana, pinta un delicado paisaje y una escena violenta de violación por parte del Minotauro —véanse [PP.33:059, PP.33:060].

La víctima del asalto sexual, con la cabeza volcada hacia atrás, recuerda a las imágenes de una joven ahogándose (Marie-Thérèse). Las diferencias son evidentes en la temática y la emoción transmitida en ambas obras: la víctima, lacia y sin vida, es rescatada en una, mientras que en la otra la mujer lucha por desembarazarse del violento atacante. Este tema de violencia aparece cada vez con más frecuencia, correspondiéndose con la agitación emocional en su vida privada y la creciente inquietud política en Europa, que se intensifica con la subida de Hitler al poder y la inminente amenaza del fascismo en Francia. Por esta época realiza otras obras, bien con un toro bien con Minotauro: a tinta china *Tête de taureau* [PP.33:089], al carboncillo *Minotaure* [OPP.33:51], así como a tinta china y aguada *Minotaure et nu (Le viol)* [PP.33:091].

En junio realiza el grabado *Minotaure et femme sous la fenêtre* [OPP.33:114]. El 16 del mismo mes hace otro titulado *Minotaure et femme derriere un rideaut (Suite Vollard L66)* [OPP.33:11]. El animal cretense se convierte, por razones obvias, en una especie de estandarte de los surrealistas; pero Picasso utilizará el tema en su propia obra en una infinidad de sutiles variantes. A veces es un símbolo de violencia y brutalidad, como en las escenas en las que veíamos que estaba a punto de violar a una joven; pero en otros momentos, como aquí, es todo gentileza. Posteriormente, sin embargo, el Minotauro retornará a su naturaleza cruel, adoptando rasgos claramente bovinos en su enfrentamiento con el caballo, como en los guaches donde acarrea el cuerpo muerto de este, mientras que dos manos surgen de una cueva a la izquierda pidiendo misericordia —véase *Minotaure et jument morte devant une grotte* [OPP.36:04]. Hay, no obstante, un segundo tema implícito en esta obra: el Minotauro como víctima. El personaje mítico inesperadamente alza la mano izquierda, como si intentara protegerse de lo que ve a la derecha, la ya familiar joven clásica, oculta tras un velo, otro de los símbolos tradicionales conectados con la idea de la verdad. Una muy parecida oposición entre el Bien y el Mal ocurrirá en un segundo guache del mismo año —véase *La dépouille du Minotaure en costume d'Arlequín (Le rideau de scène du '14 Juillet') (Romain Rolland) [Étude]* [OPP.36:71]—, donde el Mino-

tauro toma curiosamente el lugar del caballo, siendo derrotado por una fuerza aun más maléfica, un monstruo egipcio con anatomía humana y cabeza de pájaro. A la izquierda se observa un extraño grupo compuesto que recuerda al grupo toro, caballo y mujer en otros grabados, donde se funde el hombre barbudo que representa al artista, el caballo y una figura ligeramente andrógina pero relacionada con la joven clásica que aparece con frecuencia en las obras de este período.

La mayoría de las composiciones restantes sobre el tema del Minotauro muestran la derrota de la bestia mítica, casi siempre a manos de una joven o un joven clásico. El significado de toda la serie puede descifrarse quizás mejor en un dibujo, aunque de fecha más tardía, en que el Minotauro se ve morir, no tanto por las flechas que lo han atravesado como por la horrible visión de su propia fealdad en el espejo que sostiene una joven griega, el cual asume por lo tanto un tercer y último emblema tradicional de *vanitas* —véase *Femmes et Minotaure* [OPP.37:131]. La victoria final se representa en la elaborada litografía del 'Minotauro ciego', una escena nocturna en que el 'in/vidente' animal, apoyado sobre un bastón y guiado por una joven con una paloma, acaba de bajar de un barco y es observado por un joven marino que lo mira fijamente, al igual que el joven espectador de las primeras corridas. El significado exacto de cada símbolo puede que no esté claro, pero Picasso rara vez ha expresado con tanta fuerza el tema general de la lucha entre el Mal y la violencia, por una parte, y la verdad y la inocencia, por otra.

El Minotauro, observador del sueño

El 18 de junio realiza los grabados *Minotaure, buveur et femmes (Suite Vollard L67)* [OPP.33:12], *Minotaure caressant une dormeuse (Suite Vollard L68)* [OPP.33:13] y *Minotaure violant une femme* [OPP.33:113] y *Minotaure contemplant une dormeuse* [OPP.33:24]. Vemos aquí que mientras que algunos de los abrazos son apasionados, hasta el punto de que muchos de los títulos co-

múnmente utilizados se refieren a 'violaciones', otros grabados aplacan esta violencia, reemplazándola con silencio y ternura. A veces el Minotauro observa a la mujer mientras duerme. Toda la fuerza reprimida del animal se concentra en aquel cuerpo que, habiéndose rendido al sueño, yace vulnerable a cualquier deseo. Para Picasso, el sueño va más allá de un mero símbolo de separación o abandono. Es una huida a un mundo inaccesible donde la privacidad es absoluta y cualquier secreto queda a salvo. Aquí el Minotauro parece haberse perdido, como si desterrado de una vida soñada en la que la durmiente encuentra refugio, esperara poder encontrar el camino de vuelta. Confundido por tal abandono, con un fuerte deseo de compañía, aguarda a que ella se despierte para poder retomar el abrazo amoroso; un abrazo que tiene sentido solo cuando se da en pareja. Este intercambio de papeles nos recuerda que Picasso a menudo trabajaba de noche, de modo que estaba acostumbrado a que lo observaran mientras dormía. Por lo tanto es él el que es inaccesible, guardando celosamente la clave de su creación. Otra forma de abandono que el pintor explora en los años 30 es el éxtasis. Como si respondiera a los abrazos violentos y apasionados, el abandono extático se repite casi tan a menudo como la violación. Pero el Minotauro no es la única figura central; por el contrario, aparece en una iconografía recurrente, con relación a Marie-Thérèse. De 1932 en adelante, varias obras muestran un cuerpo desmayado, cuyo origen podría encontrarse en un oscuro incidente relacionado con su joven compañera, quien al parecer estuvo a punto de ahogarse mientras se bañaba. En cualquier caso, Picasso aprovecha esta oportunidad para dibujar las curvas voluptuosas de su amante, representándola con la cabeza volcada hacia atrás y dándole al cuello una forma que es ambigua entre el derrumbe y el éxtasis.

El interés de introducir con el Minotauro en el estudio una atmósfera de completa devoción al amor se ve claramente en el grabado *Minotaure, buveur et femmes (Suite Vollard L67)* [OPP.33:12] arriba citado. La figura sentada a la izquierda no es en absoluto la bestia mítica, ya que el cuerpo agachado es de una modelo; la cabeza del animal es una máscara sostenida por la mujer como si se

la acabara de quitar de su propia cabeza; la indumentaria se completa con una cola artificial que se ha atado al cuerpo. Aunque el escultor alza el vaso como si iniciara un brindis, las expresiones en el grupo son de una triste embriaguez. En la misma fecha, en la última aparición del Minotauro en un entorno sugerente del taller de escultor, y su último encuentro con una de las bellas modelos —*Minotaure caressant une dormeuse (Suite Vollard L68)* [OPP.33:13]—, vemos a un Minotauro arrodillado sobre una bella durmiente, sus ojos fijos con añoranza sobre el rostro de ella. Es una escena conmovedora que sugiere la triste despedida del Minotauro antes de abandonar a su bella acompañante y al taller en que se habían conocido. El último estado del grabado pudiera representar un fútil intento por parte del escultor y su séquito de recrear el aire alegre y desinhibido que en el pasado inspirara la presencia del Minotauro. Que la modelo, con la cabeza de toro y cola artificial, ha fracasado en su intento de estimular una atmósfera parecida queda claro, sin embargo, por la uniforme expresión de abatimiento en todos y por el haberse quitado la máscara de Minotauro, quedando sus enormes ojos tristes fijos en la imagen representada en esta, como si recordara la viva presencia que la inanimada falsedad de la máscara solo puede evocar. La implicación de la partida del Minotauro del estudio está expresada aun de forma más directa por los cambios que ha sufrido el escultor. Aunque alza el vaso de vino como cuando se había sumado a la orgía con el Minotauro, ahora lo hace con poco entusiasmo y convicción. Más significativo es el hecho de que su apariencia ha vuelto a la del tipo común en el estudio antes de que llegara el Minotauro. Digno y serio, tiene poco parecido con el escultor de las orgías dionisíacas. Y a pesar de la ausencia de objetos de arte para su contemplación, de nuevo menosprecia a las modelos, puesto que aunque una acompañante posa tiernamente la mano sobre su hombro, su mente está ya alejada de ella. No es de sorprender que las modelos parezcan desalentadas; han regresado a su anterior estado de abandono. Habiendo experimentado la vida en el estudio regido bajo un nuevo conjunto de prioridades, con las demandas del amor triunfando sobre las del arte, el escultor se ve acosado por una nueva ola de

conflictos internos. La llegada del Minotauro y su posterior partida del estudio ha complicado la ya perturbada mente del artista. Las preocupaciones que atormentan al escultor son principalmente una función de su carácter como artista. Dedicado a su arte, no es inmune a la belleza de la modelo ni a la promesa de su amor. Es sobre todo una persona sensible e inteligente que no se compromete a nada a la ligera, sea el arte o el amor, pensando con angustia sobre sus prioridades y las consecuencias que éstas pudieran tener.

Volviendo a *Minotaure caressant une dormeuse (Suite Vollard L68)* [OPP.33:13] en un cambio de papeles de *Minotaure caressant une dormeuse (Suite Vollard L68)* [OPP.33:13], vemos que aunque la mujer parece dormir tranquila, con la mente libre de toda preocupación, el Minotauro está claramente trastornado. Su expresión es de ansia profunda al arrodillarse sobre la bella figura que duerme tan imperturbada, con las manos rodeando su rostro. El particular patetismo de la escena se debe al contraste entre la belleza perfecta e inocente de la durmiente y las características bestiales del Minotauro, cuya cabeza oscura y peluda resurge de pronto. Roland Penrose ha sugerido asímismo que lo patético de la expresión del Minotauro se debe al dilema con el que este se enfrenta al darse cuenta que su naturaleza híbrida lo hace inaceptable en última instancia como posible amante de la bella modelo. El 24 de junio vuelve a la agresividad de las 'violaciones' por parte del Minotauro en el dibujo a tinta china *Minotaure (Le viol)* [PP.33:060], y dos días más tarde con otro dibujo con la misma técnica, *Minotaure et nu (Le viol)* [OPP.33:95]. En esta fecha también pinta los óleos *Nu couché* [PP.33:062] y *Femme endormie* [OPP.33:147], donde la modelo descansa de nuevo apaciblemente.

Ya en julio Picasso pasa las vacaciones de verano con Olga y Paulo en el *Hótel Majestic* de Cannes, aunque curiosamente ninguno de los dos aparecen en sus obras. No obstante, el mar se encuentra en el fondo de muchas de las imágenes —véase *Femme au parasol couchée sur la plage* [OPP.33:101] (13 de julio). Algunas son composiciones surrealistas —véanse *Sur la plage* [OPP.33:75] (11 de julio), *Composition* [OPP.33:76] (13 de julio), *Composition surréaliste* [OPP.33:92] (15 de julio), *Nu sur la plage*

[OPP.33:138] (15-16 de julio)— y unas pocas contienen personajes clásicos, como Sileno o Narciso —véanse *Silène en compagnie dansante* [OPP.33:21] (6 de julio) y *Narcisse* [OPP.33:80] (31 de julio). El entorno mediterráneo puede que haya sido parte de la inspiración —el mar y la arquitectura clásica— pero su propia representación clásica del artista, así como de Marie-Thérèse como modelo durmiente, observadora y víctima de la violación, forman ya parte usual del repertorio. Marie-Thérèse, sin embargo, no lo acompaña a Cannes, permaneciendo en Biarritz durante el verano. El día 18 Picasso regresa al tema del taller de escultor con el guache *Le repos du sculpteur* [OPP.33:137], seguido de otros el 19 (*Le sculpteur et son modèle* [PP.33:071a]), el 20 (*Le sculpteur et la statue* [OPP.33:19]), el 23 (*L'artiste et son modèle* [OPP.33:77]) y el 26 (*L'artiste et son modèle [Le peintre et son modèle]* [OPP.33:14]). Este último día también continúa con las escenas surrealistas en la playa en *Sur la plage* [OPP.33:93], *Composition* [OPP.33:78], seguidos de *Composition* [OPP.33:16], *Deux figures* [OPP.33:79] (28 de julio), *Nu dans un paysage* [OPP.33:22] y *Nu dans un paysage* [OPP.33:23] (29 de julio).

En agosto sigue con los paisajes surrealistas en el guache *Le balcon* [OPP.33:15] y las obras a tinta china *Le voyeur* [OPP.33:58] (1 de agosto), *Composition surréaliste* [OPP.33:81] y *Nu accroupi et Minotaure* [OPP.33:82] (2 de agosto). Otras incluyen bañistas como *Buste et barque* [PP.33:082] (4 de agosto) y *Baigneuse* [PP.33:084] (10 de agosto). Estas representaciones de figuras en la playa se ajustan más que sus obras anteriores al ideal surrealista. Este verano es también cuando viaja a Barcelona, marcando un renovado interés en las corridas de toros. Las escenas de toros —corneando a los caballos de los picadores, revolcando a los toreros, o siendo matados con la espada—, aparecidas entre 1933 y 1934, muestran una violencia exagerada en los contornos angulares y distorsionados, así como en la expresión tensa y agonizante de las figuras. Al mismo tiempo, Picasso continúa pintando a mujeres en interiores. También elabora las obras en escayola *Tête de femme de profil* [S:138], *Tête de femme de profil* [S:141], *Tête de femme de trois-quarts* [S:144], *Personnage* [S:151(I)], *Buste*

d'homme barbu [S:152(I)], *Personnage* [S:151(II)], *Buste d'homme barbu* [S:152(II)], y *Femme accoudée* [S:153(II)]. La amante que inspira la producción artística más encantadora es Marie-Thérèse, con cuyas formas redondeadas podía aún recrearse en sus lienzos. Hay algo en su predisposición a la vulnerabilidad en la joven amante, en la fecundidad material de sus formas, que Picasso encontraba positivamente tranquilizador. Todas las obras sobre ella, al menos hasta que la relación comienza a desmoronarse, son extremadamente cálidas, gráciles y al mismo tiempo profundamente desafiantes. El artista juega tanto con la redondez de su cuerpo como con la fuerte paradoja de su extrema juventud (ella solo tenía diecisiete años cuando se conocieron; no obstante, le provee de sustento como si se tratara de su propia madre). Este sentido de satisfacción, raro en cualquier etapa de su obra, no volverá a darse una vez que haya perdido interés en Marie-Thérèse y sus muchos encantos.

El 10 de agosto reaparece el Minotauro en las obras a tinta china y acuarela *Minotaure* [OPP.33:18] y *Le viol* [PP.33:083a], y tres días más tarde en *Minotaure* [PP.33:085]. No puede deberse a una mera coincidencia que el año en que predomina el Minotauro sea también el de la subida al poder de Adolf Hitler. Como ya mencionáramos, el Minotauro había irrumpido en el estudio, lanzando una mirada lasciva a los otros allí presentes y dando comienzo a una orgía en la que el escultor participa con total abandono. La bestia había invadido también la mente de Picasso, haciéndole insufrible una larga permanencia en Cannes todo el verano. De modo que, en un arrebato de nerviosismo, combinado con la esperanza de que su tierra natal pudiera ofrecerle algún tipo de sosiego, parte repentinamente para Barcelona a mediados de agosto. Todo el grupo viaja lujosamente en el pulido Hispano-Suiza, con Olga, Paulo, el perro y el conductor Marcel Boudin. Para el 18 de este mes están ya en Barcelona y pasan allí varias semanas. Visita a su familia, su hermana Lola y los hijos de esta, Fin y Javier Vilató. Sin embargo, se hospedan en el *Ritz Hotel* (el registro del hotel confirma que Picasso no estaba solo). El periódico local, *La Publicidad*, informa del encuentro en la ciudad condal con sus viejos amigos Manolo Hugué, los hermanos Ángel y Mateu Femán-

dez de Soto y Sebastián y Carlos Junyer-Vidal. También se encuentra con Pallarés y Vidal Ventosa. Durante su breve estancia llevará a Paulo al *Museo de Arte Moderno* de Barcelona para ver la colección de Plandiura que había sido recientemente adquirida por esta entidad, incluyendo obras de 1899 a 1902.

Por su cuenta, Marie-Thérèse llegará a encontrarse con él en secreto en Barcelona, logrando permanecer en las sombras tanto para la prensa como para la familia. Tzara recuerda que ella fue con Picasso para conocer a Doña María y su hermana Lola, aunque su hermana lo había negado posteriormente y su madre había fingido no recordarlo. Según algunos biógrafos, ambos habían hecho preparativos para verse allí, ya que Marie-Thérèse había estado pasando las vacaciones en París y Biarritz y se trasladaría a Barcelona específicamente para el encuentro. Quizás debido al clima tenso que se respira este verano, vemos cómo su aún esposa Olga es a veces representada como una vieja bruja, y su amante Marie-Thérèse, retratada como víctima: ambas son objeto de la furia convulsiva de Picasso. Pero el motivo de este enfrentamiento a vida o muerte es más ancestral y profundo. Cuando el toro herido devora las entrañas del caballo que acaba de destripar, o cuando Marie-Thérèse o el matador herido son acarreados sobre el lomo de un caballo con las entrañas colgando, mientras el toro observa la escena con satisfacción sádica que no disminuye como consecuencia de la espada clavada en su hombro, podemos decir que ha surgido otra realidad, la realidad cruel, salvaje y destructiva que en los próximos años se cobrará millones de vidas. Puede decirse que el toro es testigo jubiloso de un horror que carece de toda misericordia. En los lienzos de Picasso, se había declarado ya la guerra.

Para el 25 de agosto el artista se encuentra de vuelta en el taller de escultor de Boisgeloup y modela una imponente figura de pie, de más de dos metros, *La femme au vase* [PP.33:092]: simple en su forma global, evoca no obstante múltiples significados contradictorios. El brazo derecho, desproporcionadamente largo, sobresale tieso desde el codo, sosteniendo una vasija, símbolo de la mujer. Por el contrario, el brazo izquierdo se encuentra truncado e impotente tanto visual como simbólicamente. Los diminutos rasgos fa-

ciales grabados en la enorme cabeza son una metáfora surrealista para la supresión del intelecto. Esta figura puede interpretarse en parte como el sentido de Picasso de su propio poder sobre la mujer y al mismo tiempo su sensación de impotencia de cara a las constantes complicaciones matrimoniales y extramatrimoniales en su vida. En 1937, hará una versión en cemento para el pabellón de la República Española de la Exposición Mundial de París. Otra versión en bronce es la que se colocará sobre su propia tumba en el *Chàteau de Vauvenargues* (Aix-en-Provence), demostrando el significado que esta tenía para el artista. Su hija Maya confirma que sin duda la escultura representa a su madre, Marie-Thérèse (conversación con Mary-Margaret Goggin, Marseilles, 12 de julio de 1981).

La corrida y la torera

El Minotauro y las escenas de corridas reaparecerán con más regularidad en los próximos meses. Picasso guardará el resto de su vida dos obras de esta época que representan la muerte del torero: *Corrida (La mort de la femme torero)* [OPP.33:96] (6 de septiembre) y *Corrida: la mort du torero* [OPP.33:01] (19 de septiembre). En el tema de la corrida de toros Picasso ve un símbolo mitológico capaz de encarnar todo el sufrimiento dramático, el dolor y la rabia —capaz de expresar los sentimientos que hervían en su sangre esos años. Todo lo concerniente a la corrida le atraía. En particular el espectáculo dramático de colores brillantes y los fuertes contrastes de luz y sombra. Pero lo que más le fascinaba del espectáculo era el lento ritual de muerte, la confrontación peligrosa y despiadada entre hombre y animal. En muchas de las obra el toro inunda la arena con su impetuosa presencia, una imagen perfecta de la bestia brutal e indómita que es. En uno de sus asaltos al caballo, que nos recuerda las violaciones del Minotauro, alcanza a cornear al aterrado animal, que echa la cabeza hacia atrás en agonía. El erotismo inherente de esta escena se reafirma con la añadida presencia de la torera medio derribada, cuyo cuerpo queda desnudo

por la fuerza de la embestida y yace en una actitud de abandono que podría interpretarse como Amor, o Muerte —véase *Corrida (La mort de la femme torero)* [OPP.33:96]. Picasso de nuevo toma el tipo pictórico del torero muerto que había utilizado en *Metamorphoses* para representar los 'encuentros amorosos'. A diferencia del grabado de tres años atrás, sobre la muerte de Orfeo, cuyo significado solo puede descifrarse mediante el conocimiento de la narración mitológica, el contenido simbólico de la muerte de la torera es evidente. La desnuda torera tumbada de espalda en una postura altamente provocativa obviamente no es participe de una corrida real. Su pose erótica, que recuerda la representación del rapto de Europa en obras clásicas, es una pura invención picassiana, así como lo es la misma figura de la torera. Al inventar la torera desnuda, Picasso traspone el 'encuentro amoroso' al ruedo y simultáneamente le da un preciso significado alegórico. El enfrentamiento entre hombre y mujer —quiere indicarse— es tan inevitable como la lucha en la arena. Por supuesto que el artista no expresa aquí su opinión sobre la igualdad entre los dos sexos en la sociedad, como el movimiento feminista lo interpreta, sino exclusivamente como dominación o dependencia sexual. Por otra parte, no obstante, Picasso reproduce sin darse cuenta el clásico prejuicio masculino de las mujeres como seres primordialmente eróticos, viendo tal sexualidad como una seria amenaza. Al mismo tiempo, representa la tensión física entre los dos sexos que proviene de la dominación sexual por parte de los hombres. Ahora bien, aunque a finales de siglo esta visión patriarcal de la mujer aún llevaba a una imagen negativa de la sexualidad femenina —en Max Klinger o Franz von Stuck, por ejemplo— y Picasso la había ilustrado de tal forma en sus bañistas de finales de los años 20, aquí formula una noción algo más imparcial con la muerte de la torera. Ya no resurgen figuras demoníacas, ni se dan vencedores y vencidos, sino que aparecen exclusivamente las dos víctimas de todo 'encuentro amoroso'. Incluso el triunfo del toro se da solo en apariencia, pues en realidad está herido de muerte, ya que tiene la espada de la torera clavada en el cuello. Además de ser una visión casi alegórica del 'encuentro amoroso', la muerte de la torera también refleja las

circunstancias personales de Picasso. Aún a estas alturas mantiene secreta su relación con Marie-Thérèse y oficialmente juega el papel de marido. Este peligroso *ménage à trois* se corresponde con el trío toro, caballo y torera. Como homólogo del artista, el toro herido lleva sobre el lomo tanto al caballo agonizante —esto es, Olga— como a la inconsciente y eróticamente atractiva torera —que tiene los rasgos de Marie-Thérèse. Para resaltar la interdependencia entre esta trinidad, Picasso hace uso de las posibilidades expresivas del grabado, entrelazando los fuertes contornos lineales y el rayado —véase *Femme torero (Marie-Thérèse)* [OPP.34:17] del 20 de junio del año siguiente—, de tal modo que las figuras se encuentran incrustadas unas en otras y dan la apariencia de una sola maraña, por lo que las formas sueltas reflejan la fuerza destructiva del conflicto.

La corrida y la Muerte

Picasso estaba fascinado con la paradoja de la corrida como un ritual rigurosamente ordenado que en un instante podía degenerar en el caos de la pasión animal dado su carácter antitético. Este enfrentamiento simbólico entre la razón y las emociones puede llevar a un cambio violento en el ruedo, pasando de la celebración artística, de destreza y coraje humanos, a la tragedia de una muerte brutal y sangrienta en la arena. La gama de posibilidades expresivas inherentes en el conflicto entre hombre y bestia, lo estético enfrentado a la ciega pasión, hace que esos pocos momentos en que se da una unión entre los antagonistas sean aun más dramáticos. En *Femme Torero I* el toro majestuoso, sereno tras el combate, pisa al miserable caballo destripado sobre la arena, cuya cabeza se estira en agonía, mientras la mujer, con su voluptuosa desnudez recalcada por las medias de torero y la desabrochada chaquetilla bordada, se tiende sensualmente sobre el lomo del toro. El toro le da un beso apasionado en los labios a la torera, que lo recibe de buena voluntad. Al examinar su carrera artística, nos damos cuenta, que solo opta por concentrarse en los episodios más violentos

del ataque del toro al caballo en períodos de intensa relación emocional con las mujeres. Al hacerlo, los dota cada vez más de fuertes connotaciones sexuales. Una vez aparecido el Minotauro, este encarnará en una sola figura las características de hombre y bestia. A la violencia puramente física del toro, el Minotauro añade la sutileza de emociones humanas, manifestando ansia, patetismo o agonía, tanto física como psíquica. El primer paso en el proceso de humanización del toro y el caballo se había dado ya en una serie de dibujos de 1917. Apartado del contexto estricto de la corrida, el ataque del toro sobre el caballo gana en significado, sobre todo en su clara alusión al arte erótico. El toro es el agresor, el caballo la víctima pasiva dispuesta a la embestida; el toro intenta con todas sus fuerzas clavar el cuerno en el costado del caballo, mientras que este se postra en la arena o intenta huir, a veces tropezando con sus propias entrañas. Aunque el sexo del caballo no se identifica con frecuencia, su papel en este acto es uno de pura sumisión, que contrastada con el machismo del toro, puede solo interpretarse como femenina. Además como observa Michael Leiris, la sangre del toro se ha asociado durante siglos con el Sacrificio y por lo tanto es sagrada. La herida del caballo, por el contrario, se encuentra en el vientre; la sangre derramada viene de las entrañas. Por lo tanto es visceral y profana, y en su papel mítico podría compararse a la sangre menstrual.

El período de las corridas simbólicas tiene su comienzo en 1933. Las variaciones sobre el tema clásico que Picasso ya había concebido en una serie de acuarelas del mismo año, se siguen ahora con cuatro grabados (reproducidos en el primer número de *Minotaure*), cada uno de los cuales muestra un serio y emblemático Minotauro, agarrando el puñal del Sacrificio y sentado con las piernas abiertas para así mostrar su claramente definido sexo. Éstas representaciones podrían entenderse como una inocente prefiguración del final trágico del monstruo, que se hará más obvio en el grabado *Minotauromachie* [OPP.35:01]. Simultáneamente y siguiendo la misma corriente mitológica, reaparece la corrida en un dibujo de grandes proporciones del 6 de septiembre, *Corrida (La mort de la femme torero)* [OPP.33:96], donde se muestra a un toro de pie en una pose noble, con la espada clavada en la parte trasera del

morro. No está furioso ni agonizante —ni siquiera herido; la espada clavada es puramente iconográfica, como las flechas de San Sebastián. Sobre el lomo se encuentran entrelazados una mujer desnuda y un caballo blanco. Los brazos de ella están metidos en las mangas del traje de torero y un trozo del pantalón cuelga de una de las rodillas. El caballo relincha mientras la mujer duerme. Con una de las manos, la mujer se sostiene la cabeza dormida; con la otra toca ligeramente los cuernos del toro. Es esta una versión española del mito de Europa y el toro. Europa —el matador— incita y ataca. Europa —el caballo blanco— es tímida y recatada. Pasando simultáneamente de un papel a otro, Europa termina por recibir al toro y yace vencida sobre su lomo. Mostrando los restos de su doble papel —activo (torera), pasivo (caballo)— se rinde al sueño del triunfo. Por su parte, el toro lleva también encima sus trofeos, la mujer y el caballo, como noble insignia del deseo consumado.

El Sacrificio que enfrentaba al hombre y al animal —o al caballo y al toro— en un mortal combate en la corrida simbolizaba también el choque entre el hombre y la mujer: el toro representa la fuerza viril del macho, mientras que el caballo destripado representa a la mujer. Entre ambos tiene lugar un drama, lleno de violencia, brutalidad y posesión, pero también de placer y pasión. Así lo vemos en el dibujo del 6 de septiembre ya mencionado. En una masa turbulenta de exuberantes colores dominados por rojos de sangre, rosas brillantes y amarillos dorados —los colores tradicionales de la corrida— el negro toro se lanza en una embestida, levantando a la torera muerta y corneando al caballo blanco, cuyo cuello se retuerce en una agonía y terror convulsivos. La escena se distribuye de forma radial con las extremidades girando como aspas de molino alrededor de la figura elíptica del toro, enmarcada por la arena del ruedo. La torera está echada sobre el lomo del toro en una posición que sugiere el abandono del coito. La escena se muestra en un primer plano, fuertemente enmarcada, llenando todo el espacio pictórico. El trato diferente de las dos secciones laterales de la obra —una de forma muy detallada y con efectos de relieve, la otra plana y esquemática— acentúa el desequilibrio y el embiste brutal del animal.

Durante el otoño crea una serie de relieves de yeso que representan el perfil y el frente de Marie-Thérèse —*Tête de femme de profil gauche* [PP.33:098] (1 de octubre)— y dos esculturas de un gallo, un símbolo patriótico de Francia [PP.33:107, PP.33:108]. La violencia de los *Sturmabteilung* hitlerianos incrementa y, en Francia, la extrema derecha es considerada una creciente amenaza por la izquierda. En la obra picassiana, el Minotauro observa o tiene en sus brazos a una mujer desnuda durmiendo o quizás inconsciente —[PP.33:112–PP.33:116, PP.33:123]. El animal mítico es solo mitad toro, pero nos recuerda al menos parcialmente a otro personaje de la mitología: el toro blanco del rapto de Europa. Picasso dirá más tarde, al discutir el *Guernica* [OPP.37:01] con Jerome Seckler, que el toro representa para él la brutalidad. De modo que, utilizando su propio vocabulario, Picasso quizás esté advirtiendo a Europa (la mujer) para que esté pendiente de la brutalidad de Hitler y del Fascismo (el Minotauro); usando la bestia híbrida, en lugar del toro, puede que haya sido un modo de enfatizar el carácter brutal, pero humano, de la amenaza contra Europa. Por estas fechas pinta los óleos sobre lienzo *Paysage* [PP.33:097] y *Femme assise au bracelet-montre* [PP.33:110] y quizás *Buste de femme* [OPP.34:58]. También hace el dibujo a lápiz *Tête de Minotaure et bras* [PP.33:111] y el dibujo a lápiz *Deux femmes dansant* [PP.33:119a]. Además hace las esculturas a yeso *Tête de femme de profil* [PP.33:099], *Tête de femme de profil* [PP.33:100], *Tête de femme vu de profil droir* [PP.33:101], *Tête de femme* [PP.33:102], *Tête de femme* [PP.33:103], *Tête de femme* [PP.33:104], *Tête de femme de trois-quarts* [PP.33:105], *Tête de femme* [PP.33:106], *Coq* [PP.33:107] y *Coq* [PP.33:108]. Por entonces aparece también el primer volumen del catálogo de su obra gráfica por Bernhard Geiser, así como la obra del surrealista Tristan Tzara titulada *L'Antitête*.

En octubre Picasso se enfurece al enterarse de que Fernande Olivier ha publicado la primera de sus dos memorias, *Picasso et ses amis*. El segundo volumen, *Souvenirs intimes*, será publicado en 1988, años después de su muerte. Ella lo había conocido en 1904 en su estudio de Montmartre en el *Bateau-Lavoir*. El artista intenta sin éxito detener la publicación en fascículos de las memo-

rias en los periódicos *Soir* y *Mercure*, así como la publicación del mismo libro. Su preocupación era que los datos detallados en el libro empeoraran la relación con Olga, aumentando los celos de esta y complicando su vida aún más.

Las secuelas del Minotauro

El mes de noviembre produce otra escena de asalto sexual además de dos grabados de corridas y uno con una escena circense. Picasso utiliza al Minotauro más o menos de la misma forma que había hecho con el escultor, expresando con el viril toro una visión radicalmente diferente del arte, basada primordialmente en la equiparación metafórica del fervor erótico con el artístico. Aunque el espíritu dionisiaco prevalece en muchos de los grabados que siguen a la salida del Minotauro del estudio —véanse *Le Viol VII (Suite Vollard L69)* [OPP.33:107], *Morte au soleil IV (Suite Vollard L71)* [OPP.33:35], *Femme torero (Marie-Thérèse) (Suite Vollard L87)* [OPP.34:17] y *Minotaure aveugle guidé par fillette dans nuit (Suite Vollard L92) IVb* [OPP.34:77], otras escenas dan constancia de una moderación en los excesos dionisíacos, que son reemplazados por elementos apolíneos: calma, orden y disciplina —véanse *Femme nue assise et trois tetes barbues (Suite Vollard L83)* [OPP.34:19], *Sculpteur et trois danseuses sculptées (Suite Vollard L84)* [OPP.34:88], *Quatre femmes nues et tete sculptee (Suite Vollard L86)* [OPP.33:54] y *Personnages masques et femme oiseau (Suite Vollard L94)* [OPP.34:45].

El artista sigue ocupado con los temas familiares en torno al conflicto entre ilusión y realidad, amor y arte, así como sobre la naturaleza del artista. Desaparece, no obstante, la íntima conexión entre escultor y modelo, eliminándose incluso la posterior relación predominantemente sexual una vez desaparecido el Minotauro en 1933. Solo los grabados sobre el pintor flamenco —véanse *Rembrandt et femme au voile (Suite Vollard L74)* [OPP.34:44], *Rembrandt à la palette (Suite Vollard L75)* [OPP.34:35], *Rembrandt et tetes de femme (Suite Vollard L81)* [OPP.34:43], *Rembrandt et deux*

femmes (Suite Vollard L82) [OPP.34:27]— o *Personnages masques et femme oiseau (Suite Vollard L94)* [OPP.34:45] muestran a los dos juntos en el estudio. Pero incluso donde ambos aparecen, la actitud de Rembrandt hacia la modelo difiere de la que había mostrado el Minotauro o el escultor; él tiene el aspecto de un artista sencillo y entrado en años, limitando su intimidad con la modelo a meros pensamientos lascivos. Aun mayor evidencia de lo inadecuado de la actitud del artista hacia la relación amorosa se puede encontrar en *Femme assise et femme nue de dos (Suite Vollard L73)* [OPP.33:136], *Deux modèles se regardant (Suite Vollard L76)* [OPP.34:86], *Femme assise au chapeau et femme debout drapée (Suite Vollard L77)* [OPP.34:33], *Têtes et figures emmêlées (Suite Vollard L78)* [OPP.34:10], *Scène bacchique au Minotaure (Suite Vollard L85)* [OPP.33:06]. Aunque no están representadas específicamente en el estudio, las figuras femeninas aparecen en poses o entornos que sugieren su papel de modelos. Se encuentran solas o en parejas y las escenas evocan un ambiente de aislamiento y autosugestión. Participan a su vez en la confusión generalizada entre estatuas y modelos. El espíritu dionisíaco y el apolíneo parecen haberse entremezclado, dándose varios grados en la manifestación de ambos en los grabados. En *Femme nue assise et trois tetes barbues (Suite Vollard L83)* [OPP.34:19] la rubia voluptuosa se adapta al tipo de modelo de Marie-Thérèse. La afinidad se combina con la pose rígida de la figura, relacionándola a su vez con las varias estatuas que también figuran allí —véanse *Vieux sculpteur au travail (Suite Vollard L20)* [OPP.33:44] y *Trois femmes nues près d'une fenêtre (Suite Vollard L43)* [OPP.33:32]. Las tres cabezas barbudas que dan la impresión de flotar ante ella se relacionan a su vez con el mundo del escultor. Físicamente se parecen a él, con las asociaciones clásicas hechas aun más obvias mediante las hojas de laurel que coronan la cabeza en la parte superior derecha y por la vaga indicación de túnicas clásicas. Además, la atmósfera es de calma, orden y ensueño. La relación ambigua de las figuras y sus estilos dispares nos anuncian de hecho que pertenecen a diferentes planos de existencia; es como si la mujer meramente imaginara a sus compañeros —o quizás es lo contrario. La sugestión de un mun-

do de ensueño está de acuerdo con los principios apolíneos. Las tres cabezas masculinas por su parte se relacionan a obras de una naturaleza claramente dionisíaca, y el entramado de diagonales que rodea a la mujer sentada recuerda los retratos eróticos de Marie-Thérèse.

La metamorfosis del escultor en amante

En *Rembrandt à la palette (Suite Vollard L75)* [OPP.34:35] la relación entre el escultor y su obra cambia de forma abrupta. La cabeza esculpida, ahora completamente alzada, ha abandonado su postura clásica. Los rasgos se han hecho más bastos y distorsionados, mira fijamente a la modelo a su extremo izquierdo. Su marginación sirve para centrar la atención directamente en la mirada del hombre, de modo que su sexualidad renovada domina toda la composición. Incluso el artista que antes se había reprimido salta de entusiasmo erótico. De pronto, el escultor clásico se ha visto reemplazado por un Rembrandt de ojos alocados. Quizás el grabado de la serie que mejor se corresponde con el estilo de este es *Sculpteur au repos avec Marie-Thérèse et sa representation en Venus pudique (Suite Vollard L27)* [OPP.33:50]. La identidad de la escultura y la modelo se invierten, con la modelo a la derecha de perfil mirando al desnudo de pie. La asociación con el mito de Pigmalión debe haber tenido una especial resonancia en Picasso. Siguiendo el parámetro de la historia clásica, la ambigüedad en [*Sculpteur et modèle debout (Suite Vollard L44)* [OPP.33:130] gira en torno a una sola figura; y la dificultad que tenemos en determinar si es una estatua o una mujer se refleja en la confusa expresión del escultor. Mientras tanto, las herramientas que sostiene —medio erectas— señalan la inminente transformación de escultor a amante, algo más apasionadamente involucrado en su trabajo. Para Picasso, Rembrandt representaba el artista comprometido con su modelo en un sentido literal —véase *Rembrandt et femme au voile (Suite Vollard L81)* [OPP.34:43]. Como dijera al respecto el mismo artista: '¿Ves este truculento personaje con el cabello rizado y el bigote?... Es

Rembrandt. O quizás Balzac; no estoy seguro'. Seguramente no solo tenía en mente a Balzac, sino a Frenhofer, el personaje principal de *Le Chef d'Oeuvre Inconnu*, quien mantenía que su Belle Noiseuse, la 'obra desconocida' era una mujer real —su creación y su 'esposa'. Como Rembrandt, el personaje ficticio había logrado reconciliar el amor y el arte, convirtiendo el acto de pintar en un 'acto amoroso'. Picasso recrea esta idea en *Rembrandt et femme au voile (Suite Vollard L81)* [OPP.34:43]. En la parte superior la figura del maestro holandés se perfila contra la ventana, mientras debajo está cortado en las rodillas por el filo recto de un elaborado marco. Parece simultáneamente una persona y un cuadro, existiendo tanto dentro como fuera del marco. Rembrandt había dado al bosquejo de su autorretrato dos pares de ojos, uno dirigido al desnudo, el otro hacia la cara de la modelo. La figura del pintor en *Rembrandt et femme au voile (Suite Vollard L81)* [OPP.34:43] muestra un grado de abundancia ocular parecido: el ojo izquierdo, una pequeña espiral, está situado al lado de su homólogo, mientras que el otro a la derecha se oculta en la poblada ceja. Los ojos adicionales ponen en duda la objetividad de la mirada del artista, dada su excitación. La alusión a Pigmalión, la reputación de Rembrandt, el doblaje de los ojos, la compleja relación de la figura con el lienzo en blanco y la información sobre Frenhofer, todos estos rasgos amenazan con destruir cualquier imposición de un distanciamiento estético hegeliano.

Los grabados de 'Rembrandt' nos conducen a interpretar el original como una escenificación de la censura y represión del deseo. Sugieren que el supuesto 'desinterés' del artista se basa en la 'sub/limación' activa del mecanismo del deseo. Sería posible mostrar que casi todos los grabados de la serie son variaciones del grabado de Rembrandt. La serie podría verse como el resultado de un proceso 'centrífugo' de improvisación que parte de la impresión original. Si puede decirse que la serie tiene un centro, tal posición la ocuparía este grabado. Lo cual significa que el 'centro' no está realmente presente. Como una telaraña, cuya estructura refleja, la *Suite Vollard* estaría por lo tanto construida en un espacio vacío, un agujero. Lo que atrajo al español al grabado de Rembrandt era

su inherente contradicción, la excéntrica y subversiva visión del clasicismo del holandés. Aunque apoya el ideal 'clásico' de un desinterés por parte del observador y lo observado, también hace resaltar la represión (y no solo la ausencia) del deseo sobre la que se basa tal desinterés. Cada encuentro con los grabados pone en movimiento simultáneamente el deseo y su repetida represión, al estar ligados en una compleja red de asociaciones estructurales análogas al inconsciente freudiano. El modo de observación que promueven se parece a las operaciones dirigidas por el deseo típicas del proceso primario. El 'taller de escultor' es una excepción a este respecto. En ellas, el nerviosismo visual se encuentra temporalmente reprimido. En términos freudianos, podrían describirse estos grabados como parte de los 'procesos secundarios', los cuales rigen el preconsciente y el pensamiento consciente. Mientras que el proceso primario tiene la función de asegurar una continua descarga de excitación; el sistema secundario, por medio de la energía libidinosa que emana de él, logra inhibir tal descarga, neutralizando la libido. La función del proceso secundario pues, es limitar el número de asociaciones establecidas entre diferentes imágenes mentales y de esa forma estabilizar las relaciones entre ellas. No es de extrañar que esta 'represión' (esta negativa a una multiplicidad de relaciones representacionales) ocurra en el interior de una serie de grabados —los de la serie del 'taller de escultor'— cuyo tema es la represión o 'sub/limación' del deseo en una pasiva contemplación del arte. Es en esta serie que se nos hace consciente de los impulsos desestabilizadores y decentralizantes que a pesar de su propia represión atrapa al observador en algo parecido a una ansiedad involuntaria de deseo.

El grabado *Quatre femmes nues et tete sculptee (Suite Vollard L86)* [OPP.33:54] sugiere más claramente el entorno de un harén. Unas sensuales figuras yacen en un oscuro interior de paredes decoradas con diseños romboidales. El único escape a este espacio restringido lo ofrece un espejo en el fondo y una apertura implícita que da al exterior. En este grabado también consta un elemento dionisíaco, pues predomina de nuevo el tema sobre la naturaleza de la sexualidad femenina. Los rostros nos sorprenden por los du-

ros contrastes que muestran frente a las más suaves y convencionales cabezas. Picasso vuelve a técnicas que ya había explorado anteriormente, confundiendo el arte con la realidad por medio de la naturaleza ambigua de dos figuras 'enmascaradas'. La mujer que nos observa tan abiertamente presenta el mayor reto a las expectativas normales con respecto a los límites entre arte y realidad. Por otra parte, establece una comunicación directa con nosotros y es la única que lo hace, mirándonos como si nos esperara y enfrentándonos como espectadores y potenciales participantes con el problema. No obstante, su rostro de máscara, su pose no natural y el efecto de recorte de papel de los redondeados pechos la coloca en una categoría ambigua. Estilísticamente, está más relacionada con la cabeza esculpida de Zeus en el fondo que con las cabezas delicadamente modeladas y finas de las dos mujeres sentadas; la cabeza esculpida ocupa un lugar entre los extremos estilísticos representados por los dos pares de modelos. Picasso también regresa a un artilugio tradicional para explorar el problema entre arte e ilusión —el espejo. El enorme desnudo está débilmente reflejado en la superficie, pero la imagen no sigue las leyes de la naturaleza al exhibir el pecho y el ombligo de la mujer, un fenómeno ópticamente imposible dada su posición. Además, el brazo derecho de la mujer y el paño que sujeta están incluidos, indicando que el reflejo funciona más o menos de la misma forma que las distorsiones y múltiples puntos de vista en Picasso; ambas técnicas permiten una captación más completa de la sensualidad del físico femenino. Aquí vemos, por lo tanto, que incluso cuando está preocupado con el tema del arte y la ilusión Picasso continúa trabajando el de la sexualidad femenina. Como amantes potenciales, las mujeres representan varios tipos de personalidad: uno es vanidoso y está absorto en sí mismo; un segundo, directo y agresivo; un tercero, retraído e introspectivo; y un cuarto, solitario y aburrido, obligado a recurrir a un compañero en busca del calor que desea. En todos los casos, los rasgos de la personalidad que se revelan aparecen primordialmente como una función de la actitud de cada mujer hacia el varón cuya ausencia es un factor crítico. A pesar de estar absortas en sí mismas, la insinuación es que las mujeres cuidan su cuerpo especí-

ficamente con idea de estar listas para sus obligaciones sexuales hacia él, cuya proximidad se entiende.

En *Quatre femmes nues et tete sculptee (Suite Vollard L86)* [OPP.33:54], a pesar del decorado exótico, el interior sigue siendo el taller de escultura, con la cabeza esculpida de Zeus, la ventana baja y el jarrón de flores. Aunque el escultor está obviamente ausente, la cabeza esculpida de Zeus pudiera servir como su sustituto, ofreciendo una curiosa implicación con respecto al papel del artista como amante hacia sus modelos. Una cabeza decapitada está incapacitada para el amor carnal, por muy viva que pudiera ser su mirada. Por lo tanto, la escultura adopta la identidad de un eunuco, el guardián encargado de la vigilancia de las mujeres precisamente porque no presenta amenaza sexual alguna. Pudiera ser que las mujeres ya no esperan la llamada del escultor para servir de amantes o de modelos, sino simplemente esperan el regreso del Minotauro, que hace tiempo salió del estudio. No es sorprendente que las mujeres hayan comenzado a sobrellevar su ausencia de diferentes formas, enfocando su interés en otra cosa. Lo más llamativo es el desnudo en forma de Olimpia que nos obliga a devolver la mirada y nos hace incómodamente conscientes de sus pechos y caderas hinchados. Su mirada implica que el espectador es el visitante que espera, convirtiéndose en el sustituto del Minotauro, cuya presencia dionisíaca era tan vital para las actividades eróticas del estudio. En *Sculpteur et trois danseuses sculptées (Suite Vollard L84)* [OPP.34:88] un escultor barbudo se reclina frente a una ventana baja, con una elaborada escultura frente a él. Pero ahora se encuentra sin la modelo. Ya no está completamente absorto en su obra, sino que mira enigmáticamente al espectador. Despojado de su corona de laurel y de su imponente presencia por la pérdida de pelo y los bastos rasgos faciales, el artista tiene poco en común con su clásico predecesor, a pesar de las afinidades en pose y compostura. Al mismo tiempo, carece de la expresión concupiscente y de la actitud general de desinhibición característica del escultor libertino de la orgía. Parece más bien la víctima desconcertada por el conocimiento de ambos mundos, el mundo cerebral de preocupaciones estrictamente creativas y el mundo sensual de los placeres

carnales. Tan inadaptado en su dualidad como el Minotauro, no puede ajustarse a ninguna de las dos esferas, pero retiene una parte de cada una; parece una especie de síntesis imperfecta de los tipos apolíneo y dionisíaco, el éxito de la unión desde un punto de vista creativo expresado en la escultura que se encuentra frente a él. La escultura también revela una mezcla de los dos espíritus. Tres desnudos de Marie-Thérèse cogidas de la mano bailan una danza acompasada y majestuosa, las líneas suaves y fluidas y las poses gráciles recuerdan a muchos de sus retratos de bailarinas. Su danza comparte también algo del orden y la disciplina característicos del ballet clásico, aunque las poses parecen más libres, como si estuvieran parcialmente liberadas de los rígidos patrones de movimientos. La identificación popular de las Gracias como acompañantes de Venus y como bellas y encantadoras diosas asociadas con la primavera, las flores, la naturaleza fértil, la alegría espontánea y los placeres de la música, la poesía y la danza puede que haya sido el atractivo para Picasso. A pesar de la impresión total de compostura, orden y búsqueda disciplinada de la belleza, todas virtudes apolíneas, las Gracias aquí comparten algo de la dualidad de su creador. Para empezar, la misma danza se clasifica como un arte dionisíaco.

No es de extrañar entonces que el tema de la violación por parte del Minotauro apareciera de nuevo en el grabado a punta seca *Le Viol, VIII* [B:263] (3 de noviembre). El personaje volverá a figurar en otros grabados de la misma época —véanse *Morte au soleil, I* [B:264], *Morte au soleil, II* [B:265] y *Morte au soleil, III* [B:266] (8 de noviembre)—, así como en dibujos a tinta china —véanse *Minotaure et nu* [PP.33:113], *Minotaure et nu* [PP.33:114], *Minotaure et nu* [PP.33:115] (12 de noviembre), *Minotaure et nu* [PP.33:116] (13 de noviembre). Algunos de los grabados de este mes se incluirán en la *Suite Vollard*, así *Rembrandt et tetes de femme (Suite Vollard L81)* [OPP.34:43] (7 de noviembre), *Morte au soleil IV (Suite Vollard L71)* [OPP.33:35] (8 de noviembre) y *Le Cirque (Suite Vollard L72)* [OPP.33:117] (11 de noviembre). También en noviembre continúa con las escenas surrealistas de playa en las carboncillo *Figure au bord de la mer* [OPP.33:17], *Composition* [PP.33:118] y *Personnage* [PP.33:119] (19 de noviembre).

En una conversación con Kahnweiler el 2 de diciembre en la *Galerie Simon* (la galería de Kahnweiler) en la *rue d'Astorg* le informa que la vida que su esposa le ha impuesto es absolutamente 'todo lo que él detesta' (una copia incompleta de la conversación se publicará posteriormente en *Le Pointin* en 1952). No sorprende por ello que por estas fechas aparezcan frecuentes enfrentamientos entre el toro–Minotauro o Picasso y el caballo–mujer u Olga, así los dibujos a lápiz *Minotaure et cheval* [OPP.33:98] (6 de diciembre), a tinta china *Taureau et femme* [OPP.33:99] (10 de diciembre), al carboncillo *Minotaure et nu* [OPP.33:115], *Minotaure et nu* [PP.33:123] (12 de diciembre), *Minotaure et nu* [OPP.33:97] (13 de diciembre). Ya a finales de año comienza a trabajar en las ilustraciones para un libro que le había solicitado *The Limited Editions Club*, una asociación de bibliófilos de Nueva York durante el otoño de este año. Se trataba de la nueva traducción por Gilbert Seldes de la comedia de Aristófanes *Lisístrata*. Realiza dos de los dibujos a tinta china: *Lysistrata [Étude]* [PP.33:124] (26 de diciembre) y *Lysistrata* [OPP.33:57] (31 de diciembre).

Capítulo 11

El estudio del artista y el mundo clásico

A mediados de enero de 1934 vuelve a las ilustraciones de clara inspiración clasicista para *Lisístrata* en los grabados *Accord entre les guerriers de Sparte et d'Athenes (Aristophanes 'Lysistrata')* [OPP.34:30] (13 de enero), *Serment des femmes (Aristophanes 'Lysistrata')* [OPP.34:26] (15 de enero), *Cinésias et Myrrhine (Aristophanes 'Lysistrata')* [OPP.34:23], *Le festin (Aristophanes 'Lysistrata')* [OPP.34:24] (17 de enero), *Couple et enfant (Aristophanes 'Lysistrata')* [OPP.34:25] (24 de enero). Conectados con el mismo tema se encuentran otros dibujos de las mismas fechas: las obras al carboncillo *Guerrier au javelot* [OPP.34:46] (19 de enero), *Guerrier grec* [OPP.34:47] y *Guerrier romain II* [OPP.34:48] (21 de enero). El papel de la mujer como defensora de la paz en el personaje de Lisístrata lo remite de nuevo a Marie-Thérèse —que ya había reaparecido con cierto aspecto clásico en *Tête de femme* [OPP.34:54] (18 de enero)— y su función como defensora de la pequeña Caseta o Picasso. Confirmando el papel de la amante como protectora, vemos cómo la Caseta aparece efectivamente, de forma inesperada en *Guerrier au javelot* [OPP.34:46], y junto a bañistas que recuerdan a las de 1927 en *Personnages au bord de la mer* [OPP.34:55]. El 25 de enero mezcla los temas del Minotauro y Lisístrata, dotando al animal de una jabalina en la obra a tinta china sobre panel *Minotaure au javelot* [OPP.34:49]. Vemos pues cómo ya a comienzos de año Picasso intenta hacer una especie de síntesis de los temas que había tratado en las última década: la

Caseta en cuyo interior se encuentra el secreto de su inconsciente y la fuerza indomable del Destino, ambos representados simbólicamente en la figura del Minotauro. Aquí podemos también ver un conflicto relacionado con los celos exagerados de lo que él suponía comenzaban a ser pensamientos infieles en Marie-Thérèse. El Minotauro apunta su lanza al vaciado en yeso de un brazo, símbolo del poder divino, con la líneas de la palma de la mano de Picasso, que está 'colgado' mágicamente de una cadena a un gancho. El asalto del Minotauro al brazo simbólico se ha producido como respuesta a la 'responsabilidad' de aquel como causante del erótico sueño de Marie-Thérèse, representada como su propio busto retratado intercambiando un apasionado beso con su homólogo varón que lleva un casco.

A finales de mes vuelve a los grabados que se incluirían en la *Suite Vollard* —véanse *Rembrandt et têtes de femmes (Suite Vollard L74)* [OPP.34:44], *Rembrandt à la palette (Suite Vollard L75)* [OPP.34:35] (27 de enero), *Deux modèles se regardant (Suite Vollard L76)* [OPP.34:86], *Femme assise au chapeau et femme debout drapée (Suite Vollard L77)* [OPP.34:33] (29 de enero), *Têtes et figures emmêlées (Suite Vollard L78)* [OPP.34:10], *Flûtiste et jeune fille au tambourin (Suite Vollard L80)* [OPP.34:21] (30 de enero) y *Rembrandt et femme au voile (Suite Vollard L81)* [OPP.34:43] (31 de enero). En este último, la joven desnuda enaltecida en un trono es una de las representaciones más rigurosamente tradicionales de todas las Madres Primigenias en su panteón, mostrando a Marie-Thérèse como Cibeles. Según la mitología, el hijo y amante de esta era Attis, un dios ancestral de la vegetación, que terminó por identificarse completamente con un dios solar relacionado con Mitras. La imagen del sol que lleva Cibeles o Marie-Thérèse sugiere una equiparación del artista con la figura de Attis, expresando con ello de nuevo su tendencia a competir con el enemigo, 'el sol podrido' de Bataille, para terminar al fin reemplazándolo por completo. La imagen solar que Cibeles o Marie-Thérèse sostiene se convierte por lo tanto en Picasso el hijo y amante de aquélla, recordándonos que Marie-Thérèse de hecho le llamaba tanto 'mon homme' como 'mon fils'. La idea de un mitológico amor

incestuoso como el que mantenían Cibeles y Attis debía sin duda haber deleitado a Picasso.

El 4 de febrero hace los grabados *Deux viellards et voilier (Aristophanes 'Lysistrata')* [OPP.34:31] y *Tête de face (Portrait de Marie-Thérèse de face)* [OPP.34:69]. Dos días más tarde hace los dibujos a tinta china *Nu couché* [PP.34:027], *Composition* [PP.34:028], *Composition* [PP.34:029] y *Composition IV* [PP.34:030]. En *Composition surréaliste* [OPP.34:56] del 8 de febrero la figura femenina tiene el perfil de Marie-Thérèse y el casco y escudo de la belicosa Lisístrata. Apoyada sobre la mano o pie, se apresura a tirar la lanza a la izquierda donde aparece una enorme cabeza de Júpiter decapitada. La cabeza barbuda es una imagen simbólica de la mente y del artista. Una pequeña Caseta, blanca aunque ensuciada, con una entrada oscura aparece en el fondo a la derecha. El contraste entre la enorme cabeza sin cuerpo en primer plano y la pequeña Caseta en el fondo sugiere de nuevo la oposición entre la razón y el inconsciente. Esa enorme cabeza reemplaza a las Casetas blancas como símbolo de la conciencia; mientras que la distante Caseta, pequeña y de entradas negras continúa evocando el 'misterio' del inconsciente así como la soledad del artista. En las cuatro escenas de Casetas de 1934 el enemigo de la Caseta es también el enemigo del Minotauro en la serie del mismo nombre. De esta forma la Caseta se equipara al Minotauro, cada uno representando diferentes aspectos de la personalidad y la vida de Picasso. Muchas de las composiciones contemporáneas muestran la violencia y el caos en un vocabulario surrealista —por ejemplo, la acuarela *Nu couché* [OPP.34:57] (7 de febrero), los dibujos a tinta china *Interieur aux hirondelles I* [OPP.34:82] y *Interieur aux hirondelles II* [OPP.34:41] (10 de febrero)— quizás influenciados por la huelga general convocada en Francia.

En marzo continúa el óleo sobre lienzo *Tête de Marie-Thérèse* [OPP.34:15], iniciado el 4 de junio de 1932. A lo largo de diciembre produce bastante esporádicamente, retomando algunos temas y motivos anteriores e introduciendo variaciones sobre estos. En claro contraste con las obras surrealistas que las preceden inmediatamente, Picasso también lleva a cabo varias obras simples y

serenas en apariencia. En este punto comienzan a producirse todo tipo de transformaciones. De marzo en adelante, por ejemplo, el Minotauro será reemplazado por un joven que se oculta tras la máscara con la fisonomía del monstruo mitológico. Un grabado comenzado en junio de 1933 muestra a Marie-Thérèse soñando en una metamorfosis. En el primer estado la modelo duerme entre el Minotauro y el escultor. Progresivamente (hasta finales de 1934) el Minotauro se va convirtiendo en un maquillado actor griego con una cola falsa atada al cinturón y una máscara de Minotauro en la mano. Una segunda representación de Marie-Thérèse aparece detrás del escultor, pero su papel se reduce al de musa. Esto pudiera indicar que la pasión, personificada por el Minotauro, va poco a poco evaporándose. Lo mismo se podría apuntar de algunas de las obras en que Picasso retoma por estas fechas el tema del asalto sexual, pero las dos figuras son ahora como máquinas en lugar de seres humanos. Su abrazo se hace bestial y mecánico. En 1934 también el toro vuelve a la escena y la modelo se convierte en torera desmayándose en su lomo en una imagen postcoital, como en *Femme torero (Marie-Thérèse)* [OPP.34:17]. Entre otras obras a destacar este mes se encuentran los grabados *Jeune homme au masque de taureau, faune et profil de femme* [OPP.34:78] (7 de marzo), *Femme nue assise* [OPP.34:07], *Femme nue assise, la tête appuyée sur la main* [B:218] (9 de marzo), *Quatre femmes nues et têtes sculptée* [B:219] (10 de marzo).

La misma falta de carga sexual se detecta en el óleo sobre lienzo del 27 de marzo, *Deux personnages* [PP.34:043], seguido por otros dos realizados el día siguiente, *Deux personnages* [PP.34:044] y *Deux personnages* [OPP.34:03]. Las dos mujeres que leen juntas representan a Marie-Thérèse y su joven hermana, Jeanne. Un año más tarde retoma el tema en el óleo sobre lienzo *Femme écrivant* [OPP.34:01]. Las obras sobre Marie-Thérèse leyendo son la antítesis de imágenes anteriores de ella como una tonta, aunque atractiva, mujer —[PP.32:026]. En 1932 Picasso la había retratado escribiendo en una pintura [PP.32:065); y sosteniendo un libro en otras dos, aunque ella no está realmente leyendo ([PP.32:001, 32:002]). En la primera ella mira a lo lejos, con el libro sobre el regazo y en

la segunda duerme. Es relevante destacar que la figura de la mujer leyendo solo volverá a aparecer en enero de 1935 —[PP.35:001], continuando el declive erótico en su relación con Marie-Thérèse. Los dos días siguientes realiza obras de igual título y técnica ([PP.34:046], [PP.34:047]).

Durante la primavera en Boisgeloup, modela varios relieves en yeso y algunas esculturas de figuras que incorporan 'objetos hallados' —[PP.34:054–PP.34:063; PP.34:077–PP.34:084]—, un uso de los materiales que había comenzado con sus *collages* y construcciones de comienzos de siglo. Es una técnica a la que volverá en los años 40 y 50. En esta estación pinta el importante óleo sobre lienzo *L'atelier (Deux personnages)* [OPP.34:13], donde la proximidad física entre artista y modelo, el contacto entre brazo y pierna, sugiere que su desmayo pudiera ser de naturaleza sexual; el dosel sobre el que se reclina y su chal de amplios bordes, que la deja tan expuesta, recuerda los decorados vagamente clásicos y las vestimentas de la serie. A pesar de que la modelo se define por su abundancia sensual el artista parece absorto en sus materiales; el cuerpo mezclado con el fondo y el rostro de múltiples tonalidades apenas se distinguen de la paleta que sostiene debajo. El elemento más significativo es de nuevo la pintura sobre el caballete, que cambia las expectativas al representar una vid en flor en lugar de afectar de alguna manera a la modelo. El parecido entre el núbil cuerpo de la joven y las plantas florecientes apunta a una unidad fundamental de la naturaleza, una creencia que los surrealistas en particular habían tenido como una fuerza liberadora frente a las restricciones de la sociedad organizada. Aunque los retratos de Marie-Thérèse están repletos de todo tipo de analogías, la modelo en particular es la pieza clave para desplazarnos de tales nociones liberadoras a una investigación general del proceso creativo. Picasso había dado indicios de tal transformación al representar a la modelo sosteniendo una flor en la mano izquierda, aunque lo que suscita aun más tal transferencia mental es la sinuosidad de la forma reclinada. El artista concluye en este punto que solo mediante una completa inmersión en la pintura, literalmente sumergiéndose en ella, puede captarse la profunda conexión entre arte y naturaleza.

Volviendo a la modelo, observamos que ella se encuentra extendida a lo largo del lienzo en un sueño profundo, parcialmente cubierta en una especie de toga verde, cuyos bordes con diseños serpenteantes hacen juego con las generalizadas curvas del cuerpo. La impresión de lánguida sensualidad se hace explícita con los pechos en forma de frutas que parecen haber rodado hasta detenerse junto al collar de perlas. No obstante, es lo hinchado de su vientre lo que define la imagen. Como muestran algunas capas inferiores del cuadro, Picasso había trazado el estómago de la modelo con fuertes líneas negras, fragmentándolo en diferentes secciones al igual que hizo con otras partes de la composición. En la versión final, sin embargo, unifica el volumen y enfatiza las protuberancias redondeadas colocando líneas gruesas a lo largo del contorno. En resumen, el efecto deseado era hacer que la mujer pareciera estar embarazada. En contraste con ella, el pintor y el lienzo se funden casi completamente con el entramado de madera del fondo. No solo ocupan meramente una pequeña parte del lienzo, sino que también están representados de una forma irregular que se había estimado inadecuada para la modelo. Sentado a la izquierda, el artista sostiene la paleta y un manojo de pinceles mientras trabaja en una obra solo parcialmente terminada. Quizás sugiera con ello que el pintor se identifica completamente con sus materiales, pues el revoltijo de vivos pigmentos sobre la paleta le invaden el rostro; la barba y el cabello ofrecen un brillante camuflaje que casi lo hace invisible. La obra aún en proceso es más legible y más sorprendente que el entorno en que se encuentra. Claramente representa una vid en flor. Como ya apuntamos, aunque la modelo tiene un tallo florido en su mano izquierda, el artista es incapaz de verlo mientras intenta retratarla. En lugar de representar su imponente cuerpo, Picasso lo reduce a una metáfora de natural fecundidad, enfatizando las entrecruzadas curvas del cuerpo de la modelo, así como su verde vestimenta que se hacen eco en las formas y tonos presentes de la viva planta.

Entre abril y mayo produce bosquejos y obras en lienzo en las que destacan de nuevo los pechos de Marie-Thérèse, pero ya no son intercambiables metafóricamente con frutas ([PP.34:066–

PP.34:080]). Son simplemente unos pechos desnudos, mostrados por un doble de ella, quizás un artista, a un guerrero que parece admirarlos —véanse *Deux personnages* [PP.34:053] (10 de abril), *Nus* [PP.34:064] (26 de abril), *Guerrier* [PP.34:065], *Guerrier et nu* [PP.34:066], *Guerrier et nu* [PP.34:068], *Nus* [PP.34:069], *Composition* [PP.34:070] (30 de abril), *Composition* [PP.34:075] (mayo), *Composition* [PP.34:071], *Composition* [PP.34:072] y *Composition* [PP.34:073] (1 de mayo). El óleo *Nu au bouquet d'iris et au miroir* [PP.34:079] (22 de mayo) es una versión geométrica del mismo tema, que Picasso guardará en su propia colección.

El 13 de mayo pinta el óleo sobre lienzo *Le peintre (Composition)* [OPP.34:12]. En un espacio cerrado, la modelo posa junto al artista. No obstante, los dos parecen estar estrictamente separados. Con la toga quitada, la modelo, de nuevo totalmente desnuda, se presenta dormida, con la cabeza volcada gentilmente hacia atrás. Los miembros ondulados, como los zarcillos de una planta, llenan tres cuartos de la composición y superan en importancia a los débiles tallos en un jarrón colocado en el alféizar de la ventana. Impregnada de un azul lavanda de ensueño, los tonos verdes la asocian con el color de la primavera que se observa a través de la ventana, cuyos cristales están inscritos para indicar que la obra fue pintada en su casa de campo de Boisgeloup. Picasso utilizó todo su dominio de la línea y el color para crear aquí una pintura que 'yuxtapone' lo que podrían parecer opuestos, combinándolos en un Todo armonioso, de modo que las líneas onduladas de la naturaleza se duplican en la languidez sinuosa de la modelo. Mientras que las luces del exterior sugieren que es de día, los sombríos colores azul lavanda y turquesa de la modelo, así como sus ojos completamente cerrados, implican el atardecer o anochecer. A pesar de su proximidad, el pintor y su acompañante no podrían ser más diferentes. El rectángulo azul sólido del lienzo marca una división que se continúa en los igualmente fuertes contornos y la tonalidad amarilla del artista. En contraste con la sensualidad vegetal de la modelo, el pintor irradia claridad y rigor. Aunque ha sido casi completamente cortado de la composición, los bloques de colores primarios que él comparte con el lienzo logran arrollar los tonos se-

cundarios y terciarios que la cubren a ella así como a gran parte de la obra. El impacto visual del amarillo del pintor da a su vez cierta prominencia al artista sobre el lienzo azul. Todo ello consigue partir la composición en dos claras secciones. El fin de tal partición podría ser sugerir una subdivisión entre la naturalidad de la modelo y la racionalidad del artista. Si esta dicotomía implica una jerarquía dominada por el artista, Picasso no obstante, incluye a ambos en la misma composición, asociándolos a través de los gestos del brazo del pintor, e insinúa con ello la necesidad de la unión de ambos polos para conseguir una obra de arte completa.

Durante el verano vuelve al tema de la corrida en las obras a tinta china *Courses de taureaux (Corrida)* [OPP.34:67], y al carboncillo *Cheval et taureau* [OPP.34:63], y al óleo: *Courses de taureaux (Corrida)* [PP.34:115], así como los grabados *Femme torero (Marie-Thérèse) (Suite Vollard L87)* [OPP.34:17] (20 de junio), *Femme torero I* [OPP.34:68] (21 de junio), *Femme torero III (Suite Vollard L88)* [OPP.34:37], *Femme torero IV* [B:280] y *Femme torero V* [B:281] (22 de junio). Estas representaciones se mezclan curiosamente con retratos de Marie-Thérèse sentada o escribiendo —*Femme êcriant (Marie-Thérèse Walter)* [OPP.34:14] y *Femme assise au chapeau rouge* [OPP.34:04]. La armonía de estas composiciones, así como la de su vida personal, es tan precaria como lo es la paz de la Europa contemporánea. Por estas fechas se publica el libro de Georges Hugnet *Petite Anthologie Poétique du Surréalisme*, con textos de André Breton, René Char, Paul Eluard y otros, que traza el desarrollo del surrealismo desde el movimiento Dadá. Picasso y el poeta Hugnet, se habían conocido en los años 20. Entre las reproducciones incluidas se encuentra la obra *Les amoureux* [OPP.19:01], así como obras de Miró, Dalí, Duchamp y otros. Quizás motivado por esta revisión de los conceptos surrealistas, realiza el 20 de junio el dibujo de un edificio zoomórfico, *Études* [OPP.34:50]. Se trata de un colosal castillo, construido con lo que parece carne humana cubierta de una piel arrugada y picada de viruelas, que se eleva sobre una larga escalera, con una maleable torre fálica en forma de pájaro y una gigante cúpula curvada como un hongo.

El 30 de junio tiene lugar la llamada 'Noche de los Cuchillos Largos', en que Hitler, Göring y Himmler hacen limpieza de la cúpula directiva del SA (*Sturmabteilung*). Llegado julio, la situación personal de Picasso había empeorado tanto como la política en Alemania. No sabemos exactamente qué causó esta reacción, pero de repente se sintió invadido por una rabia tan penetrante que amenazó con destruir todo aquello que apreciaba. Ya había mostrado su ansiedad en un conjunto de corridas, como hemos señalado, representaciones probablemente inspiradas también por su reciente visita a España. Picasso no rompe con Marie-Thérèse. En su lugar, prácticamente deja de trabajar por varios meses. Penrose sugiere convincentemente que la ceguera, de la que sufre el Minotauro en algunos de los grabados de la época, representa un acto de penitencia simbólica por su parte y podría estar relacionado con similares referencias a tal deficiencia física durante el período azul. Debe haber tenido la inexplicable sensación de que las mujeres lo estaban destruyendo, al igual que Marat había sido asesinado por Charlotte Corday. Picasso estaba deseando contraatacar, pero logró mantener el control. No obstante la agresión reprimida también supuso la pérdida temporal de la creatividad. Una clara indicación de su estado de ánimo es el óleo del 7 de este mes, *Le meurtre* [OPP.34:20], en que una mujer con brazos de goma clava un cuchillo en el pecho de un busto esculpido de mujer. El busto, claramente inspirado en Marie-Thérèse, es un descendiente de las cabezas de Boisgeloup. La mujer que sujeta el cuchillo, dominada por una enorme cabeza en la que se ve una boca abierta de par en par mostrando unos prominentes dientes agresivos, es la visión más reciente que tiene Picasso de su esposa Olga. Aunque probablemente se refiere más directamente al odio y la venganza que se derivan de su relación matrimonial y extramatrimonial (la víctima parece ser Marie-Thérèse), la inspiración está también teñida de la profunda ansiedad que siempre sentía cuando se enfrentaba con la crueldad humana. La victimización de la modelo se repite en el óleo sobre lienzo *Nu couché* [OPP.34:51] (9 de julio), así como al día siguiente en el dibujo a tinta china *Le meurtre* [OPP.34:52]. Picasso vuelve también al tema del auxilio, que ya

tratara en 1932–1933 con el dibujo a acuarela *Les baigneuses* [OPP.34:75]. La víctima sigue siendo su joven amante, aunque el papel podría igualmente asignarse a su pareja —véase *Tête d'homme* [OPP.34:53]. A mediados de julio vemos entremezclados retratos de la modelo y el artista, toros y caballos, verdugos y víctimas —véanse *Tête de taureau* [OPP.34:79], *Tête de trois-quarts* [OPP.34:91], *Femme au béret* [OPP.34:92] (12 de julio); *Taureau et cheval* [OPP.34:71], *Taureau mourant* [OPP.34:70] y *Taureau mourant* [OPP.34:89] (16 de julio). Estas escenas de corridas están llenas de violencia y furia, con los caballos perdiendo las entrañas en la arena [PP.34:091–PP.34:116 etc.). El caballo o Marie-Thérèse son las principales víctimas, al igual que el caballo será la víctima central de *Guernica* [OPP.37:01]. Aunque el toro en breves momentos sufrirá la muerte [PP.34:096, PP.34:097], no se producirá dentro del mismo contexto visual de ferocidad y brutalidad sufridas por el caballo y la mujer. Estas violentas escenas de la corrida contrastan radicalmente con los retratos de Marie-Thérèse donde domina la calma [PP.34:093–PP.34:114 etc.). Uno de ellos, *Nu dans un jardin* [PP.34:111], incluso recuerda a las imágenes sensuales de 1932. En algunos de los retratos de Marie-Thérèse, sin embargo, los bordes redondeados van siendo reemplazados por otros angulares. Aquí lo natural se enfrenta con lo cubista, como en los óleos *Buste de femme* [OPP.34:58] (17 de julio) y *Profil à la fenêtre* [OPP.34:40] (18 de julio).

La *Serie de la Caseta* de 1934–1938

El ya mencionado *Le meurtre* [OPP.34:52] del 10 de julio muestra una estancia, sugiriendo el interior de la Caseta misma. En su interior, una arpía gritona, esto es, Olga, ataca a la Caseta en 1927 y 1928, intentando coger la enorme llave negra que parece rechazarla. El monstruo dentado con una negra 'lengua maléfica', con pelos negros en forma de cuernos y con un velo transparente en la frente, clava su enorme cuchillo en la cabeza en forma de luna de Marie-Thérèse. En *Le meurtre* [OPP.34:20] el interior 'realista'

parece representar igualmente una de las dos pequeñas habitaciones en la parte superior de la mansión de Boisgeloup, donde Picasso vivió con Olga durante el verano. Olga, tal y como la ve Picasso en este dibujo es todo un espíritu demoníaco. Descansando sobre una pierna con bota, deja a la luminosa Marie-Thérèse moribunda apuñalándola con un cuchillo de cocina. Su 'lengua maléfica', representada realísticamente, es repugnante y enorme, sus dientes desnudos, también realistas, están podridos, así como lo está la esquemática pierna de la furia que está pegada a la puerta entreabierta. Para Picasso, una pierna es algo 'vulgar', pero la combinación de una pierna con una puerta entreabierta es aun más innoble: evoca el Destino y la Muerte. Como si se tratara de la cola de una serpiente, se desliza en la habitación; no es solo un animal de mal agüero, sino también de malas intenciones, sugiriendo que se mete en el interior como un ladrón. Se encuentra cubierta de toda una profusión de atributos maléficos: además de los ya mencionados (lengua extendida, dientes 'podridos', la pierna que cuelga de la puerta entreabierta), vemos una mano lisiada separada del brazo y una enorme oreja peluda de buey. Encima de su cabeza calva crece una cresta de gallo, cuya forma repite la de los dientes 'podridos' y la mano lisiada. La 'lengua maléfica' lleva el símbolo de Picasso (la cresta de gallo), que es por otra parte un símbolo de la abnegación de Cristo por parte de San Pedro y por ello de traición. La furia de lengua maléfica no es otra que la ambiciosa e impotente pretendiente de la llave que permite la entrada al inframundo del inconsciente picassiano, esto es, el interior de la Caseta.

En la iconografía picassiana, un significado simbólico puede convertirse en su opuesto. La transformación de un símbolo en su antítesis no es accidental, sino que se basa en la noción surrealista de la unión de opuestos y la analogía de entidades que parecen no estar relacionadas. En otras palabras, para Picasso los objetos, los personajes y los hechos están esencialmente ligados, 'uno en el otro'. En *Minotaure aveugle guidé par une fillette I (Suite Vollard L89)* [OPP.34:09] la furia dentada que clava el cuchillo en Marat o Picasso y el Minotauro 'in/vidente' o Picasso están relacionados y como demuestra el entrecruce están simultáneamente contrasta-

dos: la asesina de Marat o Picasso es la enemiga del Minotauro o Picasso. El odio de Picasso hacia la atormentadora de la Caseta es tan virulento que se sirve de una fórmula de magia tradicional para derrotar a los poderes hostiles de aquella: vuelve la cabeza de Marat boca abajo. Se hace cada vez más claro que la blanca Caseta encarna la concepción de sí mismo como un ser 'puro' y racional que no solo es opuesto a sus bajos impulsos subconscientes, sino que es además víctima de las mujeres y del hado. La posible unión de estos en *Monument (Tête de femme)* [OPP.29:11] le permite tomar las armas de su enemiga, sus destructivos dientes, para de esa forma derrotarla. El 'monstruo' que habitaba en el inocente Picasso se convierte ahora en un mal bienvenido. Podía contraatacar con las armas monstruosas al mismo 'monstruo', a las mujeres como el hado. Estas últimas habían provocado a Picasso con la severidad y continuidad de sus ataques. El artista se ve obligado a contraatacar. En 1936 reaparecerá la Caseta como un sepulcro triste y casi compasivo, abriendo su propia puerta para recibir el cuerpo sin vida de Marie-Thérèse, que es llevado por dos mujeres desnudas que son sus dobles, aunque se ven provistas del pelo oscuro y ondulado de Dora Maar. La representación sigue el modelo tradicional de la Pietà. El cuerpo de Marie-Thérèse está por lo tanto asociado con el de Cristo tras la crucifixión. La Caseta sugiere en última instancia el amor 'muerto' de Picasso por Marie-Thérèse, abriendo la puerta para recibir el cuerpo inerte de Marie-Thérèse o Cristo. En *Baigneuse à la cabine* [OPP.36:56]] la Caseta o tumba abierta resurge, aislada, solitaria, patética, casi humana. A la izquierda una figura femenina se reclina con el cuello encorvado y el perfil de Marie-Thérèse y con un cuerpo en forma de 'corazón abierto.

La muerte de Marat se combina con escenas de corrida a finales de julio: *Mort de Marat* [B:282] (21 de julio), *Courses de taureaux (Corrida)* [OPP.34:72], *Courses de taureaux (Corrida)* [OPP.34:90] (22 de julio), *Femme à la bougie, combat entre taureau et cheval* [OPP.34:74], *Taureau et cheval* [OPP.34:59] (24 de julio), *Courses de taureaux* [OPP.34:06], *Courses de taureaux* [OPP.34:60] (27 de julio), *Courses de taureaux (Corrida)* [PP.34:106] (28 de julio). Puede decirse que el impulso mortal era a veces más fuerte que el

impulso vital en su obra. No es sorprendente por ello ver en estos mismos años la reaparición del enfrentamiento entre toros y caballos. Durante su infancia y su juventud, Picasso había quedado impresionado al ver a los caballos corneados por el toro, con las entrañas desparramadas grotescamente en la arena. El desarrollo posterior le permitió expresar su repugnancia ante tal carnicería con mayor fuerza e indignación. En ciertas pinturas, una mujer, también herida de muerte, monta sobre el caballo destripado y en otra el toro es reemplazado por una figura monstruosa que saca la lengua al apuñalar a su víctima en el estómago. Para representar el dolor del toro moribundo, la espada del matador clavada hasta la empuñadura en el morro, el artista hace uso del recurso tradicional de dilatación de las formas. En *Courses de taureaux (Corrida)* [OPP.34:90] el caballo estira el cuello y la cabeza en un relincho agonizante, mientras los cuernos del toro se proyectan como hojas de acero, la lengua apuntada como una daga, el hocico en un tenso cepo, los miembros armados como con placas metálicas, la piel de un color marrón oscuro rodeado de un doble contorno de rojos y grises que resaltan su dureza. El toro aquí representado no es meramente un animal —salvaje o no— sino más bien una fría máquina de matar.

El 2 y el 3 de agosto continúa con las escenas de corridas —*Courses de taureaux (Corrida)* [PP.34:108], *Courses de taureaux (Corrida)* [OPP.34:05], *Courses de taureaux (Corrida)* [OPP.34:76]—, mezclándolas con otras como *Minotaure embrassant une femme* [OPP.34:80] y *Minotaure embrassant une femme* [OPP.34:81], en que el Minotauro ha tomado presa a su víctima, quizás consolándola por el dolor que tanto 'el podrido sol' como él mismo le han causado, y ofreciéndola en Sacrificio expiatorio en *Femme nue dans un jardin* [OPP.34:08]. Todo parece formar parte de un entorno pictórico: el trazado rápido y esquemático, las gruesas capas de pintura acompañadas de áreas transparentes, resaltan la impresionante textura de la obra, expresando de esta forma la exaltación del pintor. Los pigmentos y demás materiales se unen en un himno de alabanza al cuerpo desnudo de Marie-Thérèse, como si el deseo del artista se hubiera encarnado en la misma pintura: el

brillante color rosa y lila de la piel, el verde exuberante de la vegetación, el gris azulado del agua, la combinación de rojo y dorado del almohadón oriental. Como una Ninfa de tonos rosados, tumbada en la verde y exuberante vegetación, la odalisca durmiente apoyada la cabeza sobre el exquisito almohadón oriental bordado: Marie-Thérèse se ha rendido completamente al sueño (para Picasso ella siempre fue la mujer que duerme), mostrando simultáneamente, y de manera irreal, todos los encantos más secretos en una topología de placeres prometidos. Los desnudos que inspirara la modelo habían sido en el pasado retratos en los que la identificación reemplazaba a la imitación como fines de la pintura. Quizás esta había sido la razón por la que la joven fue la inspiración de tantas de sus obras: las características de su cuerpo permitían al pintor identificarla a través de un solo signo plástico —la curva. Los momentos compartidos con Marie-Thérèse estaban dedicados más a la investigación de los sentidos, y no tanto a la inteligibilidad. El lenguaje de la curva es lírico, pero está también muy cercano a la escultura en la sugerencia de redondez. Picasso pinta el placer sensual y el éxtasis que sigue al coito. Este sentido de abandono surge en la postura somnolienta, aparentemente relajada y rendida de la modelo. El artista la retrata en sus desnudos en una sucesión de giros corporales sin modificar jamás el perfil de la modelo. Haciendo uso del principio cubista de simultaneidad en *Femme nue dans un jardin* [OPP.34:08] consigue mostrar tanto el frente como la espalda del físico femenino. Alcanzó una auténtica virtuosidad en la línea donde se desvanecían todas las tensiones. La línea no evita el cuerpo. Lo circunda y acaricia. La perpetua circularidad de la línea produce una atmósfera sensual que es absorbida por la forma.

El cuerpo acurrucado se ha visto reducido a un simple óvalo; el pelo rubio adopta una forma de vaina; mientras que las flores, las plantas y el agua dan muestras de fértiles riquezas. El collar negro que adorna el largo cuello de la modelo define un perfil lunar recortado sobre el pecho, un símbolo adicional de los ciclos menstruales. La imagen de la mujer como flor o planta, como la tierra fértil que nutre de vida, el lugar donde se produce el misterio bio-

lógico de la procreación, tiene su origen en los arquetipos más ancestrales y viene sugerida fácilmente por el cuerpo de la durmiente. Liberado de las limitaciones de la conciencia, el 'cuerpo soñado' sufre una transformación, prestándose a las fantasías eróticas y volviendo con ello a su primitiva condición orgánica. La constelación de puntos negros que marcan las zonas erógenas de los pezones, el ombligo, la vulva y el ano. No puede interpretarse más que como una equiparación de la joven con las riquezas de la naturaleza, de modo que las hojas de filodendro (tan predominantes en 1932) y las flores comienzan a brotar de su cintura. Pero dentro de estas fórmulas ya familiares, existe cierto nerviosismo que deja una imperfección tras otra, como si el éxtasis ideal de serenidad y placer no pudiera ya alcanzarse. Los contornos del cuerpo parecen aflojarse y tensarse alternativamente, un conflicto rítmico que vemos sintetizado en las manos; la verde vegetación, por encima y por debajo de la blanca sábana angular, parece moverse con el soplo del viento. No obstante las superficies pintadas, irregulares e impulsivas comienzan a negar la imagen anterior de feminidad rendida y de dicha sensual. Curiosamente, en esta misma fecha fallece el presidente de Alemania von Hindenburg y el 19 de agosto Hitler es nombrado oficialmente Canciller y *Führer*, declarándose *Reichsführer,* al recibir un 90% del voto de los alemanes en favor de concederle poder total.

A finales de agosto Picasso vuelve a España por última vez con Olga y Paulo, asistiendo a las corridas de toros de San Sebastián, Burgos y Madrid. Visitan *El Escorial* y siguen hasta Toledo, donde ve obras del El Greco, y después continúan hasta Zaragoza y Barcelona. Mientras está en España escribe a Marie-Thérèse a diario. El 6 de septiembre el periódico de Barcelona *La Publicidad* publica una nota de Carles Capavila sobre la visita de Picasso al *Museo de Arte Catalán*: 'Ya que Picasso se encuentra con su familia en Barcelona, los directores del Museo [de Barcelona] lo han invitado a visitar las nuevas instalaciones en el Palacio Nacional donde se encuentran los fondos municipales que se han visto recientemente incrementados con la adquisición de la colección Plandiura. Se ha intentado cubrir la arquitectura insípida y banal... Todo el primer

piso está dedicado a la pintura y escultura... de los impresionantes frescos románicos hasta el siglo XVIII catalán. El segundo piso se ha dedicado a la pintura moderna catalana a partir del siglo XIX hasta el presente —Picasso estará muy bien representado con obras precubistas'. El 8 y 9 de este mes vuelve otra vez al tema de las corridas con *Courses de taureaux (Corrida)* [OPP.34:61] y *Courses de taureaux (Corrida)* [OPP.34:62], respectivamente, quizás inspirado por haber presenciado una en Barcelona. Al igual que otros dibujos posteriores, podría verse como origen de esta obra los trabajos realizados en Boisgeloup, sobre todo en la enorme cabeza inerme de la torera. Toda la corrida ha tomado tintes demoníacos; incluso el edificio y el público se han visto desplazados al interior del torbellino apocalíptico, de modo que las diminutas cabezas de la multitud aparecen simultáneamente por todas partes en un caótico conflicto, incluso entre los dientes del diabólico toro. El auténtico adversario del toro parece ser no el picador, sino el caballo sobre el que está montado, el cual se lanza adelante a pesar de estar herido de gravedad. Esta vez incluso la cabeza del caballo deja de expresar gentileza y agonía; en su lugar, vemos una cabeza convulsamente distorsionada. Pero la figura de mayor relevancia simbólica es la torera a la que el toro revolotea por encima del lomo, definiendo con su cuerpo una curva inclinada hacia abajo. La parte superior adopta una forma surrealista con los pechos desnudos y el cuello y la cabeza extremadamente alargados. Podemos encontrar la fuente de este tipo de figura en algunos dibujos de 1923, que muestran al picador yaciendo a lomos del rabioso toro, su mirada vuelta hacia arriba. En un cuadro de septiembre de 1933 y en un grabado del 20 de junio de 1934, la figura se transformaría en mujer y el caballo moribundo es el que es lanzado por encima del lomo del toro. La figura de la joven del dibujo que nos ocupa está estrechamente relacionada con otras toreras representadas en grabados de corridas del mismo año, así como con un grupo de desnudos de formas curvas decorativas y estilizadas de 1932, que se caracterizan por un igual tratamiento plano y por el uso de colores vivos. Muchas de estas obras muestran a la modelo desnuda, pintada en tonos fríos y dormida sobre un sofá con un fondo orna-

mentado de flores y demás objetos, como, por ejemplo, un almohadón rojo brillante. Tal combinación de elementos, sumados a un predominio de halagadores contornos redondeados, da a las obras un aura de felicidad y sensualidad. No obstante, la expresión de las figuras durmientes, visibles en las cabezas caídas, sugiere que sufren pesadillas. En varios dibujos posteriores, el hedonismo de los desnudos degenerará claramente en terror, entregándose las jóvenes indefensas al Minotauro, que las viola en escenas destructivas recordatorias del cruel conflicto entre el caballo y el toro.

Supuestamente el 10 o el 11 de septiembre está toda la familia de vuelta en el apartamento de *23 bis, rue de La Boëtie* de París, donde Picasso comienza a trabajar en un grabado de grandes dimensiones, representando una torera en el ruedo. La escena resultante es de una total paranoia, mostrándose a la torera histérica de dolor y al toro lleno de furia. Una multitud de espectadores, peones y picadores se agrupan en una masa amorfa. No hay suficiente aire para respirar, las distancias se acortan, falta la perspectiva. El ritmo de la composición nos recuerda la locura asesina de las ménades en la lámina *La mort d'Orphée (Les metamorphoses d'Ovide)* [OPP.30:16], pero aquí es el toro sobre el que la plebe busca su venganza. Debemos preguntarnos qué pudo haber generado tal crisis. No pudieron haber sido los gritos y quejas de Olga, ya que a ellos estaba acostumbrado Picasso. Es difícil determinarlo. Cuando reaparezca el Minotauro a finales de 1934, habrá cambiado radicalmente. Habrá envejecido, habrá perdido la vista y como Edipo se deberá apoyar en un bastón y dejarse guiar por una pequeña con el cabello dorado de la adolescente Marie-Thérèse en la fotografías de 1922, aunque posteriormente llegará a adoptar el perfil esquemático que el artista asigna a la joven —véanse *Minotaure* [OPP.34:83], *Minotaure* [OPP.34:84], *Minotaure aveugle guidé par fillette dans nuit (Suite Vollard L97) II* [OPP.34:85], *Minotaure aveugle guidé par fillette dans nuit (Suite Vollard L97) IVb* [OPP.34:86] y *Minotaure aveugle guidé par fillette dans nuit (Suite Vollard L92)* [OPP.34:77]. Es una imagen de auténtica desdicha y decaimiento físico y por lo tanto de dependencia de los demás. Un joven marinero, que es también Picasso, observa con

frialdad, como si una parte del hombre, el artista, todavía mantuviera los pies en tierra. Es el joven marinero el que vencerá después de mucho sufrimiento. De lo que somos testigos es del comienzo del fin de una gran historia de amor. Tres meses más tarde, al menos en la mente inconsciente del artista, el Sacrificio se habrá consumado. Todavía a mediados de septiembre viaja a Boisgeloup, donde hace varios retratos de Marie-Thérèse tras su reencuentro con ella —véanse *Femme assise* [PP.34:117], *Femme au chapeau rougue (Marie-Thérèse)* [OPP.34:16] (18 de septiembre), *Femmes assises [Études]* [PP.34:119] (19 de septiembre). También explora el tema del Minotauro in/vidente en varios dibujos a lápiz— *Minotaure aveugle conduit par une petite fille* [OPP.34:83] y el grabado *Minotaure aveugle guidé par une fillette, I* [OPP.34:09] (22 de septiembre). Aquí Picasso representa los dos polos opuestos entre la guía del Minotauro, la joven con el ramo de flores que se refiere a Marie-Thérèse y la arpía de feroces dientes. Charlotte Corday u Olga asesina a Marat o Marie-Thérèse en *Le meurtre de Marat* —reproducido en la parte superior de la obra— que Picasso, como si se tratara de un encantamiento mágico, coloca boca abajo tachándolo con una enorme equis.

El Minotauro ciego

Ya habíamos mencionado cómo en septiembre de 1934 aparece de nuevo el Minotauro que ahora se encuentra en completa oscuridad, por lo que intenta hacerse camino a tientas, guiado por una joven que sujeta un ramo de flores en la mano, o en otras ocasiones, una paloma —véanse *Minotaure* [OPP.34:83], *Minotaure aveugle guidé par une fillette I (Suite Vollard L89)* [OPP.34:09], *Minotaure aveugle guidé par une fillette* [OPP.34:84], *Minotaure aveugle guidé par une fillette III (Suite Vollard L90)* [OPP.34:11], *Minotaure aveugle guidé par une fillette III (Suite Vollard L91)* [OPP.34:32], *Minotaure aveugle guidé par fillette dans nuit (Suite Vollard L97) II* [OPP.34:85], *Minotaure aveugle guidé par fillette dans nuit (Suite Vollard L97) IVb* [OPP.34:86], *Tête de Minotaure*

aveugle [OPP.34:87] y *Minotaure aveugle guidé par une fillette* [OPP.34:65]. La ceguera podría interpretarse como un castigo por el comportamiento del Minotauro. Poco antes de comenzar este ciclo, entre diciembre de 1933 y julio de 1934, Picasso había realizado una serie de obras —véanse *Minotaure et cheval* [OPP.33:98], *Minotaure* [OPP.33:51], *Minotaure au javelot* [OPP.34:49], *Jeune homme au masque de taureau, faune et profil de femme* [OPP.34:78], *Tête de taureau* [OPP.34:79], *Minotaure et cheval* [OPP.33:98], *Minotaure* [OPP.33:51] y *Tête de taureau* [OPP.34:79]— en algunas de las cuales vemos un enfrentamiento entre el Minotauro y el caballo, donde este último, derrotado, mantiene la cabeza volcada hacia atrás en una postura que recuerda a las que adoptan los caballos en los estudios preparatorios de *Guernica* [OPP.37:01]. El Minotauro se lanza bruscamente hacia el caballo, apretándole el cuello con ambas manos. La escena es de tal agresividad que parece sobresalir los límites de la composición. La diferencia entre el caballo, al borde del agotamiento como resultado del ataque del toro, se acentúa además con el tratamiento que se aplica a ambos: muy ligeros trazos para el caballo y abundante claroscuro para el Minotauro. De igual interés, aunque por diferentes razones, son los dibujos en los que apenas aparece una parte de la anatomía del Minotauro, la cabeza —véanse *Minotaure* [OPP.33:51] y *Tête de taureau* [OPP.34:79]. A diferencia de las obras anteriores, el monstruo aquí solo muestra quizás su lado más clemente y su rostro está incluso dotado de rasgos humanos. Esto es, aunque permanecen todos los rasgos distintivos del animal (cuernos, orejas puntiagudas, pelo grueso en el morro, etc.), se pone especial énfasis en la expresión humana de los ojos. Por ello, las cabezas dan una sensación de melancolía que pudiera augurar el castigo inminente de la ceguera.

En una serie de obras de esta época Picasso mezcla el mito clásico de Edipo con el del 'in/vidente' Minotauro, ya mencionado antes, acompañado de una niña (esto es, Antígona). Esta asume la fisonomía de Marie-Thérèse, por lo que, a primera vista, no hay duda sobre la interpretación de la escena: Picasso o el Minotauro ha recibido un castigo (la in/videncia) por su comportamiento

amoral (su relación adúltera con Marie-Thérèse), la única consolación es, sin embargo, la ayuda que le presta la misma Marie-Thérèse en su papel de inocente compañera. La ceguera es la condición física temida por cualquier artista plástico y había sido motivo de preocupación por parte de Picasso desde 1903, cuando la representa en uno de sus lienzos por primera vez. Asociada con la pobreza y la soledad, simboliza el aislamiento absoluto del mundo y aún peor, el anuncio de la Muerte. La *Serie del Minotauro* ciego representa pues su dimensión más patética. Sin embargo, una vez aplicada al hombre o toro esta transformación, revela nuevos horizontes: encerrado en el oscuro laberinto logrará ver con mayor profundidad que un común mortal, se hará 'in/vidente'. Por ello la 'in/videncia' pasa de ser un castigo impío para tomar la forma de un rito iniciativo a través del cual el artista se 're/une' con la Divinidad. Una interpretación alternativa conecta la leyenda con el 'mito' contemporáneo del psicoanálisis freudiano, como revelación de los secretos de la mente y que a su vez nos remite a otro tema griego: el del viejo Tiresias, el profeta tebano, a quien castigaron las Divinidades con la ceguera por haber revelado los secretos del Monte Olimpo. Como compensación, sin embargo, se le cede el don de la adivinación, que aún poseería incluso después de su muerte. Según las teorías psicoanalíticas de Jung, la joven guiando al Minotauro podría representar la primacía de la luz y la verdad, la personificación de las fuerzas vitales (Marie-Thérèse) contrarias a las fuerzas de las tinieblas del Minotauro o Picasso. La verdad que se adivina no sería ya únicamente el inconsciente del individuo, sino también el inconsciente universal colectivo.

En el primer trabajo sobre este tema, un dibujo realizado en Boisgeloup el 22 de septiembre de 1934 —*Minotaure aveugle guidé par une fillette* [OPP.34:83]—, el Minotauro sostiene un bastón en una mano, colocando la otra en la cabeza de la joven que lleva las flores. La relación estrecha entre los dos personajes se refleja en el cuidado con que la joven sujeta la mano del monstruo y lo guía. La escena tiene lugar en la playa, con el mar de fondo, donde varios pescadores recogen las redes en su barco, en una clara alusión a los mares de Creta y, quizás, a las barcas que llevaron a las vícti-

mas del Minotauro a la isla. Desde el punto de vista formal, es de especial importancia cómo se trata uno de los brazos de la bestia, el que usa para apoyarse sobre la cabeza de la joven. De un tamaño desproporcionado el brazo es el precursor del que aparecerá en *Minotauromachie* [OPP.35:01]. En su viaje a España en el verano de 1934 Picasso había visitado el *Museo de Arte de Cataluña* en Barcelona, donde pudo estudiar los manuscritos románicos, cuyas reproducciones se caracterizan por las deformaciones de los detalles iconográficos para conseguir con ello mayor expresividad. Esto quizás tuviera cierta influencia la decisión de optar por un enorme brazo para el Minotauro. No obstante, es más probable que la verdadera inspiración viniera de un manuscrito castellano, la Biblia de Ávila, que describe la escena del encuentro entre Cristo y Santo Tomás y los discípulos en Emmaus, donde los últimos estiran los brazos para comprobar que Cristo está realmente allí presente.

El mismo día Picasso hace el grabado *Minotaure aveugle guidé par une fillette I (Suite Vollard L89)* [OPP.34:09] con interesantes modificaciones. A la izquierda de la composición principal hay un joven con una camiseta a rayas, la vestimenta de marinero con la que él aparece en muchas fotos. Este personaje no se puede identificar con Teseo quien, al matar al Minotauro, libera al artista de la oscura faceta de su dualidad. A la izquierda de la composición principal, se ve una pequeña escena representando un episodio que, aparentemente, no tiene conexión con la otra: la muerte de Marat. Picasso de nuevo adapta los hechos a su vida personal, de modo que en esta la pequeña Marat ha sido sustituida por una mujer con el perfil de Marie-Thérèse. Ella yace en el baño, a punto de ser apuñalada por otra mujer desaliñada, cuya boca está abierta de par en par para revelar unos dientes afilados. Esta fémina monstruosamente deformada recuerda algunos de los retratos de Olga del mismo período. En la versión del 23 de octubre de 1934, *Minotaure aveugle guidé par une fillette III (Suite Vollard L90)* [OPP.34:11], la joven sostiene una paloma en vez de flores. La paloma se identifica con el símbolo de la paz en la iconografía picassiana (así había llamado a su segunda hija, nacida el 19 de abril, coincidiendo con el Congreso de la Paz). En este grabado, la

paloma pudiera simbolizar el estado de tranquilidad alcanzado por la bestia una vez que se ha librado de su culpa y también el alivio de los atenienses al darse cuenta de que al fin estaban libres del Minotauro. En algunas de las versiones, la luz del día se reemplaza con escenas de media noche—*Minotaure aveugle guidé par fillette dans nuit* [OPP.34:84], *Minotaure aveugle guidé par une fillette III (Suite Vollard L90)* [OPP.34:11], *Minotaure aveugle guidé par fillette dans nuit (Suite Vollard L92) II* [OPP.34:85] y *Minotaure aveugle guidé par fillette dans nuit (Suite Vollard L92) IVb* [OPP.34:86]. De estos, los dos últimos son interesantes por el uso del aguatinta, tratado con negro, dotando a la escena por ello de efectos espectaculares de luz y sombra, elevando el contenido dramático de la historia. En noviembre de 1934, mientras realizaba las escenas nocturnas del Minotauro ciego, Picasso hace un grabado parecido a aguatinta que tiene no obstante un significado diferente—*Personnages masques et femme oiseau (Suite Vollard L94)* [OPP.34:45]. Es una composición en la que tres personajes están alineados delante de una escultura con un cuerpo de pájaro y la cabeza de una mujer. La escena muestra una fiesta nocturna, a la que asiste una mujer y un hombre —con máscaras de hombre barbudo y de Minotauro respectivamente—, y un tercer personaje, que está más cercano a la estatua y sostiene un extraño objeto circular en una mano.

La Muerte y la regeneración, el Destino del poeta

'España es el único país en el que la muerte es un espectáculo natural', había comentado el poeta y dramaturgo andaluz Federico García Lorca. La visión de la Muerte como omnipresente y de la Vida como una constante lucha, balanceándose precariamente en el precipicio entre la supervivencia y la aniquilación, lleva a Lorca a caracterizar el espíritu español como, el *duende*. Es una obsesión española el caminar al borde de la muerte, ya que solo al enfrentarse con esta y exorcizarla con valentía y despreocupación, puede obtenerse la verdadera nobleza de espíritu. En el más pro-

fundo sentido espiritual, *duende* es la fuente de lo que es real en el arte. El *duende* consigue su más alta expresión, de acuerdo con Lorca, en la corrida española. La muerte del toro—que está predeterminada—y la Muerte que está constantemente presente para el hombre, tienen la solemne intensidad de un Sacrificio a una Divinidad ancestral.

Como todo Sacrificio, la muerte del Minotauro carece de la finalidad de la muerte. La muerte sagrada y expiatoria se repite hasta el infinito, bien simbólicamente en una ceremonia conmemorativa o en realidad con una víctima análoga. El Minotauro picassiano es ejecutado muchas veces con pocas variantes en el contexto o el ritual, para reaparecer posteriormente ileso y continuar sus incursiones —*Minotaure et femme derriere un rideaut (Suite Vollard L66)* [OPP.33:11], *Minotaure caressant une dormeuse (Suite Vollard L68)* [OPP.33:13], *Minotaure aveugle guidé par une fillette I (Suite Vollard L89)* [OPP.34:09], *Minotaure aveugle guidé par une fillette III (Suite Vollard L90)* [OPP.34:11], *Minotaure aveugle guidé par une fillette III (Suite Vollard L91)* [OPP.34:32], y *Minotaure aveugle guidé par fillette dans nuit (Suite Vollard L92) II* [OPP.34:85]. Como indica Penrose, 'el monstruo muere pero como el toro en la corrida permanece eterno y es por lo tanto indestructible'. Al considerar el fenómeno de la muerte y la regeneración, es importante recordar que el Minotauro pudiera interpretarse como un homólogo del artista. Según el poema de Paul Eluard, 'es necesario que te veas morir para saber que aún vives'. Esto es, el Sacrificio de la Vida es una condición para la inmortalidad. La idea de que la Muerte es necesaria para el surgir de la Vida se encuentra específicamente asociada con el papel del artista–poeta en las obras de Jean Cocteau de 1932. Y en palabras de Picasso: 'Lo terrible es que cada uno es su propio águila de Prometeo, devorado y devorando al mismo tiempo'. La inmortalidad del artista, obtenida gracias a su muerte real o metafórica, logra establecer su carácter semidivino y su regeneración, tal como lo experimenta el Minotauro. Esto permite identificarlo con aquellas Divinidades que mueren sacrificados para así renacer —Dionisos y Cristo. Picasso hace explícita esta conexión en *Le crayon qui parle* [AC.79:66] en

que el fantasma del Minotauro queda suspendido en la posición de una figura crucificada. La idea de perpetua 're/inserción', se encuentra a su vez en la visión dionisíaca de la vida en el autor germano. La tragedia, la muerte y la destrucción son elementos necesarios en la vida y no deben evitarse, sino por el contrario, deben ser aceptados de buen grado. Para que cada momento de la vida pueda repetirse hasta el infinito, es inevitable caer en la destrucción.

Del mito y del Minotauro picassiano

En su conexión con la muerte cíclica, es importante recordar que entre el grupo de surrealistas fue Bataille el primero que pensara en el Minotauro. Las recientes excavaciones de Cnossos fueron sin duda un factor importante en la aparición del tema. El descubrimiento del palacio de Minos, con sus oscuros e intrincados pasajes y escaleras conduciendo a ninguna parte, había revelado una arquitectura griega diferente a todo lo conocido anteriormente; al mismo tiempo había hecho renacer el mito del laberinto. A la vista de la imagen que estaba surgiendo de la antigua Creta, el mito mismo tomó nuevas connotaciones para Bataille. El laberinto se comenzó a ver como el lugar de un giro definitivo en la historia de la civilización, ya que fue allí donde el héroe ateniense Teseo mató al Minotauro, cortando de un solo golpe todos los lazos con el mundo arcaico y tenebroso representado por Creta y la bestialidad humana encarnada en el monstruo. Al haber aparecido el Minotauro en la *Suite Vollard* más o menos al mismo tiempo, debe suponerse que es la misma criatura mitológica que tratara Bataille. No obstante, debemos tener en cuenta que el Minotauro picassiano era y sigue siendo sobre todo un habitante de la serie. Relacionado directamente con el papel del artista, uno casi tiene la impresión de que con *Minotaure caressant une femme (Suite Vollard L58)* [OPP.33:05] el escultor y el toro esculpido simplemente cambian papeles, uno convirtiéndose en una cabeza clásica, el otro en el animado Minotauro. Es más, la explícita 'yuxtaposición' de los rasgos bovinos del Minotauro con el rostro barbudo de mirada

fija sugiere un intercambio más localizado —como si la cabeza del escultor estuviera simplemente desplazada al fondo de la habitación y la del toro estuviera insertada en el cuerpo dejado atrás. El efecto de esta sustitución tiene una representación más tangible en la relación del Minotauro con la modelo, y a su vez, en la relación de esta con el espectador. Mientras que antes en *Le repos du sculpteur devant des chevaux et un tareau (Suite Vollard L33)* [OPP.33:119] la mirada de la modelo había ido remitida directamente al espectador, consciente de su distante punto de vista fuera de la imagen; en la escena posterior la modelo, por el contrario, se relaciona completamente con el Minotauro. Mediante sus piernas entreabiertas y su pose contorsionada, le ofrece su sexo no a él, sino al espectador; el cambio parece estar dirigido específicamente a mantener la relación equilibrada —a definirlos a ambos en términos claramente físicos. El escultor clásico de la serie del taller era más a menudo caracterizado por su relación aislada y distante (es decir, puramente ocular) con su trabajo y con la modelo. El reino del Minotauro dentro del taller se define, por el contrario, por una relación más íntima— podríamos incluso decir, más táctil. Al mismo tiempo que el Minotauro, mediante su bruta animalidad, se diferencia en gran medida del escultor clásico, también está en clara oposición a las figuras enfrentadas de los 'encuentros amorosos' —véanse *Le viol sous la fenetre (Suite Vollard L50)* [OPP.33:52], *Le Viol II (Suite Vollard L47)* [OPP.33:28] y *Le viol V (Suite Vollard L49)* [OPP.33:37]. A pesar de su proximidad, los ojos de ella permanecen completamente abiertos y fijos en el Minotauro, mientras que él baja la cabeza para atraparla en su mirada. El Minotauro parece haber ganado un puesto en la serie principalmente por su relación con los protagonistas de las dos principales series opuestas. Por una parte, se encuentra la mirada apartada del escultor clásico y, por otra, el ciego abrazo de su homólogo en los 'encuentros amorosos'. Juntas estas dos figuras articulan los polos de una oposición entre lo óptico y lo físico. La importancia del Minotauro en la serie reside precisamente en el hecho de que en él se reconcilian la visión y el tacto. En este contexto, su cabeza de toro adquiere significado, en virtud de su feroz naturaleza, un modo

de visión que es completamente carnal y está caracterizado por toda la voracidad de un toro. El Minotauro representa por lo tanto una síntesis o trascendencia —Hegel diría *eine Aufhebung* o sublación (Lat. *sub-* hacia arriba + *latio, tollere* elevar)— de la oposición entre visión y carnalidad, ya expuesta por el 'taller de escultor' y 'los encuentros amorosos'. En este contexto, el ciego Minotauro representa por otra parte una radical negación de tal síntesis: la visión carnal reemplazada por un andar a tientas ciego y débil —*Minotaure aveugle guidé par une fillette, I* [OPP.34:09], *Minotaure aveugle guidé par une fillette III (Suite Vollard L91)* [OPP.34:32], *Minotaure aveugle guidé par une fillette III (Suite Vollard L90)* [OPP.34:11], *Minotaure aveugle guidé par fillette dans nuit IVb (Suite Vollard L92)* [OPP.34:77]. Habiendo indicado en un tiempo un modo de ver que estaba ligado a lo físico— la visión que agresivamente toma posesión de todo lo que inspecciona, los rasgos del Minotauro pierden en estas láminas tal significado, o mejor dicho (ya que en la superficie permanecen virtualmente iguales), los rasgos han venido a significar precisamente la ausencia de aquel significado, esto es, la carencia de la síntesis que una vez representaron. La cabeza del Minotauro, no siendo ya trascendental, se ha hecho meramente bestial. Como para recalcar esto, Picasso representa al ciego Minotauro con la cabeza volcada hacia atrás en agonía, de modo que los ojos ciegos descienden en la jerarquía de su rostro y la boca abierta se convierte en el rasgo preponderante —véase *Minotaure aveugle guidé par une fillette III (Suite Vollard L90)* [OPP.34:11].

Aún queda una manera en que la serie del 'Minotauro ciego' está ligada a la trama de Ariadna en los escritos de Bataille: al igual que el escritor francés, Picasso muestra una seria preocupación por el tema del Sacrificio. Uno de los principales puntos de la *Fenomenología* de Hegel, según explica Alexander Kojève, es que el ser humano (espiritual) se diferencia del animal cuando sus deseos no se dirigen ya a objetos reales, 'positivos', sino hacia el deseo de otros. Ya que los deseos animales están esencialmente dirigidos a la supervivencia, el ser humano nace solo una vez, arriesgando la vida voluntariamente en búsqueda de otra meta. Ser humano, entonces, supone necesariamente exponerse a la muerte. Bataille ad-

miraba la cita que expresaba que la Vida está siempre teñida de Muerte, que una cierta negatividad es inherente en nuestro propio ser. A través de un proceso dialéctico de reconciliación, lo que se describía en el prefacio como 'absoluto desmembramiento' logra resolverse, al final del libro, en un coherente Todo. Como indica Bataille, 'para que el hombre se revele finalmente a sí mismo, deberá morir, pero deberá hacerlo mientras viva —mientras observa como cesa de ser'. En otras palabras, la Muerte deberá convertirse en auto/concientización en el mismo instante en que aniquila al ser consciente. En un sentido esto es lo que ocurre (o al menos está a punto de ocurrir, u ocurre fugazmente y de forma casi imperceptible) a través de un subterfugio. En el Sacrificio, el verdugo se identifica con el animal al que le ha tocado morir, de modo que muere mientras observa cómo otro muere e incluso, de alguna manera, muere voluntariamente, siendo parte integral del brazo del verdugo. Para Bataille el Sacrificio tiene su origen mitológico en la automutilación. Defendía que gran parte del arte 'pasa por sucesivas destrucciones'. Las obras *Le meurtre* [OPP.34:20] y *Le meurtre* [OPP.34:52] parecen ofrecer cierto rechazo inicial a las propuestas de Bataille. Después de todo, al ilustrar el Sacrificio, transformándolo en una representación (por cruda que sea), ¿no repiten el 'subterfugio' sustitutivo que denunciara Bataille? ¿No intentan domesticar y con ello traicionar el Sacrificio convirtiéndolo en una experiencia puramente delegada? Quizás fuera este reconocimiento lo que llevara a Picasso a cancelar la imagen, tachándola con una equis. No obstante, Picasso termina por admitir su coincidencia filosófica con el escritor francés. Como dijera el mismo artista: 'Antiguamente toda obra era completada en etapas, cada día traía algo nuevo. Una obra solía ser una suma de añadidos. En mi caso, una obra es una suma de destrucciones'. El hecho de que el Minotauro ciego apareciera poco después en las láminas junto al tachado Marat sugiere un cierto reconocimiento de las nociones de Bataille. El Minotauro ciego de hecho nos trae específicas asociaciones con la ofuscación de Edipo. El Minotauro ciego debe entenderse en el contexto de su homólogo vidente como el producto de una reconciliación dialéctica: la eliminación de la oposición entre vi-

sión y tacto representadas respectivamente por el escultor clásico y su homólogo en los 'encuentros amorosos'. Como tal, el Minotauro vidente era la encarnación de lo que Bataille definía como una estética de la 'apropiación'; su mirada parecía capaz de abrazar todo lo que se encontraba a su alcance. Al contrario, el Minotauro ciego, aunque aún ocupa una posición en la relación entre lo óptico y lo físico, consigue apartarlos de tal dialéctica. Siguiendo a Derrida, podría decirse que la ceguera del Minotauro constituye un Sacrificio tan irreversible, una negatividad tan radical, que no puede ya ser identificado como negatividad en un proceso o sistema. Más bien es lo que pone en peligro al sistema desde su mismo interior. La privación del Minotauro revela 'el punto ciego' del sistema propuesto en la serie del 'taller de escultor'; el punto en el que la fantasía de una visión carnal se convierte en mera carne. Supone sobre todo un sacrificio de significado. Estrictamente, la ceguera representada del Minotauro es solo una consecuencia del sentido de 'automutilación', un sentido que ha surgido de las relaciones estructurales de la serie. Podría decirse que la serie del 'Minotauro ciego' es de por sí una ejecución del Sacrificio, y no solo una mera ilustración de aquel. Es por ello también que el Minotauro llega a ser considerado un homólogo del 'dios sacrificado' de la mitología.

Muchos de los personajes y temas que le preocuparon en la *Suite Vollard* reaparecerán al año siguiente en *Minotauromachie* [OPP.35:01]. Especialmente destaca no solo la figura del Minotauro, sino también el tema del Sacrificio en la interpretación de Bataille. Recuperada la visión y apartado del contexto inmediato de la serie, el Minotauro entra en una relación diferente con la cuestión del Sacrificio. Más que antes, la relación depende de los actores secundarios y de las múltiples asociaciones laberínticas que los acompañan. La figura mitológica del Minotauro está íntimamente ligada al Sacrificio. A los jóvenes atenienses se les exigía que se ofrecieran regularmente como Sacrificio al monstruo cretense —hasta que Teseo fuera enviado como una de las víctimas. El 'Cristo' de *Minotauromachie* [OPP.35:01] adquiere un nuevo significado respecto de los otros personajes del grabado, especialmente las tres jóvenes que se encuentran inmediatamente al lado. La condi-

ción de estas como participantes en el Sacrificio es quizás menos obvia, pero no por ello menos crucial para la interpretación total de la imagen. A través de sus atributos y apariencia, las tres jóvenes pueden asociarse a la guía del Minotauro ciego. La que sostiene la vela en *Minotauromachie* [OPP.35:01] también recuerda a los ancestrales *korai*. Con los pies firmemente juntos, el codo derecho doblado en un ángulo de casi noventa grados, la pose de por sí sería suficiente para establecer la connotación de un Sacrificio en la figura. Por otra parte, está el hecho de su 'ofrenda'. Aunque normalmente se interpretan como un ramo de flores, una vez examinado de cerca parece más bien un manojo de trigo que llevara la primera de las acompañantes del Minotauro ciego. Con los pájaros y su parecido a la guía del Minotauro, las dos mujeres en el vértice superior izquierdo están igualmente implicadas en la imaginería del Sacrificio. De hecho, los pájaros están doblemente ligados a tal imaginería; colocados junto a la figura del Cristo, aluden no solo a las víctimas del Sacrificio pagano, sino también al Espíritu Santo. El aparejamiento de las palomas refuerza el reconocimiento de tal duplicidad y el hecho de que representen dos aspectos diferentes, e incluso diametralmente opuestos, del Sacrificio: por una parte, se refieren al animal ejecutado; por otra, al ser que al sobrevivir a la Muerte emerge del Sacrificio como un puro espíritu ascendente.

Según Mauss y Hubert, la ambigüedad fundamental del Sacrificio— es decir, su extrema asociación con lo sagrado —se fue progresivamente concentrando en el curso del rito sobre la figura de la víctima: 'La víctima representa tanto la Muerte como la Vida, la enfermedad y la salud, el pecado y la virtud, la falsedad y la verdad'. Además, como destacan repetidamente estos autores, la víctima representa al verdugo ('el sujeto que obtiene los beneficios del Sacrificio'); sin esta esencial identificación, simplemente no habría Sacrificio. 'Todos los intermediarios han desaparecido. La Divinidad, que es al mismo tiempo el verdugo, es una con la víctima'.

La inherente ambigüedad del Sacrificio —en el punto más intenso de compenetración con la Divinidad sacrificada— tiene su homólogo en algunos de los personajes de *Minotauromachie* [OPP.35:01], incluyendo, como corresponde, su 'Cristo sacrifica-

do'. Las palomas junto a él, cada una de ellas mirando en su dirección, representando simultáneamente el espíritu divino y la mera víctima animal, reafirman la intrínseca ambivalencia de la figura. A un nivel más fundamental, la figura de 'Cristo' —derivada de los grabados de Rembrandt, a quien Picasso emuló libremente en la *Suite Vollard*— encarna la contradicción característica del Sacrificio. Su integración del Cristo barbudo y el hombre de la escalera da como resultado una figura que es realmente sagrada, representando al mismo tiempo un personaje condenado y divinizado, víctima y verdugo. Dada la irreductible dualidad de la figura, podría notarse al mismo tiempo la perfecta ambivalencia de su pose: bajo las circunstancias, es imposible decidir si está ascendiendo o descendiendo. Vemos pues la continuidad de una imposible reconciliación dialéctica de opuestos y la prolongación de su condición como elementos del Sacrificio.

La torera y el caballo pueden interpretarse bajo la misma perspectiva. Michael Leiris explícitamente trata la corrida como un modo de Sacrificio ritual —una confrontación estructurada entre elementos opuestos que, en los momentos culminantes de la acción, rompen con la oposición sobre la que se fundan y pasan al dominio de lo absolutamente ambiguo. El torero 'con sus movimientos calculados, su destreza y técnica, representa en última instancia una belleza geométrica sobrehumana', mientras que el toro significa todo aquello que está 'torcido' o 'contrahecho'. El contacto, en el mismo instante que está a punto de suceder, apenas se evita por medio de una desviación impuesta sobre la trayectoria del toro, o por una evasión por parte del hombre—un ligero viraje, una mera inclinación del cuerpo, una especie de giro al que fuerza a su fría belleza geométrica, como si no tuviera otra forma de evitar las fuerzas maléficas del toro más que incorporándolas'.

La unión en *Minotauromachie* [OPP.35:01] de la iconografía del Sacrificio con la de la corrida revela una increíble similitud conceptual y filosófica. El grabado también establece una confrontación sistemática entre elementos opuestos; se nos invita a considerar al Minotauro, el caballo y la torera en los términos del tradicional antagonismo de la corrida (el Minotauro, por supuesto, adoptando el papel del toro); tanto la torera como el caballo, por

otra parte, como adversarios —o más exactamente, como víctimas—del Minotauro. Es más, se nos pide que consideremos al caballo y la torera como una única figura compuesta (caballo o mujer opuesta al hombre o toro), una visión que tiene el efecto de enfatizar la oposición. No obstante, la espada de la torera rompe tan clara relación binaria. Sin importar si la vemos a punto de dar el golpe de gracia al caballo, o dirigida hacia la torera en un gesto de automutilación, la espada, en efecto, divide a la figura contra sí misma, transgrediendo la oposición que podría dotarla de valor significativo. La espada de la torera podría interpretarse como lo que marca la 'belleza' de la corrida —una belleza que, según Leiris, 'se constituye no solamente por la unión de elementos opuestos, sino por el propio antagonismo, por la forma activa en que uno irrumpe sobre el otro, dejando su huella como una herida, como una devastación'. La figura del Minotauro se revela, una vez examinado cuidadosamente, más o menos de la misma forma. No solo encarna de por sí el antagonismo de la corrida entre hombre y toro, sino que también lleva sobre el hombro la capa de torero. En las dos pruebas a color del grabado, la identificación es inconfundible: la capa roja brillante resalta dramáticamente sobre los tonos marrones oscuros del resto de la composición. Por lo tanto, el Minotauro es también una figura dividida en sí misma, auto-opuesta —como el dios sacrificado de la mitología. Extendido como si intentara bloquear la luz de la vela, el brazo del Minotauro apunta al deseo de no ver. En ese sentido, señala también el mismo rechazo de la visión como apropiación que encarna el Minotauro ciego. Todo el grupo triangular formado por el observador, la vela y la mujer reclinada que formara la base de la composición inicial, reaparece en la parte izquierda de *Minotauromachie* [OPP.35:01]. La joven de la vela se relaciona claramente con la guía del Minotauro ciego. De igual forma, la mujer reclinada tiene su origen en las toreras de la *Suite Vollard* y en las somnolientas féminas desnudas de *Garçon et dormeuse à la chandelle (Suite Vollard L93)* [OPP.34:29]. De hecho es una amalgama de estos personajes, análoga a las 'figuras compuestas' producidas en la condensación onírica.

Según Freud un solo pensamiento onírico puede manifestar va-

rios elementos en el sueño, y lo que es más importante, un solo elemento del sueño puede estar motivado por diferentes pensamientos oníricos; es a lo que Freud se refería al hablar de la sobredeterminación de la iconografía onírica. En el estudio de Roger Caillois sobre 'el pensamiento automático', se deriva la existencia de ciertos objetos e ideas excepcionalmente persuasivos no solo de las asociaciones que evocan, sino más bien de la compleja interrelación de tales asociaciones. La estrecha red asociativa presente en cada ideograma se ha venido desarrollando con el tiempo y a través de múltiples relaciones culturales, lingüísticas e incluso biológicas, hasta el punto de que podría decirse que forman 'una parte esencial de todo elemento onírico y por lo tanto que poseen mayor objetividad que este último'; Hegel y Caillois declararon independientemente que existe una directa continuidad entre la mente y la naturaleza, de la que aquella es una parte integral. La estructura del pensamiento, en otras palabras, es perfectamente homóloga a la de la naturaleza y en ese sentido es completamente objetiva. Sin embargo, en contra de lo que podría denominarse el determinismo del pensamiento hegeliano, Caillois yuxtapone lo supradeterminado de la imaginación y la naturaleza. Para él, el conocimiento es una forma de comprender el lugar que pertenece a cada cosa en una estructura generalizada; pero esa estructura es una densa red organizada (cuando lo está) según ciertos 'nódulos' supradeterminados. Caillois argumenta que el estar supradeterminado es lo que caracteriza al mito. En este punto, su opinión es estrictamente contraria a la interpretación 'arquetípica' de Jung. Mientras que este ve el mito como una operación a los niveles más profundos y abstractos del pensamiento y opinaba que esta era la razón de su especial atractivo para la imaginación, aquel defendía que la fuerza de cualquier imagen mítica deriva de sus múltiples conexiones concretas con las más heterogéneas esferas de la vida, conexiones que, al supradeterminar la imagen, la dotan de cierta persuasión y una aun mayor sensación de inevitabilidad.

Minotauromachie [OPP.35:01] tiene su origen, en este sentido, en el arte clásico según la propuesta de Hegel, para quien el período clásico fue ese raro momento histórico en que forma y conteni-

do coincidieron perfectamente. El contenido de una obra, en otras palabras, era simplemente su forma, con el resultado de que las estatuas no 'significaban' sino que meramente existían. El significado de una típica escultura del siglo V, según Hegel, residía en su belleza, plenitud y unidad, más que en cualquier significado simbólico oculto bajo la superficie. De igual manera, la iconografía de grabado picassiano ofrece una multitud de asociaciones, concretas e irreducibles en lugar de un significado simbólico concreto. Caillois atribuye el mimetismo animal a un 'deseo irresistible de imitar' y específicamente de imitar el espacio, el entorno que les rodea. Muy lejos de ayudar en la conservación del organismo (como es el caso en la mayoría de los instintos animales), el mimetismo, según él, lleva de hecho a la disolución y a la dispersión de aquél'. Lo mismo se aplica al mito, con su múltiple supradeterminación. Al igual que las fobias psicasténicas, tanto el mito como el mimetismo dan muestra de una crisis de identidad, la incapacidad de distinguir entre el *yo* y el *otro*, el *yo* y el *no-yo*. La visión dialéctica es meramente un espacio cerrado dentro de lo ilimitado del pensamiento mitológico e 'imaginativo'. Salirse de él supone un riesgo a cierta dispersión y por lo tanto a la pérdida de significado y autoconciencia. Es en este contexto en el que hay que tener en cuenta la referencia de Caillois a la definición de Nietzsche del mito como una expresión que lleva a cabo una *orgiastische Selbstvernichtung* (autoinmolación orgiástica). Es en la autoinmolación del Sacrificio donde el mito encuentra su fundamento más característico. El delirio asociativo provocado por la supradeterminación del mito permite que el *yo* exista, en palabras de Hegel, en absoluto desmembramiento. Quizás ocurra lo mismo con *Minotauromachie* [OPP.35:01], cuyo valor significativo depende de un supradeterminismo 'mitológico' y de la 'ambigüedad' del Sacrificio. En términos biográficos, el artista debe haberse sentido en esta época de forma muy parecida a las víctimas mitológicas: atrapado en un laberinto de imágenes, dejándose llevar por asociaciones involuntarias y arriesgándose tanto a la pérdida del *yo* como a la cancelación de toda posible significación. Entre septiembre, octubre y comienzos de noviembre sigue con el tema del Minotauro ciego guia-

do por una joven en varios dibujos: *Tête de Minotaure aveugle* [OPP.34:39], *Minotaure aveugle conduit par une petite fille* [OPP.34:64], *Minotaure aveugle conduit par une petite fille* [OPP.34:65], *Minotaure aveugle conduit par une petite fille* [OPP.34:84], *Minotaure aveugle guidé par une fillette III (Suite Vollard L90)* [OPP.34:11], *Minotaure aveugle guidé par une fillette III (Suite Vollard L91)* [OPP.34:32], *Minotaure aveugle guidé par fillette dans nuit II (Suite Vollard L92)* [OPP.34:85] y *Minotaure aveugle guidé par fillette dans nuit IVb (Suite Vollard L92)* [OPP.34:77]. Estas obras marcan un dramático *in crescendo* en la nueva, más exaltada, fase del *amour fou* que funde al Minotauro con la rubia joven, explicando quizás la conexión entre ambos en *Confidences* [OPP.34:93].

El 19 de noviembre vuelven a reunirse por última vez en la serie los tres personajes principales: la modelo, el escultor y el Minotauro en *Personnages masques et femme oiseau (Suite Vollard L94)* [OPP.34:45]. El trío está involucrado en un extraño drama que se da frente a una sirena colocada sobre un pedestal. Mientras el Minotauro sostiene su bastón —una marca de su trágico Destino como ciego monstruo— y el escultor alza su copa como si brindara por la nueva criatura híbrida ante él, la modelo desnuda se coloca una elaborada máscara sobre la cara. Tal disfraz nos permite suponer que las otras dos figuras están también enmascaradas, asumiendo meramente los papeles de Minotauro y escultor. La ambigüedad de las figuras nos remite de nuevo a la cuestión sobre la relación entre arte y realidad. La figura de la sirena pudiera simbolizar un tipo particular de amante o modelo, una cuya belleza y promesa de amor sedujera al artista alejándolo de su trabajo, al igual que el canto seductor de las sirenas atrae a los marineros apartándolos de su misión. Si la sirena picassiana tiene el mismo papel, el conflicto entre arte y amor toma una nueva dimensión, presentando el amor como un gran peligro para el artista, ya que devora metafóricamente su espíritu al igual que la sirena destruye a los navegantes. Por otra parte, quizás no es el amor el que presenta el mayor peligro, sino el arte mismo. Posada en un pedestal, la sirena reemplaza físicamente a la escultura del artista. Después

de todo, puede que no fuera un espécimen vivo del pasado mitológico, sino una escultura, el objeto del brindis del artista, felicitándose a sí mismo por haber creado tal sustituto para sus barbudas cabezas de Zeus y bustos de Marie-Thérèse. Embrujado por su arte como lo es el marinero por el cantar de la sirena, el artista se consume con la misma pasión que es esencial para la creación de su obra. Como bestia híbrida con afinidades hacia el Minotauro, la sirena pudiera también encarnar la completa gama de cualidades asociadas con aquel, que había dejado el estudio hace tiempo. Mientras tanto, la modelo y otro hombre, o quizás el mismo artista en una imagen diferente, se colocan las máscaras de los dos personajes que representan los espíritus artísticos opuestos que han dominado el estudio, su mascarada nos recuerda de nuevo la frágil separación entre ilusión y realidad. El barbudo escultor clásico y el viril Minotauro representan ideales del artista que no existen en realidad —son una ilusión, y el artista y la modelo deben sostener las máscaras de tales imágenes idealizadas delante de ellos. El peligro está en que el artista pueda ser víctima de sus propias ilusiones. Como criatura mítica con su propio rostro de máscara y su doble naturaleza, la sirena es un monumento idóneo para el espíritu del Minotauro y para la incertidumbre de su corporalidad. La relación de la sirena con el Minotauro y con todos los monstruos híbridos queda confirmada en *Taureau aile contemple par quatre enfants (Suite Vollard L96)* [OPP.34:28]. Con las patas traseras de un león, alas y patas delanteras de un pájaro, los pechos de una mujer y la cabeza de un toro, es una especie de híbrida bestia, un Minotauro, sirena o Esfinge. Solo sobre una plataforma elevada sobre un valle, el monstruo parece alzarse en triunfo. Debe ser sacrificado sobre el altar, al igual que el Minotauro había sido anteriormente ejecutado en la arena —véanse *Minotaure blessé (Suite Vollard L63)* [OPP.33:09], *Minotaure vaincu (Suite Vollard L64)* [OPP.33:04] y *Minotaure mourant (Suite Vollard L65)* [OPP.33:10]. Como una nueva encarnación del carácter multiforme del artista, este monstruo también sufrirá una muerte expiatoria para ser inmediatamente regenerado, quizás en otra forma más. La ‘re/inserción’ perpetua es el último triunfo del artista.

En muchas de las obras que aparecen por estas fechas, el artista parece observar atentamente a la modelo —véanse *Au cabaret* [OPP.34:22] (11 de noviembre) o *Garçon et dormeuse à la chandelle (Suite Vollard L93)* [OPP.34:29] (18 de noviembre)—, como si intuyera que la separación entre ambos era inevitable. Son fechas en que Picasso le pide a su abogado que acelere el proceso de separación legal con Olga. Aunque no tiene éxito en obtener el divorcio, sí logrará eliminar su presencia física. Poco después de haber tachado la imagen invertida de la muerte de Marat en su revisión de *Minotaure aveugle guidé par une fillette I* [OPP.34:09], Olga abandona el apartamento de *23 bis, rue de La Boëtie* y se muda a un hotel. La magia de Picasso parece haber tenido resultado.

En diciembre hace el grabado *Taureau aile contemple par quatre enfants (Suite Vollard L96)* [OPP.34:28]. Vemos a la *femme–enfant*, esto es, Ariadna o Antígona, bajo la apariencia de 'cuatro niñas' montadas en una especie de barco. La enorme bandera negra lo identifica con el legendario barco de Teseo, transportando al héroe junto con otros jóvenes en dirección a Creta para ser sacrificados al Minotauro. Al conectar a las 'cuatro niñas' con Ariadna–Antígona en el barco del héroe griego, Picasso crea un símbolo polivalente (inocencia, benevolencia, nobleza) que se suma al de los cuatro elementos femeninos, cuyos componentes representan el Bien. El valor positivo del símbolo junto con los cuatro elementos del Bien —recalcados por el blancor de las 'cuatro niñas'— contrasta fuertemente con el tenebroso y aterrador aspecto de la monumental figura de un 'toro alado', que es de hecho una combinación de un ciego Edipo o Minotauro con el enemigo mitológico de Edipo, la Esfinge, un ser híbrido que devastara Tebas, pero que fue finalmente derrotado por Edipo al solucionar su letal acertijo. Al igual que el personaje mitológico, la Esfinge o Minotauro picassiano está dotada de pechos de mujer, alas de ave y patas traseras de león. Y, de la misma forma que la Esfinge tebana se colocara sobre el monte Phicium para imponer sus enigmas mortales, la Esfinge–Minotauro picassiano se posa sobre un podio flotante frente a un fondo de montañas que surgen del mar. Ya que la Esfinge–Minotauro es el enemigo del ciego Edipo (que en su versión auto-

biográfica también equiparara al Minotauro), la primera nos presenta un claro ejemplo de la compleja iconografía picassiana donde un personaje puede pasar a convertirse en su propio enemigo. Superponiendo una inversión sobre otra, el anterior Edipo ciego o Minotauro es reemplazado por las 'cuatro niñas', Antígonas–Ariadnas, quienes como el mitológico Edipo se enfrentan a la Esfinge–Minotauro, que a su vez parece emitir un indescifrable acertijo con su abiertas fauces dentadas. Pero aquella, que era en parte el enemigo del ciego Edipo o Minotauro, es el mismo Picasso. La Esfinge–Minotauro está dotada de gigantes alas negras y garras de águila (símbolos de Picasso). Las patas traseras de león son igualmente un símbolo personal del pintor, ya que como él escribiera, el águila solar, el león solar 'se disfraza de torero' (esto es, Picasso). El monstruo de oscuras alas es a su vez una nueva versión del tradicional dragón alado, cuya yuxtaposición con la figura andrógina es común en el simbolismo hermético. El 'envenenado' dragón alado, como representación de la materia prima, la 'matriz' o elemental sustancia femenina, de todo lo existente —incluyendo los cuatro elementos— es también la 'hermética andrógina', el Rebis, 'doble objeto' que simboliza la coincidencia de opuestos. El misterioso dragón alado, concebido como la madre y sustancia primigenia compartida por los cuatro elementos, coincide con la visión telúrica picassiana de la temida Madre Primigenia. La oscura Esfinge–Minotauro —con su enorme cabeza y cuello de toro representados con una grafía rítmica— contrasta fuertemente con las cuatro blancas caras de las niñas Antígonas–Ariadnas. La Esfinge–Minotauro o dragón alado, como una andrógina Madre Primigenia Guardiana, parece cuidar de las cuatro niñas o elementos sobre el ornado barco. Pero las cuatro jóvenes reaccionan con horror ante el amenazante enigma emitido por la Esfinge–Minotauro. Siguiendo el código secreto del Hermetismo, las cuatro niñas o elementos que contemplan al dragón alado, su andrógina Madre Primigenia, pudieran quizás proyectar la idea de una completa unión con la Esfinge–Minotauro o Picasso, enfrentándose a él como al 'oscuro Destino' que su 'luz' terminará por destruir.

Capítulo 12

Ensueño o abstracción de la realidad

En 1935 la producción artística decrece con respecto a años recientes —solo ochenta cuadros y dibujos han sido catalogados este año, aunque de hecho produce más de lo que sus amigos piensan en aquella época. Algunas de las obras, que Picasso guardara o diera a Marie-Thérèse, serán solo descubiertas mucho más tarde, en el inventario de sus posesiones, o en la colección que Maya heredó de su madre, que no se expondrán hasta 1981 (Ginebra y Tokio, 1981). Pinta el óleo sobre lienzo *Tête de femme* [OPP.35:05]. Zervos publica 'Conversation avec Picasso' en un número especial de *Cahiers d'Art*, donde le comenta: 'Lo único que quiero es que mis obras impartan una emoción. El pintor pinta por una necesidad urgente de descargar sus sentimientos y sus visiones'. Quizás por esta razón visita con Marie-Thérèse a Jacqueline Breton, esposa del escritor, en el hospital justo después de dar esta a luz a Aube y coloca entre las piernas desnudas de ella una pequeña guitarra, una muestra de su arte, confirmando con ello su concepción de 'la pintura como un acto amoroso'. Jacqueline se parece a Marie-Thérèse, con la que a veces se confunde. Picasso estaba realmente fascinado con el culto bretoniano del amor ideal–sexual, que se correspondía con su añoranza de 'pureza'; pero por otra parte estaba fuertemente inclinado hacia la 'impureza' de Bataille, como lo demuestra el hecho de que comprara una colección de cartas de amor de Breton manchadas de esperma.

En enero, realiza en su estudio de *23 bis, rue de La Boëtie* en París una serie de dibujos y pinturas en diferentes estilos, la mayoría de jóvenes leyendo, escribiendo o dibujando —[PP.34:127, PP.35:001 a P.35:018]—, temas que ya había introducido en 1932 y había vuelto a explorar en 1934 —[PP.34:043–PP.34:047]. En *Femme lisant* [OPP.35:07] se ve a una figura sentada en una silla leyendo un libro colocado en una mesa frente a una ventana. Probablemente se trata de Marie-Thérèse, aunque los contornos rígidos y angulares del cuerpo son los opuestos a las formas redondeadas que solía utilizar para representarla. La lectura es otra forma de ensueño o abstracción de la realidad, con la mujer encerrada en ámbito apacible y silencioso. En algunos casos la figura se abandona a un sueño profundo —véase *Femme endormie* [OPP.35:49]. El mundo del sueño es el punto intermedio entre consciente e inconsciente. Aquí vemos cómo la amante juega un papel doble: por una parte sirve para 'com/unicar' al artista–*voyeur* con su propio inconsciente; por otra, en su función de víctima expiatoria, la joven dormida o muerta logra re/ligarlo con la Divinidad o el Todo. Que ella haya alcanzado ese estado a través de la lectura es significativo: solo mediante la poesía puede la joven amante verse transformada; la poesía o el arte debe por lo tanto interpretarse como el mecanismo que pone en funcionamiento un proceso transformativo: sin la poesía no hay metáfora, sin metáfora no hay metamorfosis. En última instancia es la colaboración entre musa y arte, modelo y artista, la que permite la 'sub/limación' de la Muerte y la 're/unión' deseada.

Volviendo a *Femme lisant* [OPP.35:07], se nos ofrece aquí un nuevo esquema pictórico, el de una figura sentada con la cabeza inclinada, apoyada sobre la mano, más o menos encorvada sobre una mesa. La mesa rectilínea sirve de apoyo a toda la composición, que se ha simplificado hasta convertirse en un estrecho entramado geométrico. El estilo curvilíneo de Boisgeloup se reemplaza aquí con un duro diseño de formas angulares que atrapan a la figura en una red de la que solo los redondeados pechos y la cabeza logran escapar. La armonía de amarillos y púrpuras y la peculiar configuración de la cabeza de nariz prominente son características de las

representaciones de Marie-Thérèse en esta época. Las manos a menudo poseen la apariencia de hojas de cuchillo. La forma puntiaguda del libro, que parece una figura de papel doblada y la enorme mano azul púrpura traen a la mente la imagen de un pájaro. La dureza del diseño se refuerza con los tonos ácidos ya mencionados —amarillos y púrpura— a los que se suma también el verde. La misma severidad puede observarse en el resto del cuadro, que está dominado por formas triangulares enfatizadas con negros contornos como los de una cristalera. Esta fuerte geometrización incrementa la severidad de la escena e incluso le añade un aspecto inquietante. La silueta de un pomo aparece proyectada sobre el cristal, un tema recurrente en muchas escenas de interior. Es de esperar que el pomo exprese la preocupación que Picasso debía tener por Marie-Thérèse pues ya sabía que estaba embarazada. El enorme y enérgico pomo negro visto en contraluz sobre un brillante fondo amarillo anaranjado y colocado justamente encima del perfil de Marie-Thérèse parece protegerla, como si se tratara de una mano de hierro. Cuando ya en 1937 su *amour fou* haya llegado a su fin, el pomo de Picasso abrirá la puerta del olvido, así en *Portrait de Marie-Thérèse Walter* [OPP.37:09], la fuerte 'mano de la puerta' se encuentra implantada casi directamente en la frente de Marie-Thérèse y parece aprisionar más que proteger su tensa figura de traje chillón, inmovilizada en la estrecha silla, mirando los postigos cerrados a la izquierda. Es durante la Guerra Civil Española que el pomo alcanza una condición claramente mágica. A partir de entonces los pomos se superponen sistemáticamente a cristales de ventanas resguardados por símbolos del Mal y sin excepción se ponen del lado del Bien. Esta serie obsesiva de pomos de ventana que destruyen la maldad termina el 30 de abril de 1937, un día antes de que comenzara el *Guernica* [OPP.37:01], aunque incluso en esta obra, el 'pomo apotropaico' (Gr. *apotrepein* alejar [el Mal]) tendrá bajo su control la puerta de la Muerte o el Destino a la derecha.

El 9 de enero comienza a trabajar en el óleo sobre lienzo *La muse* [OPP.35:03], que completará en febrero. La artista es una mujer tan bella como cualquier modelo y está acompañada por

otra joven mujer que se apoya sobre una mesa, dormitando o mirando a la artista dibujar aparentemente un jarrón de flores que se encuentra junto a la mujer sentada y se refleja de forma oscura en un espejo que yace sobre el suelo. No solo recuerda a la relación de la naturaleza muerta floral y la figura femenina; sino que el hecho de que la artista esté desnuda mientras dibuja une lo sensual con lo abstracto.

Durante el invierno realiza los dibujos a lápiz *Deux femmes* [OPP.35:18], *Deux femmes* [OPP.35:19], *Jeune fille assoupie [Étude]* [OPP.35:20] y *Femme lisant* [OPP.35:17], y a tinta china *Deux femmes* [OPP.35:13] y *Jeune fille dessinant dans un intérieur* [OPP.35:12]. También pinta los óleos sobre lienzo *Femme endormie* [PP.35:006] y *Femme se coiffant* [OPP.35:09].

En febrero Marie-Thérèse probablemente recibe la confirmación de que está embarazada de Maya. Picasso finaliza toda una serie de obras donde se muestra a una joven leyendo, dibujando o escribiendo —*Jeune fille assoupie [Étude]* [OPP.35:21], *Jeune fille dessinant dans un intérieur* [OPP.35:22], *Jeune fille dessinant dans un intérieur* [OPP.35:14], *Jeune fille dessinant dans un intérieur* [OPP.35:15], *Jeune fille dessinant dans un intérieur* [OPP.35:11], *Femme dessinant* [OPP.35:23], *Deux femmes (Jeune fille dessinant dans un intérieur)* [OPP.35:06]—, y en algún caso durmiendo, como en el óleo del 3 de febrero *Femme endormie* [PP.35:007]. El día 20 de ese mes se exhiben en la *Galerie Pierre* de París y hasta el 20 de marzo *papiers collés* producidos entre 1912 y 1914, con un catálogo escrito por el surrealista Tristan Tzara.

A comienzos de marzo realiza varios retratos de Marie-Thérèse u Olga al óleo —*Tête de femme* [PP.35:020] (3 de marzo), *Tête de femme (Olga Kokhlova)* [OPP.35:08] (10 de marzo), *Tête de femme* [PP.35:022] (12 de marzo). Pero lo más importante por estas fechas es el grabado *Minotauromachie* [OPP.35:01], en el que empieza a trabajar el 23 de marzo. La obra incluye temas que ya forman parte de su vocabulario artístico en otros medios: el Minotauro, el caballo corneado, el hombre de la escalera, la torera herida o muerta y la niña con la luz. Pasará por diferentes etapas hasta su último estado y le seguirán variaciones con diferentes técnicas.

De una forma u otra, todas estas obras, continuadas en 1936 y 1937, son preludios al grabado *Rêve et mensonge de Franco* [OPP.37:11] y al mural *Guernica* [OPP.37:01], ambos de 1937. El 16 de marzo Hitler había reintroducido el servicio militar obligatorio en el Reich. La guerra se veía venir.

Minotauromachie

Fueron las cuatro versiones del Minotauro ciego guiado por una niña al final de la *Suite Vollard* las que sentaron las bases para la obra de gran tamaño *Minotauromachie* [OPP.35:01]. A partir de este momento, la torera y la híbrida criatura nunca se volverán a representar en la obra de Picasso. En las pocas escenas eróticas y violentas creadas posteriormente, el Fauno tomará el puesto del Minotauro. Entre el 23 de marzo y el 3 de mayo, Picasso trabajará en el famoso grabado, una especie de llamada a escena: todas las 'criaturas' que habían rondado por su obra durante los dos últimos años están presentes en el escenario: Marie-Thérèse, la torera–amante, se dispone a abandonar la escena, ya que está a punto de ser madre (nótese la herida en el costado de la yegua, sobre la que yace y que es también su doble). Este cambio requiere un diferente tipo de actitud emocional. El barbudo escultor está a mitad de la escalera que podría ser la escalera utilizada para descender a Cristo de la cruz en *La crucifixion* [OPP.30:01], el último acto de la Pasión; se escapa saltando la valla para ir a otra parte, para encontrar otras fuentes de inspiración (por algún tiempo Picasso abandonará prácticamente la escultura). Sin embargo continúa mirando por encima del hombro como si intentara grabar en su memoria la imagen de aquel cuerpo que tanto había amado pintar. Llevando una pesada carga, el Minotauro viene a hacer su última reverencia, añorando el vigorizante aire del mar. La niña, con su pelo rizado, gorro redondeado y sobrio vestido de mangas largas es casi una réplica de la fotografía de Marie-Thérèse a los trece años. Lleva las flores que ella adoraba y quizás también 'su flor', la flor de una Virgen de dieciocho años. A la luz de su vela (apenas

había electricidad en Boisgeloup), le muestra al Minotauro la torera como si dijera '¿Qué has hecho conmigo?', mientras él se oculta la cara de la llama (¿vergüenza? ¿culpa?), pero también refleja la luz sobre la niña, el verdadero objeto de su amor. En la torre, asomadas a los arcos de las ventanas, se encuentran la modelo y su doble —uno podría decir la durmiente y la flautista de 1933 que ignoran lo que ocurre abajo. Esta podría ser 'la torre de marfil', apartada del mundo, un lugar en que el artista había vivido con su modelo–amante, pero que a partir de determinado momento haría que la relación fuera demasiado opresiva y restrictiva. Una tormenta se cierne sobre el cielo y comienza a llover. Picasso llamó a este el peor período de su vida. Si quería continuar pintando, necesitaba una bocanada de aire fresco y, para él, la pintura era toda su vida.

La línea vertical de la casa divide el grabado en dos partes: a la derecha, llenándola casi por completo con su cuerpo, un enorme Minotauro avanza desde el mar, no ya el alegre amigo del escultor, o el patético monstruo ciego, sino un Minotauro completamente diferente, más animal que nunca; su poderoso brazo se extiende hacia el caballo destripado en el centro encima de cuyo lomo yace una torera muerta o inconsciente, con el pecho al aire, y las manos sosteniendo una espada. Tanto ella como el caballo llenan la parte inferior media de la lámina. A la izquierda se ve una casa oscura y en sus altas ventanas vemos a las dos mujeres ya mencionadas; pero ellas solo están preocupadas con las palomas en el alféizar de la ventana. Más a la izquierda, al borde de la composición, se alza una escalera con el hombre barbudo semidesnudo subido a ella, que mira fijamente al monstruo y a la joven torera. Quizás se trate de una Anunciación, pues Marie-Thérèse estaba embarazada de cuatro meses cuando Picasso realizó el grabado. En primer plano a los pies de la escalera vemos a la niña del sombrero. A la derecha, vemos la entrada siniestra del Minotauro desde la playa, sus ojos reflejan la luz de la vela que la frágil niña sostiene bien alta, de modo que la llama prácticamente toca la cabeza agonizante del caballo y la mano estirada del Minotauro, iluminando la palma de su mano. Ofreciéndole un ramo de flores como bienvenida, la niña

no parece tener miedo. El brazo alargado de él en un gesto amenazador intenta evitar el enfrentamiento con ella.

'Minotauromaquia' es una palabra inventada por Picasso para combinar los temas del Minotauro y la corrida. El grabado *Minotauromachie* [OPP.35:01] de hecho ilustra el combate entre las fuerzas del Mal —personificadas por el Minotauro— y las del Bien —representadas en la inocencia de la niña. A la mitología griega, en la que el Minotauro se identifica con la unión de hombre y bestia, Picasso añade aspectos de la corrida española que tan bien conocía. En un trágico combate, hombre y animal se enfrentan a la Muerte. El animal simboliza la fuerza bruta, pero también la debilidad de la víctima. Identificándose con la bestia mitológica, Picasso ve en sí mismo simultáneamente al verdugo asesino y al inocente condenado al Sacrificio. Podría decirse que se trata de una obra que condensa en una sola imagen todos los temas y símbolos del ciclo del Minotauro, ocupando por ello un lugar central en la alegoría temática que va desde *La crucifixion* [OPP.30:01] al *Guernica* [OPP.37:01]. El Minotauro o Picasso es detenido por la niña, Marie-Thérèse, cuya inocencia queda expresada en su ramo de flores, así como en las palomas de la ventana, símbolos de paz y de amor. En el centro se encuentra la verdadera víctima.

Lo que se representa es la lucha entre la luz y las tinieblas, la Vida y la Muerte. La iconografía del grabado es rica en significados y está construida con extremo cuidado. Como ya hemos dicho, el enorme monstruo irrumpe en la escena desde la derecha y con el fornido brazo extendido, cuyo tamaño coincide con la desproporcionada extremidad del Minotauro ciego, intenta bloquear la luz de la vela que la niña sostiene en la mano. Karen L. Kleinfelder apunta que, según la leyenda, el Minotauro tenía la capacidad de ver donde otros no podían, dado que sus ojos estaban habituados a las tinieblas del laberinto. Esta monstruosa oposición entre la luz y las tinieblas es lo que realmente divide la composición en dos planos, tanto conceptual como formalmente. El deseo, la culpa y todos los impulsos prohibidos del Minotauro o Picasso son 'sub/limados' ante la inocencia de la niña o Marie-Thérèse. Aunque el cuerpo de la bestia es humano, el rabo lo identifica como

animal, haciéndonos pensar en la evolución que la figura sufre hacia un completo animalismo, un proceso transformador en que el monstruo de *Minotauromachie* [OPP.35:01] pasará a ser el toro del *Guernica* [OPP.37:01], un símbolo que no es de pecado o brutalidad, sino de las fuerzas maléficas de la guerra. Desde el punto de vista estrictamente formal, debe ponerse énfasis en las peculiaridades de la imponente figura principal en *Minotauromachie* [OPP.35:01], que es muy diferente del hombre–toro que había aparecido hasta el momento. Como señalan Sebastian Goeppert y Herma C. Goeppert-Frank, el Minotauro tiene aquí un aspecto monumental y arcaico, un cuerpo humano masivo y atlético y una cabeza de tal tamaño que está fuera de toda proporción con el resto de su anatomía. Zoológicamente hablando, no es una reproducción exacta de una cabeza de toro, sino más bien la de un búfalo americano. La posición y aspecto de las piernas y torso nos recuerdan las de los *kurói* griegos. El otro grupo de importancia de *Minotauromachie* [OPP.35:01] ocupa el centro geométrico de la composición y consiste en los dos personajes: el caballo y la mujer que yace sobre el lomo. Es sin duda una variación del tema ya conocido de la corrida. El caballo —o quizás más bien la yegua— intenta escapar del Minotauro y mira hacia atrás para ver cuán cerca está el peligro. De todos modos ya está herida de muerte, como puede comprobarse por los intestinos que le cuelgan del vientre. En contraste con la mujer encima de él, todo alrededor del animal denota terror y muerte. La figura femenina —claramente una torera, a juzgar por la vestimenta— yace plácidamente sobre el caballo. Los rasgos de ella, como todos los de los demás personajes femeninos, son claramente los de Marie-Thérèse. De hecho el rostro y la pose nos recuerdan a los plácidos retratos de Marie-Thérèse que Picasso realizara en 1932. En términos de iconografía, el tema evoca el rapto de Europa, la leyenda que nos lleva de nuevo al mito del Minotauro. Zeus, completamente enamorado de Europa, asume la forma de un toro para raptar a su amante y llevársela a Creta, donde tendrán tres descendientes, entre ellos, Minos, cuya esposa, Pasífae, a su vez se enamora del toro blanco de Poseidón. Es de esta relación anti-natural que nace el Minotau-

ro. El rapto de Europa es un tema extremadamente frecuente en la historia del arte. La representación más habitual muestra al toro o Zeus huyendo con la fémina en sus lomos. Es aquí sin duda donde se encuentra la inspiración para el grupo central de *Minotauromachie* [OPP.35:01]. La niña que detiene al Minotauro representa un modelo de mujer en directa oposición a la joven y a la modelo sobre el caballo. Esta última, casi en éxtasis, representa la culminación de la sensualidad, mientras la primera es el paradigma de la inocencia. Una combinación de los dos modelos femeninos da como resultado el tipo de la mujer con el que Picasso identificaba a Marie-Thérèse; sin embargo, al detener al Minotauro con la luz de la vela que sostiene en la mano, la niña —como lo evidencian las flores en la mano derecha— simboliza la verdad y la virtud enfrentadas al crimen y la brutalidad del Minotauro. Una irreducible densidad simbólica queda transcrita en la más misteriosa poesía. El hombre barbudo que vuelve la mirada para observar la escena, identificado frecuentemente con Cristo, es otro de los homólogos picassianos, quizás el escultor como ya dijimos, que cansado de su complicidad con los crímenes del Minotauro, se asegura del triunfo de las fuerzas del Bien sobre las fuerzas del Mal antes de partir. Las dos jóvenes que observan la escena desde la ventana de un sólido edificio, son de nuevo retratos de Marie-Thérèse. Las palomas en el alféizar de la ventana muestran igualmente una escena de tranquilidad, lo que alude al triunfo de la paz y la inocencia sobre los poderes nefastos de las tinieblas. Es más, el barco a punto de partir en el horizonte pudiera ser una alusión a la paz experimentada por la humanidad al darse cuenta de que ha sido liberada del Mal.

Aunque el Minotauro parecía formalizar una adhesión circunstancial y temporal al movimiento surrealista, al tomar posesión de él Picasso lo hace suyo, o mejor dicho, lo utiliza cómo pretexto para narrar en un código secreto, a través de dibujos, grabados y pinturas, diversos episodios de su vida privada. Picasso, que durante el Período Azul había demostrado en sus obras como podía penetrar la esencia del cristianismo, quizás por esa razón decide ahora demostrar que también es capaz de captar la esencia de lo que se había acostumbrado a llamar paganismo. Esta especie de

confesión personal a través de sus obras fue el aspecto más sorprendente de su producción artística en los años siguientes: los elementos de la mitología mediterránea tradicional se habían convertido en elementos de su propia mitología.

Picasso se vio fuertemente afectado tanto por la ruptura de su matrimonio como por la imposibilidad de obtener un divorcio de Olga y por lo tanto de dar legalmente su nombre al bebé de Marie-Thérèse, Maya, que nacerá ese verano. La dificultad estaba en su ciudadanía española, que nunca había querido abandonar. En su entorno se comenzó a rumorear que estaba pensando dejar de pintar. En 1935, Gertrude Stein, a la que siempre le gustaba exagerar, había escrito que hacía ya dos años que Picasso no pintaba o dibujaba. 'Es extraordinario cómo uno puede dejar de hacer algo que ha estado haciendo toda su vida', había dicho ella, recordando también el silencio de Shakespeare. Picasso, como era habitual, no hizo ningún comentario. La verdad es que, por circunstancias externas, le fue difícil concentrarse en su trabajo. Estaba realmente devastado por la situación en que se encontraba. Poco después Sabartés escribiría: 'Le gusta apuntar en un papel, en forma de palabras, las imágenes que antes le había inspirado a hacer composiciones plásticas. A veces la imagen dicta una palabra y la palabra es el punto de partida para un recuerdo o pensamiento; y si surge una paradoja, la toma para ocultar un sentimiento y crear una ambigüedad, demostrando como ya lo ha hecho en sus lienzos y esculturas, que sin la ayuda de la falsedad es difícil hacer que la verdad sea creíble'.

El contenido de la escasa producción de 1935 sugiere que fue tanto el embarazo de Marie-Thérèse como la partida de Olga lo que le causaron un gran trastorno. La mayoría de las veintiséis pinturas y dibujos catalogados este año datan de los primeros meses, especialmente de febrero —cuando Marie-Thérèse seguramente recibió la confirmación de que llevaba casi dos meses de embarazo— y reflejan su preocupación con la situación que se presentaba. No hay evidencia que sugiera que Picasso pasara tiempo con su amante durante el embarazo y podría haber dependido de su hermana para que lo mantuviera al tanto. Después de febrero, Picasso

hizo muy poco. Un par de dibujos en abril muestran a un caballo y un toro en una furiosa confrontación, que quizás reflejen una nueva crecida en la hostilidad entre Olga y Picasso, o quizás marque la fecha en que por fin le confesara a su esposa el hecho de haber dejado embarazada a Marie-Thérèse. Además de algunos dibujos malhumorados, el artista no produjo prácticamente nada durante el resto del año. Solo el grabado *Minotauromachie* [OPP.35:01] tiene una presencia importante, apareciendo como un oasis en el desierto de su devastada vida personal. La visión restaurada de la bestia podría simbolizar su orgullo al haber roto por fin con Olga y haber asumido responsabilidad por su Destino, aunque pareciera oscuro por el momento. El psicoanalista Curt G. Seckel sugiere que la niña representa la forma más elevada del *yo* y sostiene la brillante luz de la inocencia. A cierto nivel, tal interpretación parece correcta. Ella permanece en calma mientras se enfrenta al Minotauro, quizás porque tiene la seguridad de que los nobles impulsos del artista vencerán sobre sus más innobles apetitos y terminará dejándose llevar. A otro nivel, la niña sugiere también la añoranza en Picasso de un regreso a la seguridad de ser la niña de papá. Algunos críticos han notado una similitud entre la imaginería de este grabado y el *Guernica* [OPP.37:01] de años después. Ambos tratan con un vocabulario de imágenes que reflejan el impacto de ciertas experiencias infantiles que habían quedado indeleblemente grabadas en su memoria y que resurgirían en su arte cuando la emoción lo exigía, mostrando una referencia autobiográfica más clara. Tales asociaciones con sus primeras experiencias habrían sido bastante naturales en estos momentos. Su reacción extremada al embarazo de Marie-Thérèse indica que, desde el comienzo, había conectado este evento con el segundo embarazo de su madre y el nacimiento de su primera hermana Lola durante un terremoto. Por todo ello, el pánico que sentía parecía estar bien fundado.

El rumor del declive emocional de Picasso se había extendido, hasta el punto de que muchos quedaron sorprendidos al ver el éxito de su muestra en la *Paul Rosenberg Galerie,* del 3 al 31 de marzo, donde aparecían preferentemente obras sobre la corrida y jóvenes leyendo. Poco después de la clausura Picasso desapareció con

Marie-Thérèse y Maya, lo cual dejó estupefactos a íntimos amigos como Paul Eluard. A mediados del mes siguiente vuelve al tema de la corrida y el Minotauro con *Cheval agenouillé* [PP.35:025], *Minotaure et cheval* [OPP.35:24] (15 de abril), *Courses de taureaux (Corrida)* [OPP.35:16] (26 de abril), *Courses de taureaux (Corrida)* [PP.35:030] (27 de abril). El Minotauro termina convirtiéndose en un auténtico monstruo en *Monstre* [OPP.35:25] (24 de abril). Sigue con ellos a lo largo de la primavera con obras como el dibujo a lápiz de cera *Le taureau victorieux* [OPP.35:39]. Entre marzo y abril abre la exposición 'Les Créateurs du Cubisme' en la *Galerie des Beaux-Arts* de París, organizada por las revistas *Beaux-Arts* y *Gazette des Beaux-Arts*, con catálogo preparado por Raymond Cogniat e introducción de Maurice Raynal.

De mayo a febrero (o la primavera) de 1936 no realiza más pinturas. Pasa la mayor parte del resto del año componiendo poesía y lo continuará haciendo hasta el comienzo de la guerra. Como Picasso dijera, 'después de todo, las artes son todas lo mismo; puedes escribir una imagen en palabras del mismo modo que puedes pintar sensaciones en un poema. 'Azul —¿qué significa 'azul'?. 'Hay miles de sensaciones llamadas 'azul'. Puedes hablar del azul de un paquete de *Galoises* y en ese caso puedes hablar del azul Galoises de los ojos, o por el contrario, como hacen en los restaurantes parisinos, puedes hablar de un bistec que es azul cuando en realidad quieres decir rojo. Eso es lo que he hecho a menudo cuando he intentado escribir poemas'. Aunque generalmente se considera que están escritos en el libre fluir de la conciencia típica del surrealismo, Daix y otros opinan que la selección de las palabras es muy deliberada, tanto en francés como en español. Incluso el estilo gráfico y la forma en que coloca las letras y palabras en la página es con frecuencia bastante pictórica (*'Pourtoi', poème pour Maya* [OPP.35:04]). Algunos de los poemas se publican en 1936 en una edición especial de *Cahiers d'Art* (vol. 10, nº 7-10) y en *Gaceta de arte* (Tenerife). Las reacciones a estas publicaciones son variadas, obteniendo el elogio del surrealista André Breton y la desaprobación de Gertrude Stein. Tras la muerte de Picasso y la disposición de sus pertenencias, todos sus escritos fueron transcritos, organi-

zados por el Musée Picasso, y publicados como *Picasso: Collected Writings*.

La reticencia de Picasso a mostrar sus poemas se debía en parte a que no tenía pretensiones sobre la calidad de su poesía. De modo que sufría de la misma modestia que aún tenía, incluso en su vejez, en mostrar lo último sobre lo que había estado trabajando, en gran parte porque odiaba admitir que estaba terminado y se molestaba si alguien veía lo que estaba haciendo mientras trabajaba en ello. Otra dificultad era que sus poemas no podían ser comprendidos por la mayoría de sus amigos porque estaban en español. Para el artista este nuevo descubrimiento no era un mero entretenimiento. Se trataba de un modo de transcribir en palabras su íntima vida visual. En un poema publicado en *Cahiers d'Art* 10, nº 7-10, se refiere a su feroz esposa Olga como 'la puce qui pisse la pluit'. La poesía era un refugio privado. Picasso a veces incluso escribía mientras iba al baño, y con frecuencia en el comedor y con la puerta cerrada.

De hecho Picasso no creía en la poesía —o la pintura— espontáneas. Su actitud era la del profesional: alguien que ya había colocado fragmentos escritos en sus pinturas y podía con toda certeza pintar poemas también. El grafismo de sus letras y la forma en que se disponían en la página constituían también creaciones visuales deliberadas. En cuanto a los textos, eran un producto directo de su tendencia a cierta afectación —tanto en español (a menudo también en catalán o en un dialecto andaluz) como en francés, así como del placer que sentía al crear asociaciones de palabras. Picasso siempre odiaba separarse de sus compañeras sentimentales, prefería ir sumando relaciones sentimentales antes que descartar ninguna, por muy cansado que estuviera de ella. Su elección dependía de los impulsos del presente más que de la habilidad de las compañeras en participar en su mundo imaginario. En este sentido soñaba con que la vida fuera como el arte, una múltiple asociación de elementos dispares.

El Minotauro, convertido en pura bestia, vuelve a aparecer el 26 de mayo en la obra a lápiz de cera, pluma y tinta china *La bête* [OPP.35:30]. Observamos a un dragón sin alas con una gruesa cola

larga y enrollada, garras y la cabeza de toro del Minotauro o Picasso. Es esta una variación más de los dolorosos remordimientos del Minotauro, el dragón o bestia o Minotauro muere apuñalado por una espada o P, la inicial mística de Picasso, mientras se desploma sobre el caballo u Olga que muestra los dientes o negras uñas, bajo la mirada desconcertada de la cabeza barbuda sin cuerpo de la mente del escultor o Picasso. El toro se ha transformado en la encarnación del Mal. La fuerza concentrada de la parte delantera del cuerpo, expresada particularmente en la tremenda tensión de las líneas del cuello y la gigantesca cola, dotan al toro de una furia destructiva a la que el delicado caballo, caracterizado como débil, incluso en el tratamiento técnico de las formas, solo puede contraponer la inocente pureza de su aterrado temor. El tema una vez más incluye detalles de la corrida: el toro furioso con la mortal espada clavada en el cuello, las banderillas clavadas en el morro y las tablas del ruedo indicadas por trazos horizontales. Es más, cabe notar que mientras que el evento se ha tornado más demoníaco, el toro sin embargo se ha hecho más humano, enfatizándose la parte superior del cuerpo y dando un tratamiento más detallado a los rasgos faciales. Por último, la conexión entre la escena de la batalla y el perfil de la cabeza barbuda a la derecha, que contrasta con la acción principal por su noble reposo, no es de ningún modo accidental y es esencial a la composición. Un mes antes, en un intento de liberarse de su obsesión con el toro, Picasso había realizado un dibujo a pluma de un monstruo, en el que las características del toro ya mencionadas se exageran, marcando la inclinación típicamente española por lo horroroso y lo demoníaco.

En junio su vida personal está hecha un desastre. El embarazo de Marie-Thérèse se hace público, y es probablemente lo que precipita la decisión de la esposa de abandonar el apartamento de *23 bis, rue de La Boëtie*. Olga se puso histérica en los *Jardins des Tuileries*. Se echó en uno de los bancos y se puso a dar gritos en ruso y francés, golpeando a un policía con la sombrilla cuando intentó calmarla. El amigo que le había comunicado la noticia tampoco salió ileso, siendo acusado de mentiroso y cómplice del adúltero marido. A Picasso, que por suerte se encontraba pintando en

rue de La Boëtie, se le fue a buscar y se presentó poco después con Tzara, al que se le tachó inmediatamente de chulo balcano. Picasso decidió pedir el divorcio a través de su abogado Maitre Henri-Robert. De todas formas quería que la hija que esperaba de Marie-Thérèse llevara su nombre. Así comenzó un difícil y doloroso período, salpicado de escenas con Olga, la preparación de documentos, la búsqueda de abogados. No obstante, apenas se había hecho a la idea de ir a los abogados, se enteró que no podría obtener el divorcio: aunque se había casado en Francia, había mantenido la ciudadanía española, por lo que debía regirse por el Código Civil de España —y este no permitía el divorcio. Lo único que podría haber obtenido, con bastante dificultad, sería una separación legal. Todos los trámites del proceso estarán de por sí repletos de tensiones: por empeño de los abogados se sellaron las puertas del estudio de modo que nadie pudiera tener acceso a las obras mientras se discutía el futuro de las mismas. Según las leyes de propiedad común, Olga recibiría una buena porción de las pertenencias de Picasso, incluyendo la mitad de las obras en el estudio. A pesar de las muchas trifulcas, Picasso cumplirá con su obligación legal hacia su legítima esposa.

A finales de junio Picasso se separa por fin oficialmente de Olga, que se muda al sur de Francia en verano, hasta que se decidiera lo que iba a ocurrir: en julio se queda con Paulo en el *Hôtel California*, en la cercana *rue de Berri* de París, desde donde escribe postales y cartas diarias a su marido, que incluían quejas, insultos, burlas y demandas escritas en un galimatías de ruso-francés-español. Llegó un momento en que Picasso casi disfrutaba de ellas. Marie-Thérèse, por su parte, se quedó con su madre, en los barrios de las afueras al norte de París. Aunque Picasso permaneció en París la mayor parte del tiempo, hizo frecuentes visitas a Boisgeloup donde el invierno anterior había acumulado un buen número de esculturas: bustos clásicos, cabezas de mujer de prominentes narices y ojos saltones, bustos compuestos de enormes formas esféricas y esculturas de animales. Después le diría a David Douglas Duncan, fotógrafo y autor de *Picasso's Picassos*, que esta había sido la peor etapa de su vida. Allí compone en español el *Texto de la Caseta*,

que será publicado en traducción francesa de Jaume Sabartés en 1946.

El 13 de julio le había escrito a este viejo amigo del período azul, que entonces residía en Sudamérica, para que viniera a París y se encargara de sus asuntos de negocio. Solo en el apartamento que había compartido con Olga y Paulo, ve a unos pocos amigos: Braque, González, Kahnweiler o Michel y Louise (Zette) Leiris. Esta última era la cuñada de Kahnweiler y se encargará de su galería cuando le sea imposible hacerlo personalmente bajo las leyes de arianización impuestas durante la ocupación Nazi de Francia. Éstas se habían aprobado en Alemania precisamente por estas fechas, concretamente el 15 de septiembre, y llegarían a despojar a los judíos de cualquier derecho civil de ciudadanía, marginándolos legal, social y políticamente del resto de la población.

En este ambiente de angustia e incertidumbre da Marie-Thérèse a luz el 5 de septiembre al segundo vástago de Picasso, una hija, en la clínica *Belvedere* de Boulogne, aunque la fecha inscrita erróneamente es el 5 de octubre. Se le asigna el nombre de María de la Concepción (Maya) en recuerdo de Conchita, la hermana fallecida en 1891. Curiosamente el certificado de bautismo, fechado el 23 de junio (1942), no registra el nombre de Picasso como padre, sino como padrino. Pronto Marie-Thérèse le insistirá en intentar legitimizarla, tomando la nacionalidad francesa y obteniendo el divorcio de Olga. Pero es bien sabido que Picasso no tenía intención de hacer tal cosa, aunque sí da la impresión de querer romper con los recuerdos del pasado: aproximadamente seis semanas después del nacimiento de Maya, hace el último dibujo de su primer hijo Paulo, que ahora tiene catorce años —véase *Portrait du fils de l'artiste* [OPP.35:29] (13 de octubre).

La idea de ruptura con el pasado parece extenderse también a Marie-Thérèse pues según Brassaï, que dice haber visto el encuentro, Picasso 'conoce a Dora un día del otoño de 1935, casi al mismo tiempo que Marie-Thérèse daba a luz a su hija, Maya'. Aunque otros sitúan el encuentro muchos años después, la historia de Brassaï parece convincente, ya que parece lógico que Picasso comenzara a buscar una sustituta para Marie-Thérèse tan pronto como

esta se hubiera convertido en madre. Cuando conoció al pintor malagueño, Dora Maar (Henriette Theodora Markovitch) ya tenía una vida y una carrera propias. Era una fotógrafa profesional, con un lugar en la fotografía francesa de los años 30, especialmente por sus obras de inspiración surrealista, impregnadas de una atmósfera inquietante y por sus fotografías 'de calle', afines en espíritu a las de su amigo Henri Cartier-Bresson. Dora había tenido una apasionada relación con Georges Bataille, al que la había presentado Andre Breton en Barcelona en 1934, un año antes de conocer a Picasso. Otro cambio significativo es la llegada de Sabartés a París el 12 de noviembre desde Madrid con su esposa, mudándose al apartamento de *23 bis, rue de La Boëtie*. La incomodidad y desorden del apartamento se habían incrementado por el hecho de que Picasso aborrecía la idea de subir al estudio del piso de arriba, y se quedaba casi siempre en el piso inferior, anteriormente del dominio exclusivo de Olga. Los dos amigos acampaban entre indescriptibles montones de objetos, pinturas, documentos y cartas sin contestar que se acumulaban como auténticos estratos geológicos. Hablaban durante horas, hasta bien entrada la noche. El artista mantenía despierto a su compañero, hablando cínicamente de la vida en general o de cualquier otra cosa con tal de no dejarlo dormir. Por la mañana, se quedaba en la cama lo más tarde posible y molestaba a Sabartés preguntándole cada dos por tres la hora. De vez en cuando quitaban las sábanas para hacer las camas, limpiaban el polvo del piso inferior, o ponían la mesa. El suelo que Olga había mantenido tan pulido perdió pronto el brillo y desapareció progresivamente bajo montones de papeles; Sabartés tenía un sistema simple de archivar que consistía en esparcir todas las cartas según quién las remitía, cada grupo en un área diferente de la alfombra —las facturas se ponían aparte bajo macetas hasta que se pagaran y después se transferían a los muebles de la cocina o del baño. Una vez a la semana, los sábados por la tarde, se limpiaban todos los cacharros sucios y ambos tomaban un baño. Ya que hablaban hasta altas horas de la noche, estaba descartado levantarse temprano, y el día comenzaba a eso de las once de la mañana en que Sabartés hacía café y se lo llevaba a Picasso, que estaba toda-

vía en la cama. Entonces comenzaba de nuevo la discusión; de vez en cuando Picasso miraba el reloj de Sabartés y le comentaba que debían irse pronto, pero era la idea de que quizás pudieran perderse el almuerzo lo que los motivaba a vestirse y salir a la calle a eso de las dos. Normalmente estaban de regreso en casa para las cuatro y después de una pequeña siesta comenzaban a trabajar.

Sabartés, al que había descrito como poeta en los retratos que le había hecho en su juventud, no había seguido de hecho la carrera de poeta, sino la de periodista en Sudamérica. Viudo, había regresado a España, donde se había vuelto a casar. Como estaba disponible, aprovechó sin dudarlo la oportunidad de trabajar para Picasso. Era un hombre sensible y despierto, dotado de un cierto sentido del humor y una inteligencia cristalina; era capaz de recelar de cualquiera que se acercara demasiado a su ídolo, y serviría de secretario, confidente y mayordomo de Picasso al menos hasta enero de 1937. Sabartés escribirá dos libros repletos de detalles de la vida privada de Picasso, aunque no siempre serán objetivos: *Picasso: An Intimate Portrait* y *Picasso: Documents iconographiques* (Ginebra: Pierre Cailler, 1954). El 15 de este mes hace el dibujo a tinta china *Marie-Thérèse allaitant Maya* [OPP.35:28], una tierna imagen de Marie-Thérèse tumbada en la cama, dándole el pecho a Maya y el 11 de diciembre otro a lápiz *Maya à trois mois* [OPP.35:31], un dulce retrato de Maya, chupándose el dedo gordo. Finalmente, en Nochevieja realiza otro retrato de ella a lápices de colores, cuando tenía tres meses y medio—véase *Maya à trois mois et demi* [OPP.35:32]. Para estos dibujos escoge un papel con una textura fina y suaviza el efecto con una ligera aguada amarilla. Entre los amigos íntimos de esta época se encuentran Paul Eluard y otros surrealistas como Roland Penrose, que admira su obra y terminará escribiendo una de sus biografías, *Picasso: His Life y Work*. El mes termina con varios dibujos de Marie-Thérèse y su bebé—véanse *Maya à trois mois et demi* [OPP.35:32] (24 de diciembre) y *Portrait de Marie-Thérèse* [OPP.35:34] (27 de diciembre). Sin embargo, también durante el invierno pinta la obra al carboncillo *Tête* [OPP.35:33] en la que el rostro de Marie-Thérèse aparece misteriosamente tachado.

La *Serie de la Caseta* tras 1935

La progresiva transformación de Marie-Thérèse de inocente víctima a mujer madura se ve claramente en el papel que juega en la *Serie de la Caseta* tras 1935. En *Baigneuse* [OPP.38:88] la bañista que acompaña a la Caseta muestra una vez más un cierto parecido con la joven rubia. No obstante, el personaje se muestra ahora como estúpido y prosaico, con un cuerpo sexualmente repelente y un 'enorme pie'. Al volver la cabeza hacia la Caseta blanca, introduce con mano pesada la llave en el suave vientre o pared de aquella. En *Baigneuse* [OPP.38:87] vemos a una nueva amante, Dora, transformada igualmente en monstruosa bañista o Madre Primigenia, que regresa en forma de inválida con un 'enorme pie' de palo envuelto en vendajes. Ese pie hinchado está todo cubierto de delgadas líneas de araña que pertenecen a la iconografía kafkiana que Picasso asigna a Dora. La Caseta blanca, que es un cuarto del tamaño de la bañista, se ha alejado al fondo y de su fachada sobresale una llave o falo negro como un arma que apuntara al inválido 'gran pie'. Existe una diferencia crucial entre estas dos obras: mientras que Dora con el ombligo de araña excita a la llave de la Caseta, Marie-Thérèse ya no logra hacerlo.

En *Nu debout devant une cabine* [OPP.38:89] Marie-Thérèse le mete la llave en la cara a la Caseta, que furiosa se echa adelante con tembloroso borde oscuro y la amenaza. La 'malvada' Marie-Thérèse está dotada de las franjas paralelas de Picasso, que también comparte la 'buena' Caseta. Al fondo, un grupo de estrellas han sido borradas y se convierten en una multitud de equis. En la parte inferior, una verja de hierro aprisiona tanto a la Caseta como a Marie-Thérèse; y a esta última no parece que le gusten los planes maléficos de aquella. En su enfado vuelve a la escena en *Baigneuse* [OPP.38:78] y la golpea con toda su fuerza, mientras empuja la llave en su 'carne' con intención de 'hacerle daño'. La tierna y trémula Caseta está a punto de caer de espaldas, y su parte inferior, sus 'pies' tiemblan de temor y se desvanecen en la tierra. En *Baigneuse* [OPP.38:90] Dora reemplaza a Marie-Thérèse como compañera de la Caseta. Esta 'gran' bañista a rayas tiene una enorme

araña o 'sol podrido' en su ombligo, con su gran potencia física apuñala a la Caseta con su propia llave. La 'piel' de la Caseta está arañada y arrugada, y el interior, su 'carne' se hace cóncava. Los objetos familiares se encuentran ahora dispersos por la tierra. La escena tiene colores de circo: violeta, azul, rojo y verde, y el pelo castaño de Dora parece ligado a unos cables de carrusel. Picasso, sintiendo lástima de sí mismo, cuenta aquí una historia simple y conmovedora sobre lo mucho que ha sufrido a lo largo de toda su vida debido a las mujeres. Estas tardías Casetas de madera, de techos puntiagudos, son vulnerables, de piel delgada y sensible, dañada fácilmente por los asaltos de las terribles féminas. La aproximación fundamental a todo es antropomórfica. Picasso le había comentado a Penrose que las casas sin duda 'sentían al igual que cuerpos humanos', las Casetas son el cuerpo mismo del artista.

En *Baigneuses et crabe* [OPP.38:92] una triste Marie-Thérèse a la izquierda juega con un escorpión, el signo astrológico del artista que se le escapa. En el centro, una segunda figura de Marie-Thérèse se aleja indignada de la Caseta. Puede también reconocerse a Dora, que empuja a Marie-Thérèse. La primera sujeta firmemente la llave de la Caseta, que ahora se convierte en una flor. La piel de la Caseta, que se hizo más delgada y sensible en 1938, es ahora un velo blanco transparente. La Caseta de playa es casi irreconocible. En *Baigneuses et crabe* [OPP.38:98] Marie-Thérèse a la izquierda intenta de nuevo coger al escorpión que se aleja furioso de ella. En el centro, una segunda Marie-Thérèse con los brazos extendidos en un gesto de resignación mira a Dora y parece cederle el puesto. La Caseta pasa repentinamente de ser vulnerable a tener un aspecto noble, convirtiéndose en una Caseta 'celestial'. Posada sobre unas escaleras pulidas tridimensionales, el castillo–Caseta o Picasso se alza hecho de mármol cristalino. Mientras que Dora adopta una apariencia grotesca y Marie-Thérèse aparece distorsionada, la Caseta vertical es exquisita, noble y radiante. Como una fuente de luz emite rayos, que juegan a su vez sobre su superficie translúcida. La mano de Dora, tocando la brillante llave de la Caseta, se ha transformado en una flor.

A pesar de esta transformación positiva en la Caseta, el 18 de

agosto 1938 vuelve de nuevo el Apocalipsis, para poner fin a la saga de las Casetas: *Composition* [OPP.38:103] es casi un cataclismo cósmico. El paisaje tiene toda la informidad del caos. Una inmensa telaraña negra se levanta sobre los restos de un árbol, casa, follaje, líneas de carretera, más contornos de árboles, cangrejos, caracoles, espirales y demás manchas. Tejida sobre las estrellas como un ojo y lo que parece ser una encelara rota o silla. Este desbarajuste fantasmagórico queda atrapado en un torbellino de destrucción cuyo núcleo circular explota en todas direcciones. No hay salida posible y el tono dominante es negativo. A la derecha, como si estuviera en una montaña y sobre una escalera, se alza una pequeña, casi invisible Caseta radiante. En su interior transparente, entre cuatro columnas trazadas con delicadeza, se encuentra una vela en forma de ocho, el signo de infinitud, de la luz rodeada por las fuerzas del Mal. Al final de la serie la Caseta o Picasso ha adoptado la 'arquitectura líquida de un palacio de maravillas, flotando en una nube cristalizada', aunque rodeada por un fuerte desorden. Surgiendo de las tinieblas, la Caseta, luminosa y alzada sobre una montaña, es también una alusión a la 'trans/figuración' de Cristo o Picasso en el Monte Tabor. En un poema escrito en la Nochevieja de 1939, la Caseta representa al buen Picasso que 'ex/altado' por las fuerzas tenebrosas transforma la 'piel desgarrada de la casa' en la 'fachada del gallo', el gallo expiatorio o Picasso.

Las últimas imágenes del Minotauro

Las imágenes del Minotauro realizadas después de *Minotauromachie* [OPP.35:01] están fechadas principalmente en los años 1936 y 1937 —*Minotaure tirant une charrette* [OPP.36:67], *Minotaure tirant une charrette* [OPP.36:05], *Minotaure blessé, cheval et personnage* [OPP.36:66], *Minotaure blessé, cheval et personnages* [OPP.36:03], *Faune, cheval et oiseau* [OPP.36:68], *Composition (Minotaure et femme)* [OPP.36:36], *Jeune femme surprenant le reflet d'une hirondelle dans son miroir* [OPP.36:69], *Minotaure* [OPP.37:124] y *Faune blessé* [OPP.37:34]— con la excepción de

algunas apariciones esporádicas en los cincuenta —*Minotaure* [OPP.58:29], *Buste de Minotaure* [OPP.58:30] y *Tête de Minotaure* [OPP.58:31]. Previamente, en Boisgeloup, Picasso había dibujado una escena extremadamente significativa que muestra particularmente la tensión matrimonial —*Minotaure et cheval* [OPP.35:24]. Consiste en una confrontación verbal —de nuevo, cualidades humanas son atribuidas a los dos animales de la historia— entre el Minotauro y el caballo. Los rostros de ambos están distorsionados por la vehemencia del argumento y el Minotauro, que apoya la pata de toro sobre una construcción parecida a la de *Minotauromachie* [OPP.35:01], lleva una camiseta a rayas de marinero, como también lo hizo Picasso en numerosas ocasiones. La escena refleja la tensión existente en la vida privada del artista. Su complicada situación personal se convierte en el tema de dos obras del 5 y 6 de abril 5 de 1936: un dibujo y una pintura al óleo en que el Minotauro arrastra una carreta conteniendo todas sus pertenencias —*Minotaure tirant une charrette* [OPP.36:67] y *Minotaure tirant une charrette* [OPP.36:05]. El mismo mes Picasso viaja a Juan-les-Pins con Marie-Thérèse y la pequeña Maya. El Minotauro, en una iconografía inédita hasta el momento, se utiliza para expresar este evento en la vida de Picasso, mudando a su familia y sus pertenencias a un nuevo lugar. La situación era crítica. Cuando él y Olga por fin se separaron, se vio forzado a compartir sus posesiones con ella, lo cual le preocupaba, ya que también suponía perder algunas de sus obras. Es más, la alegría que podría haber derivado de su nueva paternidad se vio teñida por las nuevas obligaciones. Por el momento, la única chispa de libertad provenía de su relación con Dora, que aún no le había causado ningún trastorno. En estas dos obras, el caballo (Marie-Thérèse) es transportado en el carro, mostrando al joven potro (Maya), a punto de nacer, dentro del vientre. El Minotauro dirige su mirada hacia atrás para observar afectuosamente a su familia. En el óleo, donde la escena tiene lugar en la playa, bajo un cielo estrellado, el Minotauro o Picasso arrastra un carro que lleva no solo la yegua, a punto de parir, sino también un enorme cuadro, denotando claramente la ansiedad que sentía por su separación y la posible pérdida de sus obras. Unos días más

tarde, el 10 de abril, la tensión parece relajarse un poco con la imagen de un Minotauro bucólico, yaciendo en la tierra en una escena al aire libre en que observa a una joven caminando frente a él y jugando a la pelota —véase *Composition (Minotaure et femme)* [OPP.36:37]. Los rasgos de la cabeza del Minotauro son más humanos que animales y la joven es supuestamente Marie-Thérèse, que quizás se identifica en esta composición con su hija Maya, en un deseo de recuperar su propia juventud y la de su amante a través de la recién nacida. No obstante, la posesiva mirada en el rostro del Minotauro refleja su naturaleza animal. Técnicamente hablando, esta obra introduce una gran innovación en el sentido de que se han añadido al cabello y vestimenta de la mujer pigmentos hechos de pétalos de rosa triturados y mezclados con tinta. El contraste entre las áreas completadas con esta mezcla y el resto de la escena da a la composición una especial sensación de movimiento y vibración. A partir del 6 de mayo Picasso realiza una serie de guaches que reflejan la naturaleza cíclica del tema del Minotauro, ya que en estas obras el monstruo es castigado de nuevo por sus infracciones. En el dibujo del 8 de mayo —*Minotaure blessé, cheval et personnage* [OPP.36:66]— una figura femenina sobre un caballo, una rejoneadora o torera a caballo, intenta clavar una lanza en la espalda del Minotauro, que lucha por levantarse del suelo para suplicar por la compasión de las tres figuras que lo observan desde un barco. Por lo tanto, la escena tiene lugar a medio camino entre la arena del ruedo y el mar. Aunque vemos un barco situado a medio plano, el fondo muestra una pared con arcos que evoca un circo romano. El guache del 10 de mayo —*Minotaure blessé, cheval et personnages* [OPP.36:03]— repite el mismo tema del Minotauro vencido en el suelo, pero ahora el cuerpo yace cruelmente atravesado de lado a lado por una lanza. El verdugo ya no es una mujer sino un caballo de veloces alas, una clara alusión al mítico Pegaso, símbolo de la inmortalidad. Una vez que vuelve a recuperar sus fuerzas, el monstruo ya no proyecta su deseo irreprimible hacia Marie-Thérèse, sino hacia una pálida joven con los rasgos de Dora —véase *Composition (Minotaure et femme)* [OPP.36:36]. A media distancia se encuentra una construcción fantasmagórica,

junto con algunos árboles doblados por el viento en una rojiza puesta de sol.

El Minotauro y la inmersión en el Mal

Haciendo un repaso, es importante destacar el papel que tiene el Minotauro en la transformación del artista tras su enfrentamiento con el Destino o Muerte. Ya hemos visto cómo el Minotauro, símbolo del inconsciente, había sido uno de los emblemas del surrealismo en los años treinta. Picasso había derivado su interés por este personaje de los escritores surrealistas y, con su característica perspicacia, orientada espontáneamente a captar todo lo místico, adoptará la concepción bretoniana del inconsciente, expresándola como el inconsciente o el Todo. Al resucitar al monstruo cretense, los surrealistas lo habían asimilado a sus nuevas preocupaciones, alterándolo e identificándolo directamente con el inconsciente y la maldad; mientras que Teseo vino a representar la conciencia y la bondad. De forma elíptica y metafórica, Breton identificaba el *yo* más profundo con Teseo, pero concebía a este como eterno prisionero de un laberinto construido de cristal, esto es, de absoluta 'surrealidad'. Por ello fusionó las figuras del héroe y del monstruo en una nueva criatura mitológica, Teseo–Minotauro que emerge como símbolo de la relación entre el consciente y el inconsciente en la mente humana. En este doble personaje, el Minotauro toma el lado oscuro, el otro polo del artista, 'el oscuro cristal en el que el genio se enfrenta consigo mismo'. Es decir, el Minotauro, según lo interpretaran los surrealistas, era un símbolo de aquel aspecto de la naturaleza humana que se encuentra dominado completamente por el inconsciente.

Esta equiparación se hace más compleja en Picasso. Inicialmente el Minotauro es incapaz de reprimir el constante deseo por la joven rubia y se lanza a hacerle el amor. Posteriormente, su atracción hacia ella simplemente desaparece y no se les vuelve ya a ver abrazados. El sexo y el amor se ven reemplazados en cierto momento por el sufrimiento y el remordimiento. La historia trata pues

de una relación amorosa entre dos individuos y de su tormentosa disolución. En su penetración psicológica a través de la saga del Minotauro, el artista utiliza a la criatura como símbolo de la coexistencia y compenetración entre los deseos básicos (el inconsciente), por una parte, y la razón y la moral (la conciencia), por otra. En un comienzo, el Minotauro se ve dominado por agresivos impulsos sexuales. No obstante, aunque estos son los principales determinantes de su conducta, también participan la razón y la moral. En algunos casos, la conciencia se mezcla con el éxtasis sexual para producir un claro punto de revelación—véanse *Minotaure caressant une femme (Suite Vollard L58)* [OPP.33:05], *Minotaure et nu* [OPP.33:143] y *Minotaure et nu* [OPP.33:141]. Ahora bien, podemos observar que el lado animal del Minotauro está directamente conectado con la libido subconsciente de la criatura. Cuando los brutales deseos del Minotauro hacia la joven rubia se amainan, su energía sexual continúa siendo un rasgo perceptible, pero desde entonces está motivado principalmente por un remordimiento moral y por sentimientos de culpa. En casos donde la sexualidad del Minotauro no está presente, la máscara de toro se aparta del rostro del Minotauro como en *Homme au masque, femme et enfant* [OPP.36:72] y *Homme au masque, femme et enfant* [OPP.36:74], o la cabeza de toro se ve reemplazada por una cabeza humana en *Composition* [OPP.36:77]. Por otra parte, existen más de cuatro imágenes en que la conciencia parece estar encarnada en una figura que no es el Minotauro —véanse *Minotaure caressant une femme (Suite Vollard L58)* [OPP.33:05], *Minotaure vaincu (Suite Vollard L64)* [OPP.33:04], *Minotaure blessé, cheval et personnages* [OPP.36:03] y *La dépouille du Minotaure en costume d'Arlequín (Le rideau de scène du '14 Juillet') (Romain Rolland) [Étude]* [OPP.36:71]. En tales obras, el animal se equipara exclusivamente con el Mal y el inconsciente.

Desnudo, con una cabeza de toro cuyos ojos expresan la intensidad, sabiduría e inteligencia de Picasso, el primer Minotauro está armado como si se tratara de un héroe mitológico, con lo que se invierte la tradición de los monstruos cretenses que solo poseían su fuerza animal para luchar y a los que jamás se les dotaba de armas

asociadas con el paso de 'la naturaleza' a 'la cultura'. Como apunta Leymarie, lo que este primer Minotauro picassiano sostiene es una 'daga fálica de doble filo' que está quizás relacionada con el hacha de doble filo, un símbolo sagrado entre los antiguos cretenses, y llamado *labrys*, la raíz etimológica de la palabra *laberinto*. Teseo y el Minotauro son también una expresión de su concepto de 'la gran cadena del ser' —'todos somos más o menos animales'. Esto está conectado a su vez con la idea de un inconsciente colectivo que perdura en la mente humana— Picasso solía poner énfasis en la mente 'colectiva' y su coextensión con la realidad exterior; le había comentado a Malraux en 1937 que el único tema propicio en el arte moderno era una proyección de los problemas arquetípicos ancestrales. En *Minotaure marchant avec un poignard* [OPP.33:94] y *Minotaure au javelot* [OPP.34:49], Picasso inscribe una línea en forma de 'pi' griega en la palma del Minotauro. Este Teseo o Minotauro autobiográfico también aparece en la obra *Minotaure assis avec un poignard (Maquette pour la couverture de 'Minotaure')* [OPP.33:03]: un Minotauro en cuclillas, con expresión bovina, colocado en medio de una constelación de elementos que contrastan con él, sugiriendo el mundo fútil y desgastado de Olga (hojas de trapo quemadas, ornamentos de papel, una cinta rojiza, cartón), todo ello adjunto a una tabla con chinchetas, que recuerdan a los clavos que habían atravesado la extensión de Olga, la aljofifa de *Guitare* [OPP.26:05]. También referido al mismo artista es el animal de *Minotaure, une coupe à la main, et jeune femme (Suite Vollard L57)* [OPP.33:62], donde observamos su encuentro amoroso con la coronada amante de cuerpo voluptuoso. En *Minotaure caressant une femme (Suite Vollard L58)* [OPP.33:05] y *Scène bacchique au Minotaure (Suite Vollard L59)* [OPP.33:06] Picasso nos presenta una 'fiesta' de los sentidos que representa el deseo como una fuerza vital unificadora. En ambas obras se nos muestra enfáticamente, tanto por la iconografía como por la cualidad 'musical' del trazo libre, una fe absoluta en 'la primacía del deseo'. Su conducta sexual parece haber estado teñida de una fuerte agresividad; uno incluso podría detectar ciertos rastros de sadismo patológico. Como ha notado Anaïs Nin en su *Journal* de 1945,

'Alice Paalen, la esposa del pintor surrealista Wolfgang Paalen, que había sido amante de Picasso, decía que una de sus diversiones era evitar que las mujeres llegaran a alcanzar cualquier placer sexual'. Obtener satisfacción sexual sin darla a cambio significa herir a la amante o quizás forzarla a que persista en su búsqueda con la esperanza de conseguir el orgasmo. Françoise menciona que Picasso era a menudo abrupto al hacer el amor. 'Si se dejaba ir demasiado lejos y se ponía demasiado tierno y pueril, la próxima vez que estábamos juntos era invariablemente duro y brutal'. Sus claras tendencias sádicas estaban destinadas a chocar con los sentimientos e ideales humanitarios, que en definitiva eran los elementos más fuertes e importantes de su personalidad. En *Amants* [OPP.33:71] la 'celestial' Caseta–Picasso, puesta en total oposición a la bestial pareja copuladora, expresa una repulsa a su propia libido brutal, lo que en un sentido más amplio era también una condena del Mal y una muestra de la 'bondad' dominante en él. Es un ataque tan severo contra la maldad que lo empuja a transformarse en el mismo mal, como había mostrado en su *Serie Mágica*, para con ello alcanzar el triunfo final del Bien.

Podríamos afirmar por lo tanto que el artista debe insertarse en la esencia del Minotauro animal, pues solo mediante tal compenetración puede alcanzar el dominio del inconsciente, del Mal. Toda clara separación entre consciente e inconsciente lleva al fracaso. En *Minotaure caressant une femme (Suite Vollard L58)* [OPP.33:05] el artista representa de nuevo al Minotauro–Picasso dejándose llevar por sádicos impulsos sexuales. Volviéndose a la izquierda, el Minotauro jadeante arrastra a su joven amante de cuerpo sensual a todo lo largo de la composición, acercándola boca abajo a su cuerpo peludo. El Minotauro parece estar forzando a su compañera a hacer una *felatio*. Observando la explosión de fuerza del Minotauro se encuentra un joven coronado de flores, parecido a Pan, que toca la flauta acompañado de la también coronada *femme enfant*. En el fondo, entretejido entre las líneas de pelo del Minotauro, se alza una cabeza clásica barbuda, una referencia a Picasso como escultor divinizado. La enorme máscara dionisíaca parece apuntar a una concientización expandida que, a través del autoco-

nocimiento gana una mayor perspectiva de lo 'surreal' que habita el mundo interno y externo —una concientización que ha sido activada por el tumultuoso deseo sádico, aunque es contraria a él. En *Scène bacchique au Minotaure (Suite Vollard L59)* [OPP.33:06] tanto el Minotauro como el barbudo escultor parecen estar envueltos en la carga erótica. Ambos son símbolos de un deseo vital compartido por todos los seres humanos. Cuatro cuerpos desnudos se funden en una masa compacta dentro de la cual vaga el curvilíneo deseo marcado por un arabesco ininterrumpido. Esa línea de deseo desciende del brazo arcado de la joven a la derecha, toca su cuello, eleva sus pechos 'vivos', aprieta la parte interior de su pierna izquierda, dobla la derecha y sin parar acentúa, con el mismo recorrido continuo, el contorno de las pesadas piernas del escultor. Luego sube de nuevo, gira en el estómago del escultor, se enrosca en la abundante barba y el cabello y, a través de su mano derecha, desciende sobre el contorno de la segunda joven. Simplemente la misma energía del deseo abre las curvas de su cuerpo reclinado, se hunde en su vagina, enrojece su mejilla derecha y a través de su mano izquierda fluye directamente hacia el Minotauro. Esta 'curva o deseo' oscurece el vello en su poderoso pecho, esculpe su majestuosa cabeza, se detiene sobre sus dilatados orificios nasales y tierno hocico y finalmente se para en su mano izquierda que sostiene el vaso en un brindis ceremonioso a la exaltación del deseo. Si la linealidad encarna el fluir violento del deseo, las posturas y expresiones faciales de los cuatro desnudos —el señorial y peludo Minotauro, el escultor lascivo con sus genitales expuestos plácidamente y el voluptuoso abandono satisfecho de las jóvenes 'modelos' — expresan simultáneamente la transición del deseo orgiástico a su satisfacción final.

Si para Breton la aceptación de las perversiones significaba la destrucción de los tabúes, para Picasso como para Bataille, el apoyo a las perversiones, por el contrario, dependía de la fuerza del tabú. La perversión sexual a menudo presuponía una prohibición, un dogma católico o mandamientos morales, sociales o incluso estéticos que pudieran ser transgredidos. Una 'orgía' ilustra 'el tipo de existencia que huele a decadencia', antitética por lo tanto a la

castidad; no obstante, fascinaba a Picasso precisamente porque creía en la tradición cristiana de la castidad. La dialéctica de perversidad y castidad es evidente en su propensión a 'traicionar' a sus amigos codiciando sus compañeras sexuales, porque la castidad en la amistad supuestamente debería descartar tal tentación. Su reverencia por la castidad era precisamente lo que determinaba su atracción por la perversidad. La revelación era, en gran medida, al igual que para los surrealistas, la meta de la perversidad. En *Minotaure endormi contemplé par une femme (Suite Vollard L60)* [OPP.33:07] Picasso crea una imagen de tierno y relajado amor como consecuencia lógica de la orgía. Tras ella, el Minotauro descansa y duerme, mientras que la joven con perfil de Marie-Thérèse, vestida y coronada de flores, se sienta en la cama y, con una triste sonrisa, lo observa tiernamente. La cabeza del Minotauro, como la de un niño, está cubierta pero no oculta por una cortina transparente de flores. Picasso sugiere que la sexualidad sádica del Minotauro representada en la 'orgía' previa —*Minotaure caressant une femme (Suite Vollard L58)* [OPP.33:05] o *Scène bacchique au Minotaure (Suite Vollard L59)* [OPP.33:06]— puede combinarse con una inocencia y ternura infantiles. Pero en *Minotaure attaquant une amazone (Suite Vollard L62)* [OPP.33:08] su sadismo vuelve a surgir, aumentado, en la escena más brutal de toda la saga del Minotauro, donde el deseo sádico pasa a ser crimen. El héroe picassiano, ahora completamente destructivo, se suma a una segunda 'bestia', con la parte trasera de un caballo. Ayudado por el caballo–Olga, al que al mismo tiempo derrota, el Minotauro ataca ferozmente a una joven indefensa, desnuda y aterrada, que, aplastada por su doblemente monstruoso peso, yace sobre el suelo. El asalto del Minotauro a su amada refleja las 'contradicciones' amorosas que ya admitiera el mismo Picasso, el 'fuerte deseo de destruir' incrustado en el 'amor por lo que a uno le pertenece'. En *Minotaure blessé (Suite Vollard L63)* [OPP.33:09] vemos al Minotauro desplomado por el peso de su propia culpa, arrodillado a cuatro patas frente a la melancólica mirada de su amada, un símbolo de los sentimientos de culpa y remordimiento. Como le dijera a Françoise, 'los sentimientos de culpa' son inevitables y 'un terrible precio' a pagar por infringir

dolor en 'otra gente'. La autocondena del Minotauro no podría haber sido evitada por Picasso, quien simultáneamente apoyaba y rechazaba el sadismo, y para quien la perversidad, o el Mal en general, era uno de los términos en una dinámica secuencia dialéctica nacida y al mismo tiempo creadora de su opuesto, 'la castidad', o en un sentido amplio, el Bien.

En *Minotaure vaincu (Suite Vollard L64)* [OPP.33:04] Teseo–Picasso da el golpe de gracia al Minotauro o Picasso en un laberinto o ruedo observado por un friso de espectadoras. En *Minotaure mourant (Suite Vollard L65)* [OPP.33:10] el Minotauro moribundo es de nuevo una alegoría del remordimiento y los sentimientos de culpa. Pero esta vez una de las mujeres que observan su muerte, una luminosa figura de Marie-Thérèse extiende con compasión el brazo para aliviar la devastadora pena del Minotauro caído que tiene una mano sobre su dolido 'corazón' y que yace con el cuello estirado, la cabeza hacia arriba y el hocico abierto como si intentara emitir un clamoroso sonido gutural de profunda agonía. En *Minotaure caressant une dormeuse (Suite Vollard L68)* [OPP.33:13] a pesar de la inquietante maraña de líneas negras que modelan la cabeza del toro, el Minotauro no aparece exclusivamente como un amante 'tenebroso'; la mirada que busca sugiere un reconocimiento del marcado resplandor de su amada. El 'negro' Minotauro es uno de los 'monstruos' que 'saben que son monstruos', que poseen una conciencia racional y moral y por lo tanto son capaces de discernir 'la luz'. El *amour fou* entre el Minotauro y la joven rubia ha alcanzado su punto culminante en las escenas de apasionado acto sexual de *Minotaure (Le viol)* [OPP.33:140] o *Minotaure et nu (Le viol)* [OPP.33:95]. El acto amoroso del Minotauro de nuevo rezuma agresividad e impetuosidad, aunque al mismo tiempo se mantiene ligado a una concientización expandida, sugerida por la concentración de sus ojos abiertos y por el apoyo que le da a la cabeza el pecho de su amada, como si él intentara escuchar la voz inaudible del 'silencio'. Lo que hay de nuevo aquí es una completa reciprocidad, la simultaneidad del orgasmo y la trascendencia espiritual que experimentan ambos amantes al mismo tiempo.

La concepción picassiana del amor se basa en las de Sade y San

Juan, enfatizando la dimensión espiritual de la energía erótica que funde a los dos amantes en un abrazo en *Minotaure (Le viol)* [OPP.33:140] durante el éxtasis sexual, mediante el cual el amante 'accede a un mundo tan remoto de la realidad diaria como el mundo de los sueños'. La amada del Minotauro que mira hacia abajo, representa de igual forma—mediante la cabeza volcada hacia atrás, el cuello encorvado, ojos abiertos y los labios separados como para comunicar sus irreprimibles sensaciones—una mezcla de placer y dolor intensos. El concepto de un omnipresente 'silencio de abajo y arriba' y la unión de opuestos en 'el blancor del silencio de la Muerte' fue expresado por primera vez en sus escritos del *Texto de la Caseta* y otros poemas de 1935. Las escenas extáticas del coito bañadas por 'el silencio' en *Minotaure (Le viol)* [OPP.33:140] o *Minotaure et nu (Le viol)* [OPP.33:95] se corresponden perfectamente con la concepción bretoniana de la satisfacción sexual como un 'encuentro universal entre los sentidos, el espíritu, el corazón y el alma, un lugar y un estado en que la muerte y el nacimiento se encuentran a mitad de camino y donde el hombre se autoexamina en su totalidad, la mayor fuente de conocimiento y el más amplio campo de estudio de los profundos mecanismos del ser humano. Como apunta el psicólogo alemán Richard von Krafft-Ebbing (1840-1893), la fémina pasiva es la perfecta compañera del varón sádico porque 'le da gran placer' al dejarse ganar y conquistar por él. De hecho, menos 'pasividad' o una cierta agresividad femenina solo podrían defraudar y disgustar la sexualidad sádica del Minotauro. En *Minotaure et nu (Le viol)* [OPP.33:95] la tensa pierna derecha de la joven rubia se sujeta al cuerpo viril del Minotauro como si se tratara de un par de tenazas y el brazo derecho agarra el brazo izquierdo de él, mientras que la profundidad de su satisfacción queda impresa sin la menor ambigüedad en su fisonomía. En *Minotaure et nu* [OPP.33:144], *Minotaure et nu* [OPP.33:142], *Minotaure et nu* [OPP.33:143] o *Minotaure et nu* [OPP.33:141] de nuevo vemos al Minotauro agresivamente —aunque también con cierta admiración— contemplar el sueño radiante de su amada; mientras que en *Minotaure et nu* [OPP.33:146] o *Sculpteur, modèle couché et sculpture (Suite Vollard L14)* [OPP.33:122] el Mi-

notauro vuelve a asaltar eróticamente a la mujer que sabe responder a su amado. *Minotaure et nu* [OPP.33:145], el último dibujo, es una trascripción detallada de un deseo agudo, refinado y recíproco, que como la luz del sol rompe y modula los palpitantes contornos de los dos desnudos metidos en un contagioso preámbulo al acto amoroso. Una sutil luminosidad complementa la sensación de duración que sugiere la actitud estática del Minotauro que detenidamente acaricia a la mujer. La inspirada cabeza se apoya en el pecho de ella mientras que la pose de la mujer se describe en cámara lenta. Incluso los ojos cerrados de ella y su boca gimiente sugieren la misma lentitud asociada con la atemporalidad de una visión onírica.

La misma búsqueda de una derrota del Mal mediante la autoincorporación del Bien en él puede observarse en obras como *Minotaure aveugle guidé par une fillette III (Suite Vollard L90)* [OPP.34:11], donde Picasso, representado como el Minotauro ciego recién desembarcado en una 'isla del Mediterráneo', es guiado como Teseo hacia el laberinto por la joven con perfil de Marie-Thérèse, que lleva una 'paloma blanca'. Esta asume por lo tanto un papel sincrético de Ariadna–Antígona, conduciendo al ciego Minotauro o Teseo o Edipo al laberinto que el mismo Minotauro habita, esto es, el 'monstruo' de su propia mente. El hilo de Ariadna guía al Minotauro–Teseo a través del laberinto para matar al 'monstruo' del propio inconsciente. En *Taureau aile contemple par quatre enfants (Suite Vollard L96)* [OPP.34:28] la 'noche' física y psicológica del Minotauro ciego se extiende hasta incluir todo su entorno. El patetismo de su enfermedad —algo atenuado por la presencia de la *femme–enfant* con 'la paloma blanca' en cuyo hombro posa la mano, mientras que ella le mira preocupada— alcanza no obstante una intensidad intolerable y una complejidad paradójica. La impresionante fuerza contrastada con la impotente inutilidad del Minotauro ciego, padre y amante, se yuxtapone a la más débil pero también más fuerte *femme–enfant*, su hija y amante. Ella es su salvación, no obstante lo conduce al laberinto que ahora se sitúa fuera de la composición, donde deberá enfrentarse a su propia 'maldad' y destruirla. Encerrados en su propia simbiosis

trágica, la *femme–enfant* y el Minotauro ciego se entremezclan con sus extraños homólogos, un joven y dos ancianos pescadores que nos devuelven a las figuras de Pan o Teseo y los barbudos escultores de la saga del Minotauro —*Minotaure caressant une femme (Suite Vollard L58)* [OPP.33:05], *Scène bacchique au Minotaure (Suite Vollard L59)* [OPP.33:06] o *Minotaure vaincu (Suite Vollard L64)* [OPP.33:04] y al tema de 'Dégres des Ages'.

Refiriéndose a Marie-Thérèse como la guía del Minotauro ciego, Picasso compendia el mito surrealista de la *femme enfant*, el eterno femenino que se encuentra más allá del paso del tiempo y cuya inmaculada inocencia es una garantía para 'ver' 'lo maravilloso' bajo los normalmente ignorados atavíos de la vida diaria. La dificultad que expresa el Minotauro ciego es sin duda alguna la propia ansiedad de Picasso y su sentimiento de culpa generada por los problemas conyugales y románticos que aparentemente se habían visto exacerbados en el verano de 1934, por lo que Marie-Thérèse escribe como su 'seria enfermedad'. En *Model accoude sur un tableau (Suite Vollard L18)* [OPP.33:47] Picasso muestra, junto a una paleta y pinceles, a un niño desnudo coronado de flores con los genitales expuestos que evoca a Dionisos o Picasso, adorando con su mirada un enorme perfil esculpido de una Marie-Thérèse también coronada, que en este contexto se convierte en Sémele–Marie-Thérèse, la madre de Dionisos u 'hombrecito' Picasso. Los cultos a Cibeles y Dionisos consistían en sacrificios de toros y carneros, caracterizados por 'el bautismo de sangre', que se corresponde con la concepción picassiana del Sacrificio animal. De hecho, lo más destacado del culto a Cibeles que sin duda notara Picasso era la bárbara autocastración de las Coribantes. Es a esta diosa —Cibeles o Marie-Thérèse— que Picasso ofrece su Sacrificio. El contorno neoclásico de la diosa, realizado en fluidas curvas, le da un aspecto cristalino e inmaculado. Su velo elevado frente a la 'ventana abierta', casi disolviéndose en la atmósfera soleada, combina la grácil elegancia del impresionismo con la finura de las facetas del cubismo analítico. No se dan acentos tonales, los dos soles no brillan, su luz es plateada y lunar. Tal estilización de la pureza armoniza con los dos conceptos interrelacionados repre-

sentados por Cibeles o 'la 'suprema sacerdotisa' encarnada en Marie-Thérèse. Para crear una alegoría de la diosa como la esencia inmanente en el mundo de las apariencias, Picasso reduce drásticamente la perspectiva y aumenta el tamaño de la diosa de modo que llena casi por completo el simbólico interior.

Existe para Picasso una analogía o correspondencia entre el sol microcósmico del interior y el sol macrocósmico del exterior. Una línea que sale de la rodilla de Marie-Thérèse–Cibeles o la 'suprema sacerdotisa' la asocia a la esquina de la ventana 'abierta' al exterior o al macrocosmos. Esta línea es claramente simbólica porque contrasta con el carácter representativo de la imagen total y su evidente rigor jamás podría interpretarse con una conexión estilística. Es una línea trazada por la carne de la mujer y 'el hilo del Destino', uniendo el sagrado interior con el vasto exterior. La 'cuadriga' que se observa en la parte superior recalca el simbolismo de la línea como el elemento primigenio femenino representado por los cuatro elementos que subyacen al cosmos. Con un ligero gesto simbólico, Marie-Thérèse–Cibeles se levanta el velo como una silenciosa 'suprema sacerdotisa' y 've' los 'rayos solares' en el exterior. Encarna la mística concepción tautológica de Picasso de un conocimiento divino absoluto. Su heroína es la 'vidente' de la esencia invisible de los 'rayos del sol' en el núcleo del exterior macrocósmico. En el más profundo sentido, Picasso, atrapado en un conflicto con 'la tierra', pudiera, al hacer el amor a Marie-Thérèse, hacer finalmente el amor a 'la tierra'.

Marie-Thérèse era para Picasso un 'reflejo del cosmos'. Él sabía que en su carne la realidad externa, las barreras que lo separaban de todo lo que no era él desaparecían al hacer el amor. Como también notara Laporte, el acto amoroso para Picasso era 'ese factor que le permitía permanecer anclado en la tierra', un contacto íntimo con 'la tierra'. Las parejas copuladoras se hacen casi indescifrables, pareciéndose más a pesados montículos interconectados. En *Taureau aile contemple par quatre enfants (Suite Vollard L96)* [OPP.34:28] Picasso vuelve a la ecuación mujer = tierra. Para él, la mujer embarazada está de hecho doblemente ligada a 'la tierra', acercándola directamente a 'la naturaleza' y al 'resto del mundo'.

Las cuatro niñas o Marie-Thérèse son por lo tanto una personificación de los cuatro elementos. Haciendo uso de los principios de inversión y conjunción, Picasso introduce a la *femme–enfant*, esto es, Ariadna–Antígona en guisa de 'cuatro niñas', colocándolas no obstante en el barco de Teseo y conduciéndolas —como tributo del Minotauro— hacia Creta, donde el héroe terminará matando al monstruo.

Al asociar a las 'cuatro niñas Ariadnas–Antígonas con el barco del héroe griego, Picasso crea un símbolo polivalente, añadido al de los cuatro elementos, que se refiere en su totalidad al 'bien'. Este símbolo de inocencia, benevolencia y nobleza —recalcado por el blancor de 'las cuatro niñas'— contrasta radicalmente con el tenebroso y terrible esplendor salvaje del 'toro alado', que es en realidad una combinación del anterior Edipo–Minotauro con el enemigo de Edipo, la Esfinge, una criatura híbrida que devastara Tebas pero que sería finalmente derrotada por Edipo al solucionar el letal acertijo. Como la figura mitológica, la Esfinge–Minotauro picassiana tiene unos pechos de mujer, alas de ave y parte trasera de león. Y al igual que la tebana se colocara sobre el monte Phicium dictando sus mortales enigmas, también la Esfinge–Minotauro se posa sobre una plataforma flotante en un fondo de montañas que surgen de la costa a lo lejos. Al considerarse a la Esfinge–Minotauro una oponente de Edipo en la anterior realización autobiográfica de Edipo–Minotauro, aquella emerge ahora como un nuevo ejemplo en la iconografía picassiana de personaje transformado en su propio enemigo. Sumando una inversión a otra, el anterior Edipo–Minotauro es reemplazado en *Taureau aile contemple par quatre enfants (Suite Vollard L96)* [OPP.34:28] por las 'cuatro niñas Antígonas–Ariadnas quienes, como el mitológico Edipo, se enfrentan a la Esfinge–Minotauro, que emite un nuevo acertijo con su abierto hocico dentado. Pero la Esfinge–Minotauro que era en parte enemiga del ciego Edipo–Minotauro es el mismo Picasso, dotado de las enormes alas negras y garras del 'águila' o Picasso. La parte trasera de león de la Esfinge–Minotauro es a su vez un símbolo personal del artista, ya que como el águila solar, el 'león' solar se disfraza de torero–Picasso en algunos poemas de 1935. Una de las

Esfinges que Picasso seguramente grabó en su prodigiosa memoria visual es la de la Arcana mayor del tarot, 'La Rueda de la Fortuna'. El oscuro monstruo alado es también una versión imaginaria del tradicional Dragón Alado. La yuxtaposición de dragón y figura andrógina es común en el simbolismo oculto del Hermetismo. Ese 'venenoso' Dragón Alado que representa la materia prima como la Madre Primigenia o 'matriz' de todo lo existente, incluyendo los cuatro elementos, aparece junto con la 'hermética andrógina' o 'rebis', el 'objeto doble', simbolizando la coincidencia de opuestos. La feminidad del Dragón Alado, típica de la imaginería hermética no era un concepto extraño a Picasso, ya que había utilizado a dragones sin alas para representar la masculinidad —*La bête* [OPP.35:30] donde un dragón peludo sin alas con una larga cola enrollada y garras posee la cabeza de toro de Minotauro o Picasso. El misterioso Dragón Alado es concebido como la Madre Primigenia o última sustancia base compartida por los cuatro elementos, afirmando una vez más la visión telúrica picassiana de la temida Madre Primigenia. Al igual que la enorme cabeza bovina de la Esfinge–Minotauro, con el cuello definido en rápidos garabatos, contrastara con los cuatro rostros blancos de las niñas Antígonas–Ariadnas, la Esfinge–Minotauro–Dragón Alado, como guardián de la andrógina Madre Primigenia parece cuidar de las cuatro niñas o elementos montadas en un barco decorado como un cofre del tesoro. Siguiendo el código mitológico picassiano las cuatro niñas Antígonas–Ariadnas reaccionan con temor al amenazador enigma de la Esfinge–Minotauro. Pero siguiendo con su código oculto, las cuatro niñas o elementos contemplan al Dragón Alado, su andrógina Madre Primigenia —lo cual pudiera proyectar la idea picassiana de su completa unión con Marie-Thérèse al descubrir que estaba embarazada— con una mezcla de emociones: la primera —con rasgos de Marie-Thérèse con terror, la segunda con curiosidad, la tercera con ternura y afecto y la cuarta con mero interés. Las cuatro niñas o Marie-Thérèse se enfrentan a la Esfinge–Minotauro–Picasso como su 'oscuro Destino' que en un punto será destruido por su 'luz'.

Epílogo

Reconciliación con la Muerte

Podríamos tomar *Minotauromachie* [OPP.35:01] como un resumen de la vida personal y emotiva del artista durante estos años, una importante metáfora visual del conflicto entre 'la luz' y 'las tinieblas'. Los héroes no se definen de forma absoluta, sino como una mezcla ambigua donde domina tanto el Bien como el Mal. La *femme–enfant*, Marie-Thérèse, que anteriormente había sido equiparada con 'la luz' y con la salvación, ahora se convierte literalmente en la fuente de 'luz' que emana de la vela que sostiene en su mano. Pero esta 'luz' no carece de 'sombra', ya que como una testigo impasible observa sin compasión la tragedia. El caballo destripado y la torera caída que este acarrea simbolizan las 'víctimas' de las 'tinieblas'. No obstante, no se las muestra como inocentes. La moribunda torera, que es idéntica a la anterior amante del Minotauro, recuerda a Marie-Thérèse, involucrada en la devastadora separación matrimonial. De hecho, según lo que proponemos aquí, ella es una piedra clave en el desenlace final de la crisis matrimonial. Aunque falleciendo, la torera es ella misma verdugo, ya que vuelve la espada hacia el caballo sugiriendo la parte que jugara en el tormento de la antigua cónyuge. La 'víctima' principal, el caballo destripado, alude igualmente a la abandonada esposa. Pero la salvaje y odiosa mirada del caballo, con dientes expuestos y 'lengua maléfica', sirve de epíteto en los poemas de 1935 para expresar malevolencia. Lejos de ser una víctima sin culpa, el caballo evoca la maldad histérica de Olga. De igual forma, la maldad puede verse también

representada en el mismo artista, simbolizado en el tenebroso y amenazador Minotauro. Con toda seguridad tenía la sensación de que la tragedia había sido provocada por él mismo al comenzar una relación adúltera. Como él dijera, 'escoger a una persona es siempre en cierto grado matar a otra'. Al llevar a cabo su crimen, Picasso actuó en complicidad con Marie-Thérèse y esta es la explicación lógica para hacer que la espada —cuyo mango es una P, la inicial de Picasso— entre en contacto no solo con la torera sino también con el Minotauro, que parece también empujarla hacia el caballo.

A pesar de la naturaleza 'oscura' del Minotauro, este también posee ciertas cualidades que lo redimen. Uno tiene la sensación de que el dolor que ha causado se convierte en el suyo propio: el Minotauro se condena a sí mismo. Esta es la clara explicación del gesto de su mano derecha que se estira en un esfuerzo por bloquear la luz que ilumina las víctimas. Como compendio de la soberanía de 'las tinieblas', el Minotauro o Picasso se enfrenta a su otro *yo* moralmente puro y racional, la 'bondad' que habita la mente en forma de vela encendida —sostenida por su *anima*, la *femme–enfant*. Esta confrontación manifiesta una vez más la 'psicomaquía' que subyace a la saga del Minotauro. A la izquierda, el escultor o Demiurgo–Picasso, asciende o desciende de la escalera hacia un conocimiento superior. Aunque sube la escalera para huir, vuelve la cabeza barbuda como una máscara en dirección contraria y echa una mirada omnisciente —como un Cristo juez suspendido en la cruz— a las zonas inferiores que se encuentran bañadas por 'las tinieblas'. En *Frontispice pour 'Dépendence de l'adieu', René Char* [OPP.36:80] la joven rubia cae desmayada en los brazos de un preocupado Minotauro, una postura que tanto ella como el simbólico caballo asumen de ahora en adelante —véanse *Minotaure tirant une charette* [OPP.36:67], *Minotaure tirant une charette* [OPP.36:05] *Minotaure et jument morte devant une grotte face à une fille au voile* [OPP.36:04], *Femmes et Minotaure* [OPP.37:131] o *Sirènes, nu et Minotaure* [OPP.37:132]. De forma característica, el Minotauro que sostiene a la amada moribunda con la mano izquierda, alza la derecha con tres dedos extendidos en un gesto de bendición cuyo significado se complementa por el mágico número

trece. El Minotauro jamás volverá a hacer el amor a la joven rubia —su compañera sexual será ahora una joven morena (Dora). Una vez que la *femme–enfant*, victima y verdugo, ha cumplido su papel esencial en el conflicto matrimonial y en la confrontación de Picasso con la Muerte, abandona el primer plano.

La parte final de la historia del Minotauro tiene un carácter marcadamente alegórico. En *Minotaure tirant une charette* [OPP.36:67] y *Minotaure tirant une charette* [OPP.36:05] el artista muestra al héroe tirando con prisas de una carreta cargada de imágenes de su compañera y de otras posesiones, mudándose a la nueva casa representada en *Homme au masque, femme et enfant* [OPP.36:72]. El Minotauro, como Picasso le dijera a Douglas Duncan, acarrea con una yegua que 'está a punto de dar a luz' —un potro ya visible en su vientre abierto y que sin duda alude al embarazo de Marie-Thérèse. El Minotauro no es ya un amante, sino un *pater familias*. La intensa presencia sexual/espiritual del Minotauro se ha desvanecido, y la cabeza de toro, que había representado sus impetuosos impulsos sexuales, 'las tinieblas' de las que era consciente, se ven reemplazadas por una máscara negra sobre el regazo. Solo un par de cuernecillos en el humanizado Minotauro sugieren su anterior personalidad, aunque ahora claramente disminuida. Ha quedado reducido a un padre o esposo 'doméstico'. Su expresión revela una fuerte apatía, distanciamiento y melancolía. La mirada fría no se dirige a la rubia mujer, a pesar de su atractivo y de que esta le ofrezca algo de beber. La distancia que los separa indica un distanciamiento físico y psíquico. Una disminución aun mayor del amor del Minotauro puede observarse en *Homme au masque, femme et enfant* [OPP.36:74], donde coronado de laureles, barbudo y contemplativo, parece casi un Dionisos caído del Olimpo, sentado en una terraza junto a su maternal esposa Ariadna. Picasso, por lo tanto, cambia el esquema referencial de la leyenda de Teseo, el Minotauro y Ariadna a la del matrimonio de Ariadna con Dionisos, fusionándolo con el episodio de la Ariadna abandonada por Teseo en la isla de Naxos —aunque transportada anacrónicamente a la *villa Sainte-Geneviève*. En *Composition* [OPP.36:77] el Minotauro ya ni siquiera está presente, hasta la

máscara ha desaparecido; sin embargo el barbudo Dionisos con corona de laureles, así como la rubia mujer y su pequeña, son los mismos personajes de la escena anterior. El ex-Minotauro se ha transformado en un gentil Dionisos y finalmente toma a la pequeña y la pone sobre el regazo. Los ojos están tristes y los gestos al sostener al bebé son vagos y carecen de fuerza; nada en su expresión o postura sugiere que siente la más mínima atracción hacia la rubia joven sentada a su lado. En este momento, cuando el amor por su compañera se ha desvanecido y cuando a pesar de sus intentos de asentarse, no puede controlar sus sentimientos de extrañeza, surge repentinamente la natural reacción desesperada de la mujer, que inútilmente intenta convencerlo de que se quede —véase *Minotaure et jument morte devant une grotte face à une fille au voile* [OPP.36:04]. En esta obra observamos una combinación del abandono trágico de Ariadna por Teseo–Minotauro junto con una parábola del Destino encarnada en una destructiva mano. Dominando la composición se encuentra Teseo–Minotauro con un metálico rostro humano y cuernos blancos, acarreando con la mano derecha un pálido caballo moribundo. La causa de la muerte del caballo la indica la 'niña' a la derecha, con corona de flores, vestido blanco y velo transparente. La mano cortada, que atrapa a la abandonada *femme–enfant* o Ariadna, parece querer dejarla prisionera en la distancia espacial y temporal; es la mano del Destino o Picasso. Por su parte, el Minotauro extiende el enorme brazo izquierdo en un intento de tapar la mirada de su víctima, la abandonada Ariadna que surge como un remordimiento en una distante isla. La parábola de las manos concluye con otras dos manos femeninas que surgen del oscuro interior del laberinto o cueva a la izquierda y que se extienden suplicantes hacia Teseo–Minotauro —las manos de Ariadna suplicando que perdone a sus homólogos, el caballo blanco y la blanca Ariadna abandonada en la isla. Pero al mirar hacia el otro lado, el monstruoso, pero compasivo Teseo–Minotauro no se da cuenta de sus súplicas.

Uno de los pilares de la imaginación mística picassiana es la íntima unión entre él y su enemigo, la Muerte. El concepto del Minotauro–Arlequín moribundo, que es simultáneamente el con-

trario del grifón y su homólogo en *La dépouille du Minotaure en costume d'Arlequín (Le rideau de scène du '14 Juillet') (Romain Rolland) [Étude]* [OPP.36:71], reitera nuevamente de forma sorprendente el antagonismo e interrelación entre víctima —la cabeza de cordero apocalíptica— y verdugo —el pez Leviatán con fauces dentadas abiertas— en *Tête de bélier* [OPP.25:24]. Picasso describe la confrontación metafísica entre el Bien y el Mal que tiene lugar en su interior, proyectándolo sobre el enfrentamiento entre escultor y Minotauro. El escultor–Picasso, con apariencia de Júpiter, se enfrenta al Minotauro–Arlequín, esto es, la propia libido y agresividad de Picasso. El veredicto de culpable en contra del Minotauro–Arlequín (esto es, Picasso) lo da el barbudo escultor (es decir, Picasso). El artista también intenta incluir a Marie-Thérèse del lado de los inocentes, ya que el escultor va vestido con el cuerpo desgarrado de un caballo que la simboliza. El castigo del moribundo Minotauro–Arlequín lo lleva a cabo el barbudo escultor —vestido con el cuerpo muerto del caballo o Marie-Thérèse, el 'amor muerto' del Minotauro— que apedrea al Minotauro–Arlequín. Además, en esta maravillosa y polivalente 'psicomaquía' donde el Minotauro o Arlequín representa el monstruoso inconsciente y el barbudo escultor simboliza la conciencia racional y moral, Picasso introduce una coronada figura masculina de Dora. En '*Grand Air', Les Yeux Fertiles, Paul Eluard* [OPP.36:79], Dora está de nuevo presente, sosteniendo un objeto que emite rayos vigorosos de 'luz', sustituyendo por lo tanto a la rubia joven o Marie-Thérèse que en la saga del Minotauro era la encarnación de 'la luz'. Es más, la luminosa Dora tiene las orejas y cuernos de un Fauno, aludiendo a su unión con el Minotauro en *Faune, cheval et oiseau* [OPP.36:68]; pero los cuernos de la joven morena y su carácter andrógino, sumados a la máscara solar frente a ella, nos remiten a la Madre Primigenia egipcia, Hathor, cuya cabeza estaba adornada con los cuernos de su animal sacrificado —la vaca— y cuyo consorte era el dios sol Horus, lo cual sirve a su vez para introducir la reencarnación del Minotauro, en la forma de un joven Fauno, dios romano de la fertilidad, que medita al borde de un abismo cercano a 'las ruinas de la iniciación'. No obstante, sobre lo que medita el Fauno

o Minotauro no es tanto sobre los misterios ocultos en la 'surrealidad' del exterior o interior del castillo, sino sobre el dilema de escoger entre dos imágenes femeninas superpuestas, un agonizante caballo blanco o Marie-Thérèse, por un lado, y un ave paradisíaca cuya cabeza de halcón es una versión femenina de 'la cabeza de águila' o Picasso, por otro. El bello halcón, un sustituto del anterior ave o Marie-Thérèse, es ahora un ave–Dora, anticipando al animal en *Dora Maar en form d'oiseau* [OPP.36:51]. *Composition (Minotaure et femme)* [OPP.36:36] muestra un paisaje montañoso crepuscular inspirado en lugares de Mougins y un desnudo marmóreo con largo cabello negro yaciendo enfrente de árboles con rico follaje y sobre la abundante hierba del verano. La joven se rinde al ávido abrazo del oscuro Minotauro, sugiriendo el desesperado apetito sexual de Picasso. Para ilustrar la compasión del Minotauro por la rubia abandonada y simultáneamente mostrar su atracción hacia la nueva amada de pelo oscuro, el ave–Dora, Picasso mezcla en *Sirènes, nu et Minotaure* [OPP.37:132] la historia de Teseo o Minotauro con la leyenda de Odiseo atormentado por el dulce canto de las Sirenas—las traicioneras mujeres con cuerpo de pájaro—, salvándose de ellas al atarse al mástil del barco. Por lo tanto Teseo–Minotauro visto por detrás y llevando de nuevo el cuerpo sin vida de la rubia joven ahora sube al barco con el mástil que rescatara a Odiseo. Pero la humana cabeza cornada de Teseo–Minotauro tomada de su homólogo que en 1936 abandonara a la *femme–enfant* o Ariadna en la minúscula isla de Naxos —*Minotaure et jument morte devant une grotte face à une fille au voile* [OPP.36:04]— no se parece al resto de su cuerpo visto frontalmente, vuelto contra la rubia moribunda que sostiene en sus manos. Pues este Teseo–Minotauro es también Odiseo, que escucha el canto mágico de Dora o la Sirena cuyo busto alado y negro cabello emerge cuatro veces del mar a su izquierda. A la derecha, sin embargo, es un brazo sin cuerpo que se alza del mar recordando las dos manos amputadas de la joven rubia o Ariadna suplicando a Teseo–Minotauro, sugiriendo por lo tanto que se ahoga. Más allá del horizonte, otra cabeza de mujer, evocadora de Olga, observa los avatares del mercurial Minotauro. En *La fin d'un monstre*

[OPP.37:134] la abandonada amante rubia del Minotauro que debe haberse ahogado en el mar vencida por su rival, la Sirena–Dora de pelo oscuro y ojos hipnóticos de *Sirènes, nu et Minotaure* [OPP.37:132] emerge del agua como una bella e inocente Anfitrite, diosa del mar y celosa esposa de Poseidón que rescatara a Teseo ayudándole a encontrar un anillo de oro en el mar. La rubia Anfitrite, coronada de flores, sostiene en su mano derecha una lanza, mientras sujeta con la izquierda el espejo de la verdad frente al falso rostro del Minotauro, distorsionado por el horrible reconocimiento de su propia monstruosidad y cuyo corazón se encuentra de nuevo atravesado por 'la flecha del Arlequín' o Minotauro, significando con ello el agudo dolor del remordimiento. En *Faune blessé* [OPP.37:34], cuando el remordimiento del Minotauro ha sido incapaz de reencender el amor hacia la joven rubia, tres rubias compasivas, como tres benevolentes Moiras parten en un barco, una de ellas extendiendo un brazo con gesto amistoso para aplacar el tormento del Minotauro que vive derrotado en la playa, su corazón atravesado por la flecha del remordimiento. En *Faune blessé et femme* [OPP.38:18] la rubia Anfitrite enfrenta de nuevo la parte clara del espejo de la verdad y la virtud al 'vicioso' Minotauro e intenta salvarlo como ya lo hiciera al traerle 'la luz' y la salvación, ofreciéndole ahora una copa con una poción mágica. Al próximo día se aleja de la costa o quizás termina ahogándose en *Faune assis* [OPP.38:17].

El amor, como el arte, era para Picasso una forma de magia cuyas implicaciones explorará en las tres series aquí discutidas. El Minotauro, un destacado símbolo personal para el artista es una personificación del 'oscuro' interior de la Caseta–Picasso y un homólogo de los personajes demiúrgicos picassianos que intentan controlar el mundo en la *Serie Mágica*. El Minotauro–Picasso representa el predominio del inconsciente picassiano mezclado con las fuerzas del Destino o Muerte, tanto en la mente como en la realidad exterior. Siguiendo el modelo de Sade de una sexualidad libre, las escenas del Minotauro reflejan una glorificación de los deseos inhibidos. La segunda fuente del ideal picassiano de una unión total entre lo sexual y lo espiritual es San Juan de la Cruz, con lo que la heroína de la saga del Minotauro sustituye a la Divi-

nidad sanjuanesca, siendo exaltada como luz divina, el eterno femenino, más allá del alcance del tiempo, la inocencia, el Bien y la salvación. Al hacer el amor a la joven Marie-Thérèse, el Minotauro–Picasso en líneas generales hace el amor a la Divinidad. A través de su carne consigue tener conocimiento de los principios de Vida que subyacen a la realidad exterior y por lo tanto las barreras que los separan de la Vida desaparecen en el mismo acto sexual. En la *Serie de la Caseta*, confiesa su alienación de Marie-Thérèse, del mundo y de sí mismo —el conflicto entre la divina y la 'blanca' Caseta–Picasso y su propia libido maléfica; pero en la *Serie del Minotauro* nos muestra el otro lado de su relación con la joven amante: la comunicación e integración con el lado luminoso del Todo y con el Bien dentro de sí. Se produce, por lo tanto, un enfrentamiento entre las fuerzas del Destino o Muerte, inmanentes en la realidad exterior y las profundidades del inconsciente, por una parte; con el consciente, ligado a la Vida, por otra. Para triunfar sobre la Muerte o Destino, Picasso se convierte en Muerte y en 'la muerte de la Muerte' en la *Serie Mágica*. A través del ritual primitivo del Sacrificio toma los poderes soberanos de su enemigo, la Muerte, el *otro* monstruoso que habita en su interior; pero también intenta a través de un autosacrificio moral entrar en comunión con Cristo e identificarse con él como *Summum Bonum*. Tanto la inversión picassiana en su opuesto como la obediente comunión con Cristo sirven a los fines fáusticos de controlar a través de su arte aquello que lo controlaba, la Muerte o Destino. En última instancia, el *amour fou* de la *Serie del Minotauro* reemplaza los poderes mágicos que fueran utilizados en la *Serie Mágica* como único medio de derrotar a la Muerte. Es solo a través del conocimiento carnal y el *amor fou* que el artista consigue un conocimiento absoluto del Todo, una 're/unión' con la Madre Primigenia, dadora de Vida. El amor es por lo tanto la única vía de 'sub/limación' de la todopoderosa Muerte, el único medio de alcanzar el dominio de la Vida, e incluso quizás la Vida eterna, pues Picasso creía, según nos comenta Laporte, en la posibilidad de la Vida después de la Muerte. Una vez conseguido su objetivo, el artista desplaza a la víctima inocente —Marie-Thérèse–Ariadna— a un segundo plano.

Bibliografía selecta

Alberoni, Francesco. *Le ragioni del bene e del male*. Milano: Garzanti Editori S.P.A, 1981.

Alexandrian, Sarane. *Surrealist Art*. Londres: Thames and Hudson, 1970.

Alquié, Ferdinand. *The Philosophy of Surrealism*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969.

Aries, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*. París: Editions du Seuil, 1975.

Aries, Philippe. *The hour of our death*. Nueva York: Knoff, 1981.

Ashton, Dore (ed.). *Picasso on Art: A Selection of Views, Documents of Twentieth Century Art*. Nueva York: Viking, 1972.

Aulagnier, Piera. "Observaciones acerca del masoquismo primario". *Interpretación freudiana y psicoanálisis*. Jean Laplanche (ed.), Buenos Aires: Paidós, 1976.

Baer, Brigitte, Dominique Dupuis-Labbe y Phillippe De Montebello. *Picasso the Engraver: Selections from the Musee Picasso, Paris* Londres: Thames & Hudson, 1997.

Baer, Brigitte. *Picasso Peintre-Graveur, Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et des monotypes, 1935-1968*, 4 vols. Berne: Editions Kornfeld, 1986-1989.

Baer, Brigitte. *Picasso the Printmaker, Graphics from the Marina Picasso Collection*. Dallas: The Dallas Museum of Art, 1983.

Barr, Alfred H, Jr. *Picasso: Fifty Years of His Art*. Nueva York: Arno Press, 1984.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979.

Bataille, Georges. *La experiencia interior, El Aleluya y otros textos*. Madrid: Alianza, 1981.
Bataille, Georges. *Story of the Eye*. San Francisco: City Lights Books, 1967.
Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Barcelona: Ediciones Siglo XX, 1984.
Bernadac, Marie-Laure y Paule Du Bouchet. *Picasso*. Berlin: Ravensburger-Buchverlag, 1986.
Bernadac, Marie-Laure. *Picasso et la Corrida*. Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n° 38, Paris, 1991.
Bernadac, Marie-Laure. *Picasso Museum, Paris*. Paris: Prestel, 1991.
Bernard-Henry Lévy. *Las aventuras de la libertad*. Barcelona: Anagrama, 1992.
Biedma, José. "Pasión de lo Divino". *Adamar*. Nº 1 (Verano). 2000.
Blanck-Cereijido, Fanny (ed.). *Del tiempo: Cronos, Freud, Einstein y los genes*. México: Folios Ediciones, 1983.
Blanck-Cereijido, Fanny y Marcelino Cereijido. *La vida, el tiempo y la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
Blunt, Anthony. *Picasso's 'Guernica': The Whidden Lectures for 1966*. Nueva York: Oxford University Press, 1969.
Boeck, Wilhelm y Jaime Sabartés. *Picasso*. Nueva York: Abrams, 1955.
Boudaille, Georges, Marie-Laure Bernadac y Marie-Pierre Gauthier. *Picasso*. Nueva York: Longmeadow Press, 1987.
Brassaï. *Conversations with Picasso*. Chicago. University of Chicago Press, 1999.
Brassaï. *Picasso & Company*. Nueva York: Doubleday, 1966.
Breton, André. *Antología del Humor Negro*. Barcelona: Anagrama, 1966.
Breton, André. *Conversations: The Autobiography of Surrealism*. Nueva York: Marlowe & Company, 1993.
Breton, André. *Génesis y perspectivas artísticas del surrealismo*. México: Antología, Siglo XXI, 1973.
Breton, André. *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
Breton, André. *Mad Love*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969.

Breton, André. *Nadja*. Nueva York: Grove Weidenfeld, 1960.

Breton, André. *Surrealism and Painting*. Nueva York: Harper & Row, 1972.

Broda, Johanna, David Carrasco y Eduardo Matos Moctezuma. *The Great Temple of Tenochtitlan: Center and Pe-riphery in the Aztec World*. University of California Press, Berkeley, 1987.

Cabanne, Pierre. *Pablo Picasso: His Life & Work*. Nueva York: William Morrow & Co, 1977.

Callois, Roger (ed.). *The Dream Adventure: A Literary Anthology*. Nueva York: The Orion Press, 1963.

Campbell, Joseph. *El poder del mito*. Barcelona: Emecé Editores. 1988.

Campbell, Joseph. *The hero with a thousand faces*, Bollingen series, 2 ed. Princeton: Princeton University Press, 1968.

Cassirer, Ernst. *Las ciencias de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

Castex, Adelina. *Metafísica del tiempo*, Buenos Aires: Carlos Lohlé. 1987.

Caws, Mary Ann. *André Breton*. Nueva York: Twayne Publishers, 1996.

Caws, Mary Ann. *The Surrealist Look: An Erotics of Encounter*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997.

Chénieux-Gendron, Jacqueline. *Surrealism*. Nueva York: Columbia University Press, 1990.

Childe, Gordon. «Directional changes in funerary practices during 50,000 years», *Man*, 1945, 45, 13-19.

Chipp, Herschel B. *El Guernica de Picasso: Historia, transfromaciones, significado*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1988.

Costello, Anita Coles. *Picasso's Vollard suite*. Nueva York: Garland, 1979.

Crespelle, Jean-Paul. *Picasso and His Women*. Nueva York: Coward-McCann, 1969.

Daix, Pierre. *Picasso: Life & Art*. Nueva York: Icon Editions, 1993.

Daix, Pierre. *Picasso: The Man & His Work*. Nueva York: Preager, 1964.

Diehl, Gaston. *Picasso*. Nueva York: Crown Publishers. 1977.
Ehrenzweig, Anton. *The Hidden Order of Art*. Londres: Paladin, 1970.
Elgar, Frank y Robert Maillard. *Picasso*. Nueva York: Praeger, 1957.
Esteban Leal, Paloma y Sylvie Vautier. *Picasso Minotauro*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Aldeasa, 2000.
Ferrier, Jean-Louis. *Picasso* Nueva York: Terrail, 1996.
FitzGerald, Michael. *Picasso: The Artist's Studio*. Yale University Press, 2001.
Florman, Lisa. *Myth and Metamorphoses: Picasso's 'Classical' Prints of the 1930s*. The MIT Press, 2000.
Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993.
Frazer, James G. *The belief in immortality and the worship of the dead*. Londres: Macmillan, 1913.
Frazer, James G. *The fear of the dead in primitive religions*. Londres: Macmillan, 1913.
Freeman, Judi. *Picasso and the Weeping Women: The Years of Marie-Therese Walter and Dora Maar*. LACMA/Rizzoli, 1994.
Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Nueva York: W.W. Norton and Co., 1961.
Freud, Sigmund. *An Outline of Psycoanalysis*. Nueva York: W.W. Norton and Co., 1949.
Glover, Edward. *Freud or Jung*. Nueva York: W.W. Norton and Co., 1950.
Gale, Matthew. *Dada and Surrealism*. Londres: Phaidon Press, 1997.
Gasman, Lydia. *Mystery, Magic & Love in Picasso, 1925-1938: Picasso & the Surrealist Poets*. Ph. D. Dissertation, Columbia University; 4 vols. (1986) Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1981.
Gedo, Mary Mathews. *Picasso: Art as Autobiography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
Gershman, Herbert S. *The Surrealist Revolution in France*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1974.

Gilot, Françoise y Carlton Lake. *Life with Picasso*. Nueva York: McGraw-Hill, 1964.

Goeppert Sébastian y Herma C. Goeppert-Frank. *La minotauromachie de Pablo Picasso*. Genève: Cramer, 1987.

Golding, John. "Picasso and Surrealism". *Picasso in Retrospect*. Roland Penrose y John Golding (ed.), 77-121. Nueva York: Praeger Publishers, 1973.

Hirner, René. *Picasso - zwischen Arena und Arkadien*. Köln: DuMont Literatur, 2001.

Gorer, Geoffrey. *Death, Grief and Mourning*. Nueva York: Doubleday, 1965.

Hubert, Henri y Marcel Mauss. *Sacrifice: Its Nature and Functions*. Chicago: University of Chicago Press, 1964.

Hubert, René Riese. *Surrealism and the Book*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Huffington, Arianna Stassinopoulos. *Picasso: Creator & Destroyer*. Nueva York: Avon, 1988.

Inge, William Ralph. *Christian Mysticism*. New York: Meridian, 1956.

Jacques, Elliot. 'Death and the Mid-Life Crisis' *International Journal of Psychoanalysis*, Londres, 1965, vol. 46, 502.

Jaffe, Hans L. C. *Pablo Picasso*. Londres: Thames & Hudson, 1964.

Jean, Marcel. *The History of Surrealist Painting*. Nueva York: Grove Press, 1960.

Johansson, Patrick. «El ser y el espacio-tiempo prehispánicos», *Revista de la Universidad UNAM*, Abril 1996, núm. 543, p. 5.

Jung, Carl G. *Septem Sermones ad Mortuos*. Londres: JM Watkins, 1967.

Jung, Carl G. *The Undiscovered Self*. Nueva York: New American Library, 1958.

Jung, Carl G. "Psychology and religion: West and East". Hubert Read (ed.). *The Collected Works of C. G. Jung*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1958.

Jung, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1984.

Kahnweiler, Daniel-Henry. "Huit Entretiens avec Picasso". *Le Point*, vol. 7, no. 42. October, 1952.

Kaufmann, Ruth. "Picasso's Crucifixion of 1930". *Burlington Magazine* 111, 553-561. September, 1969.

Krauss, Rosalind y Jane Livingston (ed.). *L'Amour fou: Photography and Surrealism*. Washington: Corcoran Gallery of Art, 1985.

Kris, Ernst y Kurz, Otto 1979. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*. New Haven: Yale University Press.

Laporte, Geneviève. *Sunshine at Midnight: Memories of Picasso & Cocteau*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1975.

Leal, Brigitte, Christine Piot, Marie-Laure Bernadac y Jean Leymarie. *The Ultimate Picasso*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2000.

Leslie, Richard. *Pablo Picasso*. Nueva York: Smithmark, 1996.

Levy- Strauss, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós, 1985.

Lévy, Bernard-Henry. *Las aventuras de la libertad*. Barcelona: Anagrama, 1992.

Leymarie, Jean. *Picasso: The Artist of the Century*. Nueva York: Viking, 1971.

López Austin, Alfredo. *Los milenios de la religión mesoamericana, Arqueología Mexicana*. v. III. 13. Puebla-Tlaxcala (mayo-junio, 1995). 3-9.

López Austin, Alfredo. "Los mexicas y su cosmos". *Dioses del México antiguo*. México: Ediciones del Equilibrista, 1995.

López Farjeat, Luis Xavier. "Breton, Bataille y Paz: Dialéctica del espejismo surrealista". *Revista Acta Académica*. Universidad Autónoma de Centro América. Número 20. 57-64. Mayo, 1997.

Mahaut, Henri. *Picasso*. Paris: Crès, 1930.

Marcuse, Herbert. "El envejecimiento del sicoanálisis". *Sexualidad y represión*. Barcelona: Carlos Pérez Editor, 1969.

Matos Moctezuma, Eduardo. «Los dioses de la muerte». *Dioses del México antiguo*. México: Ediciones del Equilibrista, 1995.

Matos Moctezuma, Eduardo. *Vida y Muerte en el Templo Mayor*. México: IN-AH-GV Editores-Asociación de Amigos del Templo Mayor, 1994.

Matos Moctezuma, Eduardo. *El Rostro de la muerte en el México prehispánico*. México: G. V. Editores, 1987.

Matthews, J. H. *Toward the Poetics of Surrealism*. Syracuse, N. Y.: Syracuse University Press, 1976.

Mauss, Marcel. *Introducción a la etnografía*. Madrid: Istmo, 1971.

McGregor-Hastie, Roy. *Picasso's Women,* Londres: Lennard Publishing, 1988.

Melly, George. *Paris and the Surrealists*. Londres: Thames and Hudson, 1991.

Meyer, Joachim E. *Death and Neurosis*. Nueva York: International University Press, 1975.

Nochlin, Linda. «Picasso's Color: Schemes and Gambits". *Art in America*. 179. New York, December, 1980.

O'Brian, Patrick. *Pablo Picasso: A Biography*. Nueva York: W.W. Norton & Company. 1994.

Olivier, Fernande. *Picasso & His Friends*. Nueva York: Appleton-Century, 1965.

Palau i Fabre, Josep. *Picasso*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1985.

Palau i Fabre, Josep. *Picasso. From the Ballets to the Drama 1917-1926*. Köln: Könemann, 1999.

Parmelin, Helénè. *Aujourd'hui*. Paris: René Julliard, 1963.

Parmelin, Hélène. *Picasso says*. South Brunswick N.J.: Barnes & Co, 1969.

Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista: arte moderno y universal, Poemas mudos y objetos parlantes: André Breton*. México: FCE, 1994.

Paz, Octavio. *Sade: Un más allá erótico*. México: Vuelta-Heliópolis, 1993.

Pellegrini, Aldo. "Prólogo". 7-12. André Breton. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 1992.

Penrose, Roland. *Picasso: His Life & Work*. Berkeley: University of California Press, 1981.

Penrose, Roland. «Beauty and the Monster.» *Picasso in Retrospect*. Roland Penrose y John Golding (ed.). 157-195. Nueva York: Praeger Publishers, 1973.

Pierre, José (ed.). *Investigating Sex: Surrealist Research 1928-1932*. Londres: Verso, 1992.

Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Madrid: Acantilado, 1999.

Rabinovich, Diana S. *Modos lógicos del amor de transferencia*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1992.

Richardson, John. *Through the Eye of Picasso, 1928-1934. The Dinard Sketchbook and Related Paintings and Sculpture*. Nueva York: William Beadleston, Inc, 1985.

Rosenblum, Robert. "Picasso as a Surrealist". *Artforum* V, no. 1. September, 1966. 21-25.

Rubin, William S, Anne Baldassari y Pierre Daix (eds.). *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1996.

Rubin, William S. (ed.). *Pablo Picasso: A Retrospective*. Nueva York: Museum of Modern Art Graphic Society, 1980.

Rubin, William S. *Picasso in the Collection of Modern Art*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1972.

Rubin, William S. *Dada and Surrealist Art*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1968.

Rubin, William S. *Dada, Surrealism, and Their Heritage*. New-York: Museum of Modern Art, 1968.

Rubin, William S., Héléne Seckel y Judith Cousins. *Les Demoiselles d'Avignon*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1994.

Ruz-Lhuillier, Alberto. *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*. México: UNAM, 1991.

Sachs, Maurice. *Au temps du boeuf sur le toit*. Paris: Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1939.

Sachs, Maurice. *La Décade de l'illusion*. Paris: Gallimard, 1950.

Salmon, André. *Souvenirs sans fin*. 3 vols. Paris: Gallimard, 1955-1961.

Sapetti, Adrián. *Los varones que saben amar*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1986.

Schiff, Gert (ed.). *Picasso in Perspective*. New Jersey: Spectrum, 1976.

Schneede, Uwe M. *Surrealism*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1974.

Scholem, Gershom. "Walter Benjamin and His Angel". *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*. G. Smith (ed.). Cambridge Mass., MIT Press, 1991. 51-89.

Schwarz, Herbert. *Picasso and Marie-Thérèse Walter, 1925–1927*. Sillery, Quebec: Editions Isabeau, 1988.

Seckel, Hélène. *Musée Picasso: Visitor's Guide*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1997.

Seckler, Jerome. "Picasso Explains." *New Masses*. Nueva York, 1945. 4-7.

Stein, Gertrude. *Gertrude Stein on Picasso*. Nueva York: Liveright, 1970.

Stich, Sidra et al. *Anxious Visions: Surrealist Art*. Nueva York: Abbeville Press, 1990.

Waldberg, Patrick. *Surrealism*. Nueva York: Oxford University Press, 1965.

Walther, Ingo F. *Pablo Picasso 1881-1973: Genius of the Century*. Nueva York: Taschen America Llc., 1996.

Walther, Ingo F. *Pablo Picasso*. Nueva York: Thunder Bay Press, 1997.

Warncke, Carsten-Peter. *Pablo Picasso, 1881-1973*. 2 vols. Köln: Benedikt Tashen Verlag, 1991.

Zervos, Christian. "Conversations avec Picasso." *Picasso 1930-1935*. Paris: Cahiers d'Art, 1936.

Índice

Prefacio 9

Nota introductoria

La Suite Vollard y Marie-Thérèse Walter: 1928-1937 11

Prólogo

La Muerte en la vida psíquica 17
En contra del Destino como Muerte inevitable 22
La condena del Destino 27
Reconciliación con el Destino o universo amenazador 30
El Sacrificio, vía de unión con la Divinidad 34
El mito del Dema y el Sacrificio de la Virgen 36

Capítulo I
El arte picassiano como forma de Magia...

El arte picassiano como forma de Magia y el Sacrificio de Marie-Thérèse 39
El amor como poiesis transformante 42
La propuesta surrealista 47
Olga Kokhlova y los conflictos matrimoniales 49
La 'sombra' de la Muerte 54

Los dientes, los ojos y las ventanas o puertas del Destino 59
El pomo de la ventana–puerta o Picasso 62
La Serie Mágica (1925–1938) 68
La confrontación con la Muerte 75
Conversión de la Muerte en un principio vital 79

Capítulo 2
Las líneas del Destino

Las líneas del Destino 89
Los clavos y los harapos 94
La Serie de las Crucifixiones (1926–1936) 105
Bataille, Sacrificio y Eternidad 106
Sexualidad y Muerte 108
El pacto con el Mal o la Muerte 113
Bataille y Breton: Entre lo maravilloso y lo repugnante 116
Breton y Bataille, dos sensibilidades en dos mundos diferentes 117

Capítulo 3
La metamorfosis

Las metamorfosis 127
La Serie de las Crucifixiones de 1927 128
El Texto de la caseta 132
El simbolismo de las letras 139
La Caseta y el tema del interior 145
La Serie de las Casetas (1927–1938) 153
La Caseta y el misterio oculto 156
Las Casetas de 1927 158
La llave al misterio de la Caseta 166
Le Chef d'Oeuvre Inconnu 176

Capítulo 4
Del monstruo arcaico al semidiós griego

Del monstruo arcaico al semidiós griego 179
La Serie de las Casetas de Dinard de 1928 188

Capítulo 5
La dislocación de la realidad

La dislocación de la realidad 205
La serie de las Casetas de 1929 209
La Serie de las Crucifixiones de 1929 216
La crucifixión y la derrota del Mal 223

Capítulo 6
Bañistas y acróbata de 1930

Bañistas y acróbatas de 1930 227
La Serie de las Crucifixiones de 1930 234
Retratos y naturalezas muertas surrealistas 238
La Serie de la Caseta de 1930–1938 240
La Muerte de Orfeo 241
Metamorfosis y la Suite Vollard 245
La Suite Vollard y la corrida 253

Capítulo 7
La Serie de la Caseta de 1931

La Serie de la Caseta de 1931 255
Guardianes, amantes, artistas y voyeurs 267

Capítulo 8
Metamorfosis de la amada

Metamorfosis de la amada 277
La Serie de la Caseta de 1932 289
La Serie de las Crucifixiones de 1932 300

Capítulo 9
La Serie del Minotauro

La Serie del Minotauro (1933–1938) 305
La Suite Vollard y el híbrido Minotauro 306
Picasso y su homólogo: el Minotauro 312
La Serie de la Caseta de 1933 317
El distanciamiento entre escultor y modelo 321
Una visión exaltada del artista 332
Figuras ambiguas, entre ilusión y realidad 336
Zeus, el artista como Demiurgo 340
El conflicto entre el amor y el arte 342
La modelo y su imagen, el arte y la realidad 344
La modelo como amante, Marie-Thérèse 350

Capítulo 10
El estudio, del laberinto al ruedo

El estudio, del laberinto al ruedo 357
El escultor y el Minotauro, una dicotomía apolíneo–dionisíaca ... 361
El Minotauro en el estudio 369
El Minotauro y el otro 372
El Minotauro ejecutado, el Sacrificio 375
La lucha entre el Bien y el Mal en la Serie del Minotauro 380
El Minotauro, observador del sueño 384
La corrida y la torera 391

La corrida y la Muerte 393
Las secuelas del Minotauro 397
La metamorfosis del escultor en amante 399

Capítulo 11
El estudio del artista y el mundo clásico

El estudio del artista y el mundo clásico 407
La Serie de la Caseta de 1934–1938 416
El Minotauro ciego 424
La Muerte y la regeneración, el Destino del poeta 428
Del mito y del Minotauro picassiano 430

Capítulo 12
Ensueño o abstracción de la realidad

Ensueño o abstracción de la realidad 445
Minotauromachie 449
La Serie de la Caseta tras 1935 463
Las últimas imágenes del Minotauro 465
El Minotauro y la inmersión en el Mal 468

Epílogo

Reconciliación con la Muerte 481

Bibliografía selecta 491

Este libro
se terminó de imprimir
en los talleres digitales de RIL® editores
Teléfono: 225-4269 / ril@rileditores
Santiago de Chile, noviembre de 2005