BERKELEY INSIGHTS IN LINGUISTICS AND SEMIOTICS

87

LA MUERTE Y LA MÁSCARA EN PABLO PICASSO

ENRIQUE MALLEN

87 Mallen La muerte y la máscara en Pablo Picasso PETER LANG

En 1901, deprimido por el suicidio de su íntimo amigo, Carles Casagemas, Picasso se sumerge en los lienzos austeros y melancólicos del Período Azul. Con sólo veintidós años de edad y desesperadamente pobre, decide restringir su paleta a colores predominantemente fríos, sugerentes de la nocturnidad, el misterio y la muerte. Su creciente obsesión con estos temas alcanza su punto culminante con *La vie*, un lienzo emblemático de la relación del pintor con la muerte, considerada una fuerza maléfica con la que uno debe enfrentarse mediante el poder del exorcismo que le ha sido otorgado como artista/chaman. Esta pintura se ha interpretado como una referencia al ciclo de la vida, existiendo en ella referencias autobiográficas inequívocas. Los bosquejos preliminares muestran sin la menor duda que la figura masculina es un autorretrato del artista. Picasso posteriormente reemplazaría su imagen con la de Casagemas. El crítico John Richardson ha sugerido que "al sustituir la imagen del suicida por la de un autorretrato, Picasso se conmemora a si mismo, disfrazado como el amigo muerto". Al igual que todas las máscaras, la que Picasso coloca sobre el propio rostro en *La vie* tiene una función metamórfica, revelando al mismo tiempo que oculta. En la carrera artística picassiana, la máscara se constituye en un objeto que de forma intencionada desestabiliza la identidad del sujeto: llevar una puesta, literal o simbólicamente, significa dejar de ser uno mismo; despojarse de ella supone mostrar una verdad potencialmente más profunda. El libro analiza el concepto de la máscara desde una perspectiva lacaniana y describe diferentes periodos en la carrera artística de Picasso con el fin de definir, en lo posible, la compleja personalidad del artista.

Enrique Mallen es Catedrático Distinguido de Lingüística e Historia del Arte en Sam Houston State University. Obtuvo su doctorado de Cornell University y su Masters de University of North Carolina-Chapel Hill. Desde 1997 es Director del Online Picasso Project. En 2009, consiguió el Premio a la Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de Sam Houston State University. Entre sus libros se encuentran: *A Concordance of Pablo Picasso's French Writings* (2010), *Antología Crítica de la Poesía del Lenguaje* (2009), *A Concordance of Pablo Picasso's Spanish Writings* (2009), *Poesía del Lenguaje: De T. S. Eliot a Eduardo Espina* (2008), *La Sintaxis de la Carne: Pablo Picasso y Marie-Thérèse Walter* (2005) y *The Visual Grammar of Pablo Picasso* (2003).

ISBN 978-1-4331-1668-1

9 781433 116681

WWW.PETERLANG.COM

La muerte y la máscara en Pablo Picasso

BERKELEY
INSIGHTS
IN LINGUISTICS
AND SEMIOTICS

Irmengard Rauch
General Editor

Vol. 87

PETER LANG
New York · Washington, D.C./Baltimore · Bern
Frankfurt · Berlin · Brussels · Vienna · Oxford

Enrique Mallen

La muerte y la máscara en Pablo Picasso

PETER LANG
New York · Washington, D.C./Baltimore · Bern
Frankfurt · Berlin · Brussels · Vienna · Oxford

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Mallén, Enrique.
La muerte y la máscara en Pablo Picasso / Enrique Mallen.
pages cm. — (Berkeley insights in linguistics and semiotics; v. 87)
Includes bibliographical references and index.
1. Picasso, Pablo, 1881–1973—Symbolism.
2. Picasso, Pablo, 1881–1973—Criticism and interpretation.
3. Death in art. 4. Masks in art. I. Title.
N6853.P5M3365 709.2—dc23 2013019999
ISBN 978-1-4331-1668-1 (hardcover)
ISBN 978-1-4539-1172-3 (e-book)
ISSN 0893-6935

Bibliographic information published by **Die Deutsche Nationalbibliothek**.
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the "Deutsche Nationalbibliografie"; detailed bibliographic data is available on the Internet at http://dnb.d-nb.de/.

The paper in this book meets the guidelines for permanence and durability of the Committee on Production Guidelines for Book Longevity of the Council of Library Resources.

© 2013 Peter Lang Publishing, Inc., New York
29 Broadway, 18th floor, New York, NY 10006
www.peterlang.com

All rights reserved.
Reprint or reproduction, even partially, in all forms such as microfilm, xerography, microfiche, microcard, and offset strictly prohibited.

Printed in Germany

Este libro está dedicado a mi esposa Bonnie Gail Edinger Mallen

TABLA DE CONTENIDO

Capítulo 1 1
Capítulo 2 17
Capítulo 3 33
Capítulo 4 45
Capítulo 5 55
Capítulo 6 71
Capítulo 7 85
Capítulo 8 103
Capítulo 9 113
Capítulo 10 123
Capítulo 11 137
Capítulo 12 153
Capítulo 13 165
Capítulo 14 181
Obras citadas 191
Notas 213
Bibliografía 225
Índice 235

CAPÍTULO 1

Muchos autores han señalado lo aterrado que Picasso estaba de la muerte y cómo este tema penetra la mayor parte de su obra.[1] Esta fobia puede que tenga su origen en las historias que circulaban sobre el momento de su nacimiento. Aparentemente, el parto fue tan difícil que se pensó, en un principio, que el bebé Pablo había nacido sin vida. Al menos esa había sido la opinión de la matrona, ya que lo colocó sobre una mesa para dedicar toda su atención a la madre. Fue sólo gracias a la presencia fortuita de su tío Salvador, médico certificado, que el infante se salvó de fallecer asfixiado. El pintor malagueño se deleitaba contando esta historia una y otra vez: "Los médicos en aquella época," le dijo a su biógrafa Antonina Vallentin, "solían fumar enormes cigarros, y mi tío no era una excepción. Cuando me vio echado allí me sopló un poco de humo en la cara, a lo que yo reaccioné inmediatamente con una mueca y berreos de furia."[2] Otro encuentro con la muerte en sus años jóvenes, esta vez con trágicos resultados, tuvo lugar en 1895, el mismo año en que Picasso comenzara a estudiar en la *Escuela de Bellas Artes* de Barcelona. A finales de 1894, su hermana Conchita había caído enferma de difteria. Para enero del año siguiente, la enfermedad había empeorado. Su médico, el doctor Ramón Pérez Costales envió un pedido urgente de medicamentos a Paris, pero éstos llegaron demasiado tarde para salvar la vida de la niña. Mientras su hermanita yacía moribunda, Pablo había hecho una promesa a Dios que si ella se curaba, dejaría de pintar o dibujar para siempre. Conchita murió a la edad de 7 años, el 5 de enero a las 5 de la tarde.[3] Las exequias tuvieron lugar en la *Iglesia de Santa Lucía*, *Plaza de Lugo* y recibió sepelio en el *Cementerio de San Amaro* en A Coruña. Aunque los padres estaban destrozados por la muerte de su hija, el joven Picasso continuó su trabajo con crecida energía durante los meses siguientes. Su primera muestra tuvo lugar en una tienda de muebles localizada en el número 21 de la elegante calle *Calle Real*.[4] El alivio que seguramente sintiera a la muerte de la hermana al no tener que cumplir su promesa de abandono de las artes lo dejaría con una sensación de remordimiento el resto de su vida. El hecho de que el artista pensara ya a estas alturas que poseía la capacidad de transformar los sucesos en su entorno sólo

mediante sus propias acciones marca claramente la personalidad del genio malagueño.

Como han escrito Léal, Piot y Bernadac,[5] la práctica artística se convirtió para Picasso en una actividad independiente, para la cual importaba tanto el proceso creativo mismo como el resultado final. "El proceder de mis pensamientos," había dicho, "me interesa más que los mismos pensamientos." Es por este motivo que siempre estaba dispuesto a retener rastros de sus múltiples actividades, por ejemplo, bosquejos o variaciones de sus obras más importantes mientras las iba desarrollando en secuencias. En su trato con la muerte había puesto toda su razón de ser en juego. El azar no quiso que se le aceptara la propuesta de abandonar las artes, pero precisamente por ello consiguió sellar su vida con el drama de la muerte, un pacto definitivo que lo impulsaría a un destino irrebatible, con una fuerza incontrolada que lo incitaría para siempre. A pesar de que había sido incapaz de evitar la muerte de la hermana, la pintura permaneció siendo para él un medio metamórfico. Como apunta Daix: [6] "la transformación de todo—el Yo mismo, la familia, el mundo ... la pintura era [para él] un lenguaje capaz de cambiar la vida, de prefigurar (o exorcizar?) lo que pudiera presentarse; pero todo esto le arriesgaba también a alejarse de la felicidad, no ya sólo del peligro."

El siguiente contacto con la posibilidad de la muerte ocurriría en la primavera de 1898. Mientras residía en Madrid, había contraído escarlatina.[7] A su otra hermana, Lola, se le encargó que fuera a la capital a cuidar del pintor hasta que estuviera lo suficientemente mejorado para volver a casa. Vallentin[8] nos dice que "desde entonces ... padecía del pánico semejante al que aflige a cualquier persona fundamentalmente sana ante la posibilidad de una enfermedad, aunque en su caso, sintiendo siempre la necesidad de tener todos sus poderes constantemente a su disposición, se preocupaba ante la menor señal de indisposición tanto suya como de aquellos cercanos a él."

Pero quizás el suceso que marcara definitivamente la percepción que tenía de la muerte fue el suicidio de su antiguo compañero Carles Casagemas en 1901. En el otoño de aquel año, deprimido por el fallecimiento de su íntimo amigo, Pablo lleva a cabo una serie de obras austeras y melancólicas que conformarían el llamado Periodo Azul, y que se extienden hasta 1904. A la temprana edad de veintidós años y desesperadamente pobre, el artista escoge una paleta restringida a tonos predominantemente fríos y sugerentes de nocturnidad, de misterio, del ensueño, y en última instancia, de la muerte. Su creciente obsesión con temas relacionados con la miseria humana y la alienación social alcanza un punto álgido con el importante lienzo *La vie* [74], una obra emblemática de la relación de Picasso con aquella fuerza maligna a la que debe enfrentarse a través de los poderes del exorcismo que le han sido otorgados como artista/chamán.

Mircea Eliade describe al chamán como "el arquetipo de *homo religiosus*." La conciencia chamánica tiene de por sí la capacidad de sorprendernos y apartarnos de la complacencia de confundir los hechos sociales con la totalidad real. El chamán es la persona para la cual la religión significa abrirse a otras dimensiones existenciales. Anne Bancroft sugiere que el gran servicio del chamán ha sido siempre ayudar a liberar a los demás de una experiencia anquilosada—apartada del misterio que rodea la vida cotidiana. Joseph Campbell, por su parte, hace una distinción entre la función local y la función universal de las imágenes míticas. Un mito persuasivo puede servir para contener al Yo en el ámbito de sentimientos y aspiraciones "locales," o condicionadas por la historia. Pero aun más importante, los mitos pueden tener la función de precipitar el crecimiento del tipo de energía psíquica que sirve en algún momento para liberar al Yo del marco localizado de creencias—y, más aún, del entramado familiar de la personalidad cotidiana. Para Campbell, una cierta flexibilidad ("ternura mental") es el requisito fundamental de la experiencia mitopoética. Abiertos al misterio, aquellos que poseían esta adaptabilidad eran capaces de percibir una dimensión existencial ahistórica. El chamán habitaba un mundo trascendental, poblado con lo que podríamos denominar proyecciones fantásticas de la psique en forma de espíritus auxiliares. Para Keith Jarret, el arte es de igual modo una invitación para ver el mundo de forma inédita. Artistas modernos como Picasso han emprendido una búsqueda de experiencias mitopoéticas parecidas a las del chamán. En última instancia, el espíritu chamánico del arte del siglo XX se expresa en el lenguaje de la metamorfosis: una metamorfosis que pasa de la "dureza mental" autodestructiva de una conciencia exclusivamente histórica a la potencialidad curativa de la mitopoiesis ahistórica—hasta alcanzar un punto en que el mundo puede reflejar a la mirada humana no los horrores que se dan con tanta frecuencia, sino el misterio indescriptible del momento en que todo parece estar en armonía.[9]

Desde la más remota antigüedad, el ser humano se ha sentido angustiado ante la irrefutabilidad de la muerte. Para mitigar tal angustia se han ido planteando a lo largo de la historia distintas estrategias simbólicas: religiones, mitos y leyendas. Estas elaboraciones se han ido enriqueciendo por meditación de poetas, filósofos y artistas. Según Jacques Lacan (1901–1981), es la *pulsión de vida* la que lleva a construir sistemas de símbolos complejos. Esta sistemática elaboración estructural tiene su base en el origen mismo del individuo. Al nacer, el infante depende de sus padres para la supervivencia. Ahora bien, llegado un punto, el individuo padece una creciente frustración. Pronto advierte que la madre no le pertenece exclusivamente a él, sino que busca en el padre una satisfacción que el niño no le puede ofrecer. En ese momento aparece la prohibición característica de las sociedades humanas. La frustración de no ser todo para la madre jamás recibirá un completo alivio.

Esta crisis psíquica tiene una importancia fundamental en el desarrollo humano, ya que despierta un sentimiento de pérdida y carencia que se convierte en el verdadero motor de la *psiquis* del individuo. El niño reconoce, en el instante de su separación de la madre, que está solo ante el destino. Esta ansiedad introduce al niño en los procesos de "imaginación" (identificación con el entorno) y "simbolización" (estructuración lingüística), y lo impulsa a buscar eternamente algo que no ha de encontrar, el regreso a la seguridad del útero materno; sin embargo, también lo lleva a crear símbolos sustitutivos que puedan ofrecer un mínimo de alivio a su ansiedad. Aquí es precisamente donde se encuentra la raíz del arte.

En clara oposición a lo arriba apuntado, la *pulsión de muerte* designa una tendencia contraria, que lleva a disolver complejidades simbólicas y a destruir al objeto/Otro o incluso al mismo sujeto/Yo. En la interpretación freudiana, el desarrollo del individuo está mental y afectivamente basado en el deseo. Ahora bien, cuando predomina esta segunda pulsión negativa, los objetos parecen prescindibles, ya que el deseo queda completamente anulado. Lo que se obtiene entonces es un anhelo de no desear, que se manifiesta en angustia, psicosis y fobias. Uno de los mecanismos que tiene el sujeto para resolver semejante situación es proyectar lo malo fuera de sí mismo. Surge entonces la presunción de que la eliminación del Otro pudiera quizás cancelar el mal. El concepto de *pulsión de muerte* se liga, por lo tanto, con el de agresividad; el Otro no se presenta en este caso como posible compañero, sino que despierta la tentación contraria de agredirlo, martirizarlo, desposeerlo y explotarlo.

Volviendo a la *pulsión de vida*, observamos que, desde tiempos remotos, el hombre primitivo mantenía "vivos" a sus difuntos tiñéndoles los huesos de rojo vital. El dolor causado por la visión de la muerte lleva por necesidad 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 ha sido el núcleo de las religiones," nos dice Unamuno. Éstas dan por sentado que las deidades vendrán a premiar nuestra heroica caída en combate, llevándonos al *Valhalla*, transportándonos en una barca por el Nilo, reencarnándonos en otros seres, o instalándonos en un paraíso celestial. Igual proceso de simbolización se da en el niño. El modo de concebir la muerte va cambiando desde la infancia a la edad adulta. La aparición de la concienciación de la 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." El niño teme a los muertos, a su retorno y a su venganza, al igual que le ocurría a los hombres primitivos. Para él (y para ellos), la muerte es siempre la muerte de Otro. La noción de muerte personal aparece apenas entre el quinto y el noveno año de vida; es sólo alrededor de los diez años que la muerte es

comprendida como una disolución corporal irreversible, de modo que de esa edad en adelante, la concepción de ella ya se asemeja a la del adulto.

El modo de concebir la muerte ha ido evolucionando desde la Antigüedad hasta nuestros días. Desde tiempos remotos, el hombre se ha negado a aceptar fenómenos tan inevitables de la naturaleza como la muerte. Esto llevó a la comunidad a desarrollar sistemas para protegerse de tales fuerzas incontrolables. El mismo sentimiento de ansiedad ante las fuerzas malignas de la muerte se observa en Picasso, quien utiliza el arte como instrumento para derrotarlas mágicamente, transformándolas en benefactoras. Según Carl Jung, uno de los métodos esenciales en el enfrentamiento picassiano contra la muerte 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 inmanente en todas las cosas, que lograba por ello asociarlas de forma analógica. 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 cadena analógica deseada podría reflejar una cierta reacción frente a la desintegración causada por el conflicto entre la conciencia y el inconsciente, así como contra la concienciación de una cierta alienación cósmica. El deseo de un retorno a una concepción primitiva del arte no debe, por lo tanto, sorprendernos. Bajo este planteamiento, el significante es idéntico o analógico a lo significado, es decir, la imagen puede equipararse con lo que ésta representa.

Es esta misma idea la que persigue Picasso bajo una concepción hermética de analogías universales. La explicación básica del arte mágico de Picasso se encuentra pues en la necesidad de una reconciliación con un universo amenazador. Tanto para Picasso como para el hombre primitivo, la analogía es una forma de magia. En las culturas primitivas, 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 mediador. Según Lévi-Strauss, la mente "totalizadora" primitiva buscaba, de igual forma, una integración analógica del hombre con la naturaleza. "La mente salvaje totaliza," considerando que el arte mágico era simultáneamente un símbolo cultural y el mismo objeto natural que se intentaba influenciar. El objeto artístico y el fenómeno natural que se intenta controlar están, por lo tanto, unificados por una estructura común. En el caso de las obras de arte mágicas primitivas, el punto de origen se encuentra en un conjunto de 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 do-

rada y ni podemos soñar en volver a ella. De modo que tenemos que recurrir a todo tipo de artilugios intelectuales para restablecer el vigor y la validez de nuestra visión."

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 concuerdan en que el pensamiento y arte mágicos se basan en la proyección de impulsos subconscientes y de "percepciones internas de procesos ideacionales y emotivos" sobre realidades externas, que supuestamente éstos 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 convertirían en hechos reales. De igual forma, lo que Picasso traspuso en su arte fue simplemente la objetivación de cierto temor: la expectativa de un destino inexorable (la muerte). Como apunta su amiga, la escritora Gertrude Stein (1874–1946): "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 sólo sentía sus visiones con toda la fuerza, sino que además las proyectaba fuera de sí mismo en mundos concretos. Según Kris, el pintor malagueño se sentía próximo a la figura del demiurgo, ya que, como éste, lograba una cierta duplicación de la realidad mediante un arte mágico. En el mundo antiguo, los artistas se situaban jerárquicamente en un mismo ámbito con los dioses y los héroes: Prometeo, Hefaistos, Dédalo. En palabras de William Rubin "los dibujos de Picasso eran realmente una manera de poseer las cosas. No sólo 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 ser dibujado. Al darle forma tangible al destino, Picasso logra restaurar la unidad entre arte y la naturaleza para de esa forma reinsertarse en su matriz natural.

Teniendo en cuenta la necesidad ineluctable de Picasso de hacer las paces con un destino (la muerte) que él persistentemente veía como su adversario, la principal motivación de su arte mágico debe tener su origen al fin y al cabo en la añoranza por volver a formar parte de la naturaleza, aceptando el ciclo de vida–muerte al igual que hacían los antiguos pueblos primitivos, insertándose de nuevo en el fluir de la naturaleza. A través de su arte, Picasso esperaba no sólo ser partícipe de la sociedad, pero aun más importante, 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 sólo una representación, esto es, un conjunto integrado de "estructuras y eventos" que delineaba una realidad, sino también una "representación" 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.

Estudiemos este enfrentamiento entre el Yo y el destino (muerte) desde la perspectiva lacaniana. Según Ross, la estructura fundamental del Yo propuesta por Lacan consiste en la confluencia tripartita de tres "órdenes:" el real, el imaginario y el simbólico. Cada uno de estos órdenes no sólo constituye un aspecto particular de la vida mental del individuo, sino que igualmente corresponde más o menos a las diferentes etapas de desarrollo de todo ser humano hacia la madurez. Los tres órdenes actúan constantemente uno sobre el otro, definiéndose mutuamente y a si mismos en múltiples contraposiciones. La interacción de éstos da como resultado el Yo, analizable incluso a pesar de que la interpenetración de los órdenes produce una serie de disrupciones más o menos serias sobre aquél. La imagen que mejor ilustra esta interrelación de los tres órdenes es el "nudo borromeo," en el que cada uno de los componentes se ilustra mediante un círculo conectado con los otros dos. Los tres órdenes son fundamentales para el funcionamiento del grupo, de modo que la eliminación o separación de uno de ellos lleva automáticamente al desplome del conjunto total. Esta característica es una de las claves para entender la concepción casi-dialéctica que Lacan propone para el Yo. Como aduce Bowie: "Todo lo que existe, 'ex-siste,' esto es, tiene su ser en relación con lo que se halla fuera de él." Cada uno de los órdenes lucha por tener la supremacía intentando cancelar las condiciones de su propia existencia (esto es, los otros dos órdenes). Es precisamente esa tensión conflictiva entre los tres órdenes lo que definen al Yo.

El Yo habita un mundo parecido al ensueño, completamente inconsciente de los efectos contingentes y amenazas a la integridad de ese mundo que suponen las posibles interrupciones de lo real, nunca anticipadas y, en cualquier caso, inevitables. La mortalidad sería el equivalente estructural al despertar de un sueño. El orden real—con el que el individuo jamás se topa directamente excepto quizás en la muerte final—se intuye sólo de forma global en la esencial contingencia del día a día, constituyendo la alternativa que desmiente a los otros dos órdenes, el imaginario y el simbólico. En su continua contraposición con lo real, estos dos órdenes lo tienen no obstante incorporado en su misma estructura, viéndose constantemente forzados a excluir-

lo, puesto que el Yo tiende a ver una disrupción en cualquiera de los otros dos órdenes como una irrupción de lo real (aunque sea de forma enmascarada).

Los adjetivos que con mayor frecuencia se utilizan para intentar definir el orden real son "inefable" e "imposible." Como Evans señala, nos es imposible imaginar este orden y tampoco está disponible para ser integrado simbólicamente, por lo cual nos resulta inalcanzable.[10] Podríamos decir que lo que lo caracteriza es precisamente esa cualidad de no ser propenso a la imaginación o la simbolización. "Lo real es el umbral del sujeto que no se puede cruzar."[11] En tanto en cuanto es "imposible de imaginar" e "imposible de simbolizar," lo real es absolutamente inaccesible a las categorías del pensamiento con que el ser humano organiza su entorno mental o físicamente. Cualquier intento de concebir lo real falla desde un comienzo en el vano intento de hacer que lo real se rija por las normas de lo simbólico (el aparato conceptual y lingüístico con el que el ser humano configura la realidad). A pesar de ello, lo real persiste ("ex-siste") como un componente necesario del conjunto que conforman los tres órdenes. De hecho, aunque el orden real es inherentemente irrepresentable, la integridad del sistema fuerza a que éste siga formando parte del Yo, y deba permanecer accesible aunque sea de forma oblicua a la intuición humana, sin la más mínima posibilidad de estar abierto a cualquier articulación. Como aclara Bowie, aunque lo real no esté jamás directamente presente a nuestra experiencia, se hace sentir por sus efectos contingentes. Por ejemplo, el fallecimiento de una persona cercana no es una intervención directa de lo real, sino más bien un evento a través del cual lo real se hace sentir en su pura contingencia, su materialidad, y la disrupción del orden impuesto sobre la cruda materialidad del mundo por los actos simbólicos del ser humano. La desviación del ordenamiento de la realidad manifiesta los efectos de lo real al demostrar la persistencia de la contingencia que acecha en las prácticas ordenadoras humanas, al no ser éstas exhaustivas, esto es, al no tener en cuenta toda posible eventualidad. El fallecimiento también pone de manifiesto al ser humano lo real de su propia mortalidad, insistiendo en la contingencia de la vida humana por muy ordenada que parezca.

Volviendo al lienzo *La vie* [74], su tema se ha interpretado como una representación simbólica de la actividad diaria del artista moderno en alegoría al ciclo vida–muerte. La obra nos sitúa en el estudio del artista, con una arquitectura que sugiere la de un claustro. Dos figuras—un hombre y una joven mujer—se sitúan a la izquierda, enfrente de otra mujer en el extremo derecho del lienzo que sostiene a un bebé durmiendo entre los pliegues de la pesada capa que la cubre. La mujer desnuda se apoya en la figura masculina, vestido solo con un taparrabos blanco, que señala hacia la mujer vestida. Entre ambos grupos se encuentran dos lienzos en el muro trasero de la habita-

ción, colocados unos sobre otros, los dos en etapas iniciales de desarrollo mostrando meramente un esbozo. En el de arriba, dos desnudos se abrazan y dirigen su mirada hacia el exterior en lúgubre abatimiento; en la otra, una figura femenina desnuda se agacha denigrada en el suelo, con la cabeza entre las rodillas. Según Léal, Piot y Bernadac, [12] el impulso picassiano a autorepresentarse a lo largo de su vida da testimonio de un tormento existencial—como era también el caso con Rembrandt (1606–1669) o Paul Gauguin (1848–1903)—más que de un ingenuo narcisismo. Picasso jamás abandonó esa búsqueda apasionada por el Yo en composiciones que se tornaron cada vez más simbólicas y complejas, glorificando tanto su naturaleza artística como el arte pictórico. ¿Cómo se explica entonces la aparición de la "máscara mortuoria" de Casagemas en esta obra? Richardson ha sugerido que "al sustituir la imagen del suicida con un autorretrato, Picasso se conmemora a sí mismo bajo la apariencia de su amigo muerto."[13] El tomar el lugar de Casagemas también puede interpretarse como una forma de exorcismo, un intento desesperado por traer a su amigo de vuelta a la vida utilizando su propio cuerpo como medio. La posibilidad de resurrección había estado en la mente de Picasso desde su infancia a través de las historias que había escuchado de sus parientes.[14] Debemos recordar la difícil evolución de su propio nacimiento; así como la trágica muerte de su hermana Conchita. Muchas de las pinturas de los siguientes años llevaran una carga de remordimiento y tendrán que ver con el tema de la niña moribunda. ¿Sentía Picasso, con la desaparición de su "hermano" Casagemas, que había fallado una vez más en su papel de mediador en asuntos de vida o muerte? ¿Había defraudado de nuevo a alguien que estaba cercano a él, poniéndose del lado de la creación y en contra de la infertilidad?

La máscara podría interpretarse como aquello (el Yo) que se contrapone a "lo real" y que se define precisamente en esa oposición. Mientras que "lo real" es aquello que no es propenso a ser simbolizado, lo que se entiende como "realidad" es el orden particular del mundo fenomenológico impuesto por las estructuras del orden imaginario del Ego y del orden simbólico del Yo.[5] En esta oposición, "lo real" se sitúa del lado de lo que no se puede conocer o asimilar, mientras que "la realidad" denota representaciones subjetivas que son el producto de articulaciones simbólicas o imaginarias (la máscara). Como apunta Fink, "al cancelar lo real, lo simbólico crea la realidad como aquello que es nombrado por el lenguaje y puede por lo tanto pensarse y discutirse."[15] Por ello, puede decirse que "la realidad" es el orden u organización impuesto en un lugar y momento específicos por el mundo fenomenológico, mientras que "lo real" es el flujo indiferenciado y continuo a partir del cual se elabora ese orden u organización. En resumen, "la realidad" es algo más o menos construido discursiva y perfomativamente por el Yo.

Como con todas las máscaras, la que Picasso coloca sobre su faz en *La vie* [74] tiene la intención de servir como agente de una metamorfosis, haciendo surgir el Yo en tanto en cuanto lo enfrenta a lo real. Palau[16] demuestra que Picasso descubrió por sí mismo el verdadero significado de las máscaras: "Porque ¿qué es una máscara sino la superimposición de un esquema o diagrama facial que llega a convertirse en el elemento predominante, imponiéndose a la propia faz, siguiendo ciertas líneas de fuerza o estructura, sobre la cual se proyectan los deseos del enmascarado, ya sean de autoprotección o de refugio contra posibles contradicciones o el derrumbe de los propios rasgos, o para conjurar las fuerzas del exterior." El artista tendrá conocimiento del papel mágico que jugaba la máscara en la constante lucha de los artistas con la muerte durante su trabajo en *Les Demoiselles d'Avignon* [119]. El resultado de meses de preparativos y múltiples revisiones, este importante lienzo revolucionó el mundo del arte cuando fue visto por primera vez en su estudio parisino. Se inspiró en fuentes tan diversas como la escultura ibérica, las máscaras africanas, y El Greco para ejecutar la sorprendente composición, que muestra a cinco prostitutas desnudas en un burdel; dos de ellas retiran las cortinas que rodean el espacio donde las otras mujeres posan de forma seductiva y sexual. Sus formas se componen de planos lisos y fragmentados, los ojos son desiguales y asimétricos, y las dos figuras de la derecha llevan amenazadoras máscaras. La fisionomía de las figuras a la izquierda es ibérica, mientras que las de la derecha sin duda se identifican con las máscaras africanas, que Picasso suponía tenían la función de protectores mágicos contra su destino mortal: esta obra, diría más tarde, fue su "primera pintura de exorcismo."

En muchas culturas, las máscaras se asocian frecuentemente con las prácticas chamánicas; y un área importante del pensamiento del chaman se estructura precisamente alrededor de la muerte. Los chamanes de todo el mundo sufren una "crisis de iniciación" mediante la cual el chaman "muere" y alcanza de esa forma un conocimiento más profundo de sí mismo, de sus habilidades, y de los espíritus que le pueden servir de guía. Cada vez que el chaman se embarca en uno de sus vuelos extáticos del alma, vuelve a "morir." La "muerte" marca un punto decisivo a muchos niveles. En primer lugar, la supervivencia a la "muerte" fortalece al chamán; le provee de una visión directa de cómo combatir fuerzas espirituales y sobrevivir. En segundo lugar, la "muerte" chamánica marca el fin a la vida previa del individuo y el renacer a una vida mística. De hecho en el chamanismo, muerte y nacimiento están estrechamente ligados. Una de las funciones del chamán es conducir al alma del moribundo a la unidad de la vida eterna. Su papel es el del *psuchopompos* (Gr. ψυχοπομπός), que significa literalmente "conductor de almas." En la mitología griega, el dios Hermes tenía este papel de escolta de los muertos hacia la vida eterna. El papel de guía o intermediario entre los vi-

vientes y los muertos se repite en muchas mitologías, y es un componente característico de la obra picassiana.

Además de una experiencia cercana a la muerte y del desmantelamiento de su vida previa, el chamán con frecuencia sufre varias enfermedades serías en los ritos iniciatorios. Un motivo común en estos procesos es que aquél se somete a intensos sufrimientos de naturaleza física y espiritual. Es curioso a este respecto notar cómo, según los recuerdos de Sabartés, Picasso a menudo se integraba en el ambiente de sufrimiento que se reflejaba en sus lienzos, adoptando deliberadamente una postura incómoda mientras pintaba: "Generalmente lo encontraba en medio del estudio, no muy lejos de la estufa, sentado en una silla desvencijada, quizás más baja de lo ordinario, porque la incomodidad no le molesta y parece preferirla como si le gustara la automortificación y disfrutara sometiendo su espíritu a torturas siempre y cuando lo motivaran a continuar pintando. Colocaba el lienzo en la parte más baja del caballete, y esto le forzaba a pintar casi de rodillas."[17] Al hacer eso, Picasso parece adoptar el papel de visionario, del chamán. Para Sabartés, es precisamente en términos de una búsqueda chamánica de una verdad superior localizada en el sufrimiento y el dolor que los lienzos del Periodo Azul picassiano ganan una fuerza especial.

Uno de los aspectos comunes en la supervivencia a los ritos chamánicos es que a menudo involucran la ayuda de espíritus. El chamán en su lucha contra los maleficios convoca a espíritus protectores para sanar los males y hacer volver a los muertos. Una de la principales tareas en el proceso de iniciación es descubrir qué espíritus pueden servir de aliados. Un chamán no puede cumplir su función sin tales aliados, y es aquí donde las máscaras cumplen una importante función. Las máscaras encarnan entidades capaces de participar en el ritual transformativo que se requiere para el tránsito entre la vida y la muerte.

A este respecto, el papel del chamán, con el que Picasso se ha identificado con frecuencia,[18] se relaciona también con la figura del Arlequín enmascarado, como agente intermediario de la muerte.[19] Etimológicamente, Arlequín proviene del francés medieval *Harlequín*, que a su vez viene del francés antiguo *Herlequin*, o *Hellequin*, etc., líder de *la maisnie* Hellequin, una tropa de demonios que cabalgaban por el aire nocturno, es decir, como mensajeros del mundo de las tinieblas. André Salmon (1881–1969) reconoció el papel intermediario de los arlequines picassianos, describiéndolos como "acróbatas que eran a su vez metafísicos" y "comediantes hechiceros" o "figuras como el de *Arlequin Trismegiste* de Apollinaire."[20] Hermes Trismegistus es la combinación sincrética del dios griego Hermes y el dios egipcio Thoth. Ambos Thoth y Hermes eras divinidades conectados con la magia en sus respectivas culturas. De esta forma, el dios griego de la comunicación interpretativa se combinaba con el dios de la sabiduría como patrón de la astrología y la

alquimia. Además, ambos dioses eran *psuchopompos*, guías de la vida después de la muerte.

El Yo teme el regreso a "lo real" (la muerte), pero esto sólo ocurre en última instancia a través de un trastorno corporal, pues el sujeto está ya "muerto" desde su comienzo por la constante presencia de "lo real," esto es, la carencia que lo define. Lacan ve lo que podríamos denominar como "muerte cíclica" (la constante elaboración del Yo en contraposición con la muerte) como la única posible existencia del sujeto, ya que éste no puede experimentar la "vida" directamente, sino sólo como una especie de "esfuerzo por la vida" a través del orden imaginario y del orden simbólico. Ambos conducen a una alienación del mundo y a una consecuente frustración al no hallar el Yo una satisfacción real a sus impulsos. La "muerte cíclica" se debe al elemento castrante de lo imaginario y lo simbólico, ya que ambos cancelan la posibilidad del sujeto de alcanzar *jouissance*, pues ésta implicaría la "muerte total," sin posible retorno). En otras palabras, el deseo de *jouissance* siempre termina en la no-satisfacción y por ello en una "muerte cíclica," lo cual lleva de nuevo a un deseo de satisfacción, igualmente irrealizable. Si se alcanzara la satisfacción, esto supondría que el orden simbólico se habría quebrantado (como en la psicosis), o que la obtención de satisfacción ha llevado a la muerte total. Como señala Ragland, "la psicosis es un estado de muerte verdadera en que *jouissance* prevalece sobre la ley, que es simplemente la ley de intercambio."[21]

Para evitar la total obtención del deseo, la pulsión a la satisfacción jamás consigue su objetivo, asegurando su continuación en una "muerte cíclica." En la versión lacaniana de la "pulsión de muerte," la "muerte final" (psicosis o muerte real) supone la consecución del deseo, lo cual desafía la ley y los tres impedimentos propuestos para la satisfacción. La "pulsión de muerte" conduce a su contrario, la "pulsión de vida," o la pulsión a no estar ya muerto, en tanto en cuanto la muerte se relaciona con la pérdida del objeto, la cual, según Lacan se encuentra detrás de la pulsión de vida. Los objetos del deseo/la pulsión están siempre perdidos (*fort-da*), o a punto de ser perdidos. La pérdida incluye un "objetivo" que satisfacer, aunque la satisfacción supondría una pérdida. Por ello, todo impulso supone vacío permanentemente insatisfecho, como un abismo sin fondo.[22]

El hecho de que el deseo nazca en el momento de la subida del infante al orden simbólico, esto es, al mismo momento en que el infante se hace sujeto, lleva a Lacan a mantener que es un componente esencial del entramado simbólico en su metonimia esencial. La perpetua referencia de un significante a todos los otros en una postergación eterna de significación como contenido, como "consistente" en un signo, como presente en todo caso, es otra formulación del movimiento incesante del deseo. Como resultado final del impulso de identificación que rige la etapa del espejo, el deseo es más sofis-

ticado que ese impulso, ligado a un reconocimiento de la ausencia en el núcleo de la subjetividad y vulnerable a complejas estrategias de postergación, desplazamiento y sublimación en modos que los impulsos de lo imaginario desconocen. Inseparable del orden simbólico, el deseo es fundamentalmente metonímico e inherente a la significación como tal. Al igual que la capacidad significadora de cualquier significante es subvertida al fallar en su intento de coincidir con lo que significa, todo empeño por satisfacer el deseo se ve obstaculizado por la porción que queda sin satisfacer. "Aunque la verdad sobre el deseo está presente en cierto grado en todo habla, ésta es incapaz de articular toda la verdad sobre el deseo; cada vez que el habla intenta articular el deseo, existe un resto, un excedente, que excede al habla."[23] Esta incapacidad innata del lenguaje de articular el deseo se extiende al Yo en tanto en cuanto éste también, es una función del orden simbólico. El excedente queda después de cada intento por articular el deseo, por detenerlo y verlo coincidir de una vez con un objeto particular o configuración de objetos (o un significante o configuración de significantes), por muy frustrante que sea, es el elemento vital de la subjetividad, ya que impide la necesaria repercusión de la satisfacción del deseo, la disolución del Yo.

En 1904, Picasso había colocado la figura del Arlequín junto a Germaine en *Au 'Lapin Agile'* [84]. Theodore Reff mantiene que el Arlequín en este caso representa definitivamente un alter-Ego del español, lo cual no es de extrañar dada su predilección por insertarse en sus propias obras. Reff escribe, "... Picasso siempre se ha deleitado en transformar la realidad en un evento teatral, en la que juega un papel definitivo y a menudo lleva una máscara o disfraz improvisados para la ocasión."[24] El Arlequín ya había tenido su aparición en el otoño de 1901 en *Arlequin accoudé* [36], una pintura que deriva de las escenas de café de los años 1870 representadas por Edgar Degas (1834–1917) y Édouard Manet (1832–1883), y vueltas a ilustrar por Van Gogh, Gauguin, y Toulouse-Lautrec en los años 1880 y 1890. Para esta obra, Picasso adoptó el papel pintado con motivos florales del fondo de *La Berceuse* (1889) de Van Gogh y de los cuadros de Tahití de Gauguin, que seguramente vería en la *Galerie Vollard*. Para 1901, el Arlequín se había convertido en una figura ubicua en la cultura popular, a menudo llevando la máscara negra de la tradicional *Commedia dell'Arte*. Picasso, sin embargo, dio al Arlequín una cara blanquecina y lo vistió con gorguera: los atributos del pierrot, el comediante melancólico y cornudo que inevitablemente pierde su amor, Columbine, a manos del ágil y lozano Arlequín. Muchos escritores han sugerido que el aura meditativa de esta obra y de la serie a la que pertenece fue el resultado de la meditación de Picasso sobre el suicidio de su amigo Casagemas, quien, como Pierrot, no era correspondido en su amor.

Las obras relacionadas con *Au 'Lapin Agile'* [84] son *Le couple (Les misérables)* [82], ejecutada entre la primavera y el verano, y *La Suite des*

Saltimbanques L01 (Le repas frugal) [80] del otoño. Ambas muestran de nuevo a Picasso con una compañera. El ambiente introspectivo se ve reforzado particularmente en una acuarela posterior *Le nu endormi (Meditation)* [83], donde Picasso observa a su amante mientras ella "duerme." De todas estas obras podría decirse lo mismo que Cox[25] apunta con respecto al cuadro *La vie* [74], que son una alegoría sobre la identidad imaginada, donde el Yo picassiano se define precisamente en su confrontación con la muerte.

Todas ellas muestran no sólo el aspecto relativo en la naturaleza del Yo del artista, sino que también ponen de manifiesto la posibilidad de simultáneos modos de existencia. Según FitzGerald,[26] Picasso creía que el tema del artista trabajando conllevaba significados de una relevancia que va más allá de los confines del estudio. La cantidad de representaciones que se dan concurrentemente en *La vie* [74] dan la impresión de un *collage* de imágenes inconexas. La figura agachada en la mitad inferior del cuadro puede interpretarse como un cuadro dentro del cuadro en el estudio del artista. Esto sitúa a las pequeñas escenas del centro a un segundo nivel de realidad, que separa a las figuras de pie las unas de las otras. De este modo Picasso crea una composición desarticulada, en la que los elementos individuales no se relacionan entre sí, las figuras simplemente se colocan unas junta a otras, como si hubieran sido añadidas una a una. La obra se conforma de cuatro unidades, y podría simbolizar, según Walther,[27] cuatro formas diferentes de existencia.

El intercambio de personalidad que conlleva la máscara, podría explicarse igualmente bajo la teoría lacaniana donde la proyección del deseo del Yo lleva a un reencuentro con el Otro, al ser la existencia del Yo dependiente directamente de la relación de éste con su contrapuesto y viceversa. Ni el Yo ni el Otro pueden construirse al margen de la inseparable pareja que forman. En su búsqueda de una identidad, Picasso descubre que la identidad del Yo es relativa, definida en la propia relación entre el Yo que busca y el Otro que lo circunda. El deseo del Yo se proyecta sobre un Otro imaginario, y por lo tanto inherentemente alejado de sí mismo. Una vez que reconoce esta brecha entre Yo deseante y Yo deseado, el Yo puede establecer que su identidad es esencialmente un Otro ilusorio.

Los bosquejos preliminares muestran sin duda alguna que la figura masculina es un autorretrato del artista. No obstante, el pintor decidió al final trascender su destino personal, creando una obra de un significado mucho más universal. Picasso hizo cuatro estudios preparatorios para esta pintura, alterando las figuras en la composición al menos dos veces. Los bosquejos indican que la intención original era mostrarse de pie entre la mujer desnuda (su modelo o amante) y un lienzo colocado sobre un caballete. En algunos de los bosquejos la mujer desnuda al lado del artista parece estar embarazada. En otros estudios preparativos, un segundo artista entra en el estudio por la

zona de la derecha. Picasso posteriormente reemplazaría al hombre por la mujer con el manto sosteniendo a un bebé, un creador por otro.

Tales identificaciones e idealizaciones inarticuladas (pero articulables) forman parte del orden imaginario, componentes que construyen la fantasía y el Ego; es el nivel más básico de la concepción del Yo, precursor de la subjetividad. En la teoría lacaniana, el imaginario es la fase del desarrollo del individuo conocida como la "etapa del espejo." que representa un aspecto fundamental y perdurable de la estructura de la subjetividad.[28] Comenzando con la suposición de que el ser humano nace con una "real y especifica prematuridad," Lacan sostiene que la falta de control de motricidad que se observa en los infantes está contrarrestada por un nivel avanzado de capacidad visual. La diferencia entre un control de motricidad no desarrollado y la avanzada habilidad visual cumple su papel formativo cuando el infante ve su propia imagen, bien en un espejo o a través de las acciones imitativas de otra persona.[29] En este punto, el individuo pasa por un proceso de reconocimiento por el cual proyecta el contenido de su conciencia sobre la imagen especular con la que se enfrenta. Reconoce la imagen, pero también percibe que la imagen especular lo reconoce, abriendo un nuevo territorio conceptual en su papel de entidad que es al mismo tiempo un Yo y un Otro. Lo traumático de este reconocimiento proviene de la apreciación de la integridad orgánica de la imagen especular, que contrasta con la fragmentación percibida de su propio cuerpo debido a una habilidad motriz subdesarrollada. Acepta la imagen especular como la suya propia, pero simultáneamente percibe una incompatibilidad fundamental, que parece indicar una integridad en la imagen especular que no es aun accesible al individuo. Esta doble apreciación tiene dos resultados. Primero, el sujeto admira la integridad de la imagen especular y desea identificarse con ella. Ahora bien, la integridad de la imagen se percibe también como amenazadora, ya que señala la naturaleza fragmentada del Ego. Por lo tanto, el deseo de unirse a la imagen va acompañado de un impulso a dominarla y eliminarla. La tensión generada por estas dos tendencias opuestas disminuye cuando el infante se identifica con la imagen, ignorando cualquier diferencia entre su cuerpo y la imagen, y creando el constituyente imaginario conocido como el Ego ideal. Con la aparición del Ego, el individuo entra el orden imaginario y comienza una serie de identificaciones a lo largo de la vida entre ese Ego y múltiples objetos imaginarios.

La diferencia esencial entre lo real y lo imaginario es que éste último está disponible a la simbolización. Ahora bien, una vez que se ha simbolizado, el imaginario deja de existir como tal. Aunque el contenido sea el mismo, se produce una metamorfosis formal de modo que en su nueva encarnación ya no es lo mismo que su precedente. Tan pronto como se vea articulado y elevado a la conciencia, está sujeto a los imperativos estructuradores del orden simbólico. Esta naturaleza doble del imaginario, su fundamental incom-

patibilidad con la simbolización a pesar de su vulnerabilidad a ser simbolizado, señala su carácter de intermediario entre lo real y lo simbólico, tanto en términos del desarrollo del individuo como en términos de la topología de la subjetividad.

El proceso de *méconnaissance*, que Lacan había concebido en su obra de 1936–1949 como una etapa en el desarrollo psicológico pasa a convertirse en sus trabajos a partir de 1950 en un rasgo constitutivo de la vida mental del individuo.[30] En esta ampliación del concepto de la "etapa del espejo," el momento en que el orden imaginario surge, el *méconnaissance* original que engendra el Ego se repite de forma compulsiva en una serie de identificaciones con objetos en su capacidad imaginaria (es decir, objetos imaginarios). Lo que antes era una etapa transformativa en el desarrollo del Ego pasa a convertirse en una estructura psíquica perdurable que constituye la interioridad no simbolizada de la "identidad." Contemporáneo con el Ego, lo imaginario perdura en su resistencia a las incursiones de lo real y lo simbólico. Los procedimientos identificadores originales que hicieron posible el surgimiento del Ego (esto es, la etapa del espejo) se repiten y refuerzan en la relación del individuo con las personas y objetos del mundo exterior. En el orden imaginario se da un desesperado intento ilusorio por ser y permanecer siendo "lo que uno es" recogiendo más instancias de igualdad o parecido. De todo ello evoluciona el Ego ideal narcisista.[31]

CAPÍTULO 2

El motivo más frecuente en los años en que Picasso ejecuta *La vie* [74] es el de los indigentes—mendigos ciegos o moribundos, con los que el artista se identifica. La descripción de su miseria se acentúa aún más por la austeridad de los dibujos, y por una paleta que queda restringida a los colores más sombríos. Es el lienzo de mayor tamaño que ejecutara el joven pintor en su Período Azul, llamado de esa forma por los tonos azules, fríos y melancólicos, que tenían la intención de reflejar el pesimismo social de la época, así como su propio desánimo y desesperación, y la constante presencia de la muerte. Puede decirse que esta obra es un resumen alegórico de esa visión descorazonada de la vida en aquellos momentos. A pesar de todas las cualidades pictóricas y simbólicas de *La vie* [74], ésta sigue siendo, en palabras de Alfred H. Barr, Jr., una obra "problemática," cuyo enigma se negó a resolver el mismo artista. No obstante, aunque desafía una interpretación precisa, la carga emocional se transluce inequívocamente. En su contenido temático, la obra guarda cierto parecido con las alegorizaciones de la vida diaria que habían puesto de moda el movimiento modernista catalán.

El Modernismo era el equivalente catalán a una serie de tendencias artísticas de finales de siglo, tales como el Simbolismo, que favorecía una visión del arte como un refugio contemplativo apartado del mundo de conflictos y voluntades. De este deseo de un refugio artístico apartado del mundo, los Simbolistas tomaron temas característicos del misticismo y el esoterismo, una fuerte sensibilidad a la mortandad, y una acentuada concienciación del poder maligno de la sexualidad, que Albert Samain llamó "el fruto de la muerte en el árbol de la vida." En sus ilustraciones, diseños de posters, y demás artes gráficas, los Simbolistas se inclinaron hacia el Art Nouveau, con sus delimitados contornos sinuosos, formas simplificadas, y colores artificiales. Los artistas con los que en mayor medida se identifica son Theophile-Alexandre Steinlen (1859–1923) y Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), los cuales se ven claramente reflejados en los lienzos picassianos.

A la objetividad sin sentimentalismo de Toulouse-Lautrec y Steinlen, cuyas obras eran bien conocidas en Barcelona, Picasso añade un ingrediente

de mordacidad, con observaciones despiadadas y sarcásticas, particularmente en lo referente a las mujeres. En *Le divan* [15] observamos una botella solitaria sobre una mesa vacía de la que el hombre parece extraer el coraje necesario; sobre el sofá, junto al espejo oval, una mujer medio desnuda muestra sus senos; en la puerta, cerca del borde, se vislumbra la figura borrosa de la matrona. En *Femme assise (Juan Oliva Bridgman, El clam de les verges)* [28] destaca en primer plano una niña sentada durmiendo con el torso desnudo, una especie de velo posa sobre el regazo; del fondo oscuro emerge el contorno de la cabeza y el torso de un hombre desnudo. Vemos aquí claramente un intento de identificación no sólo con Steinlen, sino también con Edvard Munch (1863–1944). En *Les amants dans la rue* [29] y *Les amants dans la rue (L'étreinte)* [30] destacan dos figuras erguidas que se abrazan, fusionándose progresivamente en una sola forma oscura cerrada, sus faces pasando a convertirse en un único punto de luz. El dibujo logra transmitir un sentimiento de unión inquebrantable, recalcado por una expresión de pasión momentánea. El uso dramático del blanco y negro recuerda a su vez a los grabados de Francisco de Goya. Picasso volverá sobre este mismo tema en *L'étreinte* [78]. Las cualidades prometeicas y visionarias germanas concordaban especialmente con los instintos anárquicos de los jóvenes españoles y su predilección romántica por el gótico medieval. Esta orientación poco francesa se demuestra por último en la fuerte predilección de tonos azul-verdes en muchas de las obras picassianas de este período.[1]

El romanticismo había sido una reacción en contra de la visión clásica de la naturaleza como benigna y de los humanos como seres racionales. Los artistas románticos rechazaron esta tradición armónica del sur y la sustituyeron por una inspiración venida del norte de Europa. En Barcelona se produjo un resurgir del arte gótico y del medievalismo así como de una fascinación por el Oriente. Los artistas románticos tuvieron como meta principal expresar una visión de la naturaleza como el domino de "lo sublime," mezclando en ella belleza y terror, y esencialmente misteriosa, oscura e irracional. El ocultismo tuvo un resurgimiento en este ambiente cultural. Emanuel Swedenborg, cuyos escritos habían sido ya traducidos al francés, proponían que el reino natural se correspondía con un plano espiritual que podía percibirse estableciendo conexiones entre los diversos objetos, entidades y fenómenos—utilizando la analogía. Charles Baudelaire cuyas obras se leían asiduamente creía que los cambios sólo podían producirse subvirtiéndolo todo desde dentro, cambiando la conciencia en lugar de tratar de imponer cambios superficiales desde el exterior. De igual forma Rimbaud definía al poeta como "el ladrón del fuego." y la poesía como el mecanismo capaz de rasgar "los velos de todo misterio, para así revelar los secretos ocultos de la vida."[2]

El Simbolismo surgió en una atmósfera de desilusión política y alienación social, y sus adherentes buscaron la inspiración en el pasado remoto, en

lo exótico, los mitos y leyendas, valorando la imaginación subjetiva por encima de las apariencias externas, e intentando crear algo eterno y universal en contraposición a algo transitorio y contemporáneo. El arte simbolista era la antítesis del impresionismo, que era un arte basado en el aspecto externo de las cosas, la impresión volátil de los fenómenos naturales, y la gente común en las avenidas parisinas. Temas interrelacionados tales como el sacrilegio, la sexualidad y la muerte se convertirían en un atractivo irresistible para los artistas de la época.

Las radiografías que se hicieron en 1976 y los estudios subsiguientes han logrado aclarar otros misterios ocultos detrás de *La vie* [74]. Además de los cambios que Picasso llevó a cabo mientras trabajaba en la pintura, se ha hallado otra obra bajo la superficie del lienzo que aparenta ser la pintura perdida conocida como *Les derniers moments*, y que él había expuesto en la *Exposition Universelle* de Paris en 1900. Los elementos identificados en las radiografías—una mujer desnuda reclinada en una cama, una mesita de noche con una lámpara encendida, un sacerdote, y una criatura alada con un cuerpo humano y una cabeza de pájaro—se asemejan a la descripción del lienzo perdido. Esto hace de *La vie* [74] una pieza aún más significativa, habiendo sido pintada sobre un lienzo que supuestamente representaba los últimos momentos en la vida de un artista. Aún más revelador del verdadero significado de la misteriosa composición, es que en el último instante, Picasso reemplazara su autorretrato con la "máscara fúnebre" de Carles Casagemas, el amigo íntimo que se había quitado la vida después de verse cruelmente rechazado por su amante, Germaine. "C'est en pensant a la mort de Casagemas que je me suis mis a peindre en bleu." Con estas palabras recogidas por Pierre Daix, el genio español revela cómo un cambio repentino y profundo en su arte había sido provocado por este dramático evento en su vida. El suicidio de Casagemas impulsó a Picasso a explorar en mayor medida el tema simbolista de la muerte, llevando a lo que conocemos como el Periodo Azul. Esta dependencia entre el arte y la vida logra establecer un patrón que se mantendrá sin mayores alteraciones durante el resto de su vida.

Casagemas y Picasso se habían conocido en Barcelona en la primavera de 1899 y se hicieron prácticamente inseparables. A diferencia de otros en el círculo de amigos juveniles del malagueño, Casagemas procedía de una familia relativamente afluente (su padre, se dice, había sido el cónsul americano en Barcelona), pero era evidente desde el principio que no daba la talla para una carrera convencional. Después de estudiar arte y escenografía, comenzó a pintar en el estilo Modernista, pero su adicción al alcohol y la morfina habían comenzado a cobrar un precio en el poco talento que tenía. John Richardson lo describe como "encantador e inteligente, pero autodestructivo sin esperanza de redención ... una persona maníaca-depresiva cuyos cambios repentinos de humor se veían exasperados por la bebida, el consumo de dro-

gas y la frustración sexual."[3] Con Casagemas pasa el verano en Málaga, donde exhibe tres obras en la "Exposición Regional de Bellas Artes" organizada por el Club del Liceo de Arte. Entre ellas se encuentra la obra oculta bajo *La vie* [74], *Les derniers moments*, que trata el tema de la muerte del artista.

En 1900, Picasso y su amigo comparten estudio en el número 17 de *Riera de San Juan*, no muy lejos de donde residían sus padres. Allí el primero comenzará los preparativos para su próxima exposición en *Els Quatre Gats*, el establecimiento fundado por los artistas Ramón Casas, Santiago Rusiñol (1861–1931), Miquel Utrillo (1862–1934) y el principal propietario, Pere Romeu (1862–1908). Josep Puig i Cadafalch (1867–1956), uno de los grandes arquitectos del período y un ágil promotor de la cultural catalana, había sido el responsable del diseño de la *Casa Martí,* cuya planta baja ocupaba *Els Quatre Gats*. Muchas de las decoraciones interiores habían sido creadas por Casas y sus colegas, incluyendo el mural que lo mostraba a él junto con Romeu en una bicicleta tándem. Antes del primer viaje de Picasso a la capital francesa, así como en los próximos tres años en sus posteriores visitas a la ciudad condal, este bastión del estilo Modernista seguirá siendo el principal centro de gravedad para Picasso y sus jóvenes amigos.

La apertura de la exposición tuvo lugar el 1 de febrero de 1900. Se mostraban unos ciento cincuenta dibujos, muchos de ellos retratos a lápiz y tinta o a carboncillo de sus amigos Modernistas: Santiago Rusiñol, Joaquim Mir (1873–1940), Jaume Sabartés (1882–1968), Miquel Utrillo, Isidre Nonell (1873–1911), Ramón Reventós (1882–1923), Joan Vidal Ventosa (1880–1972), Ángel Fernández de Soto (1882–1938), Ramón Pitxot (1872–1925), etc., algunos de los cuales habían expuesto también allí). Entre las tres pinturas que a su vez se incluían se encontraba *Les derniers moments*, la cual ya se había expuesto en una muestra el verano anterior en Málaga. El tema típico de finales de siglo de este lienzo se describe en una reseña de la exposición: "Un joven sacerdote de pie con un libro de oraciones en la mano mira a una mujer en su lecho de muerte. La luz de la lámpara emite una débil luz que se refleja en los parches blancos de la colcha que cubre a la moribunda. El resto del lienzo se encuentra en sombras que disuelven a la figura en siluetas imprecisas" (*La Vanguardia*, 3 de febrero).

El 24 de febrero *La Vanguardia* publica la muy esperada lista de artistas cuyas obras habían sido aceptadas para la *Exposition Universelle* de Paris, que abriría el 14 de abril. *Les derniers moments* había sido una de las escogidas. Por lo tanto, para finales de septiembre, ansioso por ver su cuadro colgado en la exposición parisina, Picasso comienza a hacer planes para viajar allí con Casagemas, y ya avanzado octubre parten ambos para la capital francesa. Ese mismo mes, otro catalán, Manuel Pallarés (1876–1974), se suma a los dos amigos en Montmartre. Tres bellas mujeres harían compañía a los

tres jóvenes artistas poco después: Odette (Louise Lenoir) estableció una estrecha relación con Picasso; Antoinette (posteriormente Fornerod) con Pallarés; y Germaine (conocida también como Laure Florentin) con Casagemas. El 11 de noviembre, Picasso y Casagemas envían una misiva a Barcelona: "Hemos decidido que nos estábamos levantando demasiado tarde y comiendo a horas indebidas y que todo estaba comenzando a ir mal. Además de esto ... Odette estaba empezando a ser demasiado escandalosa debido a su buena costumbre de emborracharse todas las noches. De modo que hemos decidido que ni las mujeres ni nosotros nos acostaremos más tarde que la medianoche, y todos los días terminaremos de almorzar a la una. Después del almuerzo nos dedicaremos a nuestras pinturas y ellas harán tareas domésticas—es decir, coser, limpiar, besarnos, y dejarse "manosear" por nosotros. Bueno, esto es una especie de Edén o sucia Arcadia."[4] Para entonces, Casagemas se había enamorado perdidamente de Germaine, quien no le devolvía su afecto.

La *Exposition Universelle* cerró el 12 de noviembre y Casagemas se hallaba aún más deprimido por su experiencia parisina, mientras que Picasso se encontraba lleno de energía debido a la suya propia. Para animar a Casagemas, decide invitarlo a que lo acompañe en su visita a Barcelona por navidades, para después continuar hacia el sur a Málaga. Ambos parten para España el 23 de diciembre. No obstante, los excesos de Casagemas forzarán a Picasso en un momento dado a separarse de él, pidiéndole a su tío Salvador que pague los gastos del viaje de su amigo de regreso a Paris. Para finales de enero de 1901 Picasso ya había continuado con sus planes futuros, mudándose a un apartamento en Madrid.[5] Mientras tanto en Paris, hundido en una profunda depresión y bebiendo todavía en exceso, Casagemas acaba consigo mismo de un disparo justo en frente de un grupo de amigos en el *Café de l'Hippodrome*. Esto tiene lugar el 17 de febrero. Los sucesos que llevan a tal tragedia comenzaron cuando Casagemas había invitado a Germaine, a su hermana Odette, además de a tres españoles a cenar. Taciturno por naturaleza, estaba más nervioso y escandaloso de lo normal aquella tarde. Cerca del final de la comida, colocó varios sobres en la mesa: uno de ellos dirigido al jefe de policía. Sacó repentinamente una pistola del bolsillo, y la apuntó a Germaine gritando, antes de disparar: "¡Esto para ti!." Poco después se puso la pistola en la cien, exclamando: "¡Esto para mí!." De puro milagro, Germaine salió ilesa del disparo, pero el desencantado pretendiente se desplomó en el suelo con una herida mortal en la cabeza. Todavía en vida, se llevó rápidamente al *Hôpital Bichot*, donde no pudieron evitar que falleciera a las once y media de la noche. Picasso se enteró del incidente mientras se encontraba aún en Madrid. La muerte de su íntimo amigo y compañero de estudio supuso un duro golpe para el pintor español. A pesar de todo, no acudió al funeral en Paris, ni tampoco a las exequias en Barcelona, aunque sí que ofre-

ció un dibujo de Casagemas a *Catalunya Artistica* para que lo publicaran el 28 de febrero.

Durante los próximos meses, el artista aparenta haber puesto tras de sí el suicidio de su amigo. En marzo coedita una nueva revista de arte y literatura titulada *Arte Joven* junto con un amigo de *Els Quatre Gats*, el escritor catalán Francisco de Asís Soler. También durante la primavera Picasso comienza los preparativos para la exposición que su joven marchante, Pere Manyac, había organizado en la *Galerie Vollard*. Para las últimas semanas de abril abandona Madrid; y a finales de mayo viaja con otro artista barcelonés, Jaume Andreu Bonsons, a Paris, donde se muda junto con Manyac al estudio que Casagemas había ocupado en *130 ter Boulevard de Clichy*. El apartamento se encontraba a pocos pasos del café donde su amigo se había suicidado; el estudio que Isidre Nonell les había prestado a ambos en 1900 se hallaba también a la vuelta de la esquina.[6] A Odette le hubiera gustado reiniciar su relación con Picasso, pero, para consternación de todos, el artista se involucró con Germaine, quien desde la muerte de Casagemas, había tenido como amante a un escultor catalán. Picasso parecía ahora estar irresistiblemente atraído hacia la *femme fatale* que había sido el objeto de la obsesión de Casagemas, como si estuviera impulsado a prolongar la relación más allá del punto en que la había dejado su amigo suicida.[7] Esta relación con Germaine duraría poco tiempo, no obstante, y se estima que ya había concluido para el otoño de 1901. Posteriormente ella estableció relaciones con Ramón Pitxot, miembro del círculo de expatriados catalanes conocidos de Picasso, con el que llegó a casarse cinco años más tarde. A pesar de todo esto, Picasso no logró apartar a Germaine de su mente, especialmente debido a que su presencia era un potente recordatorio del fallecido Casagemas, a quién continuó ensalzando en sus obras.

Seis meses debían pasar para que Picasso pudiera encontrar las suficientes fuerzas para conmemorar a su amigo muerto, haciéndolo con tres lienzos muy diferentes, todos ellos mostrando la cabeza del suicida Casagemas con el agujero de bala visible. Como ha apuntado Marilyn McCully, [8] Picasso seguramente había escuchado de sus amigos los detalles del fatal incidente, como el hecho de que la bala hubiera penetrado el cráneo por encima de la sien derecha. Fue en otoño cuando ejecutó las dos pinturas del fallecido yaciendo en su ataúd (*La mort de Casagemas* [41] y *La mort de Casagemas* [42]), además de una obra representando a los dolientes (*Les pleureuses* [59]), y el gran lienzo alegórico *Evocation (L'enterrement de Casagemas)* [43], que supuestamente incluye también a Germaine.[9] En uno de los estudios a lápiz para esta última obra, *Evocation (L'enterrement de Casagemas)* [60], el espíritu desnudo de Germaine parece igualmente flotar por encima de Casagemas. Los fuertes colores y pinceladas que caracterizan a la primera de las tres cabezas recuerdan al estilo de Vicent Van Gogh (1853–1890), mien-

tras que la vela parece simbolizar no sólo la vida extinguida del propio Casagemas, sino también la del pintor holandés, cuyo suicidio podría haber llevado a Picasso a emular su estilo. Es interesante que Picasso siguiera el estilo de Van Gogh al representar la muerte de su amigo Casagemas. El pintor holandés estaba convencido de que uno necesitaba "un toque de inspiración, una rayo de las alturas" para poder crear arte que pudiera galvanizar a la gente, lo cual, según él, podía conseguirse a través de las vibraciones que radiaban de los intensos colores sobre el lienzo. Detrás de esto se encontraba la fuerte convicción de que uno debía esforzarse constantemente por exaltar la existencia, por invocar la misteriosa totalidad de la vida. Este convencimiento le permitía establecer una relación directa entre los mundos aparentemente dispares del arte moderno y del chamanismo.

Como explica Cowling,[10] *La mort de Carles Casagemas* [41] es un claro ejemplo de cómo Picasso se apropia de la obra de otro artista en sustitución de una iconografía de su propia invención, compleja y específica al caso. El significado de la muerte de Casagemas no se expresa a través de una imaginería narrativa (una recreación del suicidio, por ejemplo) o, aparte de la vela encendida, mediante la inclusión de ciertos símbolos, sino a través de la selección de un estilo identificado con un individuo concreto quien, por determinadas razones, sería el intermediario ideal. El impacto de *Evocation (L'enterrement de Carles Casagemas)* [43] depende de igual manera de una lectura de la iconografía extraída de pinturas de El Greco (1541–1614) o de Francisco de Zurbarán (1598–1664). En el simulacro de altar, Casagemas sufre terribles tentaciones, y debe padecerlas eternamente, ya que la muerte no conlleva una liberación del tormento generado por los celos, la lujuria o la culpa engendrada por una frustrada sexualidad. El cielo se representa como si se tratara de un infierno dantesco, y la piedad de los dolientes en la parte inferior se reduce a un mero desahogo irónico.

Aparentemente, Picasso ya había realizado los primeros estudios de *Evocation (L'enterrement de Carles Casagemas)* [43] antes de salir de España. La pintura se compone de tres zonas conectadas por una hélice en ascenso: abajo, en la parte derecha del primer plano, observamos la puerta abierta de una bóveda funeraria; el cadáver en su sudario y los dolientes, todos en un azul gélido o con toques de verde, rodeándolo; inmersos en su dolor, dos de ellos se enlazan en un abrazo. Desde los dolientes, el ojo se va desplazando al área entremedia donde una figura encorvada procedente de una de sus maternidades, una mujer de toga azul sosteniendo a un bebé, camina sobre una nube, precedida de dos niños que corren; detrás de ella, apartadas de la espiral ascendente, se encuentran dos mujeres desnudas, mientras que delante de ella, tres prostitutas, desnudas excepto por unas medias de colores, miran hacia el plano superior, donde un caballo blanco lleva a un hombre de traje oscuro hacia las nubes blancas. Sus brazos están rígidos y estirados como si

se hallara clavado a una cruz, y una mujer desnuda se agarra al cuello, acercando su cabeza a la de él.[11] En el óleo de mayor tamaño, aunque algo menos definido, encontramos de nuevo prominentemente la herida en la sien del fallecido. En este caso lo representa con la cabeza sin vida en vertical, como el de alguien posando para un retrato. Richardson indica que esta forma de representar a Casagemas nos recuerda lo que Federico García Lorca escribe en referencia al *duende* español: "En España, los muertos están más vivos que los muertos de cualquier otro país ... Su perfil hiere como el filo de una navaja de barbero."[12] Picasso se despidió de Casagemas a la manera tradicional en que los dolientes presentan sus respetos al difunto, y vemos al fallecido como sus amigos lo habrían visto, echado en un ataúd abierto. Pero en este conmovedor retrato, Picasso recrea el círculo ritual de la vida y la muerte. La separación de los dos dominios habitados por Casagemas queda como menos difusa. Incluso después de haber conmemorado la muerte de su amigo en los tres lienzos en 1901, todavía no dejaría que su espíritu quedara en reposo. Dos años más tarde emprendería una de sus más ambiciosas composiciones, la ya mencionada *La vie* [74].

Los fondos que Picasso consiguió de las ventas procedentes de la exposición en la *Galerie Vollard* se fueron agotando en poco tiempo. A ir deteriorándose la situación, descendió sobre él una sensación de lúgubre inquietud, que se agravó aun más con la preocupación por el suicidio de su amigo. En este punto, el artista comenzó a pintar a las internadas de *Saint-Lazare*, una prisión de mujeres de Montmartre dirigida por monjas dominicas. La mayoría de ellas habían sido encarceladas por delitos relacionados con la prostitución. Las mujeres llevaban un tocado especial; las que habían sido diagnosticadas con sífilis se identificaban con una cofia blanca. Picasso podía pintarlas sin tener que pagar nada, y sus desafortunadas circunstancias parecían corresponderse con el creciente sentimiento de malestar y morbosidad en su propia vida. Como establece Richardson, estas modelos "servían de ejemplo a su visión ambigua de la sexualidad como extática y tierna, pero también generadora de culpa y conectada con el sufrimiento, e incluso la muerte."[13] Para finales de 1901, en un espacio de menos de ocho meses desde la llegada esperanzada de Picasso a Paris la previa primavera, el revés de su fortuna había sido prácticamente total. No se podía permitir ni siquiera el material para pintar; cada vez estaba más aburrido, y sus compatriotas, escandalosos y juerguistas, le cansaban aun más molestar. Posteriormente recordaría, "[La muestra en la galería de Vollard] fue muy bien. Le gustó a mucha gente. Fue sólo después cuando comencé a ejecutar pinturas en azul que las cosas fueron mal. Y eso duró años."[14]

En enero de 1902 Picasso regresa a la ciudad condal, donde encuentra un estudio y reanuda los temas melancólicos de tonos azules que había comenzado en Paris. Aunque logra encontrar modelos entre los pobres y desposeí-

dos en las calles de Barcelona, las mujeres de *Saint-Lazare*, arquetipos de la mujer sufriente, siguieron hechizándolo. Picasso colocaría a la ya lejana Germaine en el papel de prostituta sifilítica de *Saint-Lazare* en *Portrait de Germaine* [73], con los ojos brillantes, la boca medio abierta, los labios curvados sugestivamente, llevando un paño sobre la cabeza, y posando frente a un pasadizo abovedado que una y otra vez simbolizan las galerías de la prisión de mujeres. Richardson se pregunta: "¿Era esta ... una forma encubierta de acusar a Germaine de ser una prostituta o posiblemente, de insinuar que tuviera sífilis? Su pasado y su futura invalidez hacen de esto una posibilidad. O quizás estaba Picasso simplemente haciendo una observación irónica sobre el final de la relación entre ambos y el comienzo de un nuevo enlace con su viejo amigo Ramón Pitxot?."[15] La imagen de Germaine ya había estado ligada con estas figuras encorvadas y espectrales.[16] Germaine había sido también, según Daix, la inspiración para las mujeres de *Saint-Lazare* que se observan en *L'entrevue (Les deux sœurs)* [64], la pintura de mayor tamaño y más importante de las ejecutadas en Barcelona en 1902. No sería hasta 1903, sin embargo, después de otro regreso a la capital catalana tras una corta y desastrosa tercera estancia en Paris, que Picasso haría el definitivo y revelador retrato de Germaine como *femme fatale*, la mujer desnuda que se apoya arrepentida en Casagemas en *La vie* [74].

Incluso si los recuerdos trágicos de la relación triangular entre Picasso, Germaine y Casagemas habían sido exorcizados en su mayor parte en *La vie* [74], Germaine continuará presente en la vida del malagueño. Fernande Olivier, que se convertiría en su primera amante a largo plazo en 1904, pudiera quizás haber tenido razones para estar celosa del papel que Germaine había jugado en su vida amorosa. Después de fallecer su marido Ramón Pitxot en 1925, Germaine quedó inválida, seguramente como secuela de la sífilis que padecía. Picasso proveerá el apoyo económico necesario hasta su muerte en 1948, y en una ocasión llevó a Françoise Gilot, su amante durante los años de la Segunda Guerra Mundial, a visitarla en Montmartre. El artista le comentó a Françoise: "Esa mujer se llama Germaine Pitxot. Ahora es una anciana sin dentadura, pobre y desgraciada. Pero cuando era joven era muy guapa e hizo sufrir tanto a un amigo mío que lo llevó al suicidio. Era una joven lavandera cuando llegué a Paris por primera vez. Las primeras personas con las que contactamos, este amigo mío y yo, fueron esta mujer y otras amigas suyas con las que vivía. Nos habían dado sus nombres unos amigos españoles y solían invitarnos a comer de vez en cuando. Mucha gente se fijaba en ella."[17]

Germaine parecía amoldarse perfectamente al modelo que los simbolistas habían asignado a la mujer, alternando entre virgen melancólica y *femme fatale*. En esta última categoría, Gustave Moreau popularizó los motivos de Salomé blandiendo la cabeza de Juan el Bautista o la esfinge devoradora de

hombres en los *Salons* de mediados de 1860 y 1870. Estos dos tipos míticos se convertirían en elementos esenciales de la imaginería simbolista, la cual estaba a su vez asociada con temas tales como el temor, la angustia, la muerte, los inicios de la sexualidad, y el deseo no correspondido. El aura que uno encuentra en las obras picassianas del Periodo Azul delata una atmósfera de melancolía, de negación y retraimiento asociados con los movimientos del siglo XIX. Las figuras se definen en masas contenidas en sí mismas enfatizando su aislamiento del espacio que las rodea. Las líneas ligeramente curvas expresan un ritmo sosegado que es tan hipnóticamente intemporal como la continua repetición de un mantra hindú. Las caras son, con frecuencia, delicadas, ascéticas, casi etéreas, los ojos cerrados o fijos en una mirada perdida, lejana y meditativa. No hay sensación alguna de movimiento, ni siquiera en potencialidad. El sonido se encuentra también ausente incluso en obras como *Le vieux guitariste aveugle* [75]. La luz es irreal y aparentemente divorciada de cualquier foco terrenal, y expresa de igual manera una sensación de eternidad. Los fenómenos de los sentidos, nuestro único conocimiento del mundo supuestamente exterior son ilusorios en su totalidad. La felicidad se consigue sólo mediante la contemplación estética y el distanciamiento, un repliegue mental completo, alejándose del mundo.[18]

De las obras ejecutadas por Picasso basándose en la muerte de Casagemas, quizás la más lograda es la ya nombrada *Evocation (L'enterrement de Casagemas)*, una composición inspirada en parte por *El Entierro del Conde de Orgaz* de El Greco. La obra estuvo precedida de varios estudios preparatorios. En ellos se muestra a un grupo de hombres, mujeres y niños inmersos en sus pensamientos alrededor de un cuerpo reclinado. Algunos de los dibujos incluyen efectos de claroscuro; otros aparentan ser simples bosquejos hechos con rapidez, prefigurando la parte inferior del futuro cuadro. También recuerdan a otras obras de El Greco tales como *La adoración de niño Jesús*, por ejemplo. En esa época, el mundo del arte en su mayoría tenía aún una opinión negativa del pintor cretense. No obstante, en el pequeño circulo alrededor de Picasso, se consideraba a El Greco como un gran precursor, debido a la combinación de misticismo y expresionismo en sus idiosincráticos lienzos. Podría decirse incluso que Picasso estaba disputándose el puesto de heredero de aquél. Esto no nos debe sorprender pues los libros de apuntes de sus años tempranos ya habían incluido invocaciones rituales como, "Yo El Greco, yo Greco." También sabemos por testimonios escritos que durante su estancia invernal en Madrid, Picasso había viajado a Toledo, donde había visto *El Entierro del Conde de Orgaz* en la *Iglesia de San Tomé*. Ahora se trataba simplemente de un esfuerzo asimilatorio a un nivel superior.

Muchas de las obras a gran tamaño de la última fase del Periodo Azul comparten la exuberante pincelada, las miradas vacías y soñadoras, los fríos tonos azules, así como las poses manieristas y exageradas que observamos en

los protagonistas de los cuadros de El Greco; a su vez muestran con frecuencia un característico alargamiento de las manos, un detalle sobre el cual comentaría Jaume Sabartés: "... las manos en las obras azules de Picasso parecen buscar el calor las unas de las otras. Algunas se alargan como si las puntas de los dedos quisieran entrar en contacto con lo que buscan, manos que denotan temor y que laten con ansiedad; algunas tímidas, otras heladas de frío, otras en movimiento como si trataran de evitar la soledad."[19] Lo que es crucial es que al ofrecer una contrapuesta intrigante y atractiva a su habilidad de "representar" la miseria humana en estos temas, Picasso dota a cada uno de sus personajes de una frágil dignidad. Sabartés escribiría más tarde, "El azul que dio unidad de tono a los colores en este periodo pasó a convertirse en un leve destello de ilusión y esperanza. A veces hablaba de este azul con gran entusiasmo, escribiéndolo en una frase como se se tratara de una oración proferida en un suspiro. ¿Por qué? Porque en sus pinturas el azul se muestra como una aspiración a lo sublime en medio de la desesperación y la tristeza." Sabartés registró las ideas de Picasso sobre el Periodo Azul en términos que explican por qué, especialmente después del suicidio de Casagemas, el joven artista recurriría a la miseria para su inspiración: "el arte emana de la tristeza y del dolor ... La tristeza conduce a la meditación ... El dolor es la base de la vida. Estamos pasando por ... un periodo de incertidumbre que todo el mundo considera desde el punto de vista de su propia miseria ... un periodo de dolor, de tristeza y de miseria. La vida con todos sus tormentos está en el núcleo de la teoría [picassiana] del arte. Si exigimos del artista sinceridad, debemos recordar que la sinceridad no se encuentra fuera del dominio del dolor."[20]

La identificación con la figura de Casagemas marca tanto el inicio como el principio del fin del Periodo Azul. El color azul comenzó a filtrarse en sus obras con los retratos del amigo fallecido (pintados partiendo de su imaginación ya que había llegado a Paris después del suceso) y posteriormente con *Evocation (L'enterrement de Casagemas)*. Mientras que la muerte de Casagemas había marcado el preludio de esta fascinación por la miseria, la atmósfera depresiva también reflejaba en propio estado de ánimo de Picasso, los remordimientos que sentía por haberse apartado de su amigo. Estos sentimientos no desaparecerán ni siquiera en el periodo de dos años. Volverán incluso con mayor fuerza en 1903, cuando comparta un estudio con Ángel Fernández de Soto, que resulta ser el mismo que había alquilado con Casagemas en el número *17* de *Riera Sant Joan*. Lo habían decorado con murales de motivos ingeniosos y soeces, que ahora sólo servían para recordar un tiempo mucho más esperanzador. Al trabajar en el mismo ambiente, con los murales aún intactos, Picasso sintió cómo la resonancia del pasado se reflejaba en sus lienzos. Tenía además fama de ser un hombre muy supersticioso, y se había interesado aun más últimamente por el misticismo y el ocultismo a

través de su amistad con el poeta Max Jacob, que le había presentado Manyac. El resultado final de tan lúgubre influencia es *La vie* [74].

Si analizamos *La vie* [74] desde una perspectiva lacaniana, debemos recordar que algunos de los estudios preparatorios mostraban la figura de un artista barbudo en lugar de la maternidad que aparece en el lienzo. Debemos también tener en cuenta la cita de Picasso: "Cada vez que dibujo a un hombre, automáticamente pienso en mi padre ... En lo que a mí concierne, el hombre es Don José, y así será mientras viva ... Él tenía barba ... Veo a todos los hombres que dibujo con sus rasgos, más o menos."[21]

En la interpretación lacaniana del desarrollo del Yo, el momento traumático de incorporación en el orden simbólico es también la llegada inicial de la "ley" como efecto de la interdicción del padre. En la experiencia del cuerpo de la madre como lugar de placer (generando cariño, nutrición, confort, etc.), el infante percibe el placer como una parte integral del orden natural tal y como está organizado a través de identificaciones imaginarias. En un momento dado, sin embargo, aquél se da cuenta del hecho que el padre tiene precedencia sobre su derecho a disfrutar de la madre. Clásicamente denominado el complejo de Edipo, este momento es una parte esencial de la entrada en el orden simbólico, ya que esta aprehensión sobre la precedencia del padre se expresa como una prohibición verbal contra el acceso al cuerpo de la madre, lo cual fuerza al infante a idear una presencia compensatoria, el "símbolo" de la madre ausente. Esta primera interdicción paternal es por lo tanto esencial al orden simbólico y hace de ella algo esencial a la ley misma. Surgiendo de la interdicción del padre que da fin a la inocente identificación imaginaria con la madre, inaugurando la rivalidad entre el infante y el padre que se encuentra en la base del complejo de Edipo, la ley es coextensiva con el orden simbólico, hasta tal punto que la una es inconcebible sin la otra.

La entrada en lo simbólico supone un evento traumático en el que la sensación original de integridad, entereza, presencia e identificación (asociados con el narcisismo primario del orden imaginario) quedan eliminadas para siempre. Incluso las compensaciones imaginarias de la formación del Ego terminan alejándose de la conciencia al tener mayor presencia la irremediable separación entre el individuo y lo que éste desea (el Ego-ideal, el cuerpo de la madre, la plenitud), separación que constituye el principio organizativo de la energía totalizadora de lo simbólico. El automatismo repetitivo del entramado simbólico es por lo tanto un gesto compensatorio, un intento obsesivo de este orden (y de los sujetos que viven en él y por él) de cubrir la carencia/ausencia que lo organiza. El entramado debe siempre permanecer inestable, doblándose sobre si misma y postergando cualquier presencia de contenido, para de esa forma posponer la terrible confrontación con la ausencia constitutiva. A todos los efectos, el orden simbólico consigue mantener la postergación de esta confrontación al ofrecer significantes alternativos que

compensan provisionalmente la irremediable carencia, producto de una radical reorganización de la realidad.

Como apunta Cox,[22] en Picasso observamos una clara fluctuación en la naturaleza del Yo. Uno de sus contemporáneos, Marcel Proust, había demostrado que el sentido del Yo se encuentra atrapado en un flujo de imágenes en la memoria que es de por sí inestable. Sigmud Freud había igualmente socavado los límites de la conciencia individual, asumiendo el Yo se va conformando sólo a través de un conflicto dinámico entre el deseo y la sociedad en la que vive; el Yo surge una vez sus deseos van siendo reprimidos, cuando ocurre una división entre la conciencia y el inconsciente, de tal modo que el Yo resultante aparece dividido ya desde un principio. Cox sugiere que al analizar a Picasso a veces nos vemos atrapados en categorías convencionales tales como la de "individuo," sintiéndose uno seducido por la noción del artista como "genio." Sin embargo, como aclara el crítico, el pensar en Picasso y su obra en tales términos es como mínimo algo ideológico, pues se ignora el hecho de que las categorías de "individuo" o "genio" son construcciones elaboradas en el presente, y no coinciden necesariamente con la realidad.

En la obra picassiana, las máscaras—como la que colocara sobre si mismo en *La vie* [74]—son objetos que intencionalmente desestabilizan la identidad del Yo: el llevar una máscara, literal o simbólicamente, es dejar de ser uno mismo; al quitársela se revela potencialmente una verdad más profunda. Para los simbolistas, de igual forma, las máscaras habían sido parte de una búsqueda de lo enigmático, de un tenebroso misterio, oscilando entre aparición y desmaterialización. También habían encarnado los tormentos internos de la época, conectándose con temas tales como la neurosis o "la agonía del Yo," tan frecuentes en las artes de finales del siglo XIX.

Cowling[23] reconoce igualmente cómo la fluctuación de estilos es un asunto crucial en *La vie* [74], que muestra un contraste significativo entre figuras monumentales o "reales" en primer plano y figuras que se representan de forma esquemática en los cuadros dentro del cuadro que aparecen en la parte central del fondo. En este sentido, la obra podría considerarse un predecesor de *Les Demoiselles d'Avignon* [119], que es conocida por la disparidad de estilos. Warncke y Walther[24] incluso hacen referencia a "un estilo de contradicciones" que tiene como meta "enmascarar" el significado. Notan como de las dos obras apoyadas en la pared, la obra superior tiene la esquina derecha de arriba cortada diagonalmente y de manera poco uniforme, dando la impresión de un bosquejo clavado en la pared. Aunque la impresión general es la de un estudio de artista, ni el tema ni el significado de la obra son fáciles de interpretar, al estar demasiado fracturada. No hay el más mínimo rastro de contacto visual entre los personajes, que miran por encima los unos de los otros hacia el vacío, en un ambiente melancólico. No están involucrados en una misma acción. Y existen al menos dos distintos planos de reali-

dad. La localización misma queda indefinida e incierta. Los ángulos de perspectiva están en desacuerdo entre si, y los detalles arquitectónicos son igualmente ambiguos. Es un lugar irreal y contradictorio, inaccesible a una simple explicación.

En la relación del joven Picasso con su padre podemos hablar de trasferencia de papeles. Una vez que el artista había comenzado su ascenso, adquiriendo una gran maestría en el uso de sus herramientas, Don José empezó a dejarle que ejecutara algunos detalles de sus cuadros. Muy pronto se le hizo evidente que, en cuanto a la técnica, el niño sobrepasaba al adulto. Según cuentan algunos, esto motivó a Don José a entregarle los pinceles al hijo, y jamás volver a pintar. Como argumenta O'Brian,[25] un padre que abdica y deja el papel de monarca omnisciente, omnipotente e infalible, suele despertar un fuerte resentimiento en el hijo; y su estatus no puede recuperarse ya jamás de forma convincente. Es quizás por este motivo que encontramos en Picasso más contradicciones internas de lo normal.

En el marco de psicología lacaniana, el lenguaje (orden simbólico) se hace posible sólo tras la aceptación del "nombre del padre," cuyas leyes y restricciones control el deseo del Yo y las reglas de comunicación: "Es en el nombre del padre que debemos reconocer el soporte de la función simbólica, la cual, desde el comienzo de la historia, ha identificado a su persona con la figura de la ley".[26] El reconocimiento del nombre del padre permite al Yo formar parte de una comunidad concreta. Según Lacan, la primera etapa de constitución del Yo proviene precisamente de su identificación dialéctica visual con el Otro. Ésta no es sin embargo la única fase donde se observa la otredad del Yo. Es más bien en una posterior—la etapa simbólica—donde el sujeto se incorpora a sistemas lingüísticos preexistentes, transformando de este modo su identidad individual en una identidad universal creada y sustentada en el interior de un amplio espectro de fuerzas, es decir, el lenguaje. Con la aparición del lenguaje, el Yo queda completamente envuelto en una red de significación.

Según Penrose,[27] Don José era un pintor competente, aunque no brillante, y poseía una gama bastante reducida de temas. Sus especialidad eran cuadros de salón: palomas y motivos florales, con un paisaje que otro ocasionalmente. No obstante, resultó ser un eficaz profesor cuyas lecciones jamás olvidaría el hijo. A pesar de su perspectiva tradicional y un estilo sin imaginación, había heredado la pasión española por el realismo, y estaba dispuesto a hacer experimentos que alguien con un temperamento más restringido y convencional hubiera considerado de mal gusto. En su pasión por las palomas, intentaba de vez en cuando unas composiciones bastante ambiciosas. Para llegar a la mejor solución en la disposición de las figuras, a veces pintaba algunos de los pájaros sobre papel, los cortaba y los iba cambiando de posición hasta que la composición le satisfacía. Desde su niñez Picasso se

acostumbró a las posibilidades que presentaba el utilizar el material de forma poco convencional, asimilando cualquier fuente que estuviera disponible, y haciendo que los descubrimientos que fueran surgiendo obedecieran sus propios deseos.

La fluctuación estilística es una característica que se aprecia en toda su carrera artística. Como ya hemos señalado, en *La vie* [74] se produce una acentuada discontinuidad de estilos. La individualidad del hombre que aparece retratado contrasta con la ejecución generalizada de las cabezas de las dos mujeres; el relativo naturalismo sensual de los amantes choca con el tratamiento arcaizante de la madre con el niño; de igual forma el aspecto crudo y primitivo de las obras dentro de la obra sugieren su carácter simbólico ya que implican que cada una de las tres zonas tiene una identidad y significado propios que va más allá de la aparente unidad temporal y espacial del conjunto. Esta fue seguramente la primera vez que, por razones estratégicas, Picasso superpuso una variedad de estilos arbitrarios dentro de una sola pintura.[28]

La concepción lacaniana de lo simbólico como "esencialmente una dimensión lingüística" se basa en la distinción de Ferdinand de Saussure (1857 –1913) entre significante y significado de modo que lo simbólico es el dominio del significante, mientras que lo imaginario es el dominio del "significado." El aspecto principal de esta concepción de Saussure de la relación es que la conexión entre un significante y un significado es arbitraria. Los significantes adquieren su valor, esto es, su contenido o su relación con un significado particular) en una relación de complementariedad con otros "significantes." Ya que la conexión entre significante y significado es arbitraria, la única forma en que puede conseguirse cierta estabilidad es si el significante que se asocia habitualmente con un significado particular retiene esa relación mediante un proceso de diferenciación, no con otros "significados," sino con otros "significantes," es decir, mantiene la relación con un contenido no al declarar una conexión positiva con el "significado," sino al declarar una relación negativa con todos los demás "significantes." Y ya que el acceso directo al significado (el imaginario) de cualquier significante es imposible o incomunicable, estamos limitados a una correlación infinita de significantes al intentar usar el lenguaje para organizar la realidad, un enfoque que es sorprendentemente eficaz dada la arbitrariedad de la conexión significante/"significado." Al no darse el significado previamente a la alineación sintagmática de los significantes, éste debe interpretarse como esa alineación misma. El significante se libera de su obligación de representar el mundo de los objetos reales, y el significado aparece como provisional e irresoluble en una pura indicación de lo real. Esto es, todo significado adquiere a su vez valor de significante; es conmutable. El lenguaje, pues, aísla al Yo del objeto de su deseo, confinándolo por siempre al dominio de la significación. Habiendo entrado en el plano de lo simbólico, las necesidades orgánicas del

Yo se filtran por la red de significación, transformándose de tal manera que es imposible alcanzar su total satisfacción. La única satisfacción se da con la postergación de la realización del deseo.

CAPÍTULO 3

Debemos retroceder a los comienzos de su evolución artística para entender de lleno los cambios importantes que tuvieron lugar en 1903. Fue a mediados de octubre de 1891 cuando la familia había establecido residencia en A Coruña en el segundo piso de un apartamento del número 15 de *Payo Gómez*,[1] a un par de bloques de la escuela y cerca de la playa de *Riazor*. Durante todo el tiempo que pasaron en Galicia, el padre había permanecido inquieto y melancólico. Había sido incapaz de aclimatarse al norte de España, y no se sentía cómodo entre gallegos. Para él la vida en A Coruña era una forma de exilio de su Andalucía. Por el contrario, el joven Picasso, una vez matriculado en la escuela secundaria, se había sumado a las habituales actividades sociales con enorme entusiasmo. Al mismo tiempo comenzó a tomar clases de dibujo y pintura bajo la tutela de su padre, quien le permitía terminar detalles de sus propios lienzos. De 1892 a 1898 se va a producir una sucesión de contrastes en los artistas con los que se identifica. Como establece Cowling,[2] en A Coruña el padre fue compensando su propia decepción profesional haciendo lo posible por promover el precoz talento de su hijo e impulsarlo lo antes posible a un brillante futuro: guardaba con orgullo todas las obras que el niño iba ejecutando, hablaba con instructores para que lo aceptaran en las clases de arte avanzadas, y conseguía modelos, o incluso servía él mismo de modelo, para sus obras. Lo presentó a cada uno de los pintores influyentes que conocía, haciendo un sacrificio económico para proveerle de la mejor educación artística, llegando a hacer todo tipo de maniobras para que se expusieran sus obras en público lo antes posible.

Para 1894, el joven Pablo ya había pintado los primeros óleos. Utilizando una de las modelos que Don José había contratado, pinta *La fillette aux pieds nus* [4]. Sobre esta obra, Picasso comentaría más tarde: "Los niños pobres de nuestra barriada siempre iban descalzos, y esta pequeña tenía los pies cubiertos de sabañones."[3] Sobre esta obra comentan Léal, Piot y Bernadac [4] que en ella se da una autentica preocupación por la verdad, aunque no falta tampoco la emoción. Las extremidades de la pobre niña están deformadas por la miseria y el hambre. Apartándose de los cánones de belleza académi-

ca, Picasso se detiene en sus manos y pies hinchados y en la asimetría de los ojos que le deforma la cara. Ni siquiera el rojo deslucido de su vestido o el brillante paño que lleva sobre el hombro consiguen realzar la lúgubre imagen. El mismo realismo se observa en la serie de retratos de familia que realiza por estas fechas, modelados cuidadosamente y con un uso del claroscuro a la manera de Velázquez (1599–1660) o Rembrandt. Sin embargo, como apunta Palau,[5] en muchos de estos retratos lo que le interesaba no era tanto el modelo sino la obra misma, el lenguaje que estaba comenzando a dominar para retratarlos. Fue en 1895 cuando Pablo hizo su primera muestra en una tienda de objetos usados en *54, Calle Real*.[6] Una de las obras que se exponen es *L'homme à la casquette* [7]. Más tarde diría que prefería las obras que había pintado bajo la supervisión del padre en A Coruña a las obras que haría posteriormente bajo la tutela de otros profesores. El artista mantendría varias de las obras de este período, tales como *Le picador* [1], *Portrait de Ramón Pérez Costales* [9], *Portrait d'homme barbu* [6], y *Portrait d'homme barbu* [6], en su colección particular hasta su muerte.

Un importante giro en su vida tiene lugar el 17 de marzo de ese mismo año. Don José había sido nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona (conocida como *La Llotja* al estar situada en en antiguo enclave de la Bolsa en *Passeig Isabell II*). Inmediatamente toma el puesto, dejando a la familia en A Coruña hasta que finalizara el curso escolar. Curiosamente, el primer autorretrato data de esta época, *Autoportrait auprès José Román* [8], ejecutado en Málaga, donde la familia pasa algún tiempo antes de mudarse definitivamente a su nueva residencia en Barcelona. En este retrato, el artista de apenas catorce años, se muestra con la seguridad de un hombre maduro. Para septiembre, el joven pintor solicita entrada en *La Llotja*, completando los exámenes de inscripción en un sólo día, según cuenta la historia. De acuerdo con Penrose,[7] la indudable habilidad técnica en sus dibujos se ve reforzada por una brutal despreocupación con respecto a los cánones clásicos que promovían la idealización en las proporciones del cuerpo humano.

Picasso mantuvo desde el principio una actitud independista con respecto a los cánones clásicos. Cowling[8] nos detalla cómo era el plan de estudios habitual en las Escuelas de Arte de la época. Lo más importante de los preceptos que se imponían era una indiscutible veneración de la antigüedad greco-romana y de la tradición clásica. A los estudiantes se les enseñaba los elementos esenciales de la historia del arte; los modelos a seguir en sus ejercicios eran obras maestras del pasado. El dibujo era el mayor foco en la instrucción académica. Los ejercicios elementales consistían normalmente en hacer copias exactas de grabados que reproducían las obras clásicas. Una vez que se dominaba el copiado de obras, los alumnos podían proseguir con la copia de modelos en yeso. No obstante, a pesar del tedio que suponía una continua repetición de la misma tarea, esto daba al estudiante la oportunidad

de hacerse con un repertorio de diferentes métodos representacionales. El carácter esquemático del trato académico de la realidad jugará un papel importante en el desarrollo artístico de Picasso. En primer lugar, el tema se concebía en términos geométricos, para transferirlo después a un simple contorno, y finalmente a un modelo tridimensional. Este proceso permanecería como base del método artístico picassiano. Para él, el dibujo siempre vendría primero, sin importar que la obra final fuera un óleo, grabado, escultura o incluso una cerámica.[9]

Una vez fue aceptado, se le permitió saltarse las clases elementales y tomar los exámenes para los cursos avanzados, en Arte Clásico y Naturalezas Muertas. Desde su comienzo en *La Llotja* establece amistad con Manuel Pallarés, un pintor catalán de Horta d'Ebre (ahora Horta de Sant Joan), en el valle del Ebro, cuya amistad perdurará el resto de sus vidas. Es durante el invierno de 1895 que Picasso comienza a trabajar en su primer "lienzo académico," *La première communion* [5], para el que el padre servirá de modelo. La obra, una vez acabada, aparecerá en la muestra "Exposición de Bellas Artes y Industrias Artísticas" del Palacio de Bellas Artes en Barcelona que durará del 23 de abril al 26 de julio. Según la leyenda familiar, el lienzo conmemora la primera comunión de su hermana Lola. Las otras pinturas que se incluyen en la exposición son de pintores ya establecidos como Santiago Rusiñol, Ramón Casas, e Isidre Nonell.

Con su insaciable apetito por las obras de otros, Picasso se iba concienciando de la existencia de multitud de estilos a su alrededor. Obras como *Tête de vieillard* [3], por ejemplo, se basan en Ribera utilizando una paleta de tonos ocres, y un uso dramático de la luz, fuerte empasto y una pincelada enérgica. Igualmente, la ya mencionada *La fillette aux pieds nus* [4] combina la tradición clásica con la tradición realista española.[10] Seleccionando aquellos que más le impresionaban, no tenía el más mínimo inconveniente en tomar los ingredientes que le fueran necesarios, aunque en última instancia la huella de su personalidad sería la que dominara. Las ideas que toma prestadas se ven transformadas y asimiladas hasta tal punto que es imposible en la mayoría de los casos reconocer el punto de origen.[11]

En 1896, Picasso consigue su primer estudio en 4, *Carrer de la Plata*, que comparte con Manuel Pallarés. Su asistencia a las clases de *La Llotja* comienza a ser irregular. La figura del padre continúa siendo uno de los motivos principales. Léal, Piot y Bernadac [12] describen a Don José como un personaje extraído de uno de los cuadros de Munch. Su incurable melancolía y su fracaso como pintor se muestran en retratos que Picasso ejecuta desde una perspectiva poco usual para un hijo. Unos pocos trazos son suficientes para enmarcar a la apatética figura en un aire de pesimismo típico del siglo XIX. El joven pintor va elaborando una representación detallada del rostro cansado y resignado de Don José, perpetuamente apoyando la cabeza sobre la ma-

no, como vemos en *Portrait du père de l'artiste* [10], parte de una serie de retratos en los que se combinan lo físico y lo psicológico. Otra obra en la serie, una conmovedora acuarela de tonos delicados, nos presenta la frágil silueta de un hombre solo y perdido, arropado en una manta: *Le père de l'artiste emmitouflé* [11]. Un año más tarde, y a instancia de nuevo de su progenitor, pinta su segunda "obra académica," *Science et charité* [12], una pintura alegórica de gran tamaño para la que Don José servirá también de modelo. La obra se encuentra dentro del ámbito del realismo social que era frecuente en círculos conservadores de la segunda mitad del siglo XIX, tanto por motivos filantrópicos como por interés en los avances científicos. La fuente de inspiración del tema escogido pudiera ser *La visita al hospital* del pintor sevillano Luis Jiménez Aranda (1845–1928). Esta monumental obra había sido galardonada en Paris (1889) y Madrid (1892), y jugaría un importante papel en el establecimiento de la pintura académica española como consagración del realismo y como arquetipo de tema social (en contraposición con el histórico). También es importante recalcar que el tema—también cercano a la composición de Enrique Paternina, *La visita de la madre* expuesta en 1896—tiene un precedente directo en un pequeño óleo pintado por Picasso en A Coruña, *La malade* [2]. Éste último quizás sea la primera obra sobre el tema de la muerte que ejecuta Picasso en su carrera. El lienzo de 1897 va precedido de numerosos estudios. La composición se estructura de tal forma que los personajes contribuyen a que el foco principal caiga sobre la moribunda. La estrechez de la habitación, así como el tratamiento de la luz y el estilo cromático crean una atmósfera intima y acogedora. Don José hace de modelo para el médico; una mendiga y su hija sirvieron de modelos para los personajes centrales; y un niño hizo el papel de la monja con un hábito que su tía, Josefa González, había pedido prestado en un convento de la Orden de San Vicente de Paul.

En septiembre Picasso parte para Madrid, su primer viaje en solitario, mudándose al segundo piso del número 5 de la *Calle San Pedro Mártir*, en una zona pobre de la ciudad. Entra en la *Academia Real de San Fernando* en octubre, y completa los dibujos de admisión en un solo día, repitiendo la brillante ejecución de Barcelona. Se apunta a clases de paisajismo y dibujo. Toma cursos con amigos de Don José, tales como Moreno Carbonero y Muñoz Degrain, quienes dan cuenta al padre del desarrollo del alumno. Las páginas de sus manuales de dibujo muestran modelos en diferentes poses, rostros y figuras delineadas, cada una contenida o abarcando formas geométricas, revelando una tensión entre los universales platónicos y las inflexiones naturalistas del natural. De nuevo, con la copia de imágenes se esperaba que los estudiantes de la Academia alcanzaran una cierta maestría en la definición de las formas y el trazado de las líneas. En sus cursos, el joven artista irá internalizando todo un vocabulario de fórmulas y esquemas que le servirán

para reproducir la realidad exterior, pero aun más importante, le permitirán entrever múltiples posibilidades de transmutación y recombinación de estructuras que pudieran quizás llevar a elaborar una realidad paralela.[13] Pronto comenzará a perder interés en las clases, prefiriendo esbozar en los cafés, o deambulando por las calles madrileñas, o en El Prado. También viaja brevemente a Toledo, donde admira la obra de El Greco.

Para mayo de 1898 se encontraba ya de vuelta en Barcelona convaleciente de escarlatina. Seguramente de esta época es la obra *Autoportrait en gentilhomme du XVIIIe siècle* [13] en la cual el extraordinario aplomo del representado no dejar traslucir la pícara mascarada, la sátira de baile de disfraces para la que tenía una fuerte disposición: su imperiosa mirada deja entrever autoconfianza y madurez, mientras experimenta con su propia identidad, transmutándose en bohemio romántico o dandi decadente, entre otras imágenes. Cada vez más consciente de las limitaciones de su propia formación artística tradicional, va descubriendo en revistas estilos alternativos que se encontraban muy por encima de su obra, aún convencionalmente realista, restringida hasta este punto a escenas de género o temas religiosos.[14] A mediados de junio acepta una invitación de su amigo Pallarés a visitar la casa de los padres en Horta d'Ebre en la frontera entre Cataluña y Aragón, donde podría también recuperarse de su enfermedad. Con su amigo hace varias expediciones por las montañas. Visita el Monasterio de San Salvador y La Montaña de Santa Bárbara, pasando a veces la noche en cuevas. De esta época datan muchos paisajes campestres. En un segundo viaje se suma a ambos el pequeño hermano de Pallarés, Salvador, y van al *Ports del Maestrat* y a *Roques d'en Benet*. Durante los siguientes siete u ocho meses Picasso va adquiriendo el catalán, disfrutando del aire libre y aprendiendo los rudimentos del trabajo en el campo. Años después diría: "Todo lo que sé lo aprendí en el pueblo de Pallarés."[15] Según Sabartés, Picasso utilizaba una mezcla de castellano y catalán, lo cual hacía que su forma de expresarse fuera bastante pintoresca.[16]

En febrero de 1899, Picasso regresa a Barcelona para vivir con su familia. Rechaza la posibilidad de volver a Madrid para continuar allí sus estudios, y en su lugar concentra su atención en el arte gráfico, consiguiendo algo de dinero con sus contribuciones a revistas y periódicos. Entre sus amigos sigue siendo considerado un prodigio. Durante un tiempo trabaja en el estudio de uno de los hermanos Cardona—Joan (1877–1957) y Josep (1878–1923) —, localizado encima de la fábrica de corsé de la familia en el número 2 de *Carter de Escudillers Blancs*. Asiste a las reuniones del *Cercle Artistic*, que también tiene modelos y continúa haciendo dibujos académicos. No obstante, los nuevos dibujos difieren de los anteriores. Han desaparecido por completo los difuminados, por ejemplo. Como detalla Palau,[17] en ellos todo

se expresa exclusivamente mediante la línea, aun si es necesario yuxtaponer innumerables trazos.

Entre los hombres de mayor edad que también frecuentaban la taberna *Els Quatre Gats* estaban el filósofo Eugenio d'Ors (1881–1954), los pintores Santiago Rusiñol (1861–1931) y Ramón Casas (1866–1932), y el historiador de arte Miquel Utrillo. Rusiñol era uno de los impulsores del movimiento conocido como *Modernisme*. Junto con Miquel Utrillo y Ramón Casas había vivido de primera mano el ambiente de Montmartre en las décadas 1880–1890. Además de ofrecer un lugar donde comer y beber a precios módicos, *Els Quatre Gats* a veces incluía exhibiciones, espectáculos de marionetas, y otras actividades. También se editaba allí la revista del mismo nombre, que iría seguida por otra llamada *Pèl y Ploma*, editada por Miquel Utrillo con Ramón Casas como director artístico. Romeu le encargó a Picasso el diseño del menú, además de algunos carteles publicitarios para el local.

Cirlot[18] describe cómo el Modernismo llega a Barcelona mezclado con el Impresionismo, aunque más bien el de Whistler que el de Monet, más el de Degas que el de Renoir, con delicados, malvas, azules y blancos, ocres que pasan a violeta, más efectos del *sfumato*, y líneas delicadamente curvas. En España, los pintores modernistas, entre ellos Isidre Nonell, utilizaron sus obras para explorar las condiciones sociales del país después de la caída del imperio colonial español y del consecuente deterioro de la situación económica. Picasso podría haber hecho uso de toda la gama de tonos sombríos característicos de esta corriente; sin embargo, sólo la siguió en cuanto al dibujo, alternando ocasionalmente entre éste y un elemento expresionista, o usando ambos simultáneamente. La línea en forma de látigo típica de la ornamentación del Art Nouveau, fomentaba su impulso natural por cierta libertad de temperamento. En cuanto a la presencia de formas onduladas y sinuosas, Picasso podía presenciarla en todo su entorno ya que el Modernismo estaba fuertemente ligado a la moda del momento.

Su creciente interés en el Modernismo puede observarse en la frecuente utilización de ritmos ondulantes y contornos sinuosos, muchos de los cuales a menudo permanecen abiertos. Estos contrastan generalmente con líneas gruesas que forman la cabeza o el cabello. Los desnudos que ejecuta por estas fechas por lo general reciben un tratamiento geométrico, si bien los temas se conciben con una base sentimental. De esta época destacan también importantes trabajos como ilustrador. En sus obras para revistas y carteles comerciales la técnica varía de trazos gruesos a delicados entramados a lápiz o carboncillo.[19]

Según Lubar,[20] Picasso poseía una visión del artista modernista como personaje más bien tragicómico. Desde un principio, los seguidores de este movimiento se habían hallado en conflicto con su propia clase, la burguesía industrial, cuyas aspiraciones económicas ellos mismos expresaban, pero

cuyo conservadurismo rechazaban, por otra parte, de forma categórica. En algunos de sus dibujos, el artista español muestra al típico modernista como un esteta delgaducho, de pelo largo, bigote y barbilla, vestido con una bata negra y una extravagante corbata. Si bien es cierto que para algunos, la reacción a la sociedad los había llevado a un rechazo total y a apartarse de ella. En otros casos, a pesar del trasfondo de crisis ideológica, habían enfatizado la fuerza creativa que el artista debe ejercer para conseguir una posible regeneración espiritual y moral de la sociedad. Para éstos últimos, el superhombre nietzscheano simbolizaba un individualismo heroico y juvenil enfrentado a una cultura anacrónizante. Artistas modernistas como Santiago Rusiñol proponían adoptar una "religión del arte" como medida correctiva a la mentalidad materialista burguesa: la regeneración cultural y social, en su opinión, sólo podía darse si también se producía una renovación espiritual.[21]

En la caracterización de su amigo en *Portrait d'Ángel Fernández de Soto* [16], Pablo lo transforma en el arquetípico decadente—melancólico, con los ojos hundidos, y demacrado como un drogadicto, su palidez enfatizada aun más por la oscuridad que le rodea. La identificación con El Greco es obvia en el cuadro. Como en el arte simbolista en general, se requiere del espectador una especial predisposición a hallar asociaciones visuales en la obra. El arte simbolista se ha descrito a menudo como elitista por la precisa razón de que el espectador debe poseer una aguda sensibilidad, un nivel cultural suficiente y cierto deseo de iluminación para no perderse erróneamente en la apariencia superficial de las cosas o en la mera representación objetiva. Según Albert Aurier, un influyente simbolista, "La meta normal y definitiva de la pintura, así como de las otras artes, jamás puede ser la representación directa de los objetos. Su finalidad es expresar ideas, traduciéndolas a un lenguaje especial. Es más, a los ojos del artista, los objetos ... sólo pueden tener el valor... de signos. Son las letras de un enorme alfabeto que un hombre con genio es capaz de deletrear."[22]

El impacto del El Greco es igualmente obvio en *Tête d'homme à la Greco* [14] donde predomina el uso de tonos grises, negros, azules oscuros y ocres que contrastan con el color de la piel. La pincelada es irregular, y tiene una clara relación con el raspado y frotado que el cretense utilizaba en sus obras para producir efectos especiales en ciertas áreas del lienzo. Picasso ejecutó algunos cuadros al estilo de El Greco antes de su primera visita a Paris, cuatro de ellos muestran a "un hombre sentado junto a una mujer enferma, abrazándola," por ejemplo, *Au chevet de la femme mourante* [25], *Les derniers moments* [26], etc. El artista español había seguramente tenido contacto con las obras expresionistas de Munch,[23] cuyo contenido es muy parecido, si bien el estilo difiere mucho del de aquel. Sus colores y la atmósfera nos recuerdan más a Rosetti y los pre-Rafaelistas que al expresionismo nór-

dico. Las pinceladas se hacen gradualmente más gruesas, alcanzando un punto en que las líneas apenas se distinguen entre si.[24]

Según Cowling,[25] los simbolistas desarrollaron estilos idiosincráticos capaces de expresar la personalidad individual de cada uno de ellos. Esta diversidad supuso un importante estímulo para Picasso en aquella época, y sirvió para dar validez a su acostumbrada aproximación experimental y su constante compromiso al principio de cambio. Era muy propio de Picasso observar, evaluar, rechazar y seleccionar, y jamás aceptar pasivamente las cosas tales y como son. Esta propensión servía para agudizar su sentido de lo que era apto o no para sus intereses. Entendía que cada estilo tenía su propio carácter y asociaciones y era capaz de cambiar rápidamente de uno a otro según las necesidades del momento. El arte simbolista sirvió de estimulo vital en este punto crítico de su evolución artística cuando había decidido definitivamente abandonar toda idea de una carrera convencional como pintor naturalista. La opinión de sus compañeros apoyó su compromiso en favor de un tipo de arte enfocado principalmente en la expresión simbólica, alentándolo a concentrarse en temas "cargados" de carácter eterno y universal cuya validez residía "en la idea que se deseaba expresar."[26]

Uno de los temas eternos en los que de nuevo incide Picasso es el de la muerte. Curiosamente es la figura del artista la que yace en el lecho de muerte—por ejemplo, *Les derniers moments* [26], *Scène d'hôpital (Derniers moments)* [17], *Prêtre qui visite un homme mourant (Derniers moments) [Étude]* [18], *Dernière étreinte* [19], *Au lit de mort* [20], *Génies faibles [Étude]* [21], *Génies faibles [Étude]* [22], *Les derniers moments* [23] o *Génies faibles [Étude]* [24]—aunque éste se se entremezcla con el de la muerte del personaje femenino, que tiene sus raíces en la obra temprana *Science et charité* [12]—por ejemplo, *Au chevet de la femme mourante* [25]. La virtuosidad se suprime y las sombras tenebrosas parecen invadir todo el lienzo, hasta tal punto que se hace difícil ver claramente la composición. Palau[27] comenta que esto era precisamente lo que el pintor deseaba. Quiere que examinemos cuidadosamente las sombras, que nos acerquemos a los personajes, que es como aproximarse a él. Para penetrar estas obras debemos hacer un gran esfuerzo, tanto física como mentalmente. Rojos, amarillos, verdes ayudan a descifrar el todo. A veces los colores son tan tenues que nos da la impresión de estar penetrando diversos planos de oscuridad. No obstante, en la mayoría de las composiciones que tratan sobre la enfermedad y la muerte, existe una ventana, y éste es el elemento a través del cual entra algo de aire en la composición, el único constituyente que hace que no nos sintamos sofocados. Pero incluso los paisajes que se perciben por la ventana son igualmente sombríos, y en consonancia con la escena en primer plano.

Es en esta época, escribe O'Brian,[28] que Picasso comienza a definir su propia estética, una estética cuyo destino será a transformar la pintura tal

como era concebida hasta el momento llevándola a traspasar los límites de la percepción. Uno de sus contemporáneos, Jaume Brossa, escribe: "La exaltación del individuo lleva a que ningún mito, ídolo, o entidad, sea humana o divina, se podrá interponer en el camino de la total liberación del individuo. Algunos podrían decir que esta teoría supone una desintegración global; pero si éste es un aspecto negativo, también tiene un espíritu positivo, que sirve para renovar y restablecer la capacidad y fuerza perdidas. Esto lleva al individuo a una vuelta sobre si mismo, y este alejamiento, a su vez, compensa el disgusto general por la vida, dándole una maravillosa imagen de la realidad, oculta en la cámara oscura del Yo."

Durante su estancia en Madrid a principios de 1901 se produce un cambio repentino en la visión del artista. Las obras del momento destacan por su rico colorido—por ejemplo, *Le Méditerranée* [61], *Femme aux bijoux* [45], *Course de taureaux (Corrida)* [50], *Courses de taureaux* [51], *Courses de taureaux (Corrida)* [52], *Mère et fille au bord de la mer* [54], *Danseuse espagnole* [53]. Las líneas más o menos rítmicas, en las que se pueden distinguir claramente los brochazos, delimitan fuertes contrastes en estilo que distorsiona la técnica del Puntillismo. Casi podría denominarse a éste el Periodo Fauvista picassiano. Jamás antes había utilizado con tanta firmeza los contrastes de color puro, aplicados en trazados amplios del pincel. En su retrato.[29]

Este cambio repentino hace hincapié en la arbitrariedad de estilos en Picasso. Ya en las obras de 1899–1900 habíamos observado una identificación con varios pintores. En *Le Moulin de la Galette* [27], por ejemplo, se refleja la técnica frecuente en Manet, donde a través de la sátira, una imagen "elevada" pasa a convertirse en su opuesto. Las manchas de color brillante sirven para recalcar una crítica social de las clientas de cara maquillada y sonriente que resaltan del trasfondo lúgubre del establecimiento. En *Portrait du Pere Manyac* [34], el español exagera la idiosincrasia del modelo, su marchante Manyac, yendo incluso más allá de Manet en la aplicación de áreas planas de color y en el ensanchamiento de los contornos, que definen la camisa blanca en primer plano y el fondo naranja improvisado de trazos rápidos. Picasso también emula las pinturas de Henri de Toulouse-Lautrec, en las que destaca la brillante descripción en la fisonomía de los personajes, la arriesgada asimetría de sus composiciones, el manejo experimental y enérgico de la línea y el color, y el uso generalizado de los recursos de la caricatura.[30] El malagueño sigue a Toulouse-Lautrec, e incluso intensifica el efecto al usar las lámparas de gas para establecer una atmósfera de penumbra en *Le Moulin de la Galette* [27]. De igual forma, la pincelada es más sumaria, trabajando en grandes bloques y señalando apenas algunas características de los personajes, como apuntan Warncke y Walther.[31] Se ha despojado a la clientela de su individualidad y sirven meramente de accesorios para ilustrar un divertimento

social. En *Arlequin accoudé* [36], los contornos se han simplificado, volviéndose abstractos. No obstante, están trazados con tanta fuerza que el entramado de la composición recuerda a técnica del *cloisoné* de Paul Gauguin. La aplicación plana y cargada del pigmento enfatiza la unidad de la superficie característica del pintor francés. La asociación con el estilo sintético de Gauguin se ve reforzado por el tema del comediante triste e inmerso en reflexión, sentado a la mesa de un café, por lo que la obra se podría incluso interpretar como un homenaje no sólo al estilo radical y decorativo de Gauguin, sino también como una consagración de la visión romántica del artista.[32]

Ahora bien, como Cox[33] destaca, en oposición a la figura del Yo centralizado del Romanticismo, Picasso poseía una compleja y ambivalente visión de lo que constituía un verdadero artista, y dudaba si la obra de uno pudiera ser reflejo de su vida, más que al contrario. A lo largo de su carrera conspiró con críticos y biógrafos en la construcción de una "biografía" que representara una narrativa escogida con el fin de generar una noción definitiva de quién era "Picasso." Lo que importaba era la forma en que la historia definía la figura de "Picasso." Sin embargo, supo captar serios problemas endémicos a la idea romántica del individuo: la vida diaria, por ejemplo, suele carecer de experiencias extraordinarias; la creatividad pueden venir de cualquier parte, y a veces no se generan en el propio Yo; de hecho, los prejuicios de uno con frecuencia impiden alcanzar lo más sublime del arte. En breve, el objeto artístico es una entidad diferente del Yo, existiendo en diálogo con otras obras tanto del presente como del pasado. De acuerdo con esta perspectiva, no es de extrañar que la obra picassiana parezca sintomática de un Yo fragmentado, y que la diversidad de estilos que lo caracteriza suponga un reto para la concepción de unidad o coherencia artística que suele esperarse de un individuo paradigmático. Nos enfrentamos por lo tanto con una tensión irresoluble entre la idea del genio como individuo, por una parte, y una enorme variedad artística, por otro, que no puede fácilmente analizarse como la expresión de un conjunto unificado de creencias y experiencias. Según Palau,[34] lo formidable de la carrera picassiana consistirá precisamente en la realización de constantes transformaciones en el interior del Yo, siendo, no obstante, siempre capaz de adaptarse a cada una de ellas.

Como ya se mencionó, desde la perspectiva lacaniana, es el orden imaginario donde dominan las identificaciones (falsas pero necesarias) con objetos e individuos del entorno, mediante las cuales el Ego intenta sin cesar afianzar su identidad. Este proceso de identificación es el resultado del trauma de la "etapa de espejo," durante la cual el narcisismo primario del sujeto o su incapacidad de diferenciar entre si mismo y cualquier entidad u objeto externo queda interrumpida. El resultado es una nueva habilidad de percibir diferencias entre el Ego y el Otro (lo cual supone precisamente el surgimiento de

ese Ego), inaugurando al mismo tiempo la búsqueda de por vida de un modo de regresar a la etapa pre-imaginaria del narcisismo primario durante la cual no existía diferenciación alguna entre el perceptor y objeto percibido. Persiguiendo esta imposible meta, el individuo va desarrollando identificaciones fantasiosas que le dan seguridad al reducir imaginativamente toda diferencia a una identificación, produciendo en el proceso un "imago" o Ego ideal, una visión de si mismo que él toma como la esencia de su identidad.

En una reevaluación posterior, Lacan complicaría aun más su concepción de la mirada, introduciendo una distinción entre la mirada del ojo propiamente dicho y la mirada como aquella sensación de que el objeto visto de alguna manera nos devuelve a su vez la mirada. Esta sensación de ser visto por el objeto de la mirada crea ansiedad en el Ego (haciéndolo consciente de la carencia que se encuentra en la base del orden simbólico). El sujeto puede en un principio pensar que se encuentra en control de la mirada, sin embargo este convencimiento se quebranta una vez se es consciente de la materialidad de la existencia (lo real, en Lacan) que siempre excede y pone en cuestionamiento las estructuras de significado del orden simbólico. Podría decirse que éste es el papel que juega la presencia de la muerte en la obra picassiana. Es el mismo papel que juega la calavera en la obra de Hans Holbein (1497–1543) conocida como *Los embajadores* de 1533. En una primera mirada no se percibe una mancha en el área inferior del lienzo, que sólo puede detectarse si se mira desde un lateral. Desde ese ángulo se comprueba que la mancha no es otra cosa que una calavera que nos observa. Esa mirada que el objeto devuelve recuerda al espectador su propia carencia, el hecho de que sólo una frágil línea separa al orden simbólico del cuadro de lo real: la muerte. Ahora bien, es precisamente esa carencia en el núcleo mismo del deseo la que asegura que el Yo continúe deseando. Al ser el objeto del deseo en última instancia nada más que una proyección de la imagen narcisista del sujeto, el acercarse a ella amenaza con llevarle a la conclusión de que el deseo no es más que una carencia.

CAPÍTULO 4

Durante su estancia en Paris, a donde llega a mediados de mayo, y a los largo de los meses siguientes, Picasso continuará persiguiendo nuevas "idealizaciones" estilísticas, pasando de la alegre policromía a los tonos nocturnos, y del aire libre a ambientes cerrados. En su obra pueden detectarse dos fuerzas opuestas: una extrema permeabilidad a otras obras y una hipersensibilidad para con otros movimientos, estilos y personalidades. Ambos lo conducen a una especie de mimetismo con respecto a los trabajos de otros pintores, aunque al mismo tiempo tienda a un radical rechazo de cualquier interferencia en su propio estilo.[1]

El pintor se caracteriza por mantener una visión crítica con respecto a las nuevas ideas plásticas de sus contemporáneos. Antes de adoptar cualquier cambio, llevaba a cabo una evaluación deliberada y selectiva de aquellas propuestas. Warncke y Walther[2] señalan que una de sus conocidas habilidades era el saber discernir qué puntos eran fuertes o débiles en estas corrientes progresistas, y tenía un enorme talento en el momento de escoger aquellos elementos que le podían servir en su propio desarrollo. Las obras de su Período Azul constituyen prácticamente un compendio de los avances del arte europeo desde mediados del siglo XIX. Los mendigos, prostitutas, alcohólicos, enfermos, amantes desesperados, y conmovedoras maternidades que pueblan las obras de 1901 en adelante, se adaptan tan bien al ambiente de abatimiento del Período Azul que parece que las hubiera inventado él mismo. Pero, por supuesto que lo único original es el trato que reciben, ya que los temas lo habían frecuentado pintores tan conocidos como Gustave Courbet (1819–1877) y Honoré Daumier (1808–1879), entre otros.

Lo que se produce es una tensión entre las innovaciones tradicionales y la elaboración de nuevas fórmulas. En una reseña de la exposición de Vollard de 1901, Felicien Fagus había tenido la perspicacia de sospechar que la apropiación de varias fuentes estéticas se había convertido precisamente en su estilo. De nuevo, no debe olvidarse que a través de su padre había tenido acceso desde muy joven a una amplia gama de reproducciones de los grandes maestros; y la constante tensión entre el arte del pasado y las nuevas pro-

puestas del presente irán dando forma a su visión plástica. Obras como *La desserte* [38], por ejemplo, señalan una vez más al estilo de Paul Gauguin. En ella, los restos de una comida brillan seductivamente sobre la mesa, y los colores brillantes y suntuosos nos recuerdan a las naturalezas muertas no sólo de Gauguin, sino también de su compañero, Vincent van Gogh. Muy apropiado a la temática del holandés, Picasso también ejecuta varios autorretratos durante este período. En *Autoportrait de l'artiste: 'Yo'* [31] su mirada salvaje evoca de igual manera los autorretratos de Munch, llenos de nerviosismo y ansiedad.[3] El encuentro casi simultáneo con la obra de Gauguin y Van Gogh apresura su evolución y hace surgir su propio Yo. Como pregunta Dielh,[4] ¿de dónde, si no de esta doble influencia, podrían haber venido los rasgos que lo caracterizan en este punto: la expresividad de la línea, lo decisivo del contorno que deriva en alargamientos y sistemáticas distorsiones, incluso la utilización simbólica del color azul?

Uno de los lienzos que el artista realiza con vistas a la exposición de Vollard es el dramático y expresivo *Autoportrait 'Yo, Picasso'* [33].[5] Por primera vez se nos muestra al artista en el mismo momento de llevar a cabo la pintura. Con ello se pone a la par de los grandes maestros del género, como Nicolas Poussin (1594–1665), Rembrandt, Velázquez. Picasso diría más tarde: "Somos herederos de Rembrandt, Velázquez, Cézanne, Matisse. Un pintor aún tiene padre y madre, no surge de la nada." Listada como la primera obra en el catálogo de Ambroise Vollard, no hay duda de que el lienzo debió tener también un prominente puesto en la exposición. En este contexto, no se requería ninguna explicación del papel del autorretratado, ya que esos detalles diluirían la expresión pura de autoconfianza que se estaba esbozando. Por lo tanto, como explica FitzGerald,[6] al ir evolucionando el cuadro, el artista fue rompiendo con las limitaciones del estudio, proyectando su persona en el plano público del mundo del arte. En este último autorretrato se ha eliminado prácticamente todo el cuadrante izquierdo del estudio preparatorio *Esquisse pour Autoportrait 'Yo, Picasso'* [46], borrando el caballete o cualquier otra evidencia del oficio del personaje. Lo que permanece en el lienzo es una imagen en primer plano del artista, llevando una amplia camisa blanca y ancha corbata roja, un hombre cuya mirada transmite total seguridad en si mismo.

Picasso se va concentrando progresivamente en la figura aislada—por ejemplo, *Femme assise au fichu* [48], *Femme accroupie et enfant* [49], *Maternité* [55], *Femme au peignoir de bain* [39], *Femme aux bras croisés* [47], *Mère et enfant (Maternité)* [58], *Portrait de Jaume Sabartés (Le bock)* [35], *Portrait de Mateu Fernández de Soto* [56], *La repasseusse* [57]. O'Brian[7] aprecia cómo los trazos que definen el fondo van disminuyendo, como también lo hace el número de elementos que lo conforman. La simplificación de las figuras, a veces rodeadas de un grueso contorno a la

manera de Gauguin, va aumentando. Los detalles se van perdiendo para dar pie a masas unificadas. El empasto utilizado a principios de año se sustituye por superficies uniformes, definidas con trazos planos del pincel.

La buveuse d'absinthe [40] da una impresión de inmovilidad. El vaso, la botella, incluso la mujer sentada a la mesa, se definen de idéntica forma. La sensación de volumen se transmite meramente por la yuxtaposición de tonos del mismo color en el interior de espacios delimitados por gruesas líneas. Es una composición meticulosa y equilibrada, donde los tonos rosados y ocres del fondo armonizan con la piel de la figura, dando como resultado un efecto unificador. De hecho, las diferencias de tono son tan ligeras que el lienzo da la impresión de ser monocromo, lo cual sirve para intensificar la carga de misterio del cuadro. El trazado de los constituyentes tiene más impacto que el color utilizado. Las manos, alargadas como garras, rodean la mandíbula y la parte superior del brazo de la mujer. El alargamiento de las proporciones busca recalcar el aislamiento e introspección de la figura.[8] Como apuntan Warncke y Walther[9] el significado de la obra se basa predominantemente en la autonomía de los constituyentes formales. Progresivamente, Picasso va tratando la pintura como un sistema representacional independiente de la realidad expresada. Lo indefinido de la espacialidad y el abandono de la perspectiva deben considerarse junto con la acentuación de componentes formales tales como la plenitud de elementos contrastada con el vacio, la densidad de las formas, su peso, etc. En este caso se utilizan tres niveles: la banda más estrecha se encuentra en la parte inferior, siendo también la más brillante, y por lo tanto la que tiene mayor presencia. La mujer está sentada a la derecha, pero girada hacia la izquierda de manera que la cabeza y la mano debajo de la mandíbula establecen un eje vertical que no se sitúa exactamente en la línea central de la composición, pero que corresponde con la sección dorada tradicional. Aunque la figura no está centrada, sirve para conectar las zonas inferior y superior creando una tensión estabilizadora entre ellas. La botella y el vaso imitan esta función.

A partir de ahora, las figuras aparentan tener su propio centro de gravedad. Parecen rotar sobre un eje propio y no se conectan con nada en su alrededor.[10] Es frecuente encontrar el tema de la mujer sentada volcada sobre si misma, con la cabeza apoyada en las manos. Además de la ya citada *La buveuse d'absinthe* [40], cabe destacar otras como *Femme aux bras croisés* [44]. Se trata de la ancestral personificación de la melancolía, que los simbolistas habían reutilizado en sus obras. Picasso repitió hasta el hastío el motivo del arabesco cerrándose sobre si mismo o vaciándose para acomodar la elipse de la mesa, o un vaso, como en *Pierreuses au bar* [70], el peso de un niño en *Femme accroupie et enfant* [49], etc. A pesar de lo preciado que era el material que utilizaba—una mezcla de azul turquesa y gris metálico, por ejemplo, en *Femme fatiguée, ivre* [63], o azul zafiro con dorados en *Pierreuses au bar*

[70], los cuadros dan una impresión de indigencia. Según estiman Léal, Piot y Bernadac,[11] para el artista en estos momentos la tristeza era el único fundamento de la vida.

Los autorretratos mencionados arriba contrastan con *Autoportrait* [32], pintado a final de 1901. De nuevo, en opinión de Cowling,[12] pocos elementos nos indican que el modelo es un artista. Aquí, sin embargo, la mirada se encuentra fija, los rasgos son famélicos, y la barba hace que aparente mayor edad. Los rasgos destacan en un fondo general azulado, que incluye el enorme abrigo que el artista lleva abotonado hasta arriba. Volviendo la cabeza para mirar al espectador, este "Picasso" descentrado nos da una impresión de retraimiento e introspección. Obra tras obra nos va mostrando una concienzuda búsqueda del Yo junto con una creciente confianza representada en el lenguaje de los simbolistas. Como establece O'Brian,[13] los ojos dan la misma impresión: la soledad de un hombre apartado del resto por lo que sólo el sabe e intenta comunicar, consciente cada vez más de que, excepto al nivel más superficial, el lenguaje con el que se exprese no será completamente entendido por sus contemporáneos. El arte para Picasso era más que un modo de expresión, era un medio para percibir la realidad, una forma de adaptarla a si mismo, de absorberla. Esto nos permite descifrar sus palabras: "Comencé a pintar en azul cuando me di cuenta que Casagemas había muerto."[14] Sabartés, por su parte, escribe: "Creía que el arte era hijo de la tristeza y el dolor, ... que la infelicidad le venía bien a la reflexión, y el dolor era la base de la vida."[15] Las formas se van definiendo en relación con el artista, amoldándose a su estado de ánimo. En estos años se da una continua interrogante sobre la naturaleza del volumen, el contraste y equilibrio entre movimiento e inmovilidad, entre objeto escultórico y pintura, y otras cuestiones estéticas que sólo pueden analizarse pictóricamente.[16]

En enero de 1902, Pablo rompe su contrato con Manyac, abandona el apartamento que ambos compartían, y después de recibir algo de dinero de sus progenitores, regresa a Barcelona. Allí trabaja en el estudio de Ángel Fernández de Soto y otro artista, Josep Rocarol (1882–1961), en el número 6 (o 10) de *Carrer Nou de la Rambla* (hoy *Calle Conde del Asalto*). El apartamento está situado en la azotea de una casa cerca del *Edèn Concert*. Consiste en una de sola habitación amplia, en la que entra el sol en un lado u otro todo el día.[17] Como es de esperar, la animación feliz de los tonos brillantes que veíamos en los primeros años parisinos va desapareciendo para verse reemplazada por armonías mates, en las que a menudo predomina el azul monocromo. La feliz vida en las calles de la capital se desvanece en la oscuridad de la noche. Según describe Diehl,[18] entramos en un entorno cerrado, silencioso e insólito, casi como una alucinación, en el que figuras hambrientas, de miembros alargados y miradas afligidas y aturdidas—personajes decrépitos, prostitutas, pordioseros—parecen esperar, postrados, una improbable reden-

ción. Para la primavera, el uso de una paleta monocroma azul-verde se va generalizando. Trabaja en una serie de obras representando "escenas de alienación," que incluyen, entre otras, *Femme fatiguée, ivre* [63]. Según comentan algunos biógrafos, el artista podría haber contraído una enfermedad venérea en esta época. Se sabe que regaló uno de sus lienzos—quizás, *Les adieux du pêcheur* [66] o *Mère et enfant au bord de la mer* [67]—a su amigo, el doctor Josep Fontbona, supuestamente a cambio de atención médica. También en estilo monocromático son el pastel *Dans un cabaret* [68] y el lienzo *La miséreuse accroupie* [62]. Frecuenta el tema de las "maternidades" o "mujeres encorvadas" con figuras a menudo abatidas y tristes, a veces en parejas como en el óleo *L'entrevue (Les deux sœurs)* [64], sobre la que había escrito a Max Jacob en Paris: "Quiero hacer un cuadro de este dibujo que te envío. Es un cuadro que estoy haciendo sobre una prostituta de *St. Lazare* y una madre."

El artista ya había mostrado la tendencia a identificarse con los desposeídos en los primeros retratos como *La fillette aux pieds nus* [4]. La niña sentada incómoda en una silla frente a un fondo de color verde oscuro, con un largo vestido rojizo y un paño blanco en los hombros, sus manos cruzadas sobre el regazo y un enorme pie con sabañones que se extiende al primer plano. Su rostro muestra una mezcla de tristeza y resentimiento. Consternada no sólo con la situación actual, sino también con el mundo que la ha llevado a ella. En el momento de ejecución del cuadro, el artista tendría aproximadamente la misma edad que la modelo. Los inmensos ojos, dispuestos de forma asimétrica, miran fijamente al vacio. Picasso parece haberse identificado con ella. No hay la más mínima intención de mejorar el aspecto físico de la niña, y la fuerte empatía que el pintor siente con ella es evidente.[19]

Cowling[20] explica que el monocromo había sido popular con los simbolistas. Al ser anti-naturalista, el uso de un único tono daba una dimensión espiritual a la escena representada, mientras que los fuertes contrastes y los matices azul-verdes servían para dramatizar el efecto y suscitar un sentimiento de melancolía, de deterioro físico y de muerte, una atmósfera tétrica, de un mundo donde no penetra la luz. Las obras que va ejecutando son en su mayoría sombrías, enfocadas en la miseria humana más que en los placeres sensuales. Continuaba haciendo referencia a las obras de otros y a estilos específicos que son reconocibles para comunicar la "idea" con mayor fuerza y precisión. En su *Portrait de Jaume Sabartés (Le bock)* [35] vemos alusiones a El Greco en la delgadez de la figura, los dedos afilados, y los miembros alargados, así como en los colores mórbidos. Pero en lugar de un cáliz, el poeta representado tiene un gran jarrón de cerveza con que ahogar sus penas; en vez de éxtasis místico, muestra desesperación y apatía. Las alusiones a El Greco puede leerse, por lo tanto, como irónicas y sirven para resaltar el mensaje nihilista del cuadro; aunque también podría interpretarse como indicati-

vo de la desilusión del poeta con la modernidad, y su anhelo de una vida espiritual. En el antes mencionado *Autoportrait* [32], Picasso nos muestra igualmente una imagen sardónica y melancólica del Yo, con una mirada que no se dirige al espectador, sino que lo traspasa. De nuevo, la falta de especificidad permite asignarle un papel cuasi-religioso.

El ya mencionado Isidre Nonell se había servido igualmente del monocromo para examinar el deterioro económico en España. Al escoger temas parecidos a los del catalán, aunque en un estilo más abstracto, sabía que iba a suscitar una reacción igualmente polarizada; pero tenía la determinación de abrirse paso como pintor y estaba dispuesto a llevar la situación a un extremo con tal de conseguir la expresividad buscada. Según Cowling[21] es difícil estimar qué importancia pudo tener la realidad socio-política en el contenido del Período Azul, ya que, al haber abandonado el naturalismo, Picasso utilizaba un estilo abstracto para universalizar o enmascarar lo estrictamente local o los problemas específicos que pudieran haber constituido la motivación original de la obra. En *L'entrevue (Les deux sœurs)* [64] las dos mujeres están descalzas y cubiertas con mantones voluminosos que parecen inspirarse en el cortinaje de altares previamente pintados por él. En lo que respecta a su físico, son tipos estandarizados y sus poses y gestos poseen una solemnidad ritualizada que hace juego con lo impersonal y severo de los rasgos. Podríamos hablar en el caso de Picasso de una religiosidad oblicua. La alusión a El Greco y al arte sacro del Románico y Gótico catalanes era un modo de infundir nobleza y solemnidad a un tema tan sórdido como las frecuentes enfermedades venéreas o embarazos en las prostitutas, evitando al mismo tiempo cualquier tipo de sentimentalismo forzado o dramatización moralizante.

En el otoño de 1902 había tenido lugar una exposición en el *Palau de Belles Arts* de Barcelona, con más de 1,800 obras del Medievo catalán, entre otros objetos. Picasso tuvo allí la oportunidad de estudiar no sólo la obra de El Greco (incluyendo su *San Juan Bautista* que daría la inspiración a *La vie* [74]), sino también los frescos del arte románico que lo precedían, y que reforzarían su marcado interés en el arte antiguo español.[22]

Penrose[23] subraya que Picasso era capaz de identificarse con diferentes estilos simultáneamente. Así pudo absorber el influjo germánico y flamenco que también predominaba en la arquitectura, pintura y escultura españolas. La misma predilección por el expresionismo se podía observar ya en los primeros frescos del primitivismo catalán, cuyos santos presentaban un aspecto burdo contrario al decoro de las fórmulas bizantinas, con estallidos repentinos en sus gestos y expresiones faciales. Parece como si el terror invisible de lo desconocido diera forma a las figuras que muestran el aspecto de efigies rituales. Mirar de frente a la muerte constantemente, familiarizarse con la presencia de lo desconocido y llegar a un acuerdo con la amenaza que supone, son las funciones que el arte ha tenido a lo largo de los siglos, adoptada

por la religión como acólito indispensable, y aceptada por filósofos como una fármaco natural para alivio de la mente. El sufrimiento se presenta no sólo como una permanente realidad en España, sino como un ingrediente esencial del arte español, así como de su ritual religioso y sus actividades sociales tales como la corrida. La angustia domina, pero la contemplación se convierte en un canal para una exuberancia expresiva.

El artista continuaría por algún tiempo adhiriéndose al concepto simbolista de la "sugestión," el cual requiere del espectador que "complete" la obra a su manera, participando en un diálogo imaginativo con el autor. Palau[24] propone que la penetración en las profundidades del azul podría interpretarse como una reinserción sublimada en el vientre de la madre, o quizás la creación de un vientre independiente en el que poder tomar asilo, para de esa forma protegerse y crear un nuevo Yo. En otras palabras, un nuevo punto de partida para el espíritu. La variedad de tonos azules se corresponde con diferentes estados mentales, que consigue restringir en ámbitos nocturnos. Los tonos azul-verdes y amarillos designan momentos de mayor introspección, mientras que el uso exclusivo el azul indica una predisposición algo más extrovertida. Progresivamente, la sinfonía de azules va cambiando de los tonos nocturnos parisinos que veíamos en *Femme au peignoir de bain* [40] y *Portrait de Jaume Sabartés* [37], a los matices diurnos de la capital condal en *La femme avec la bordure* [69] o *Femme nue* [71]; pero, lo que es aun más importante, se produce un apartamiento total de los colores impresionista que todavía se daban en 1901. El azul se convierte ahora en un idioma, mezclado en algunos casos con tonos verdes como en *La miséreuse accroupie* [62], y pasará a ser el único lenguaje utilizado una vez entrado 1903. Según Daix,[25] Picasso parece preguntarse (y nos fuerza a hacernos la misma pregunta), ¿cuál es el significado de la vida del personaje, o de la vida en general? El azul es el instrumento que utiliza para expresar la compasión y tristeza implícitas en esta interrogante.

El 19 de octubre de 1902 Picasso sale de España con dirección a Paris acompañado de sus amigos Josep Rocarol y Julio González,[26] apenas unos días después de haber pagado para librarse del servicio militar. El tío Salvador se había negado a dar el dinero necesario, después de su comportamiento en Málaga en compañía de Casagemas, pero las súplicas de Doña María habían logrado hacerlo cambiar de opinión. Picasso se hospeda por un tiempo en el *Hótel des Ecoles*, de la *rue Champollion* (cerca de la *rue de Seine*), y en el *Hótel du Maroc*, en el ático del escultor Agero. En Paris el malagueño utiliza el monocromo o la superposición de tonos similares para destacar a las figuras de un fondo neutralizado.[27] Progresivamente las obras características del Período Azul se van vaciando de los colores vivos de principios de 1901. Un azul frio y pasivo, y ocasionalmente un verde fantasmal, sustituyen a aquellos. Otra razón por la cual posiblemente escogió estos colores apagados

es por el significado lúgubre o místico que se asocia con ellos. Las figuras desgraciadas y famélicas en *Le marchand de gui* [65] no se pueden imaginar excepto en las más tristes tonalidades, ya que éstas forman parte de sus atributos. El color es lo que transporta a estos marginados a un entorno idealizado, rodeándolos de un aura de martirio que les devuelve su inocencia.[28] En una de las obras ejecutadas a finales de octubre, *Femme assise au capuchon* [72], la figura personifica desesperación y aislamiento, en opinión de Palau,[29] no obteniendo consolación alguna de la naturaleza que la rodea. Se encuentra sentada sobre la arena, encorvada a la cintura; sin prestar atención a la llamada traicionera del mar. *Femme nue* [71] nos muestra a otra mujer, esta vez desnuda, y sugerida meramente por un claro contorno. A su lado se insinúa la presencia de un barco. Durante su infancia, Picasso había conocido momentos de desánimo. La duda sobre el valor final de su contribución artística lo ha marcado a lo largo de su carrera, pero jamás se habían mezclado con la pobreza y el desaliento como lo hicieron en estos angustiosos meses.[30]

Para mediados de enero de 1903, Picasso regresa a Barcelona, donde comienza a trabajar en el lienzo *La vie* [74]. La obra estará acabada antes de junio, ya que una referencia a ella aparece en un artículo de *El Liberal*: "Pablo Ruiz Picasso, el conocido artista español que ha tenido tantos triunfos en Paris, ha vendido recientemente uno de sus últimos trabajos, a un precio respetable, al coleccionista parisino M. Jean Saint-Gaudens. Pertenece a la nueva serie que el brillante artista español ha producido recientemente y a la que nos dedicaremos pronto con la atención que se merece ... La pintura que Jean Saint-Gaudens ha adquirido se titula *La vie* [74] y es una de esas obras que, incluso considerándola una del resto, puede establecer la reputación y el nombre de un artista. El tema es además interesante y provocador, y la obra del artista tiene tanta fuerza e intensidad que uno puede decir con seguridad que es una de las pocas realmente sólidas que se han creado en España en algún tiempo." El regreso de Picasso a Barcelona curiosamente coincide con el anuncio del fallecimiento de uno de sus ídolos, Paul Gauguin el 8 de mayo. El artista francés continuará siendo una figura a emular durante distintos períodos de su carrera artística.

A estas alturas sólo queda algo de la melancolía de comienzos de año. El anterior pesimismo romántico dejar de mostrar resentimiento y comienza a tener un toque de dulzura. Esto se observa en obras como *Mère et enfant au fichu* [77]. El aislamiento de las figuras se refleja a través de la sutilidad y delicadeza con que se aplica la pintura, dándoles una apariencia distante. Ahora sólo se utiliza una ligera capa de pigmento para cubrir el lienzo, y se evita la impresión de frialdad que antes era dominante. De hecho, se le da un aire de refinamiento. Es como si el artista quisiera hacer resaltar que la pobreza tiene su lado feliz. Citando a Picasso: "Un artista necesita del éxito. Y no sólo para vivir, sino también para poder crear. Incluso un pintor rico nece-

sita del éxito. Sólo unos pocos entienden algo de arte, y no se ha dotado a todo el mundo de una sensibilidad para la pintura. La mayoría lo juzga por el éxito que tenga ... Pero ¿dónde está escrito que el éxito deba siempre pertenecer a aquellos que halagan al público? ... Mi éxito de joven ha sido mi muro protector. Mis Períodos Azul y Rosa fueron las cortinas detrás de las que me sentí seguro." [31]

Según Palau,[32] al enterarse el 12 de abril de 1904 que Paco Durrio va a salirse del estudio que ocupaba en Montmartre, decide volverse a Paris en compañía de Sebastià Junyer-Vidal (1878–1966). Los dos llegan al día siguiente y se quedan con los hermanos González en Montparnasse antes de tomar el decrépito estudio que Paco Durrio había dejado en el número 13, *rue Ravignan* (hoy *Place Emile Goudeau*). El poeta Max Jacob asignaría al edificio donde está el estudio el nombre despectivo de *Bateau-Lavoir* por su parecido con las barcas utilizadas por las lavanderas en el Sena y también porque los viejos tablones del suelo de los pasillos crujían como si fueran los de un barco. Entre sus vecinos se encontraban el artista catalán Ricard Canals y su amante italiana Benedetta. Sebastià regresará a Cataluña en el verano, dejando el estudio sólo para Picasso, quien residirá allí hasta 1909, y lo retendrá hasta 1912.

En esta última fase del Período Azul no se trata ya de temas sociales o trágicos, sino de problemas estéticos. Lo que destaca ahora es la investigación formal. No obstante, es precisamente el sufrimiento y la soledad que Picasso había representado durante meses que lo habían ayudado a cruzar la frontera al ámbito espiritual; y ahora, el enfoque en las formas plásticas surge de aquel mismo esfuerzo, llegando a él a través de una suprema exploración del propio Yo, según Palau.[33] Como afirman Warncke y Walther,[34] este período se caracteriza por la presencia simultánea de efectos centralizadores y descentralizadores. En *Le repas de l'aveugle* [76], por ejemplo, se muestra a un ciego arrinconado a la derecha de la composición. La figura, sin embargo, extiende los brazos, exageradamente largos por encima de la mesa, de modo que el resto del cuadro parece que estuviera incluido en un abrazo. El azul monocromático se dispone en diagonales, utilizando elementos armónicos que resaltan del fondo uniforme: el blanco del cuello de la figura hace juego con distintas secciones de la mesa, y varias zonas pálidas de su vestimenta se corresponden con los tonos claros de la pared del fondo. El resultado es una composición en la que los elementos dispersos se suman en una totalidad con un foco único. A este respecto hay que considerar la concepción que Picasso va adoptando de la percepción humana. El artista siempre estuvo fascinado por la discrepancia entre ver un objeto y conocerlo. La apariencia superficial era absurdamente inadecuada. Ver no es suficiente, y tampoco ayuda lo que los otros sentidos pueden contribuir. Existen otras facultades de la mente que pueden facilitar el que la percepción conduzca a una verdadera comprensión.

Es en el punto de unión entre la percepción sensual y el interior de la mente que existe un "ojo metafórico" capaz de ver y sentir a través de las emociones. Mediante este ojo de la imaginación, es posible ver y comprender incluso sin la vista en el sentido físico, y este ver interno puede que sea aun más intenso cuando el acceso al exterior se encuentra cerrado. De aquí surge el interés que el malagueño muestra por la ceguera en este período. Como diría el mismo Picasso más tarde: "Sólo el amor importa ... Deberían sacarle los ojos a los pintores, como hacen con los jilgueros, para hacer que canten mejor."[35]

En una obra realizada en el verano de 1904, *Femme à la corneille (Marguerite Luc)* [81], los contornos van ganando dinamismo. El contraste entre el azul del fondo, y los tonos rojizo y negro de las figuras hace hincapié en el centro de la composición; sin embargo, las formas destacan por aparecer abiertas, aparentando estar grabadas sobre el papel, que en algunos casos, se percibe debajo de las sombras. La delicadeza en el cabello de la modelo o el plumaje del ave enfatizan la intimidad del trazado lineal.[36] Es como si la identidad de los personajes quisiera mantenerse indefinida, en movimiento—equiparándola a la naturaleza del Yo. A este respecto cabe destacar que en la mayoría de las culturas europeas, el cuervo es simbólico de una posible transición al otro mundo. De igual forma, muchas tribus amerindias asignan al cuervo la misma capacidad atribuida al chamán: como protector de los libros sagrados del Gran Espíritu, el cuervo es también capaz de cambiar de forma, de experimentar múltiples transformaciones.

CAPÍTULO 5

En agosto de 1904 Picasso conoce a Fernande Olivier (1881–1966), una modelo y amiga de Benedetta, la amante de Ricard Canals.[1] Conocida en esos círculos como "la belle Fernande," llegaría a convertirse en el primer amor real del artista hasta aproximadamente 1910.[2] Poco después de este importante encuentro, Picasso comienza la acuarela *Le nu endormi (Meditation)* [83], que completaría en el otoño. Esta es la primera obra en la que aparece Fernande. El pintor observa a la modelo de ojos almendrado y bella complexión mientras ella duerme desnuda, en una postura sensual. Las tonalidades comienzan a iluminarse. Fue precisamente Ricard Canals quien en septiembre de este año le instruye en la técnica del grabado con la ayuda de una aguja ordinaria. Es resultado es la famosa obra *Le repas frugal* [80], y como indica Daix, "el resto de su vida, el grabado, con todas sus posibilidades técnicas, sería su actividad favorita, provocando una libertad imaginativa sin igual. También ofrecía nuevos retos que sobrepasar y desafíos tanto para la vista como para el pulso, iguales a los que pudiera presentar la pintura o la escultura.[3] El grabado continúa la temática del Período Azul, mostrándonos a un hombre y una mujer famélicos y demacrados, sentados a una mesa cubierta con un mantel, sobre la que se hallan una botella, un vaso, un plato vacío y un trozo de pan. El hombre lleva un sombrero hongo y un andrajoso chaleco que ni siquiera le cubre los marcados tendones del cuello; la cabeza está girada hacia la mujer, sus ojos aparentan estar ciegos, por lo que se sirve del brazo y una mano para constatar la presencia de ella. La pareja es impactante por lo dramático de su situación, pero igualmente impresiona la maravillosa e intricada estructura que conforman los miembros alargados de él.[4] El enfoque que adopta Picasso con el grabado recuerda hasta cierto punto los constituyentes composicionales de sus lienzos. Warncke y Walther[5] comentan que las áreas de tonos grisáceos se van tornando gradualmente en claras; los delgados brazos cilíndricos establecen un juego de correspondencias con los dedos alargados formales y extendidos. En general, la angulosidad huesuda de las figuras nos recuerda a El Greco. Pero no es sólo la distorsión en las

proporciones que dan fuerza expresiva a la obra, sino más bien la linealidad decorativa predominante.

No es de sorprender que la negatividad e infelicidad del Período Azul, aún visible en *Le repas frugal* [80] comenzara finalmente a desvanecerse a finales de 1904, dando pie a una nueva fase en la carrera del genio español, el llamado Período Rosa. Puede ser, como apunta O'Brian[6] que Picasso apreciara en Fernande especialmente la esplendidez de su cuerpo. La forma oblicua de considerar a personas del sexo opuesto era parte de la cultura mediterránea de la época, pero en cualquier caso, ella supuso un cambio radical en su visión del mundo y el método utilizado para estructurarlo. Varios críticos han hecho mención de cómo la vida y la obra picassiana se encuentran ligadas de forma inevitable. Las fluctuaciones en sus relaciones amorosas van a menudo acompañadas de vacilaciones en su visión plástica, como es el caso en esta transición entre dos períodos significativos de su carrera.[7]

La íntima presencia femenina transforma su visión de la mujer, apartándose ahora de figuras angulares para pasar a otras esbeltas y andróginas. Esto se observa, por ejemplo, en *Femme nue assise (Madeleine)* [89], *Nu aux jambes croisées* [91] o *Mère et enfant* [93]. Poco a poco, ya entrados en 1905 y a lo largo de 1906, vemos cómo Fernande va catalizando una nueva imagen de sensualidad: amplias caderas, pechos erguidos, ojos almendrados bajo unas cejas delicadas, y boca voluptuosa dibujada en perfecta simetría sobre una cara delgada: *Nu à la chevelure tirée* [94], *Nu debout* [95], *Femme nue debout (Fernande)* [*Étude]* [112], *La toilette* [98], *La toilette* [99], *Femme nue debout (Fernande)* [100], *Nu aux mains jointes* [106]. Picasso se concentra en Fernande como modelo, explorando las posibilidades de expresar las formas tridimensionales de su cuerpo mediante el uso exclusivo del contorno, eliminando incluso las variaciones de luz.[8]

Aunque los personajes que van surgiendo, como los del período anterior, se encuentran aislados, y habitan un mundo propio; tienen sin embargo un aire de serenidad que parece reflejar la felicidad que Picasso había hallado con la belle Fernande. Las figuras pálidas y escuálidas se ven reemplazadas por adolescentes gráciles.[9] Es por esta época cuando el artista se enfrasca en el ambiente de malabaristas y saltimbanques. Apartados del ajetreo diario de la ciudad, estos individuos vivían absortos en sus prácticas y ensayos, dando muestras de otro tipo de agilidad y maestría que a él todavía le quedaban por explorar. No obstante, como señalan Warncke y Walther,[10] el mundo, aparentemente alegre y brillante, del circo, el cabaret y los artistas callejeros llevaba aún oculta tras de si la misma melancolía de los personajes anteriores. Por ello, el sentimiento de tristeza continúa en la base emotiva de sus cuadros, aunque la forma y el mensaje se hayan visto alterados. Es cierto que los saltimbanques son igualmente marginados, pero tienen su arte para compensar su bajo rango social. Están abatidos, pero al mismo tiempo muestran con-

fianza en si mismos, presentando una imagen dignificada que contrasta con las figuras desalentadas del Periodo Azul, esperando pasivamente un destino irrebatible. Durante un tiempo, Picasso conseguirá apoderarse de los trajes vistosos y de la vida grácil y vistosa del mundo del circo para crear un arte enfocado, de igual modo, en la belleza.

El 25 de octubre de 1904 conoce en un bar inglés de la *rue d'Amsterdam* a otro importante poeta, con el que también se identificará en muchos aspectos, Guillaume Apollinaire (1880–1918). Apollinaire era un miembro prominente del club literario *Closerie des Lilas*, y Picasso asistía a algunas de las tertulias. El radicalismo de la estética del francés fortaleció la postura del español. Las ideas anarquistas, a las que ya había estado expuesto durante sus años barceloneses, dejan aun su marca, haciéndole rechazar las estructuras sociales tradicionalistas y sustituirlas por un desenfrenado individualismo. Éste se expresaba a través de la estilización del papel del artista marginado.[11] Nos encontramos en un período en el que la línea divisoria entre las artes literarias y las artes plásticas era mucho más fluida. El enfrentamiento contra el excesivo simbolismo se daba en ambas, por lo que Picasso recibió el apoyo necesario para irse apartando de los vestigios simbolistas que aun quedaban del Período Azul e ir buscando temas independientes que no se prestaran por necesidad a una interpretación literaria. Poco después del encuentro con Apollinaire comienza de lleno lo que Alfred H. Barr, Jr. identificó como el Período del Circo. La habilidad de los saltimbanques y su coraje en una atmósfera de incertidumbre y peligro tenía para él un atractivo parecido al que tenían las corridas. Otros críticos se refieren a esta época como el Período de Arlequín, personaje que llegaría a representar el Yo picassiano. En cuanto a la pintura, esta época vio un ataque directo contra los impresionistas exactamente en ámbitos donde habían dominado, es decir, el color y su relación con la luz. La acometida vino de manos de los fauvistas encabezados por Henri Matisse (1869–1954), con cuya obra, según estimación de la crítica, Picasso ya había tenido contacto personalmente durante la muestra de aquél en la *Druet Galerie* el 19 de marzo. A todo esto Picasso había reaccionado en un principio intensificando su monocromía; pero, llegado un punto, la alegría del colorido fauvista se le irá contagiando. Ahora bien, en contraste con los fauvistas, sus composiciones seguirán siendo bastante sutiles. Los cuerpos lozanos de sus personajes, acompañados de caballos libres sobre horizontes ondulantes se verán expresados con un *joie de vivre* claramente pagano. La relación que se establece entre las figuras y el entorno es original: los bloques cerrados que antes confrontaban un vacío hostil se sustituyen por miembros relajados y ágiles movimientos. Los rasgos de los personajes también van cambiando. Los ojos que antes en su mayoría miraban de forma fija al infinito, cuando no estaban completamente cegados, ahora permanecen entreabiertos con un aire seductor.[12]

Como recalca Cowling,[13] los estilos en Picasso no sólo iban proliferando, sino que a veces se superponían unos sobre otros, y no parecían tener una relación orgánica o causal entre ellos. Según el artista, que uno cambie de estilo no se relaciona necesariamente con la idea de mejorar o avanzar, sino que se debe a que su modo de pensar ha cambiado y tiene algo diferente que decir. El estilo es ante todo un modo de identificación. Por ello, no es de sorprender que para Picasso la variación y el cambio sean principios esenciales y constantes del estilo. Esto va contra la errónea expectativa de que un individuo si es "honesto consigo mismo" debe expresarse de una forma unificada. De hecho, la inconstancia picassiana hace que se desplome la falsa seguridad que nos transmite la historia del arte, unas veces volviendo sobre si mismo, otras haciendo algo inesperado. Richard Wollheim comenta que en pocas ocasiones se debe hablar de "cambio de estilo," sino más bien de la adopción del estilo de otros en momentos de crisis mediante "introyección" o "identificación proyectiva." Shapiro, por su parte, piensa que los diferentes estilos de un artista se deben al mensaje que se expresa: "el estilo a menudo se asocia con un determinado contenido y es un vehículo de expresión de ese contenido o idea principal." El mismo comentó: "No creo que haya usado elementos radicalmente diferentes en las distintas maneras de usar mi pintura. Si los temas que he querido expresar han sugerido diferentes modos de expresión, nunca he dudado en adoptarlos. Nunca he hecho pruebas o experimentos. Cuando tuve algo que decir, lo hice de la manera en que sentía que debía de decirlo. Diferentes motivos inevitablemente requieren distintos métodos de expresión. Esto no implica evolución o progreso, sino una adaptación a la idea que uno quiere expresar y el modo de expresar esa idea." Se identificaba con el Arlequín precisamente porque éste era conocido por su naturaleza versátil y resuelta. La intersección de colores contrastantes del traje de diamantes servían para simbolizar sus cambios repentinos de humor. Yve-Alain Bois ha descrito la forma de ver de Picasso como "metafórica." Para él, el estilo y la técnica son agentes transformacionales. Picasso escogió un determinado estilo para de esa forma huir de lo estrictamente personal. Según Cowling, este alejamiento de lo autobiográfico fue, de hecho, la tendencia adoptada en su subsiguiente trayectoria artística.

Su situación económica sigue sin mejorar sustancialmente a comienzos de 1905. El 22 de febrero le escribe a su amigo Jacint Reventós (1883–1968) en Barcelona: "Es terrible perder el tiempo, andar escudriñando hasta la última peseta para pagar por el estudio o para comer ... Me veo forzado a aguantarlo ... por lo que me interesa o por necesidad—tengo que comer, pero no debería tener que perder tanto tiempo ... Le enseña a uno una simple pero importante lección, una que cualquiera sabe en los negocios en Barcelona—coge lo que puedas ... En fin, continúo trabajando y en unos pocos días voy a tener una pequeña exposición ... [Charles Morice] está a cargo ... Siempre le

va bien en todo lo que meta los dedos ... Veremos lo que sale ... Si Dios quiere, a la gente le gustará y venderé todo lo que exponga."[14] La exposición tuvo lugar del 25 de febrero[15] al 6 de marzo en las *Galeries Serrurier* de *boulevard Haussmann*. El catálogo lista treinta pinturas y gouaches además de tres grabados y un álbum de dibujos.[16] Esta es su primera muestra de obras del Período Rosa, incluyendo ocho trabajos sobre el tema de los "saltimbanques."

En una de las obras ejecutadas en la primavera de 1905, *La repasseuse* [79], ya no se trata de imitar la realidad, de atraparla. La meta es crear un organismo de signos y colores que expresen la eterna feminidad de la figura, haciéndonos conscientes al mismo tiempo de cómo ésta se consume encorvada sobre la plancha. En el esfuerzo de la creación, la pintura se va emancipando del positivismo naturalista e impresionista del siglo XIX, consiguiendo una plenitud de expresión que refleja lo que Baudelaire había llamado "el sentido moral del color y la línea." Donde cualquier otro pintor se hubiera contentado con su maestría, el artista español sigue analizando su esfuerzo, se siente insatisfecho y desea ir más lejos. Esto es típico del malagueño, un pintor compulsivo que quiere pintar como el poeta busca la exacta combinación de palabras.[17] En una famosa cita, Picasso declara: "No quiero hacer un desnudo como un desnudo, quiero sólo decir pecho, decir mano o vientre. Hallar la manera de decirlo—eso es suficiente."

Las maternidades ahora simbolizan al ser humano como libre de toda ansiedad y de la alienación social previa. *Mère et enfant* [93] muestra a una madre esbelta dándole el pecho a un bebé. Ella continúa mostrando las características físicas del período anterior—cabeza estrecha, hombros angulosos, pechos pendulares, manos flexibles, dedos alargados y sensibles. Pero ahora los tonos de la piel son más templados, y están acentuados por el rosa apagado del mantón que cubre el brazo de la madre y el cuerpo del bebé.[18] En otra obra de la primavera, *Famille d'acrobates avec singe* [86], el Arlequín hace su entrada en escena. Los colores se tornan más cálidos y delicados, mientras que los tonos van variando ligeramente. Si el monocromo azul constataba lugares públicos, carentes de afecto humano, el énfasis en las tonalidades rosadas apunta ahora a la intimidad del hogar.[19] Al mismo tiempo, se da una tendencia a la experimentación formal. En *Acrobate à la boule (Fillette à la boule)* [92] observamos un equilibrio entre la composición y el contenido temático. En esta obra, Picasso no sólo utiliza contrastes fundamentales de la composición tales como superior/inferior, izquierda/derecha, sino también grande/pequeño, ligero/pesado, primer plano/fondo. Estas cualidades pueden ser manipuladas hasta el límite. En la obra que nos ocupa vemos a un acróbata extremadamente alto sentado a la derecha, presentando un claro contraste con una pequeña artista a la izquierda. Si él se levantara, sobresaldría por encima del cuadro. Su musculatura da una sensación de peso e inmovilidad.

La chica, por el contrario nos parece dinámica y ligera como una pluma. Situada más arriba, en la zona media de la composición, establece el equilibrio necesario con el hombre robusto. La forma cúbica sobre el que éste reposa sirve de contrapeso a la esfera sobre la que la joven se balancea. Esta propensión por la experimentación formal irá creciendo a lo largo del Período Rosa.[20]

Daix[21] subraya que, psicológicamente hablando, personajes como el acróbata o el saltimbanqui destacan por su naturaleza ambigua y las interrogantes que surgen del papel que desempeñan; mientras que plásticamente hablando, sobresalen por su independencia del mundo de la realidad. Ambos componentes tendrán importancia en el desarrollo artístico de Picasso. Ya veíamos más arriba que el Arlequín puede asociarse con el chaman, dado su papel de intermediario entre distintos planos de realidad.[22] Picasso se identifica totalmente con esta ambigüedad del Arlequín, hasta tal punto que podríamos hablar de una transposición del Yo en el sentido heideggeriano. En su obra *Los conceptos fundamentales de metafísica*, Martin Heidegger examina la cuestión de la posible transposición de un ser en otro. El filósofo alemán define la transposición como el intercambio de lugar/puesto entre un ser humano y otro ser u objeto, el cual no tiene porqué involucrar una transformación de aspecto exterior. Esto es, pone énfasis un concepto que podríamos traducir como "existencia en paralelo," el cual puede ocurrir exclusivamente de forma mental. Esto sucede cuando el Yo percibe "como resultaría" ser otro Yo, aun manteniendo el mismo aspecto y la misma forma de ser que ya tiene.

Volviendo a Lacan, el nombre que éste utiliza para el proceso constructivo de la identidad *méconnaissance* tiene un doble significado, "autoconocimiento" (*me-connaissance*) y "malentendido" (*méconnaissance*), ya que el proceso por el que el Ego se forma en la etapa del espejo es al mismo tiempo el establecimiento de una alienación.[23] El Ego se define en oposición al Otro como "Yo soy eso." El predicado Eso en esta caracterización del Ego vacía al sujeto (Yo) de contenido; y el verbo copulativo "soy" se convierte en verbo transitivo, revelando el vacío del Ego en su intento de alcanzar plenitud mediante la identificación (o asimilación) con un número interminable de Esos. La ilusión que se da en el orden imaginario de poder alcanzar una identificación total con la imagen lleva necesariamente a la decepción.

En las obras picassianas, los acróbatas con los que el artista se identifica poseen el físico esbelto y frágil característico de la profesión. La melancolía que reflejan sus miradas es un signo de una fuerte concienciación del peligro que conlleva su ocupación. Igualmente, los saltimbanques son personajes que representan la inseguridad fundamental de su carácter. Son individuos que, alejándose de su soledad, deben confiar unos en otros de forma simbólica para evitar el potencial peligro. El Arlequín comparte con los dos anteriores

la noción de una realidad sugerida. Las obras que incluyen a estos tres personajes están influenciadas por Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898) y marcan la culminación de una tendencia a la expresión lineal. Como explican Warncke y Walther,[24] lo que se nos insinúa en ellas es un mundo de mascaradas, estructurado por la propia actividad intelectual del artista creativo (Picasso) que posa como un artista del espectáculo (Arlequín) para indicar que el tema de sus obras es precisamente la actividad creativa en si misma.

En junio de 1905 viaja al norte de Holanda, donde pasa seis semanas en los municipios de Schoorl y Schoorldam por invitación de Tom Schilperoort, que iba a visitar a su novia. Según Picasso: "A Schilperoort le llegó algún dinero; había heredado 10.000 francos. Se había decidido regresar a su villa en Holanda. Yo no tenía nada de dinero. Necesitaba al menos un poco para el viaje. Max Jacob no tenía más que yo. Fue al conserje y volvió con veinte francos. Yo tenía una mochila ... y puse allí mis pinturas, pero los pinceles no cabían. De modo que los partí por la mitad y me puse en camino."[25]

Su breve visita a los Países Bajos tuvo un impacto definitivo en Picasso. En cuadros de esta época como *Les trois Hollandaises* [87], vemos a muchachas fornidas que posan en una especie de parodia de las Tres Gracias del arte heleno. Incluso los pliegues de sus faldas con los colores holandeses están pintados de una forma parecida a las estrías de columnas clásicas. Por su parte, la modelo en *Hollandaise à la coiffe (La belle Hollandaise)* [90] ha ganado en serena voluptuosidad. El cuerpo tiene un aire que nos recuerda a Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867). Esto corrobora su renovado interés en el arte clásico. Sabemos que en 1905 el Clasicismo estaba de nuevo en auge en la *intelligentsia* parisina. Sobre el escultor clasicista Aristide Maillol (1861–1944) escribiría André Gide en estas fechas: "M. Maillol no comienza con una idea con la intención de realizarla en mármol; va del material mismo, ya sea arcilla o piedra, y uno siente que primero lo contempla detalladamente, y entonces esboza las formas, liberándolas gradualmente mediante fuertes caricias." Todo ello lo predispondría también a continuar su relación con la amante Fernande, cuyas formas le recordaban la solidez de las estatuas de Venus, las *Madonnas* de Rafael Sanzio (1483–1520) o las odaliscas de Ingres.[26] En la ya mencionada *Hollandaise à la coiffe (La belle Hollandaise)* [90], Picasso intenta emular las características del fresco. La insistencia en la pincelada y la diversidad de materiales utilizado—aguadas, óleos, tiza, etc., dan a la obra una cualidad táctil, especialmente en el área alrededor de los senos. Palau[27] describe cómo el físico de las holandesas era muy diferente al que Picasso conociera en España o Francia, y el aspecto de las primeras tendrá un fuerte impacto en su modo de ver las cosas. La voluptuosidad y plenitud de las formas se le presentará como una nueva alternativa plástica.

Antes del viaje a Holanda, Picasso había realizado numerosos estudios para una de las obras más importante de este período, *La famille de saltimbanques (Les bateleurs)* [85]. En los primeros esbozos, los personajes estaban dispersos, pero al ir evolucionando la composición los personajes comenzaron a enlazarse unos a otros como si intentaran evitar una ruptura en su continuidad. Picasso siempre había tenido la habilidad de controlar la línea, pero aquí intenta dominar los bloques y las formas sólidas. Mientras trabajaba en el lienzo, se convenció de que el objetivo esencial de su investigación era la composición compacta y unificada. Esto se hace manifiesto en uno de los esbozos, donde vemos la palma de una mano al lado de cuatro acróbatas cuyas proporciones se corresponden con el tamaño de los cuatro dedos, como aclara Palau.[28] Se trata de una estructuración del cuadro a partir del cuerpo de su creador. Podría decirse que en composiciones como ésta, Picasso va elaborando su propia personalidad.

En este respecto, es interesante constatar, como hacen Warncke y Walther,[29] que una obra tan definitiva para la elaboración del Yo picassiano como es *La famille de saltimbanques (Les bateleurs)* [85], muestra claras evidencias de desestabilización. La obra es una síntesis de los motivos que el artista irá representando a lo largo del Período Rosa. En la realización final del cuadro que tuvo lugar al regreso de su viaje, nos encontramos con seis personajes sobre un fondo indefinido. Éstos pueden agruparse en dos bloques: la parte izquierda, que ocupa tres cuartas partes del cuadro, consiste en cinco individuos, mientras que a la derecha aparece sentada una joven mallorquína. El contraste entre ambos se enfatiza mediante otros elementos compositivos: la colocación de las tres figuras, muy juntas en la izquierda, les presta una sensación de peso y unidad, mientras que la joven aislada a la derecha apenas sirve de contrapeso. La paleta consiste básicamente en los tres colores primarios, acompañados de toques de blanco y negro que destacan ciertos detalles. El amarillo, que sólo aparece mezclado con azules y marrones, le da un aspecto irreal e indefinido al paisaje. La composición da una primera impresión de estar equilibrada, pero cuando se examina en detalle se empiezan a hallar elementos discordes. Al Tío Pepe, por ejemplo, que es uno de los elementos más destacados del grupo de la izquierda, le falta la parte inferior de la pierna derecha. Tal defecto en una figura de esa importancia formal sirve para desestabilizar la composición, y nos pone al tanto de que estamos tratando con un mundo irreal. También es de interés notar que la obra carece de un simple punto de vista: las figuras están distribuidas en una especie de círculo ovalado, representando a cada una desde su propia perspectiva. Con ello parece indicar el pintor que los puntos de vista artísticos son múltiples y relativos. Esta ruptura con las leyes de la naturaleza se corresponde con la profesión de los saltimbanques, quienes usualmente desafían las leyes de la gravedad. Los saltimbanques, al igual que el Arlequín, le dieron a Picasso no sólo un medio

visual para examinar la vida, sino también un pretexto para revisar los elementos formales de la composición.

La famille de saltimbanques (Les bateleurs) [85] da la impresión de no estar completamente terminada, un rasgo que volveremos a encontrar en obras tan importantes como *Les demoiselles d'Avignon* [119]. Se puede observar numerosos *petimenti* en la superficie del lienzo. Según Cowling, esto podría ser intencionado. Picasso quería poner en evidencia que el proceso creativo era de por si tan importante como el resultado final. Una obra terminada "correctamente" siguiendo los dictados de la Academia no habría intentado ocultar el proceso elaborativo; pero esto no es lo que le interesaba al malagueño. Vemos también cómo ninguna de las figuras mira directamente al espectador; parecen más bien estar inmersas en un estado de introspección, como si no estuvieran seguras de su propia existencia. Con ello Picasso evoca no sólo una atmósfera mágica o poética, sino también transitoria. Como bien dice Cowling, la "arbitrariedad" es la clave final de la obra. Picasso ha borrado toda señal de tiempo o lugar, eliminando a su vez cualquier posible motivación para la escena que nos muestra. Los personajes permanecen inmóviles y en silencio como en un fresco renacentista. Con ello consiguen dar una impresión de artificio, pues la imaginería poética y el estilo alusivo con que han sido elaborados tienen el fin de "enmascarar" la realidad, no representarla del modo en que solemos verla.[30]

Apollinaire había escrito que Picasso era latino en espíritu, pero arábigo en el ritmo de sus composiciones, con lo que seguramente quiso decir que, si bien el contenido de su obra destacaba por una espiritualidad, claramente mediterránea; en lo formal, sobresalía más bien la abstracción. En cuanto a lo primero, advertía el poeta: "Uno no puede confundir sus artistas con simples comediantes ... Los espectadores deben ser píos, ya que están celebrando en silencio rituales de difícil agilidad." En otras palabras, que el contenido religioso, o sagrado, impregna toda la obra picassiana del momento.[31] La simplicidad en las estructuras que va progresivamente ganando fuerza se debe en parte a la influencia del arte sumerio, egipcio, griego y etrusco. Sabemos que con frecuencia visitaba las salas dedicadas a estos períodos en el museo del Louvre. Poco después descubriría los relieves ibéricos, cuya fisionomía irá adoptando. Todo ello lo va alejando de la temática simbolista y lo impulsa a una visión esencialmente plástica de la realidad.[32]

El 18 de octubre tiene su apertura el tercer *Salon d'Automne*, que permanecerá abierto hasta el 25 de noviembre, incluyendo obras de Aristide Maillol como *La Mediterranée*, así como toda una sección dedicada a Matisse y otros artistas posteriormente llamados *fauves* ("Cages aux Fauves"), además de retrospectivas sobre Manet e Ingres, y una sala con diez lienzos de Paul Cézanne (1839–1906). La sección de los fauvistas conmovió a Georges Braque (1882–1963), quien poco después se alistará al grupo de Matisse. No es

de extrañar, por lo tanto, que Picasso se viera igualmente impresionado por lo que vio en ese *Salon*.[33]

Poco tiempo después, en noviembre de 1905 se produce un hecho que tendrá repercusiones considerables en la carrera del pintor malagueño. El coleccionista americano Leo Stein (1872–1947) se topa por casualidad con una obra de Picasso en la galería de Clovis Sagot y se decide a comprarla. Se trataba de *Jeune fille à la corbeille de fleurs* [88].[34] Algún tiempo después Sagot le vende otra obra aun más significativa, la ya mencionada *Famille d'acrobates avec singe* [86]. Stein nos ofrece su versión de los hechos: "Me pasé por [la galería del marchante] Sagot para hablar sobre Picasso; él tenía una obra [del pintor] y la compré. El mono estaba mirando al niño con tanto cariño que Sagot estaba seguro de que la escena se había basado en un hecho real, pero yo sabía más de los monos que Sagot, y estaba seguro de que un babuino no pegaba en esa escena. Picasso me dijo más tarde que el mono había sido invención suya, y eso era prueba de que tenía más talento como pintor que como naturalista."[35]

Los hermanos Leo y Gertrude Stein habían fijado su residencia en el número 27, *rue de Fleurs* en Paris, y con su herencia había empezado a amasar una extraordinaria colección de arte. Un día, un amigo mutuo, Henri-Pierre Roché, lleva a los dos hermanos a conocer a Picasso en el *Bateau-Lavoir*, y los Stein terminarán comprando poco después varios cuadros por un valor total de 900 francos. El artista se convertirá en un frecuente visitante a las reuniones que los Stein organizaban en su casa. Unos meses más tarde realizará retratos de Leo Stein y del hijo de su hermano, Allan. Gertrude, quien había comprado poco antes una obra de Matisse, instó a los dos pintores a que se conocieran. Como O'Brian[36] señala: "Matisse era el único pintor a cuyos logros Picasso reaccionó toda su vida, el único baremo por el que juzgaba sus propios éxitos." Sin embargo, en contra de la aserción de Matisse de que el arte debe tener un efecto placentero, el malagueño llegaría a decir más tarde: "Estoy orgulloso de decir que nunca he considerado a la pintura como un arte orientado al placer o la diversión" y "No, la pintura no existe para decorar las paredes de un apartamento. Es un modo de librar una batalla ofensiva y defensiva contra el enemigo."

Durante el invierno de 1905, Picasso comienza el importante lienzo *Portrait de Gertrude Stein* [105]. En él, el artista se esfuerza por conseguir una representación de la dignidad y fuerte personalidad de la modelo en un género tan difícil como es el del retrato. Al representar a Gertrude, el artista necesitaba sugerir el enérgico carácter e inteligencia de la escritora norteamericana, logrando describir simultáneamente su deslumbrante aspecto físico. Como puede verse al comparar la obra con el famoso retrato de Louis-François Bertin de Ingres o la pintura de Matisse *Mujer con sombrero*, desde un principio, el pintor español consideraba a su modelo partiendo de una perspectiva

extraída de otros artista, que pudieran tener a su vez alguna conexión con ella, ya sea por su apariencia o por la relación del pintor con ella.

El 20 de marzo de 1906 se inaugura el 22º *Salon de la Société des Artistes Indépendants*, que cerrará el 30 de abril. Braque toma parte con algunas de sus obras fauvistas. También lo hacen otros pintores en esa misma corriente, tales como André Derain (1880–1954), Albert Marquet (1875–1947), Charles Camoin (1879–1965), Raoul Dufy (1877–1953), Othon Friesz (1879 –1949), y por supuesto Matisse, quien exhibe *La Joie de Vivre*.

Por esta época, quizás como contrapuesta a Matisse, se interesa más por formas y temas clásicos, lo cual le lleva a un renovado interés por el estudio de la antigüedad, incluyendo los últimos hallazgos de arte prerromano de Iberia (Cerro de los Santos) expuestos en el Louvre el invierno anterior. Influenciado por las esculturas ibéricas de aquella exposición, su obra entra en una nueva etapa. En *Chevaux au bain* [109] los personajes se elaboran de forma clásica, con contornos enérgicos, y una absoluta seguridad de movimiento. Pertenecen a un grupo étnico recio, de cabezas ovaladas y pelo recortado, con miembros robustos más que sensitivos, representados con gran economía de medios y natural maestría que busca reafirmar una solidez terráquea. Los jóvenes, que son una clara imagen de vitalismo animal, montan a caballo, o conducen a los animales con una nobleza sosegada. En *Fernande à la mantille* [113] la figura de la modelo está retratada como una ancestral estatua togada, completamente contenida en si misma. Tanto la forma de la cabeza, cuyo contorno es visible incluso debajo del pañuelo, como la solidez de los contornos de las mejillas y la nariz, o los ojos almendrados, las líneas de la cejas, la regularidad de la boca encima de un fuerte mentón, o la expresión algo rígida, podrían ser las de una escultura arcaica. Picasso había estudiado los bronces ibéricos de la antigüedad. Las facciones en sus composiciones muestran la simplificación e inmovilidad típica de aquéllas. Las cabezas hacen juego con unos cuerpos masivos y compactos, articulados de modo rudimentario, y cuya tosca pesadez se ve aplacada sólo por el claroscuro del entorno. Los contornos interrumpidos y el brusco rayado nos recuerdan a tallas de madera.[37] Según el testimonio de Ardengo Soffici, "[Picasso] iba de museo en museo alimentándose de las pinturas antiguas y modernas, y como yo solía hacer lo mismo, no era raro que nos encontráramos en la sala impresionista en el Luxembourg o en el Louvre. Allí Picasso siempre volvía a las salas de la planta baja, donde deambulaba de un lado para otro como un perro en busca de la caza entre las salas de antigüedades egipcias y fenicias—entre las esfinges, los ídolos de basalto y los papiros, y los sarcófagos pintados en vivos colores."[38]

En abril, poco después de la muestra en el *Salon des Indépendants*, Gertrude Stein presenta formalmente Matisse a Picasso.[39] Aunque los dos pintores siguen influenciando la obra el uno del otro, las diferencias estilísticas

que los separan parecen ir en aumento. El pintor francés había emprendido una campaña de purificación de la pintura mediante una división o modulación del color, una estudiada gradación tonal, y trazados enérgicos del pincel, etc., características que habían sido adoptadas por muchos otros en el "movimiento" fauvista. En contraposición a esto, el español fue desarrollando una rigurosa concentración en los valores formales de sus obras, en particular en la estructura de la composición que claramente se superpone al contenido y al color. Desde el comienzo, su estilo no va regulado por la disciplina de la mirada. Su estética puede que le hubiera sido inculcada por el realismo del entorno, pero su obra surge sobre todo del arte del prójimo (presente y pasado) y del mundo de las ideas. Los trabajos de 1906 muestran una firme concentración en los valores formales, libres de sentimentalismo y sensualidad; y demuestran con ello un nuevo énfasis sobre la estructura total.[40]

El 25 de abril se celebra una fiesta organizada por Ignacio Zuloaga para celebrar el bautizo de su hijo. Allí Picasso tiene la oportunidad de examinar cuidadosamente el cuadro de El Greco *Visión Apocalíptica*, el cual, según algunos críticos, lo impulsa a dar el paso definitivo hacia un nuevo estilo de pintura. Poco después decide volver a España tras recibir un pago por las veintisiete obras que Vollard había comprado directamente de él aquel mismo mes.[41] El 11 de mayo parte para Barcelona con Fernande. En este momento su relación con ella era idílica. Picasso se la presenta a la familia como su prometida, aunque ella no se encontraba en posición de poderse casar con él, ya que no se había divorciado de su anterior esposo, Paul Percheron. Fernande recuerda cómo se transformaba el artista una vez llegaba a su tierra natal: "El Picasso que vi en España era completamente diferente del Picasso de Paris: era alegre, menos desenfrenado, más brillante y vivaz, y capaz de interesarse en las cosas de forma más tranquila, más equilibrada; se encontraba a gusto, de hecho. Radiaba felicidad, y tanto su carácter natural como su actitud se veían alterados."[42]

Para mediados de mayo, el pintor y su amante viajan a un pequeño pueblo en los pirineos, Gósol. Picasso deseaba dar un importante cambio a su obra, no tanto por necesidad de un impulso personal, sino porque estaba convencido de que el nuevo siglo lo exigía y había llegado el momento de hacerlo. Gósol está localizado en la falda de una montaña por lo que, a menudo, la mirada sólo alcanza a ver debajo o enfrente las tejas de los techos de casas colindantes. De modo que uno está constantemente expuesto a una rica gama de tonos ocres y amarillos o colores rojos oscuros, como advierte Palau.[43] Aunque Picasso había llegado a Gósol con la idea de continuar con su concepción clásica de principios de 1906, progresivamente los rosas se fueron tornando menos sonrosados, y fue surgiendo un endurecimiento en las figuras que evolucionan a más escultóricas, haciéndose finalmente los rostros imperturbables, al igual que en las estatuas ibéricas.[44]

Como señala Cowling,[45] de los relieves y frescos egipcios que estudia en sus visitas al Louvre Picasso va adoptando elementos tales como la combinación de una vista de perfil de la cabeza y una vista frontal del torso, así como el uso de prendas ajustadas formando pliegues, junto con una silueta precisa y un modelado simple de las formas, que vemos, por ejemplo, en el gouache *Tête de femme (Fernande)* [115] ejecutado en Gósol. Es común igualmente la combinación de gestos ritualizados con una expresión facial imperturbable, como en el óleo *Nu au pichet* [116] de esta misma época. La solución que Picasso ofrece a la cuestión del tema fue concentrarse en el desnudo, un motivo pictórico ideal ya que ofrecía al mismo tiempo un elemento icónico, primitivo, clásico, natural, simple, eterno y universal. Con la intención de evocar la idea de simplicidad y pureza primitivas, el pintor escoge el arquetipo del hombre en armonía con los animales, transmitido como si se tratara de los orígenes de la creación, colocando a las figuras en espacios primigenios, casi carentes de rasgos. La referencia a las esculturas de la Grecia arcaica denominadas *kouros* y *lecythi*, o a los jinetes del friso del Partenón, son claras. Pero el pintor también se siente identificado con el arte etrusco o la escultura de las Islas Cícladas. Al pintar a las mujeres de Gósol con el chal envuelto firmemente en la cabeza y los rasgos faciales tallados en forma de máscara, Picasso va perfeccionando la técnica reductiva aplicada al rostro humano.[46] Gósol se convierte temporalmente en su Grecia arcaica, la encarnación de un primitivismo vivo. En *Les adolescents* [96], la paleta de cálidos tonos terracota y las jarras de cerámica del fondo nos sugieren una civilización ancestral mediterránea. De nuevo en esta fase, se perciben ecos de otras obras maestras que sirven para estructurar las suyas como si se tratara de metáforas, extendiendo y enriqueciendo al mismo tiempo el tema tratado. La elegancia del contorno en obras como *La coiffure (Fernande)* [110], realizada entre Gósol y Paris, le preocupaba menos que la impresión de solidez escultórica, y por ello favorecía poses de figuras agachadas o sentadas, exagerando la extensión y el peso del cuerpo. Lo que intentaba probar es que la pintura era capaz de igualar el fuerte impacto físico de la escultura, por lo que fue desarrollando una especie de híbrido entre escultura y pintura. Los rostros de las figuras, impenetrables como máscaras, muestran la influencia de las tallas ibéricas del Louvre. Los cuerpos pesados e inflexibles se aproximan al espectador como si estuvieran esculpidos en altorrelieve. El fondo sólo sirve para acoger a las figuras masivas, muy diferente de un ambiente real donde el aire pueda circular.

Una de las obras más importantes realizadas en Gósol es *Le harem (Nus roses)* [107]. En ella observamos a cuatro imágenes desnudas de Fernande, como ha señalado Daix.[47] Una se arregla el cabello, otra se inclina mientras se seca, una tercera tiene los brazos levantados y la cuarta se mira en un espejo. Todas ellas están encerradas en una habitación custodiada por una vieja

Celestina y un enorme eunuco con la cabeza rapada, tumbado en la misma postura que la mujer desfallecida a la derecha de *El baño turco* de Ingres. Para intensificar la fuerza expresiva del cuadro, Picasso utiliza distorsiones y divergencias en aspecto físico que ya habían sido utilizadas por el maestro francés. De este modo, consigue redescubrir la lógica de la representación primitiva y explotar las posibilidades de los dibujos anticlásicos matissianos.

A mediados de agosto, una vez de regreso en Paris, Picasso vuelve sobre la obra *Portrait de Gertrude Stein* [105], repintando los rasgos faciales sin necesidad de la presencia de la modelo, y enfocándose sólo en su propia interpretación, no ya en la apariencia exterior. La mayoría de los críticos están de acuerdo con que la inspiración para la simplificación facial proviene de la escultura ibérica. En la revisión de la obra, sus rasgos se hacen mucho más marcados y escultóricos. Según Cowling,[48] otros elementos que podrían haber contribuido son la combinación de realismo sensual y pura abstracción característicos de las figuras de Paul Cézanne sumados éstos al realismo extremado de Jean Auguste Dominique Ingres o Hans Holbein, así como la implacable lejanía e inmovilidad de las ya mencionadas estatuas ibéricas. Como apunta Palau,[49] encontramos en esta época una dimensión faustiana en la estética picassiana. Las imágenes actúan sobre el artista como agentes fertilizantes. Esta fertilización, que supone la aparición de un nuevo ser o un nuevo elemento, puede proceder de la confrontación entre dos obras, o entre una obra y una visión de la realidad, o incluso entre una obra anterior del mismo artista y una nueva idea. La fracturación de las formas en el lienzo, la ruptura con ideas previas sobre cómo funciona la representación, se convertirá en un nuevo imperativo en el modo de construir sus composiciones. Gran parte del drama residirá en la tensión que se produce entre los modos de representación sancionados o las normas tradicionales del retrato, por una parte, y los elementos foráneos que se van insertando. Aquí Picasso reconoce algo fundamental: que el asalto a la tradición propuesto por él puede comunicarse de forma más efectiva y provocadora cuando aún pueden percibirse, aunque tibiamente, las conexiones con aquella tradición. En otras palabras, el autor desea que el espectador perciba aun la tradición pictórica mientras ésta va siendo derruida ante sus ojos.[50]

En un lienzo realizado a finales del verano, *Femme nue sur fond rouge* [102], vemos cómo la boca reducida, los pómulos prominentes, las orejas protuberantes, e incluso el gesto forzado que presiona al cuerpo a retorcerse en si mismo hacen referencia al modelo ibérico. Como era habitual en Picasso, probará este nuevo vocabulario formal sobre sus propios rasgos.[51] Así en *Autoportrait à la palette* [104], ejecutado en el otoño, como si intentara mostrar cierta fraternidad con Gertrude, el pintor se da a si mismo una parecida máscara de rasgos ibéricos y mirada hipnotizada, enfatizando el volumen y la fuerza del propio cuerpo. En este caso, sin embargo, podemos estar

seguros de que la referencia a las tallas ibéricas constituía un signo de auténtica afinidad con sus antecesores. Lo que llama la atención en obras como *Autoportrait à la palette* [104] es la tosca simplificación que se utiliza. El resultado de los trabajos en Gósol, fruto también del estudio del arte ibérico, fue un nuevo tipo de figuración que se aparta bastante de la realidad: el rostro, transformado ahora en una máscara, se reduce a un óvalo, en el que los ojos se conforman como dos puntos negros bajo pesados párpados (quizás evidenciando también la influencia del arte románico catalán), y las orejas alcanzan un mayor tamaño. Según explica Seckel,[52] la opción por ciertos elementos expresivos y estilizados, divorciados de cualquier realismo o representación idealizada, permite al artista enfatizar dos aspectos esenciales: la tenacidad de la mirada y la solidez del cuerpo. La solemnidad de su apariencia de monje nos hace pensar que se trata al mismo tiempo de una especie de homenaje a Cézanne, quien había muerto dos días antes del vigésimo quinto cumpleaños del malagueño, y con el que se identifica en este punto. Quizás leyera aquel fallecimiento como un signo de que su destino le llevaría a asumir la labor inacabada del maestro francés.[53] La manera en que éste último interpretaba la forma y el color de acuerdo con las leyes de la pintura más que con las de la naturaleza se halla muy cercana a los nuevos principios que defiende el español en esta época. Cada vez más, el artista veía la forma humana en términos de volumen plástico, y llegaría a simplificarla, desprendiéndola de todo menos lo esencial, estilizándola hasta darle una forma que es aun menos naturalista. Aceptaba cualquier violación de las proporciones naturales sin dudar, incluso la acentuaba para de esa forma resaltar la independencia del arte. Tanto en *Autoportrait à la palette* [104] como en *Portrait de Gertrude Stein* [105], Picasso ignora la perspectiva habitual, la relación entre las diferentes partes del cuerpo, e incluso la lógica de la apariencia natural. Warncke y Walther[54] detallan que hay una carencia total de ilusión óptica en las líneas o en la aplicación de la pintura. La única función de ambas es servir de componentes para el establecimiento de la forma pura.

Léal, Piot y Bernadac[55] describen cómo las extensiones lineales anteriores van siendo abandonadas en favor de volúmenes más objetivos y compactos. Concretamente, en lienzos como *Deux femmes nues se tenant* [101], las proporciones del cuerpo se van haciendo más obesas, las cabezas se tornan más geométricas, y los ojos aparecen cegados o cubiertos de sombras oscuras. Los cuerpos de contornos marrones u ocres rojizos parecen surgir de un fondo casi monocromo, como en *Deux têtes de femmes* [117]. Las formas abiertas que dejaban circular el aire a su alrededor fueron seguidas por un estrechamiento de los contornos, haciendo que las figuras aparecieran ahora agrupadas en bloques escultóricos de ángulos redondeados. Esta nueva tendencia se observa claramente en *La coiffure* [97] con sus formas compactas y su composición piramidal construida mediante bloques que parecen tallados

sobre madera.[56] Las cabezas de algunas de las figuras parecen estar congeladas con el estupor de máscaras mortuorias, y reposan sobre inmóviles masas corporales. La escultura ibérica antigua y las estatuas románicas de la virgen con el niño ofrecían la imagen buscada para el rostro humano. Picasso asumió el derecho a escoger el modo adecuado según el tema representado y el impulso del momento: "Cada vez que he tenido algo que decir, lo he dicho de la manera que pensaba que era correcta. Diferentes temas requieren diferentes métodos. Esto no implica evolución o progreso, sino armonía entre la idea que uno quiere expresar y el modo de expresarla." El artista había comentado que pintar para él era como escribir un diario. Ahora bien, el diario que el pintor continúa escribiendo en 1906 es de un tipo diferente. Las referencias directas a la realidad circundante se van perdiendo. Como indica Daix,[57] en lo que concierne a Picasso, el *trompe-l'oeil*, el claroscuro y la perspectiva pasan a ser abstracciones, o incluso falsificaciones. Intentar conseguir algo real y concreto supone aventurarse en un dominio en que todo parecido con la apariencia convencional de las cosas debe ser descartado. En sus propios autorretratos rompe con la identificación habitual para ser fiel al volumen, evitando al mismo tiempo la pura abstracción o la generalización. Es decir, desdeña los detalles superfluos, pero logra captar las características identificadoras esenciales del modelo. El parecido, de hecho, es un mero artificio, una representación aceptada por el hábito y las convenciones. Picasso advirtió que para liberarse a si mismo debía simultáneamente aproximarse más a la realidad y obedecer a las exigencias de la pintura. El diario que el pintor escribe no narra una historia ya acaecida, sino que elabora una nueva historia al escribirla. Picasso respeta la realidad material exterior, y en consecuencia trata a sus figuras (incluyéndose a si mismo) como objetos. Es esta "objetividad" que le permite llevar a cabo el proceso de "re-creación" más allá. Era su convencimiento de que "el cuadro puede ser considerado como un objeto independiente de toda representación pictórica." El pintor logra reimponer la realidad—la naturaleza con sus masas, sus formas y su extensión en el tiempo—en la estructura de la obra. Esto pasará a convertirse en un auténtico duelo entre creador y materia, entre el sujeto y el objeto/individuo exterior, por la creación de un nuevo Yo en la pintura misma.

CAPÍTULO 6

Para finales del otoño, según Wadley,[1] las figuras se hacen aun más robustas, sólidas y escultóricas. En *Deux nus* [103], la ligereza y flexibilidad de los atletas del verano han sido reemplazadas por una sensación de energía que nos remonta al arte primitivo por su improvisada simplicidad. El fondo, aunque indefinido, muestra su potencial sólido; y la distinción tradicional entre objeto y entorno comoeinza a evaporarse. A partir de este momento, Picasso radicalizaría las variaciones expresivas en sus obras, extendiendo la simplificación de la escultura ibérica a todo el cuerpo de las figuras, expresando esta nueva síntesis en formas abstractas y geométricas. Con ello, Picasso intenta romper con las normas de la Academia, sobrepasando los límites establecidos, y cuestionando cualquier imposición estética. Con la ayuda de una visión plástica primitiva busca liberar al arte coetáneo de los trucos y convenciones paralizadoras de antaño que sólo suponían una mera farsa en comparación con la estructura profunda de la pintura auténtica. Su dictamen era que el arte, en su origen, había intentado expresar verdades trascendentales que el artista moderno debe implementar de igual manera.[2]

De esta misma estación datan los primeros estudios para *Les Demoiselles d'Avignon* [119]. El dibujo *Nus [Étude]* [108], cuyo parecido con *Deux nus* [103] es evidente, fija la base del lienzo final. Los bocetos originales muestran a unos robustos desnudos en acción, vistos alternativamente de frente, por detrás y de perfil. Los rostros de las figuras poseen los ojos vacíos y claramente delineados de las esculturas ibéricas. Varias de las modelos se agrupan alrededor de un personaje sentado. Una de ellas sostiene la cortina de la izquierda con una de las manos como si quisiera recibir a algún visitante que fuera a entrar por ese lateral. Progresivamente el número y sexo de las figuras irá variando entre cuatro o siete; y en un momento dado, dos hombres se integran en la composición, pero terminarán siendo descartados en favor de un grupo final restringido a cinco figuras femeninas.[3]

Como apunta Ronseblum,[4] el estado de ánimo retraído e introspectivo de los períodos anteriores va desvaneciéndose para ser reemplazado por una nueva orientación hacia la energía creativa. Las figuras que observamos en

Femme assise [111], *Femme nue assise, les jambes croisées [Étude]* [118] y *Femme nue assise, les jambes croisées* [114] se compactan para de ese modo explorar cualidades de una fuerza física en crecimiento. Detalles como los brazos gruesos y musculosos, la vigorosa separación en las muñecas y los torsos exageradamente macizos sugieren una energía vital controlada. El color y la textura de estas mujeres prehistóricas evocan de igual forma los dolores del parto. En relación con esto, podemos señalar la sugerencia de Palau[5] sobre *Autoportrait à la palette* [104]. Según éste, lo que Picasso intentaba extraer de aquella imagen era la estructura esencial del rostro. Pero, en opinión del crítico, con este autorretrato el artista busca al mismo tiempo objetivizar el proceso mismo de "dar a luz." Picasso descubre que su mirada está "impregnada," y se pregunta sobre la naturaleza de este estado, este extraño "embarazo." El pintor se encuentra absorto en su propio misterio, e intenta averiguar qué puede salir de este "dar a luz." En los estudios preparatorios para el lienzo observamos cómo los ojos se van abriendo más y más, hasta llegar al punto de estarlo exageradamente, como si se tratase de una vagina durante el parto y a punto de engendrar a un nuevo ser.

Para Tucker,[6] el arte moderno se ha distinguido sobre todo por lo desafiante de sus ideas en lo concerniente a la realidad. Tales ideas no han sido meramente ilustradas, sino que se han visto "encarnadas" en el arte mismo que han generado, permaneciendo también abiertas al final del proceso. Es este enfoque en "la creación" que le da al arte moderno su capacidad de ser una actividad realmente transformadora. Tanto la pintura como la escultura se han enfocado en el desarrollo del poder transformador de lo que Georges Braque denominaba la "presentación" artística (diferente de la "representación"). Mucho más que en el pasado, el nuevo arte requiere de la participación del espectador. En el arte de Cézanne, por ejemplo, los tonos se organizan en un discreto armazón estructural que permite que las sensaciones producidas se intensifiquen al distribuirse por toda la superficie del lienzo. Mediante un complejo proceso, Cézanne alcanza un tipo de "mística participativa," alterando el impresionismo precedente (empirismo de la "vista") en un tipo de "visión" que lleva al espectador a sentirse parte de la totalidad. Clive Bell alababa esta "forma artística significativa," capaz de crear una "realidad espiritual." Según Seigfreid Giedion, el arte moderno en general proviene efectivamente de la inmersión del artista en las profundidades de la experiencia humana. Por ello podría hablarse de una cierta afinidad entre las añoranzas del artista moderno y las del hombre primitivo, cristalizadas en los signos y símbolos de las cavernas. Apartado del soporte que habían ofrecido las leyes del ilusionismo o la perspectiva renacentistas, la profundidad que las imágenes del arte moderno contienen es predominantemente psicológica. Estas imágenes surgen del laberinto de la psique, pasando de una visión exterior de la realidad, a una búsqueda interior del misterio y el significado que

proviene del encuentro entre individuo y realidad. Para Theodore Roszak "los grandes artistas son magos," sus innovaciones conforman el espíritu chamánico evocador de un mundo de dimensiones multivalentes, en que el individuo se integra en la realidad mediante operaciones transformativas. Anton Ehrenzweig sugiere que la aparente "fragmentación" del arte moderno desaparecería si el espectador fuera capaz de evocar un "estado de ensueño," que permitiera que los niveles más profundos de coherencia y significación formal pudieran entrar en la conciencia. Como señalara Stéphane Mallarmé, lo esencial del arte es sugerir, no describir. La intensidad en la búsqueda llevada a cabo por artistas tales como Gauguin de aquello que sentían como "misteriosos centros del pensamiento" tenía algo de chamánico. La "magia sugestiva" y primitivizante de gran parte del arte moderno iniciado por éste ha intentado recuperar una "dimensión multivalente" y "sagrada" de la realidad, una visión mitopoética capaz de recobrar un sentido del cosmos gobernado por la imaginación. El mayor impulso del arte vanguardista ha sido la voluntad de crear un nuevo mundo, alejado del falso dominio humano de la realidad, para intentar aproximarse a una deseada plenitud y una relación más intima con la vida misma. Para Eliade, el arte moderno revela una nostalgia por un tipo de iniciación en el núcleo del cosmos. Como los chamanes primitivos, el artista desarrolla una "magia sugestiva" que consiga liberarlo.

Según Picasso, la escultura africana no buscaba el mimetismo de objetos e individuos, sino el uso de "estructuras vinculadoras."[7] El arte negro se ejecutaba a menudo con una función específica en mente. Se suponía que encarnaban fuerzas no racionales, y servían para propiciar fuerzas supernaturales. El proceso escultórico de por si consistía en un ritual. La lógica y la organización empleadas para dar forma a entidades abstractas servía para "apresarlas," dándole al escultor una sensación de poder y control. Picasso habla igualmente del arte como un "exorcismo" que le concede una función catártica. La cualidades esotéricas de *Les Demoiselles d'Avignon* [119] resultaban obvias a los críticos del momento. André Salmon había llamado a Picasso "príncipe alquimista," "aprendiz de brujo." Blaise Cendrars (1887–1961), por su parte, escribió que las pinturas cubistas le recordaban a los rituales de la magia negra, "exhalan un encanto extraño, enfermizo, inquietante: casi literalmente hechizan. Son espejos mágicos, tablas de brujo." André Breton (1896–1966) atribuyó a Picasso poderes casi chamanísticos. Y Maurice Raynal comentó: "Los hombres primitivos ... obedecían a una necesidad muy exaltada, la de un misticismo que iluminaba su pintura. En lugar de pintar objetos tal como lo veían, los pintaban como lo concebían y es precisamente esta ley que los cubistas han vuelto a adoptar."[8]

Picasso claramente reconocía este valor en el arte. En una famosa cita, el artista manifestaba: "La pintura no es una operación estética; es una forma de magia diseñada como mediadora entre este mundo extraño y hostil y noso-

tros, una forma de ver los poderes dando forma a nuestros terrores, así como a nuestros deseos."[9] Picasso buscaba un lenguaje pictórico capaz de elaborar la realidad, siendo consciente que la estructura del Yo se definía en oposición a la muerte. En su obra enfatiza el papel de la máscara africana como "intercesora" o "mediadora." La función del arte era "dar forma a los espíritus," con la intención de generar la fuerza psíquica necesaria para sobrevivir en la vida. Una vez le comentó a su amante Françoise Gilot que debería haber una oscuridad total en el estudio del pintor—excepto en el lienzo—para que el pintor quedara hipnotizado por su propia obra, pintando como en un trance. Para Picasso, era esencial que el pintor permaneciera lo más cerca posible a su mundo interior, si es que iba a escapar las limitaciones que la razón intenta imponerle. Las máscaras y la metamorfosis son la clave para entender la búsqueda que se da en el arte picassiano, cambiando constantemente entre elementos apolíneos y dionisíacos. Como apunta Seckel, [10] el artista veía el arte primitivo como "la obra de hechiceros que controlaban los espíritus al darles forma." No se trataba tanto de una influencia, sino más bien de una confluencia en el modo de representación primitivo y la trayectoria picassiana. La idea detrás de las formas africanas era el representar "lo que se sabía del objeto," no sólo "lo que se veía," una idea que estará en la base del desarrollo del Cubismo, y es contraria a las reglas de la representación heredadas del Renacimiento.

Como comenta Gray,[11] pintores tales como Picasso, Braque y Gris tenían la fuerte convicción de que la producción pictórica dependía en primer lugar de la actuación del Yo creativo del artista. El Cubismo consideraba el arte como algo independiente con cualquier regla que no fuera las determinadas por los principios estéticos que se encontraban codificados mentalmente. Influenciados en parte por el idealismo kantiano, estos artistas innovadores concibieron la mente como parte de un absoluto que dominaba tanto la realidad como el arte. La primera no era otra cosa que la revelación progresiva del poder intelectual universal a través de la evolución de las ideas. El mundo de la materia, en lugar de disfrutar de una doble realidad con el de la mente, pasaría a ser—en el idealismo kantiano—meramente la manifestación inferior de las ideas puras. El único papel del artista era penetrar la superficie externa de la realidad para alcanzar la esencia intelectual oculta. Esta noción idealista ya estaba presente en el movimiento simbolista que precedió al Cubismo. El mayor exponente del Simbolismo en Francia fue el poeta Stéphane Mallarmé, quien—según Krauss[12]—tuvo una fuerte influencia en Picasso en su interpretación de la última realidad libre de la individualidad incidental. No sólo debe la esencia universal de la representación estar libre de cualquier individualidad, sino también lo debe estar del temperamento del artista, al ser puramente mental. No puede haber dualidad entre el mundo material y la mente humana, ya que ésta última abarca toda la realidad.

Según Warncke y Walther,[13] donde antes el contenido y la forma, el mensaje y la imagen habían tenido que ir en armonía, ahora la forma pasaba a ser dominante, y llegaría a convertirse en el contenido. Si la concepción y el entendimiento iban a considerarse inseparables, el contenido cognitivo del cuadro debía ser una cuestión de cómo lo percibe el observador. Tanto en contenido como en estilo, *Les Demoiselles d'Avignon* [119] violaba los principios aceptados del arte: claridad, armonía, coherencia e integridad, y por ello fue repudiado como un ataque contra el espectador. Para Cowling, éste fue el gran *coup de théâtre* de Picasso, ya que traslada el enfoque dramático del comportamiento de las figuras en el cuadro a la reacción del espectador, que pasa a convertirse en uno de los personajes principales en la estructura psicológica de la composición. Si *Les Demoiselles d'Avignon* [119] es un acto de intercesión ritual o de exorcismo, no hay nada en la imaginería visible que haga esta idea explícita. El espectador lo intuye del impacto que sufre al ver la superficie del cuadro. El estilo en si ha pasado a convertirse en "el arma ofensiva y defensiva."[14]

Según sugiere Walther,[15] uno puede detectar en los bosquejos de *Les Demoiselles d'Avignon* [119] cómo el artista comenzaba sus composiciones delineando los contornos de la figura con trazos rápidos del pincel, rellenando sólo después las áreas resultantes con colores vivos. La importancia de la línea como elemento compositivo se recalcaba mediante el rematado de algunos de los trazos. Palau[16] incluso llega a comprobar que esta tendencia intuitiva a la representación lineal se daba ya en las obras de infancia. En algunos de los dibujos juveniles se detecta la formulación más o menos embrionaria de los principios de un nuevo lenguaje plástico que en un momento determinado recibirá el nombre de Cubismo. A veces el sombreado bajo el muslo de la figura puede llegar incluso a eliminar el contorno de la pierna, lo cual habría producido un efecto tridimensional; la misma función la pueden llevar a cabo unas sombras puntiagudas bajo el pecho de la figura, etc. Daix observa cómo en la elaboración de *Les Demoiselles d'Avignon* [119], el artista utiliza, de nuevo, un entramado de líneas para recalcar las distorsiones. Para estas alturas, las líneas han pasado a ser el elemento estructural dominante.[17] Los rasgos del rostro van marcados por gruesos trazos rápidos del pincel, que delinean simultáneamente las diferentes secciones del cuadro. Casi todas las zonas quedan cubiertas por el color, pero las formas quedan sin definir en el interior. En ciertas áreas, el lienzo ha permanecido virgen. En composiciones como *Femme nue [Étude]* [120], *Demoiselle d'Avignon* [121] o *Buste de femme* [122], Picasso evoluciona a una esquematización incluso mayor con configuraciones en su mayoría planas, lineales y angulares.

Los preparativos para *Les Demoiselles d'Avignon* [119] revelan, en cualquier caso, que Picasso se estaba distanciando progresivamente de Matisse, pensando más en Cézanne en lo que respecta a la composición. Los rasgos

ibéricos que habían predominado en su producción artística durante 1906 van ahora desapareciendo poco a poco. En el curso de su trabajo, el artista pasaría de las figuras volumétricas sobre fondos planos a una angulosidad geométrica generalizada. Sin embargo, aquí halla uno también una cierta divergencia conceptual entre el arte de Cézanne y el de Picasso. Los trazos del pincel en el francés, las líneas de fuerza truncadas con las que trata de restablecer una apariencia visual del mundo, surgen de la fragmentación del lienzo a partir de un análisis impresionista de conexiones visuales. Se trata de fragmentos y líneas que están a punto de unirse. Por el contrario, las fragmentaciones del cuadro en el español—bordes, líneas y planos—provienen de una auténtica explosión en el interior del lienzo. Son las esquirlas de un mundo hecho añicos, según Palau.[18] Para Daix,[19] es la contradicción entre la continuidad de los contornos y la discontinuidad de los diferentes aspectos de la figura lo que crea distorsiones en Picasso. En la versión final de *Les Demoiselles d'Avignon* [119], a finales de junio o comienzos de julio, ya habría utilizado una estricta simplificación de las formas, así como una estilización que acentuaba ciertos detalles mediante amplificaciones formales. La cuestión ahora era cómo representar las figuras en el espacio sin recurrir al ilusionismo. Picasso no dudó en distorsionar la figura humana, cercenándola y esparciendo los fragmentos.[20] Lo radical de este enfoque reside en la amenaza que supone a la integridad de la figura y del espacio circundante. Como ha manifestado Rosenblum sobre el importante lienzo de 1907, en los tres desnudos de la izquierda, los arcos y planos que diseccionan la anatomía comienzan a hacer pedazos el volumen en el sentido tradicional; y en las subsiguientes figuras de la derecha, esta fragmentación de las masas se hará aun más explícita. El contorno de los desnudos ahora se fusiona de forma ambigua con los planos azul-claros contiguos, y las concavidades de la nariz tienden a interrumpir la sensación de un sólido continuo. Los planos angulares que describen el pecho de la figura a la izquierda todavía se adhieren al torso, mientras que el plano que describe el pecho de la figura en la parte superior derecha se separa repentinamente del cuerpo para reivindicar la independencia de la forma.[21]

Mediante tales evidentes distorsiones, la obra de Picasso cuestiona el valor representacional del lenguaje. Picasso reconoce el hecho de que el lenguaje llega al Yo más o menos como una totalidad (sus elementos definidos diferentemente en relación los unos con los otros) y que la experiencia del Yo, como usuario de una lengua, va estructurada por ese lenguaje en el que participa. El lenguaje marca pues una otredad radical en el corazón del Yo, al no referirse ni a la realidad del Yo buscado ni a la del Yo que busca. De hecho, con su entrada al orden simbólico lacaniano, el Yo pasa a ser un significante en el campo del Otro, es decir, se define en una estructura lingüística que determina toda su existencia cultural. Picasso descubre a su vez que

las formas se aíslan hasta tal punto que llegan a transformarse en conceptos absolutos, cuya última meta es ignorar la complejidad del mundo y la identidad última del Yo. Las anomalías halladas en su obra permiten poner en duda el esquema general e ir en contra de las expectativas del conocimiento establecido.

Warncke[22] declara que con *Les Demoiselles d'Avignon* [119] se da un punto de inflexión en el pensamiento picassiano con relación al aspecto creativo del arte. Para esta época había adquirido un cierto nivel de confianza en su habilidad de inventar y transformar el objeto (el Otro). Su asimilación de la libertad formal del arte negro como nuevo modo de pensamiento hizo posible una ruptura real con los conceptos existentes y una revelación de los procesos fundamentales en el arte. Como apuntan Léal, Piot y Bernadac, [23] este nuevo enfoque ofrece al artista una nueva imagen del objeto (el Otro), la cual obedece sólo a las leyes del Yo (el pintor/espectador). Esto lleva a un continuo vaivén entre el Yo y el Otro imaginario. En otras palabras, si bien el Yo depende para su existencia del Otro, éste a su vez requiere la presencia del Yo expectante.

Como ya apuntábamos, la obra de este momento pone de manifiesto una marcada tendencia a la distorsión y dislocación de la anatomía humana. Esta última destruye completamente la ilusión de un objeto visto desde un punto de vista fijo. Según Lacan, el descubrimiento de la brecha entre la experiencia de un cuerpo fragmentado funcionalmente que el Yo vive, y su identificación narcisista con la uniformidad de sus reflexiones visuales, se desplaza a varios tipos de tendencias agresivas dirigidas al Otro que observamos en la constante fragmentación de las figuras. El conocimiento humano es inherentemente paranoico en su estructura general: "Je est un autre" (Lacan). Pasando de la alegría a la enajenación, este vaivén del orden imaginario inaugura las dudas sobre su identidad que atormentan al individuo a lo largo de su vida. Como consecuencia de la distancia irreducible que separa al Yo de su reflejo ideal, aquel mantiene una relación profundamente ambigua hacia esa reflexión. Por una parte le atrae la identidad coherente que ofrece su reflejo; pero por otra le repele el hecho que la imagen permanezca fuera de él. Esta oscilación radical entre emociones contrarias con respecto al mismo objeto caracteriza todas las relaciones del orden imaginario. Mientras el Yo permanezca atrapado dentro de ese orden, éste será incapaz de escapar de las oposiciones binarias que estructuran todas sus percepciones, fluctuará entre los extremos de amor y odio hacia los objetos, que pasarán por correspondientes cambios de valor. La resolución de este dilema ocurre con el acceso del Yo al lenguaje y su acomodación dentro de la configuración triangular del paradigma edípico, en otras palabras, con su entrada en el orden simbólico. Sin embargo, ambos hechos resultan en una mayor pérdida del Yo, alejándolo aún más de sus propias necesidades.

En la primera fase de *Les Demoiselles d'Avignon* [119] del otoño de 1907, Picasso perfecciona las cualidades esculturales y expresivas de las obras del año precedente. Las distorsiones anatómicas se inscriben ahora en un simple esquema estructural. Para Wadley,[24] esta estilización lineal consigue "defeminizar" las figuras, reduciendo los colores a unos pocos: rosa y ocre en las figuras; azul y blanco para los visillos; rojo y marrón para la cortina del frente y el área del fondo. La estructura angular corta a través de estas subdivisiones de color, consiguiendo reensamblar toda la composición. Por medio de una red de líneas que definen bordes agudos, el conjunto total se transforma en un continuo bidimensional, carente de la distinción usual entre formas positivas y espacio negativo. El resultado que se obtiene en toda la superficie es una tensa relación entre curvas y ángulos severos. La presión se va intensificando, haciendo que las curvas se flexionen y que los colores se hagan opacos, como si toda la composición, repleta de objetos, estuviera a punto de estallar. Ciertas áreas se recalcan con falsos sombreados fauvistas, y los contornos se resaltan mediante toques de negros, azules, púrpuras, rojos y verdes.

Siguiendo el ejemplo de la escultura africana, Picasso comienza a utilizar la línea como medio de expresión de alteraciones en la distribución y orientación de los planos. La línea sirve para abreviar variaciones en el tamaño o movimiento de la figura, y no representa necesariamente el volumen o gestos reales de aquélla.[25] Los efectos a los que me refiero se ilustran en *Buste de femme* [123], donde la nariz de la figura queda marcada mediante simples tonos homogéneos y un trazo del pincel en forma de L invertida. Esto, sumado a una oreja más acentuada de lo normal, produce un efecto de rotación en el rostro. El realce de la estructura lineal permite un uso independiente del color, que como veíamos arriba, en *Les Demoiselles d'Avignon* [119], se extiende de un área específica a regiones colindantes. Con ello, Picasso consigue una variedad de *passage* que le es propia, más osada que la de otros pintores, pues no se basa meramente en la extensión de los colores sobre diferentes áreas, sino que también incluye la prolongación de la configuración lineal a múltiples áreas, cuyo resultado es igualmente un nivelado general de los objetos representados en el lienzo.

Palau[26] mantiene que uno de los instrumentos analíticos utilizados en la elaboración de la obra maestra de 1907 es el ritmo lineal, no considerado como elemento referencial, sino como fuerza interna, inherente a toda composición, uno de los posibles agentes generadores de aquélla. El crítico sugiere que Picasso en esta época tiende a recortar la superficie sobre la que trabaja (ya sea papel o lienzo) en pequeñas secciones, dándole a cada una de ellas su propia función. Con este tipo de composición, el artista quizás intentara emular el arte románico catalán, caracterizado por un entramado de líneas que convergen en un ángulo inclinado (el llamado *opus spicatum*). Tanto

La danse au voiles (Nu à la draperie) [125], como los numerosos estudios preparatorios del verano y el otoño de 1907—por ejemplo, *Nu à la draperie [Étude]* [128]; *Nu à la draperie [Étude]* [132], *Nu à la draperie [Étude]* [133], *Nu à la draperie [Étude]* [134], *Nu à la draperie [Étude]* [140] o *Femme nue aux bras levés [Étude* [141]—se identifican por un mismo ritmo generalizado, definido por la interacción de líneas dentro de áreas seccionadas de la figura o del fondo. Lo que Picasso antes había comunicado en amplias áreas del lienzo se expresa ahora en pequeñas secciones integradas casi exclusivamente por líneas. El reto con el que se enfrenta el espectador en este tipo de obra es precisamente el tenerse que adaptar a una nueva concepción de la pintura como algo primordialmente lineal. Daix[27] asegura, por otra parte, que tal concentración en la distribución lineal podría deberse a la influencia de Matisse. Picasso había descubierto en el pintor francés un nuevo enfoque al problema que Ingres había expuesto anteriormente: cómo puede un artista dar la impresión de que es capaz de ver una parte mayor del volumen de una forma femenina de lo que el ojo humano es capaz de captar. La solución propuesta por Matisse depende esencialmente del ritmo lineal. En la adaptación del malagueño, el movimiento giratorio del cuerpo se sugiere, por ejemplo, mediante el contorno de las nalgas y los muslos, como se ve en *La danse au voiles (Nu à la draperie)* [125]. El equilibrio de la figura se consigue por medio de ritmos simultáneos: el del brazo que sostiene la cabeza, contrastando con el otro brazo sobre el que se apoya la mujer, por un lado; y el contorno de las nalgas que se hace eco en la curva de la palmera del fondo, por otro. Un único ritmo controla las proporciones y la estilización de la figura, así como la composición general, recalcando cómo el fondo repite el movimiento de la figura. El énfasis recae en la forma y en la fuerza del ritmo lineal. La curva domina, contrastando con el entramado de líneas delgadas que a veces la acompañan para darles relieve. En breve, el desnudo es meramente una forma modificada de líneas de fuerza composicionales.

Siguiendo los logros de *Les Demoiselles d'Avignon* [119], Picasso continúa ensamblando figuras a partir de diversos fragmentos angulares antes que comprometerse a un análisis detallado de ellos. En obras tan tempranas como *La danse au voiles (Nu à la draperie)* [125], la expresión de la figura había estado sumergida en el interior de un complejo entramado de líneas. La modelo quedaba "suspendida sobre un fondo fragmentado," que estaba articulado tan cuidadosamente como la figura misma. Es "como si la modelo y el entorno estuvieran presionándose uno contra otro hacia adelante y hacia atrás." En opinión de Wadley,[28] la general ambigüedad en las relaciones entre objeto y espacio se extiende a toda la superficie. Los planos triangulares más oscuros pueden sugerir tanto el vacio como algo sólido. La mayoría de los otros planos tienen el mismo doble papel de pertenecer a un punto en la profundidad y verse magnetizados por la superficie. El efecto volumétrico se

consigue por un uso acentuado de los contornos. La obra picassiana se encontraba dominada en este punto por una insistencia en los ritmos gráficos y una estilización que había sido exagerada casi hasta la abstracción. Yendo de una asimetría barbárica a una geometrización extrema y abstracta, se enfocaba por el momento en la relación entre expresión rítmica, color y forma para conseguir la impresión de volumen sobre el plano pictórico.

En este punto observamos un cambio del enfoque mágico al psicológico. Como explica Buchloh, en su previa relación con la máscara negra, Picasso había puesto énfasis en la personalidad del modelo representado en términos del valor ritual que había redescubierto en el arte primitivo, la relación con el objeto mágico, la función mágica del arte en general; pero en un momento posterior, la máscara pasa a concebirse como una configuración de elementos exclusivamente cognitiva o semiológica, sin referencia alguna a la función que pudiera desempeñar.[29] Ahora bien, Léal, Piot y Bernadac[30] concuerdan con Bois en que en esta primera aproximación al arte africano, no hay un intento por comprender el sistema estructural que rige la estructura africana, basada en "el principio del montaje," de una discontinuidad radical. Por esta época, Picasso intentaba entablar un diálogo entre la pintura y la escultura, una nueva versión del parangón renacentista. Su intención era transmitir la sensación de volumen que uno consigue con la escultura. Es sólo posteriormente que el artista abandona la visión tradicional de la escultura como un arte de masas sólidas, para adoptar el carácter "escritural" o semiológico de la pintura y la escultura. Según su marchante Kahnweiler, "los objetos resultantes de estas artes son signos, emblemas del mundo exterior, no espejos que reflejan el mundo exterior de una forma más o menos distorsionada." El rostro humano "visto," o mejor dicho, "leído," no coincide en absoluto con los detalles del signo, que, por otra parte, no tendría significado si estuviera aislado. El volumen del rostro que "se ve" en realidad no se encentra en la máscara, que sólo presenta el contorno de aquél; se ve "enfrente" de la máscara. La epidermis que se observa existe sólo en el inconsciente del espectador, quien se la "imagina," creando el volumen del rostro a partir del plano de superficie de la máscara, en las terminaciones de los cilindros oculares, que pasan a entenderse como huecos. El significado y la función de todo signo dependen de su relación dentro del sistema al que pertenece. Los signos son eminentemente relacionales. El significado y la función se determinan no sólo por una relación *in absentia* con todos los otros signos del sistema al que pertenece, sino también por la relación *in praesentia* con su entorno. Los signos son arbitrarios y opositores, pero no todo es posible en un sistema de signos dado. Uno no puede ir más allá de ciertos límites fijados por leyes, aunque estás son algo flexibles, si uno quiere que la figura se pueda leer. El "valor" de cada signo se establece dentro del sistema, lo cual es diferente de su "significación." La flexibilidad del signo y su peso semántico

(el hecho de que pueda tener múltiples significaciones) depende completamente del sistema de valores en que está inmerso. Mientras más diferenciado esté el sistema de valores, menos ambiguo es el signo y más rígidas son las reglas que rigen la creación de nuevos signos. Mientras más abierto sea el sistema, por el contrario, mayor es la posibilidad de inventar nuevos signos o de permitir que el mismo signo lleve a cabo diferentes funciones u obtenga diferentes significaciones. Es la evaluación de esta flexibilidad dentro del sistema de signos abiertos, constituido a partir de representaciones pictóricas, lo que llevará a desplazamientos metafóricos en los futuros *papiers collés* picassianos.

Léal, Piot y Bernadac [31] describen cómo, en *La danse aux voiles (Nu à la draperie)* [125], la anatomía escultórica se ha hecho radicalmente geométrica mediante un estilo esquemático que enfatiza toda protuberancia del cuerpo de la figura, recortando brazos y muslos como si se tratara de ramas de árboles. Los volúmenes se van creando con entramados de líneas de vivos colores, cuyo material se extiende igualmente al fondo, fundiendo figura y espacio en un todo unificado.[32] Picasso maneja la estridente paleta tomada de los fauves con una libertad sin precedentes y con significado arbitrario. Los colores, organizados en bandas alternativas rojas y verdes, crean contrastes simultáneos al estar alargadas como estriaciones simétricas que evocan las escarificaciones africanas, las cuales dan una apariencia primitiva a los rostros ovoides. Lo que el artista español persigue en última instancia es una elaboración de la imagen del objeto/individuo (el Otro), que no dependa de los trucos ilusionistas tradicionales, sino de las líneas de fuerza y de las cualidades intrínsecas del objeto reflejado. Lo que el sujeto ve depende de la estructura del objeto visto. Esto podría relacionarse con las propuestas de Lacan de que el Ego construye una versión ideal de si mismo en el Otro sobre la base de varios rasgos imaginarios con los que le gustaría identificarse, y posteriormente actúa como si "se reconociera" de forma no premeditada en los objetos/individuos que guardan una correspondencia imaginaria con ese ideal. Básicamente, el imaginario es donde el Ego lleva a cabo a perpetuidad la práctica paradójica de buscar totalidad, síntesis, autonomía, dualidad y similitud a través de una identificación con los objetos externos. Sin embargo, toda identificación es necesariamente ilusoria, ya que es sólo una pobre imitación de la plenitud original que fue sacrificada en la identificación primera del Ego con la imagen especular durante la etapa del espejo. No hay lugar en la psicología lacaniana para la concepción del individuo como un rasgo esencial de la identidad al que uno debe ser fiel, o que uno debe "encontrar" o conocer. El Yo en su concepción tradicional no es más que una monumentalización del Ego ilusorio.

Daix[33]señala que mientras que Picasso había pensado en un principio que la mejor forma de captar ese Otro era mediante "la espontaneidad primitiva,"

ahora comienza a usar "puros diseños abstractos, rítmicos" para estructurar sus formas como se observa en las series de la primavera de 1908 sobre el tema de "las tres mujeres"—por ejemplo, *Trois femmes* [162]. Lo que buscaba en el primitivismo no era sólo la severa autenticidad de la forma, sino también un método mediante el cual introducir en sus lienzos el movimiento de los estudios preliminares, destruyendo de esa forma "la naturaleza estática y sólida" de las pinturas escultóricas anteriores. En las serie de *Trois femmes* observamos cómo los contornos tienden a ser los elementos determinantes en sugerir los ritmos plásticos y la información espacial. Se ha dicho que Picasso controlaba dos modos de figuración en este período que derivaban de la estatuaria ibérica: un modo plano delineado por cambios en los contornos, y un modo articulado por la modulación del color. Ambos están activos en las obras de la primavera de este año. Progresivamente, sin embargo, el pintor se va alejando del formalismo ibérico y acercándose a la concepción africana del ritmo plástico. La diferencia esencial entre el arte ibérico y el africano reside en el hecho de que la primera utiliza "la desproporción, el aplanamiento, [y] las distorsiones unilaterales, basando su expresividad en el desequilibrio y la anomalía,"[34] mientras que la estilización africana se apoya, por el contrario, en "la regularidad, la simetría y el equilibrio." La idea detrás de las formas africanas era representar la concepción del objeto, antes que su apariencia. Este enfoque, que se encuentra en el núcleo del emergente Cubismo, llevará a Picasso a una mayor abstracción, haciéndole regresar a los principios fundamentales que se encuentran en la base de la percepción. Igualmente importante era el hecho de que el arte africano estuviera dictado por reglas de representación que diferían de las occidentales, como ha mostrado Seckel.[35] De acuerdo con Golding y Warncke, las propiedades formales y abstractas de la escultura africana alentaron a Picasso a cuestionar los valores pictóricos convencionales.[36] Sintiendo que la tradición artística europea estaba exhausta, tomó cada uno de los elementos que componen el vocabulario de la pintura y creó un nuevo lenguaje visual. En el arte africano, el pintor vio nuevas relaciones entre la forma, el ritmo y la expresión espacial. Siguiendo ese modelo, las obras posteriores darán prioridad a la forma abstracta y a los ritmos puramente plásticos, produciendo un nuevo tipo de imagen, que no se basa primordialmente en la relación con la realidad exterior, sino en la arquitectura formal del espacio. De modo que cuando en el otoño de 1908 Picasso se inclinara de nuevo hacia Cézanne y la pintura volumétrica, su Cézannismo se habrá convertido en firmemente intelectual.[37]

Algunas de sus naturalezas muertas de 1907 coinciden con la exhibición retrospectiva de Cézanne en el *Salon d'Automne*. Como era de esperar, los rasgos que destacan son la exploración de la relación entre el ritmo de los contornos de los objetos y la división del espacio circundante. Estas relaciones se van extendiendo a la representación de la figura humana. En *Cinq*

femmes I [136], *Cinq femmes II* [137], *Cinq femmes III* [138], *Cinq femmes IV* [139], *Quatre femmes* [135], *Trois femmes [Étude]* [130] de finales del otoño 1907 o el invierno 1907–1908, es difícil de determinar qué motivos curvilíneos representan las partes de los cuerpos enlazados entre si y cuáles se supone que deben articular la superficie pictórica. La misma línea puede servir para definir a ambos simultáneamente. La fina capa de pigmento ocupa las mismas áreas tanto de la figura como del fondo, definidas ambas por amplios contornos oscuros. La composición se encontraba a veces rematada con un entrecruzado de líneas de mayor grosor, sirviendo las más oscuras para definir las sombras.[38]

Como explican Léal, Piot y Bernadac,[39] la influencia del arte africano en Picasso se hizo cada vez más fuerte. Éste le ofrecía una nueva imagen de la humanidad, obedeciendo sólo leyes formales pictóricas. Los desnudos muestran máscaras claramente definidas, rostros desfigurados por el entramado de líneas y una asimetría de ojos protuberantes, así como cuerpos distorsionados mediante un trazado severo de contornos que los separa del fondo. En *Nu à la serviette* [124] y *L'amitié* [127], los ojos vacios y las bocas rectangulares derivan de las máscaras Grebo. Las dos bañistas han sido delineadas por sombras compuestas por entramados de líneas y contornos de diferentes tonos hasta el punto de formar una única maraña de trazos o una masa compacta y solida. En *Trois figures sous un arbre* [126], igualmente, los colores algo más restringidos se aplican en entramados lineales que acentúan el volumen a lo largo de la superficie, lo cual da unidad al cuadro.

La tendencia a explorar la autonomía rítmica en las líneas y planos parece dominar cualquier contacto del artista con su percepción de la realidad en los estudios para *Les trois femmes* [150] del invierno y primavera de 1908—por ejemplo, *Femme nue debout* [161], *Nu debout [Étude]* [156], *Femme nue debout* [157], *Nu debout* [158], *Deux femmes nues debout* [159], *Deux femmes nues debout* [160] o *Nu debout* [177]. La influencia del arte negro en estas composiciones rítmicas es evidente. La escultura primitiva le proporcionaba a Picasso ejemplos de una gran libertad en la distorsión de la anatomía humana con el objetivo de crear estructuras rítmicas que pudieran fusionar sólidos y vacios, inventando nuevas formas. El objeto cubista resultante sustituye la distinción entre forma sólida y espacio circundante mediante "una fusión radicalmente nueva entre masa y vacío." Alterando el sistema de perspectivas anterior, el cual regulaba la situación precisa de los objetos en una profundidad ilusoria, el Cubismo propone "una estructura inestable de planos desmembrados en posiciones espaciales indeterminadas." En lugar de asumir que la obra de arte era una ilusión de una realidad que estaba más allá de ella, el movimiento plantea que aquella es una realidad aparte que representa el proceso mediante el cual la naturaleza se transforma en arte. En el mundo del Cubismo, ninguna entidad permanece como absoluta. Se crea un

lenguaje de ambigüedad deliberada, que expresa un concienciamiento de la naturaleza paradójica de la realidad y la necesidad de escribirla de modos múltiples e incluso contradictorios.[40]

CAPÍTULO 7

Para la primavera y el verano de 1908 Picasso comienza a concentrarse principalmente en las relaciones basadas en la superficie (profundidad) sobre todos los demás aspectos. Esta tendencia se detecta en la estilización extrema de planos con una fuerte influencia africana, que se percibe ya en *Femme avec éventail (Après le bal)* [151] o la simplificación formal ideada para acentuar la profundidad y el volumen en *Nu aux bras levés de profil* [154], *Nu debout de face* [155], *Homme assis* [168] y *Femme nue assise* [169]. En la secuencia sobre el tema de "la ofrenda" de esa primavera, el artista intenta de igual forma crear profundidad mediante la colocación relativa de las figuras, tal y como se observa en *L'offrande [Étude]* [164], *L'offrande* [165], *Femme nue couchée* [166], y *Femme nue couchée et trois personnages* [167]. Esto se consigue al disponer las figuras del primer plano en las sombras, proyectando más luz sobre el desnudo del fondo, que es lo opuesto de la técnica convencional para crear distancia en la profundidad. También hace uso de nuevo de diagonales ambiguas que ya había explorado en la segunda figura de *Les Demoiselles d'Avignon* [119]. Palau ha sugerido que en la pintura del verano *Paysage* [170], Picasso parece querer "reconciliar dos posturas antitéticas," intentando respetar la estructura bidimensional del lienzo mientras se empeña en crear una especie de apertura tridimensional en el campo pictórico.[1] Para lograr esto, pinta un primer plano prominente alrededor de la composición central, de modo que aquél se inclina hacia adelante, enmarcando el fondo que contiene el paisaje, que, a su vez, intenta acercarse al primer plano. Por lo tanto, mientras se mantiene una concentración en los planos de superficie que definen los límites del objeto, el artista representa la orientación de éste último con respecto al espectador.

Como ha declarado Daix, la búsqueda frenética de formas sólidas mientras elaboraba lo que vendría a denominarse Cubismo, podría equipararse con una aspiración a un realismo superior.[2] El Cubismo era un arte cuya preocupación principal residía en la reinterpretación de la realidad exterior de manera objetiva. De modo que, estructuralmente hablando, una obra como *Les Demoiselles d'Avignon* [119], cuyo énfasis no recae en la objetividad, no

puede considerarse aún una auténtica obra cubista. La primera impresión que nos produce este cuadro es más bien de una alta tensión expresionista, antes que de un realismo imparcial. No obstante, incluso para 1906, Picasso había comenzado a concentrar ya su atención en la definición de formas sólidas en el espacio, haciendo una síntesis de elementos derivados del arte griego, etrusco, cicládico y mesopotámico. Las figuras reciben un tratamiento en términos de planos angulares dispuestos a poca profundidad, y existe un interés casi escultórico en reducir las formas a sus componentes más simples. Este interés puede considerarse en si el comienzo del Cubismo.

En esta tendencia picassiana a un mayor "realismo"—la representación objetiva de la naturaleza que promovía el Cubismo—el repentino descubrimiento del arte negro tendría un efecto contundente. El artista admiraba el arte africano por su carácter mental, su independencia con respecto a la apariencia visual, y su propensión a representar la conceptualización del objeto en lugar de su impresión en la retina. Esto conduce inevitablemente a una gran estilización y a un mayor énfasis en lo que se interpreta como rasgos más significativos del objeto representado. En las variantes más abstractas de la escultura africana se observa una cierta proclividad a "lo simbólico," es decir, a la "recreación" antes que al registro pasivo de la naturaleza. El artista negro comprendía que el proceso de creación es en definitiva una "estabilización" intuitiva de elementos formales. En una trayectoria simultánea de análisis y descubrimiento, la pintura picassiana era igualmente, no ya un registro de la apariencia sensorial de los objetos, sino la expresión en términos pictóricos de la concepción de ellos. "Pinto los objetos como los pienso, no como los veo," había explicado Picasso.[3]

La misma tendencia a una reinterpretación estricta de "la realidad" puede hallarse en otros artistas de la época. Wadley mantiene que el Cubismo puede considerarse parte del continuo declive de la pintura alegórica en favor de la pintura "realista," como se observa en artistas novecentistas tales como Courbet o Manet.[4] En ambos casos hay una creciente preocupación por "lo real" a expensas de lo mimético. La obsesión de los cubistas, desde los comienzos, por temas objetivos y nuevos baremos de la realidad en el arte confirman esta relación histórica. Picasso restableció contacto con el objeto. Como nota Pierre Reverdy, Picasso siempre había perseguido una concepción realista del arte, no en el sentido usual de la palabra, sino como "un arte verdaderamente plástico," preocupado con captar lo que constituye "la esencia del objeto," incluso hasta su composición física, e independiente de todo ilusionismo o de apariencias engañosas. El Cubismo, no obstante, también tiene sus raíces en el ya discutido movimiento simbolista del siglo XIX, el cual había hecho resurgir la importancia de la representación simbólica mental después de un largo periodo de devoción al ilusionismo naturalista inspirado en la impresión de la retina. Y a pesar de eso, mientras que heredaba los

principios simbolistas, el Cubismo abandona la curva decorativa en favor de una línea recta más intelectual. En resumen, el Cubismo presenta una mezcla conflictiva de realismo e idealismo. En ambos aspectos, la ruptura del Cubismo con el impresionismo no era sólo una cuestión de técnica, sino de una concepción completamente diferente de la realidad. En su intento de acercamiento al objeto, Picasso regresa a la lección de Cézanne, reevaluando el paisaje, enfatizando el modelado, volumen y masa de los objetos, manipulando la luz proyectada sobre planos distantes o dislocando la perspectiva. Como ya había reconocido el maestro de Aix, el joven artista español se percata de que la mejor forma de captar la esencia del objeto es mediante una adecuada "reconstrucción" mental.

Como se dijo anteriormente, las distorsiones de *Les Demoiselles d'Avignon* [119] habían derivado de la necesidad de expresar la información espacial en su totalidad mediante el uso exclusivo del contorno.[5] Siguiendo esta línea, las ambigüedades en obras tales como *Nu aux bras levés* [131] del verano de 1907 podrían haber sido el resultado del empeño de Picasso por concentrarse en el relieve de la figura. La ausencia del pecho, por una parte, y la carencia de genitales masculinos, por otra, posibilitan que el artista ofrezca una descripción armónica del cuerpo y del cortinaje sin distinción entre la figura y el fondo. Ningún objeto destaca del plano de base, ya que todos los componentes se elaboran mediante superficies interrelacionadas. En obras paralelas como *Nu debout de profil* [129], uno apenas nota el hecho de que ambas nalgas se encuentran en un mismo plano, que la pierna derecha resalta tanto como la izquierda aunque se encuentre más lejos, o que la posición del codo rompa con las leyes de la perspectiva. La violencia de los colores refuerza de igual forma la bidimensionalidad de la figura, evitando completamente el claroscuro. El desarrollo en el estilo gráfico bidimensional puede estar conectado a su vez con el uso innovador del tramado cruzado. La dependencia de esta técnica en 1907 lleva a un incremento en la utilización de las líneas rectas sobre las curvas y a una geometrización angular generalizada de los rasgos faciales.

Para el otoño de 1907, las figuras monumentales de *La danse au voiles (Nu à la draperie)* [125] y *Amitié* [127] habían sufrido una progresiva estilización, y la composición se construye de forma sólida mediante una técnica gráfica de relieves circulares y ángulos repetidos. Los estudios rítmicos para *Les trois femmes* [150] en la primavera de 1908 muestran a estas mismas figuras construidas a partir de ovoides alargados cuyos laterales terminan en ángulos agudos como en *Trois femmes [Étude]* [163]. Con una ligera modificación, las formas trazadas como mandorlas sirven para representar múltiples partes de la figura, convirtiéndose por lo tanto en constituyentes morfológicos reiterables. Los diferentes ovoides aparecen planos y sin modelar mediante sombreado, haciendo que las relaciones espaciales se expresen exclu-

sivamente mediante superposiciones. Un rasgo distintivo de la composición es la forma en que las curvas se conectan de una figura a otra manteniendo un ritmo unificado. Como resultado de los contornos entrelazados, las formas planas se elevan a la superficie del lienzo. Los fuertes contornos producen un aislamiento riguroso de cada forma independientemente del valor referencial; brazos, piernas, en forma de lozengas, se adaptan a cuerpos ahora planos y triangulares. Como algunos autores han comentado, el énfasis excesivo en el ritmo en detrimento de una estructura basada en el objeto se ve compensado ligeramente en algunas de las naturalezas muertas de la primavera, las cuales presentan intencionadamente una contrapuesta al vértigo de las series rotacionales, resaltando al contrario la moderación y la estabilidad.

Como nota Gray,[6] la línea en Cézanne había sido utilizada de forma esporádica para contrarrestar o intensificar los contrastes y analogías de color y tono. Su anterior importancia como contorno que, o bien se podía adherir a las áreas de color que contenía, o bien se podía mantener alejado con respecto a aquellas, había derivado en un tratamiento más suelto como simples bordes tonales. La línea incluso terminará abandonándose en su intento por construir un espacio mediante las modulaciones de tono, con sólo ocasionales coincidencias de la línea y los márgenes de color. La presentación simultánea de varios bordes alternativos era en realidad una de las formas en que Cézanne expresaba la inestabilidad de las apariencias.[7] Schwartz[8] sugiere que el interés de Picasso en Cézanne se ve claramente en obras donde cualquier referencia primitiva queda minimizada o está completamente ausente, tales como *Verre et fruits* [148]. En opinión de Daix,[9] el español, que había admirado el elemento formal y escultural del arte negro, apreciaba también lo abstracto y estructural en el estilo cézanniano.[10] Cézanne había desarrollado de manera intuitiva un nuevo mecanismo para explicar la naturaleza de las formas sólidas. Generalmente estudiaba los objetos en sus naturalezas muertas desde un ángulo ligeramente por encima del nivel de la vista, de modo que el espectador los veía desde un punto de mira más informativo. Al mismo tiempo, sin embargo, un ángulo tan elevado, sumado a la disposición de los objetos unos delante de otros, se contradecía con el tamaño arbitrario de los mismos así como con su marcada textura uniforme. Esto es, el observador se sentía apartado del objeto representado, mientras que simultáneamente se le empujaba a acercarse a él, recalcando la solidez del objeto a través de un intenso modelado y un realce de la textura. Es más, al desplazarse de una parte del lienzo a otra, Cézanne alteraba de forma inconsciente la estructura de los objetos en un esfuerzo por relacionar rítmicamente cada *passage* del cuadro a las áreas que lo rodeaban. Esto era un paso claro en la dirección de la percepción del objeto independientemente del observador. A través del énfasis en la bidimensionalidad del plano, la inclinación hacia adelante de ciertos objetos, y la sensación de haber adoptado puntos de mira

conflictivos, el pintor logra sintetizar en una sola representación una enorme cantidad de información sobre la configuración específica del objeto. La influencia inequívoca de Cézanne sobre Picasso puede detectarse tanto en la construcción general de sus lienzos como en la técnica de pequeñas pinceladas planas, aplicadas rítmicamente que van edificando las formas. Los contornos de los muros de edificios se continúan con frecuencia a diferentes niveles o ángulos cuando aparecen a intervalos detrás de los objetos en primer plano. Uniendo este conflicto en puntos de mira con la insistencia en la constitución material del objeto, el artista consigue separar al objeto del espectador, evolucionando hacia una representación artística dentro del marco de la centralización en el objeto.

En la primavera y verano de 1908 Picasso continúa con este enfoque más constructivo sobre la figura, evocando un orden más lógico y racional, examinando cuidadosamente los bloques elementales que configuran las formas tridimensionales. Los colores, también, cambian a una paleta más restringida de tonos azules oscuros y ocres. Como indica Daix, las figuras en *La dríade (Nu dans une forêt)* [142] y *La dríade [Étude]* [174]—o también *Trois femmes* [150]—están integradas más sutilmente en el entorno por el modo en que se realzan las formas.[11] Los volúmenes geométricos están facetados con enorme brillantez y las referencias son completamente mentales, sin la más mínima alusión descriptiva, aproximándose así a los ideales cubistas. Tanto los volúmenes abstractos y escultóricos de la figura, completamente integrados, como la estructura gótica del fondo de la composición deben algo a la influencia de Cézanne: la sensación de vibración de las formas sólidas y la presencia de un espacio circundante tenue, que en lugar de interrumpir los ritmos plásticos, los enlaza directamente al entorno. En estimación de Rubin, este efecto se produce mediante una multiplicidad de *passages* junto con variaciones en la iluminación que hace que las superficies de los planos giren sobre si mismas. Esta importante transformación en su lenguaje pictórico llevará, en un momento dado, al abandono de los planos ladeados anteriores y a la introducción de numerosas pequeñas facetas como elemento primordial de la construcción.

Fue en el verano de 1908 que Picasso gira progresivamente en la dirección de Cézanne, iniciando una nueva fase del Cubismo caracterizada por la clara división entre problemas del espacio (el lienzo como una ventana) y de la forma (el lienzo como una superficie). El maestro de Aix no había podido decantarse por uno u otro de estos dos polos aparentemente irreconciliables: por una parte, la naturaleza fragmentaria e inconstante de las sensaciones visuales (la realidad externa), por otra, el arte caracterizado por la constancia y una estructura constitutiva (la composición pictórica). La pintura para él era un problema de la retina y la mente, que colaboran para organizar la percepción visual en una estructura coherente y permanente, sustancialmente

diferente de las meras impresiones transitorias. Aunque utilizaba la técnica impresionista de ligeras pinceladas, Cézanne consiguió crear un sistema ordenado de trazos uniformes que dan a toda la superficie una forma homogénea y conceptual. Dentro de este orden básico estableció complejas interrelaciones que fueron conformando una arquitectura pictórica autónoma, mientras que simultáneamente iba constituyendo una representación de nuevas experiencias visuales.[12] Los objetos en Picasso se ven enfrentados a similares ideas intuitivas en cuanto a su forma, según ha establecido Gray.[13] Como en el modelo cézanniano, el objeto de por si aun juega un papel fundamental en la elaboración del cuadro. Existe una lógica detrás de la ejecución del mismo, pero es aún visible la realidad exterior a la que se aplica esa lógica. La entidad referencial se analiza e interpreta, pero aún retiene su valor objetivo. Podríamos argumentar que tanto Picasso como Braque intenta aún en esta etapa de desarrollo del Cubismo aproximarse a la esencia física del objeto: el primero mediante una concentración en lo escultórico; el segundo, por un declarado énfasis en lo táctil. En ambos casos, el espectador se ve forzado literalmente a circular alrededor del objeto representado para así palpar mejor su superficie. Las formas se analizan cuidadosamente desde el punto de vista de sus rasgos ópticos y táctiles antes de ser absorbidas, reducidas a sus elementos esenciales y condensadas en un diseño claramente simbólico. Se ha propuesto que la multiplicidad de formas en los lienzos picassianos sigue un deseo aparente por elaborar un inventario completo de las formas de la naturaleza, una obsesión que obviamente continuará en el Cubismo analítico.[14] *Les trois femmes* [150] muestra este proceso metódico en marcha. Las figuras aquí se rompen en fragmentos geométricos, unidos por un entramado de curvas que atraviesan las líneas divisorias de las figuras individuales.

Desde la perspectiva lacaniana diríamos que, si bien el Yo se define según el Otro/objeto, la existencia del objeto/Otro también se estructura mediante la mirada del Yo. Schwartz describe la evolución de la obra picassiana como la progresión de una visión superficial a la búsqueda de la forma interior, del color a la estructura y a un formalismo cada vez más profundo.[15] El Cubismo es, entre otras cosas, la afirmación del lenguaje de la pintura. Puede considerarse como una revelación psicológica en el sentido de que supuso "una superposición consciente de ciertos esquemas mentales sobre el mundo visible," dando prioridad con ello al problema de organizar la obra dentro de los confines asignados a ella, y mediante una distribución apropiada de aquellos valores y principios que la conformaban. En otras palabras, el sujeto pasa de conformar la apariencia superficial del objeto a determinar la estructura de aquél, que a su vez configura al sujeto que lo observa en una interminable reciprocidad. Picasso proyecta su deseo sobre el objeto con la intención de subyugarlo, poseerlo, haciéndolo completamente suyo. Tan fuerte es este deseo que, en un punto, se da cuenta el artista de que "las líneas eran más

importantes que el objeto mismo, los medios de expresión más importantes que lo expresado."[16]

Después de que el pintor se mudara a la villa La Rue des Bois-par-Creil-Verneuil-Oise en agosto, seguirá con su tratamiento del paisaje como forma escultórica. Según escribe Penrose: "Fondo y primer plano se funden en un juego de superficies que parecen entrar en contacto las unas con las otras. El ojo viaja entre aquellas, disfrutando del modo definido, aunque sutil, en que se ve conducido a las profundidades del cuadro, explorando diferentes rutas, desapareciendo en huecos aquí y allá, para regresar después a la superficie, donde los planos angulares se inclinan ligeramente hacia la luz. En el esquema tridimensional resultante, construido a partir de planos bien definidos, no existe el peligro de que el ojo pueda perderse en cavidades extrañas que pudieran romper la continuidad de la superficie del cuadro y destruir la coherencia de la composición."[17] En los paisajes simplificados, rítmicos y reorganizados, el artista literalmente poda sus figuras, reduciéndolas a formas geométricas y contrastando el ritmo de su constitución con los contornos de las formas naturales. Un uso abundante del color verde—evidente ya en *Compotiers, fruits et verre* [176]—se convertirá en un momento dado en uno de los elementos característicos del llamado Período Verde (otoño de 1909).[18] Para entonces su pincelada se había hecho más ligera, pues se da cuenta de que ya no necesita depender de la tensión o la violencia para dar a sus lienzos una enérgica expresividad. La vibración de la luz sobre las figuras produce un fuerte efecto, revelándolas y analizándolas como no había sido el caso antes. A partir de este punto, el pintor se vuelca en la fragmentación de las formas para conseguir una presencia mejor definida y un nuevo sentido del movimiento.

La transición entre las composiciones planas y rítmicas de 1907 y principios de 1908, por una parte, y las formas más esculturales de finales del verano y otoño de 1908, por otra, se puede trazar a partir de los dos tipos de máscaras negras que según Golding influenciaron los primeros pasos hacia el Cubismo.[19] El primero es llano, abstracto y alejado del arte europeo, con los planos básicos del rostro diferenciados, no por el relieve, sino por "la dirección de la estriaciones" de que están cubiertos. El segundo es más sólido y escultural, con una figuración más volumétrica y naturalista. Su admiración por estas dos clases de máscara es indicativa de la atracción instintiva que sentía simultáneamente entre "un crecido interés en las formas sólidas y esculturales y una conciencia de la necesidad de representarlas de una manera que no violara el plano bidimensional en el que trabajaba." Un nuevo tratamiento de los volúmenes requería, por supuesto, la formulación de nuevas técnicas para reconciliarlo con los requisitos de la superficie plana del lienzo. El primer tipo de pintura negroide es más pictórica y está representada en obras tales como *La danse au voiles (Nu à la draperie)* [125]. Las varias par-

tes del cuerpo se distinguen unas de otras por los gruesos contornos oscuros. Este carácter fuertemente lineal pone en evidencia la naturaleza llana del plano pictórico, y el efecto se acentúa por el hecho de que toda la superficie del cuadro se descompone en formas angulares de similar tamaño, tratadas con la misma técnica. Posteriormente, Picasso se enfocará en una aproximación más escultural, basada quizás en el segundo tipo de máscara negra, que culmina en sus trabajos de de finales del verano y otoño de 1908. Mientras que en 1906, el artista había interpretado la forma humana de una manera más empírica bajo la influencia de la escultura arcaica, ahora aquélla se explica de forma racional en términos de simples planos contenidos en si mismos y diferenciados por el uso de focos consistentes de luz. Mientras trabajaba en *Les trois femmes* [150] en el otoño de 1908, descubre que la facetas podían imponerse en las figuras sin tener que destruir el entrelazados de curvas de la composición. Leo Steinberg declara que las facetas pueden considerarse una de las primeras herramientas cubistas que permite a Picasso evocar el carácter tridimensional de las figuras sin necesidad de recurrir al claroscuro convencional.[20] El diseño de la superficie se crea con "formas planas y curvas entrelazadas," así como mediante la superposición de facetas sobre formas interconectadas, introduciendo variantes al entrecruzado de diagonales o la perspectiva lineal convencionales. La composición resultante tiene el aspecto de una superficie única y continua, modelada en planos que avanzan y retroceden. Lo que es singular en cada obra es la coordinación que se establece entre la arquitectura del dibujo, profundidad del color y la dirección de la pincelada, en un esfuerzo por adaptar estos tres componentes a un solo lenguaje.

Durante el otoño Picasso pinta principalmente naturalezas muertas esquemáticas aplicando los postulados cézannianos ya conocidos. A pesar de que las composiciones se inscriben estrictamente en la superficie plana, no se pierde nada de la corporalidad de los objetos, de modo que, como indica Palau,[21] uno puede hablar incluso en términos de "relieve plano." Para Rosenblum,[22] las naturalezas muertas de esta época son importantes en el sentido que indican un giro en su preocupación por la figura humana. El pintor abandona los temas que evocan cualquier sentimentalismo para enfocarse más en "la representación de objetos en un entorno." Así, *Verre et fruits* [148] representa un estudio de la figuración pictórica en general, un asunto que ya había preocupado a Cézanne. Lo que el artista más veterano había explorado era en gran medida la difícil reconciliación entre los requisitos de la naturaleza y las exigencias del arte. La cuestión era establecer la ilusión de volumen y solidez sin destruir el entramado llano de la pintura que constituía la verdad esencial de la superficie pictórica, registrar tanto la textura especifica de los objetos como sus componentes estructurales fundamentales, o describir el paso fugaz de la luz, pero respetando "la robustez perdurable de los objetos." En este

respecto, el español opta por texturas más neutras que las de Cézanne. Los trémulos planos de color que definen las superficies cézannianas se ven reemplazados por formas que alternan en tonos y valores de una manera más simple. Estas variaciones esclarecen las superficies y los bordes, pero sugieren una luz que es mucho más abstracta.

Es en las naturalezas muertas que los elementos del vocabulario cubista se van desarrollando. El juego entre las formas orgánicas e inorgánicas se convierte—en palabras de Rosenblum—"un medio para equiparar las irregularidades de la naturaleza con el control disciplinado de la geometría." La tridimensionalidad conseguida por el claroscuro es inconsistente, contradiciéndose con la presencia puntuada del plano pictórico. En relación a sus paisajes, la transformación es evidente. A las composiciones se las despoja de todo detalle y se comprimen con fuerza en una arquitectura pictórica rudimentaria. De nuevo, el artista reafirma la continuidad de la superficie del cuadro, ya que, a pesar del aparente volumen de los objetos, los sólidos se subordinan finalmente al entretejido de planos que nunca se supone que perfora el lienzo. Braque, al igual que Picasso en 1908, había resuelto la precaria tensión del doble compromiso cézanniano por una naturaleza registrada de forma óptica, por una parte, y un arte percibido intelectualmente, por otra, en favor del segundo. De igual manera que la descripción de las superficies se había alejado de cualquier posible punto de vista orientado al sujeto, también los colores se apartan de la naturaleza inscrita en la retina y tienden a un monocronismo más severo, el cual permite un estudio detallado de la estructura espacial sin la interferencia de una organización cromática compleja. La luz sigue también los dictados de las leyes pictóricas, antes de las de la naturaleza. Las casas, por ejemplo, parecen estar iluminadas desde focos contradictorios para de esa forma definir más claramente los constituyentes planos de su arquitectura y su entorno.

La figura humana siempre ha jugado un papel importante en la obra picassiana. Sabemos que el español analizó detalladamente las figuras en los lienzos de Cézanne. Algunos de los estudios de cabezas ejecutados en el otoño e invierno de 1908 aún muestran el tipo escultórico negroide que vimos con anterioridad, aunque ahora se reinterpreta en un nuevo idioma. Los severos contornos de la máscara facial permanecen, pero el tratamiento del rostro es ahora más complejo, sutil y empírico; ya no se divide en unas pocas secciones bien definidas, ojos y boca ya no están precisamente estilizados o enfatizados deliberadamente como lo habían estado antes. Para el invierno de este mismo año y la primavera de 1909, los elementos negroides se van eliminando por completo, mientras que el carácter empírico se acentúa. Las formas se van generalizando; ya no se proyecta en relieve mediante el uso de un consistente haz de luz. Las líneas son generalmente delgadas, pero hay una fuerte tendencia a dilatar los troncos del cuerpo, por lo que terminan

haciéndose artificialmente anchos, según vemos en *Femme nue assise* [211]. Existe un cierto distanciamiento del parecido natural, quizás debido a un deliberado desprecio por los aspectos más sensuales de la pintura, o el rechazo temporal de cualquier valor asociativo. Pudiera deberse también al hecho de que estaba trabajando de un modo conceptual, supeditado más a la memoria que a modelos reales. Esto le permitía alcanzar un grado de dislocación en las figuras jamás visto. Para Palau, el gigantismo que se observa a finales de año pudiera derivarse directamente de los bañistas cézannianos, como se aprecia en *Baigneuse* [152].[23] Ya se mencionó antes que lo importante era posibilitar que el espectador percibiera simultáneamente partes opuestas del mismo personaje sin traicionar el carácter bidimensional de la pintura. Esto obliga al artista, por necesidad, a distorsionar la figura, una distorsión que continuará de hecho hasta principios de 1909 en obras tales como *Buste de femme* [208] y *Tête de femme* [209].

Golding comenta que las naturalezas muertas que Picasso ejecuta durante el invierno de 1908–1909 y principios de la primavera de 1909—por ejemplo, *Compotier* [153]—pueden considerarse más francamente cézannescas que cualquier elemento precedente.[24] Las figuras tienen mayor solidez, están trazadas con más consistencia y presentan modelados cilíndricos. El método de Cézanne de construir las formas mediante pequeñas pinceladas superpuestas en paralelo lo utiliza Picasso con una lógica contundente. En los gouaches de comienzos de 1909, este método de trabajo se convierte en un refinamiento de las estriaciones rudimentarias anteriores. Según Daix, los últimos meses de 1908 introdujeron una crecientes "simplificaciones bien definidas, así como elisiones", y se recurre a abstracciones más libres.[25] En *Femme nue assise* [211], el espectador es conducido alrededor del torso y la espalda de la figura. Picasso había acentuado la multiplicidad de puntos de vista en su *Femme nue au bord de la mer (Baigneuse)* [152]. "Un volumen en movimiento, introduciendo la dimensión temporal, escapa de las contradicciones implícitas en la aplicación de pigmentos planos sobre la superficie bidimensional. La masa total jamás está en el mismo lugar dos veces. Al convertirse el uso del entrecruzado en un instrumento eficaz para captar la naturaleza misma de la forma humana tal y como la revela la luz." Una serie coetánea de estudios rápidos—por ejemplo *Deux femmes nues* [180], *Famille d'Arlequin* [190], *Femme à la mandoline* [212], *Femme assise (Femme au châle)* [210]—lleva a buen término esta simplificación de la legibilidad de las formas por efectos de luz. La iluminación ambigua produce un ambiente que es extrañamente inestable y variable en su apariencia. Así los supuestos "cubos" fueron evolucionando de forma progresiva a un lenguaje pictórico que rápidamente descarta la referencia preliminar a una geometría sólida y se enfoca por el contrario en una búsqueda más intensa de una realidad aun más ambigua y fluctuante, como ha señalado Vallentin.[26] En estas obras, los con-

tornos se convierten en no más que frágiles membranas exteriores alrededor de una estructura interna alterable; cercan una masa cuya superficie en fragmentación puede decirse que se aleja deslizándose de forma elusiva.

En *Famille d'Arlequin* [190], Picasso parece volver a sumirse en un juego estético de líneas y colores; pero pronto determina que el énfasis en ritmos lineales lo alejaría de su deseo de explorar la configuración esencial del objeto. Paul Cézanne sería de nuevo el mejor antídoto contra cualquier posible tendencia hacia la abstracción pura. El cézannismo termina triunfando sobre el estrecho control de estas nuevas configuraciones lineales. Como resultado, uno encuentra un creciente interés en los misterios del lenguaje pictórico, así como una considerable reducción de la composición a planos interrelacionados y volúmenes implícitos.[27] No obstante, como ha notado Rosenblum, Picasso va más allá que el maestro de Aix al ceder a un orden pictórico que es realmente independiente de la visión que ofrece la retina.[28] Su obra anuncia la total destrucción de la ilusión tridimensional. Los ritmos planos fluctuantes se muestran más agitados. El equilibrio entre la realidad de la escena específica representada y un vocabulario irreal de planos titilantes es incluso más precario. Se hace muy difícil, especialmente en comparación con los paisajes de 1908, distinguir con precisión los márgenes entre los distintos planos. La fuerte solidez se ve ahora amenazada por la poca profundidad del espacio y una mayor frecuencia de contrastes repentinos de luz. El vocabulario se aproxima a una reducción ascética que se limita a líneas rectas y arcos recortados, reafirmando el juego entre lo orgánico y lo inorgánico. Los colores también se mueven en esta dirección a una mayor austeridad. Así, al igual que había desarrollado un vocabulario homogéneo de planos fragmentados para describir la estructura de la realidad, el Cubismo produce una escala cromática reducida (tonos marrones claros y oscuros, grises y verdes). El impulso a una mayor fragmentación de los volúmenes se hará más claro en los paisajes del verano en Horta tales como *Le réservoir (Horta d'Ebre)* [199]. Sin embargo, Picasso parece no querer abandonar por completo la representación de una realidad específica. La descomposición del objeto no conduce a su radical desintegración. Se ha dicho que los colores particulares y la topografía del pueblo catalán es lo que, en realidad, determina la estructura irregular de las composiciones del momento. Los colores del entorno son ocres claros, grises plateados, y pardos rojizos, y la villa de por si requería poco más que un toque de simplificación para coincidir con la visión picassiana del momento.[29]

Gray[30] ha sugerido que el Cubismo parte de un análisis en el que la actividad creativa del artista (el Yo) predomina, mientras que la realidad queda subordinada. No obstante, la principal preocupación en esta fase es aún captar el mayor número de vistas posible de la superficie exterior del objeto. En *Femme avec livre* [184] esencialmente se combinan dos ángulos de la figura

femenina para dar una manifestación completa del concepto plástico de la forma. Picasso lleva a cabo una sutil elaboración de las múltiples perspectivas en *Buste de femme au bouquet (Fernande)* [194]. Quizás es en este punto donde surge la idea de combinar perfil y frente en una única representación. El lado izquierdo de la cabeza, se presenta de perfil, mientras que el lado derecho aparece de forma frontal. Por su parte, Braque, "menos escultural," se concentra en la organización abstracta y geométrica de la composición cuyas partes se integran de manera más cohesiva. Especialmente importante en esta fase del Cubismo es el concepto de la equivalencia de forma y espacio: no sólo las formas positivas, sino también el espacio entre ellos debe participar en este complejo dinámico. El espacio angular y facetado que separa los objetos se materializa como los objetos mismos. Las formas del espacio interpenetra las de las masa sólidas, haciendo que se disuelvan; mientras que la forma sólida rodeada de espacio puede verse reemplazada por una forma espacial equivalente rodeada por la materia.

La transición entre un paradigma centrado en la distribución de contornos en la figura a otro que se concentra en las superficies percibidas por el espectador es lo que se halla detrás de la bipolarización que Palau detecta en las obras picassianas de la primavera de 1909.[31] Por una parte, Picasso pinta *Femme à la mandoline* [212], que muestra lo que pudiera clasificarse como una abstracción o simplificación que conduce a una nueva sintaxis lineal; pero, por otra, lleva a cabo las bien conocidas estructuras poliédricas en obras tales como *Femme assise* [200] y *Femme à la mandoline* [186], una técnica que será desarrollada aun más en Horta d'Ebre. En el segundo lienzo la cabeza ha sido esculpida en forma de mandolina, augurando las alteraciones metamórficas del Cubismo Sintético, como se discutirá más adelante. Si las obras anteriores habían encontrado un cierto espacio atmosférico, en las últimas, el plano comienza a absorber tanto al objeto como al espacio circundante.

El nuevo concepto del objeto/Otro delineado mentalmente por el Sujeto/Yo se va definiendo en Horta d'Ebre durante el verano de 1909. Según Daix, los paisajes de Horta—por ejemplo, *Pressoir d'olive a Horta de Sant Joan (L'usine)* [197] o *Maisons sur la colline (Horta d'Ebre)* [198]—muestran una creciente determinación en la transformación plástica de la realidad cuando se comparan con las obras de 1908 en Rue-des-Bois.[32] El pintor examina cada volumen desde el mayor número de puntos de vista posible, para de esa forma poder dislocarlo y articularlo en toda su potencialidad. *Maisons sur la colline (Horta d'Ebre)* [198] es prácticamente una trasposición de Cézanne, con su fusión de tierra y cielo en una enorme masa arquitectónica, y su facetado de éste último incorporándolo a otras áreas igualmente cristalinas. *Le réservoir (Horta d'Ebre)* [199] acentúa la fuerza de los volúmenes y los distribuye para que conseguir una interacción armónica. Sin

embargo, aunque la mente sugiere múltiples formas, los mecanismos que se utilizan para expresarlas son aún puramente pictóricos. Tras las simplificaciones explícitas de los lienzos de Horta, era sólo un paso más para llegar a la conclusión de que descomponiendo las superficies en facetas se podía recrear las masas en todo su volumen. El origen de este descubrimiento se encuentra en una serie de dibujos—por ejemplo, *Maisons et palmiers II* [213], *Paysage avec palmiers II* [214], *Paysage avec palmiers III* [215], *Maisons et palmiers I* [216], *Paysage avec palmiers II* [217] o *Paysage avec palmiers III* [218]. La simplificaciones sucesivas y el énfasis en la configuración estructural del objeto son fáciles de detectar en estos dibujos. La experiencia con el modelado servía aún de punto de arranque, pero el tratamiento lineal era el factor decisivo. Como Schwartz ha señalado, Picasso ahora "escoge explotar la estructura del objeto de por si, antes que integrarlo en un todo armónico, o transmutarlo a través de modificaciones estilísticas."[33]

Gradualmente Picasso se fue interesando más en presentar para cada imagen, no sólo detalles sobre su apariencia exterior, sino, aun más importante, información pertinente al carácter esencial del objeto representado. Así, mientras subdividía las formas, la meta última era intentar penetrar en la estructura interna, en un intento por acercarse a la auténtica verdad pictórica, a la absoluta representación de la realidad que incluía al mismo Yo. En media docenas de retratos de Fernande—por ejemplo, *Femme aux poires (Fernande)* [195], *Tête de femme* [193]—Picasso logra evocar en el rostro de la amante la idea esencial del cono, inspirada en la montaña de Santa Bárbara. Crea espacios neutros, haciendo que el color parezca iluminado por detrás, de modo que la estructura interna de la figura emerge ahora a través de la superficie translúcida. Walther propone que en esta coyuntura el estudio previo de la escultura primitiva comenzó a dar fruto.[34] Había examinado sus principios combinatorios formales, llegando a la conclusión de que consistían primordialmente en una serie de formas agregadas y combinadas unas con a otras.

Golding demuestra que la serie de bustos de Horta presentan todas básicamente la misma subdivisión en áreas claramente definidas, que aparentan ser independientes del modelo particular en que se inspiran.[35] En cuanto a la estructura total de la figura, la forma básica piramidal recuerda a la escultura negra. Sin embargo, la deformación de la figura es menos rígida. Las facetas de las formas ganan en sofisticación, de modo que el espectador puede desplazarse libremente de un elemento escultural a otro. En obras como *Femme aux poires (Fernande)* [195], *Tête de femme* [193] o *Femme assise* [183], la cabeza se ve desde una posición ligeramente por encima del nivel de los ojos, pero eso no evita que la parte inferior puede verse simultáneamente. El lateral de cuello se gira hacia adelante en una enorme plano curvo, mientras que el moño del cabello se incorpora a la vista frontal, y la parte de atrás del

hombro se gira elevándose hacia el plano pictórico. En cada imagen Picasso condensa la información obtenida de puntos de vista conflictivos. Palau comparte la opinión de que los dibujos del artista de este período muestran un alejamiento progresivo de la realidad exterior y un acercamiento a configuraciones mentales, supuestamente para reducir la representación de los objetos a construcciones plásticas.[36]

Tête de femme [189] es la consecuencia de los descubrimientos pictóricos de Horta d'Ebre: la unión de figura y paisaje. Si la pintura había obtenido una estructura tridimensional mediante un claroscuro volumétrico, el artista ahora se aventura a aplicar los mismos principios a la escultura, en la que uno halla un claroscuro totalmente exento de cualquier impresionismo. Como aduce Palau, al coordinar el rostro con la luz, es ésta última la que permite observar a la primera.[37] Picasso hace un uso extenso del juego de luces sobre la textura áspera e irregular del bronce para acentuar la disolución del rostro en planos agudos, angulares e incisivos. La distorsión de la cabeza en un movimiento espiral fuerza al espectador a moverse alrededor de ella para elaborar una percepción completa.[38] Ciertas secciones, cuando quedan a la sombra, producen la impresión de haber sido cortadas para mostrar la estructura interna del conjunto.

Como nota Karmel,[39] el espacio pictórico es un producto fortuito de la interacción entre los esquemas llanos de la composición y las cualidades esculturales de las figuras. Lo que le interesaba a Picasso principalmente era llevar a cabo un examen detallado de la representación del objeto que se hace gradualmente más independiente del observador. En otras palabras, el objeto imaginario (el Otro) va tomando una posición predominante en su definición del observador (el Yo). A lo largo de 1909 se continuaría distinguiendo entre figura y fondo. El facetado parece querer intensificar la presencia escultural de la figura más que allanarla. En particular, los paisajes del verano de 1909 en Horta d'Ebre intentan—y logran parcialmente—imponer una estructura de bajo-relieve a los objetos y su entorno—por ejemplo, *Maisons sur la colline (Horta d'Ebre)* [198]. El prototipo del bajo-relieve implica una cierta distinción en profundidad entre los motivos más cercanos al plano pictórico y los que se encuentran más alejados. En contraste, el espacio ocupado por los esquemas facetados del Cubismo Cézanniano había parecido uniformemente llano. Esto lo habían provocado las facetas triangulares y cuadriláteros utilizados para describir las formas individuales que unificaban la pintura al imponer un esquema consistente a lo largo de la superficie. El espectador se ve forzado a decidir entre el espacio uniforme de las facetas y la superficie irregular de los objetos. La estructura de superficie de estas composiciones no está determinada por las líneas que entrelazan las formas adyacentes, como ocurría en *Les trois femmes* [150]; se define de forma aditiva, por la repetición de unidades similares de un área a otra. El sombreado sobre las facetas

en relieve introduce indicios espaciales ambiguos: además de ayudar a delinear los motivos individuales, las facetas parecen formar un esquema general de planos inclinados suspendidos detrás de la superficie del lienzo. El espacio ocupado por este esquema abstracto de facetas no coincide exactamente con el contorno del motivo. Un enrejado en forma de diamantes parece superponerse sobre el cuadro, creando un sistema de fallas a las que deben ajustarse las diferentes secciones. La fragmentación del espacio induce la fragmentación de los objetos incluidos en él. La imposición de la geometría, que comienza con el uso del cono, va gradualmente evolucionando con la introducción del óvalo y la elipsis. Las figuras de Horta d'Ebre comienzan con ritmos lineales geométricos como en *Tête de femme* [219], pero poco comienzan después también a dominar las cuervas como en *Buste de femme (Fernande)* [187]. Picasso quería alejarse de la exclusividad de las líneas rectas que había traído consigo la aparición de poliedros, dando también un importante papel a las curvas. El artista se enfrenta con la representatividad, buscando hacerla compatible con su nuevo lenguaje: investiga la naturaleza mientras intenta acentuar la superficie plana. En *Buste de femme (Fernande)* [187] utiliza múltiples planos en formas cóncavas y convexas. Esto le dio la oportunidad de estudiar los problemas que traía la ruptura de la forma tridimensional en diferentes planos. Hasta este momento había intentado traducir la imaginación pictórica a la sustancia tangible con el Cubismo orientado hacia el sujeto. Ahora intentaría traducir a una representación bidimensional aquellos efectos alcanzables en tres dimensiones, es decir, pasaría a la representación típica del Cubismo Analítico, centrada en las formas orientadas hacia el objeto.[40]

Gray[41] establece que la característica básica de la primera etapa del Cubismo había sido un regreso al realismo. En el comienzo, el Cubismo había sido un tipo de análisis, lo cual implicaba una elaboración mental para interpretar la importancia de la materia prima en las sensaciones visuales. Cézanne también había establecido que la lógica era tan necesaria como el ojo en un análisis adecuado de la naturaleza. La búsqueda de la realidad estaba ligada inextricablemente con la búsqueda de la forma, y el artista reconoció el papel importante que jugaba el Yo en la creación de aquélla. Sin embargo, para Cézanne la forma no se podía deducir exclusivamente de la lógica arbitraria, sino que era una revelación intuitiva de una realidad de orden superior comparable al concepto kantiano de "la cosa en si misma." La obra de arte debía considerarse un organismo propiamente dicho, no una imitación de la naturaleza. Siguiendo su ejemplo, las figuras picassianas del verano se describen como una distribución de planos dentro de un andamiaje funcional lineal (la red ortogonal) que mentalmente mantiene la composición unida y compensa por la discontinuidad de las figuras. Según Krauss,[42] este entramado plano, ordenado y geométrico proclama la autonomía de un arte basado en

la cognición, y no en la mímesis. En el aplanamiento que resulta de sus coordenadas, la red formal sirve para excluir la dimensión de lo real, reemplazándola con una extensión lateral sobre una única superficie. La regularidad general de su organización no es el resultado de la imitación, sino de principios estéticos universales. En este sentido, el surgimiento del entramado trae la figuración a un nuevo nivel de abstracción bidimensional. Sin embargo, como indica Karmel,[43] la red formal no elimina la tridimensionalidad completamente; sino que coexiste con el espacio en bajo-relieve de la figuración subyacente. Las alteraciones en la estructura refleja el impacto de las formas reales representadas que se encuentran detrás de ella. El papel estructural de la red ortogonal en el Cubismo Analítico deriva de la ambigüedad fundamental entre el patrón de la superficie y las formas individuales. De manera alternativa, el entramado puede indicar la estructura de un motivo específico o servir como patrón unificador de ese motivo y su entorno. Sin embargo, los requisitos de la representación a su vez tienen una influencia en la red ortogonal. La organización del paisaje cubista conlleva un reajuste de la extensión abierta de la proyección espacial en un concepto más estrecho del bajorelieve, uno que se desplaza hacia el espectador desde un plano trasero cerrando el espacio, con la densidad llana y entrelazada del relieve mantenida mediante el uso de *passage* que permite a los planos fundirse a otros adyacentes. En *Maisons sur la colline (Horta d'Ebre)* [198] del verano de 1909, el plano de relieve no coincide con la forma del lienzo, sino que toma la configuración en forma de lozenga. Muchas de las estructuras en el paisaje se orientan claramente hacia esta lozenga, reforzando su propio sentido de frontalidad en vertical, declarando su relación con ella. Picasso escoge la lozenga en lugar del rectángulo porque la primera se presta más fácilmente a diferentes geometrías (triángulo, pirámide, etc.) y orientaciones (concavidad, convexidad). El artista parece jugar con la ambigüedad de las marcas pictóricas. En esta oscilación, lo que parece significativo es la desintegración de la totalidad perceptual en una potencialidad no sintetizada de canales sensoriales separados.[44]

Las obras ejecutadas de regreso a Paris en el otoño, tales como *Femme assise* [196], llevan más allá el análisis geométrico de la forma y su disolución en planos separados. La tensión que se crea es enorme y conduce a reducciones y reconstrucciones aun con mayor independencia del aspecto físico. Daix nota cómo las limitaciones de la nueva disciplina cubista restringen la variedad de colores a *passages* sutiles de tonos ocres, marrones y grises. En *Tête de femme (Fernande)* [221], Picasso introduce elisiones mucho más radicales. De nuevo aplica asimetrías en las interrelaciones entre facetas. Las formas se deslizan, incrementando el dinamismo, como se observa en *Homme au chapeau* [223]. También se produce una delineación más ágil con modulación de las facetas mediante gradaciones de colores como en *Femme nue*

assise dans un fauteuil [191]. En breve, una geometrización más libre comienza a enfatizar las masas y ritmos en las figuras.

Cuando Braque regresa de La Roche-Guyon sus volúmenes geométricos parecen estar encerrados en zonas de *passages* que garantizan una coherencia espacial. Las obras de Picasso de principios del invierno de 1909 muestran una clara emulación del lenguaje de Braque. En *Femme assise* [196], que Palau identifica como el primer lienzo que el malagueño pinta en su nuevo estudio de 11, *boulevard de Clichy*,[45] se produce "una importante ruptura en las secuencia rítmica de los rasgos." Éstos parecen estar ligeramente fuera de lugar, recalcando con ello la inestabilidad de la figura, y buscando una mejor adaptación al entorno. Las facetas titilantes reciben un tratamiento metódico y consistente con el que se consigue negar que sea la presencia humana lo que domine la obra.[46] Seckel describe como las formas se elaboran a partir de pequeños planos de color que carecen de contornos definidos pero que tienden a insertarse unos en otros para crear una impresión de luz vibrante, que se refuerza mediante el uso de pequeñas pinceladas.[47] Lo mismo se observa en *La dame au chapeau noir* [220], donde parece producirse una sumisión de la figura a la geometría bidimensional de la composición. Los bordes, trazados en paralelo, ayudan a crear un cierto efecto allanador, imponiendo un estricto control sobre los objetos, y determinando su configuración final. No obstante, estas obras no son lo suficientemente intricadas como para dispersar toda la energía creada por la tensión muscular de ciertas partes de la figura. A pesar de ello, en obras como *Femme assise* [201], la fragmentación del volumen en minúsculas facetas busca ir más lejos en el intento de aniquilar la integridad de la forma humana. Aun así, Picasso se niega a perder completamente la presencia física de la figura como algo aparte del entorno.

La configuración de los rostros de Horta, resuelta en forma de roca cristalina, había llevado a Picasso a renovar el concepto de lo tridimensional en su pintura. El conflicto entre las estructuras bidimensionales y tridimensionales se revisa en obras como *Homme au chapeau* [223] y *Femme qui coud* [202], donde los bordes no forman ya poliedros, sino que se resuelven mediante distintos planos. Puede que esto fuera lo que lleva a Picasso a emborronar a los personajes, o reintroducir la interferencia de curvas que trazan el perfil de los rostros sin tocar la estructura tridimensional. Para evitar el relieve, el artista utiliza no sólo la curva descriptiva, sino también la técnica de trazar el contorno del rostro, como si estuviera corroído por la luz. Tras el equilibrio de las figuras y el volumen interno que se observa en Horta, el Cubismo picassiano pasaría por un período convulsivo reflejado en pinturas tales como *Femme assise dans un fauteuil* [188], donde la fragmentación se hace aun más marcada. En otras obras recurre a curvas y formas ovaladas para evitar una tendencia hacia la estructura cristalina—por ejemplo, *Femme assise* [201], *Femme qui coud* [202] o *Femme nue assise* [222]—de modo

que, por momentos, sólo los rasgos elementales de la cabeza permanecen en el interior de la configuración de la figura humana.[48]

CAPÍTULO 8

Cooper destaca que para finales de 1909 las composiciones picassianas presentan un andamiaje lineal que ancla la composición, permitiendo que la estructura asociada de los planos defina el volumen, pero integrando simultáneamente la superficie del lienzo y el fondo en un único espacio.[1] Esto es indicativo de una transición a un paradigma centrado sobre el objeto. El artista era consciente de que los planos podían orientarse con respecto a diversas fuerzas direccionales para, de esa forma, presentar el tema desde diferentes puntos de mira. No obstante, al concederles una estructura ortogonal estable, los planos divergentes en orientación que constituyen la superficie se alejan progresivamente del dominio previo del espectador. Como indica Roskill,[2] esto puede estar conectado con el concepto de Léon Werth sobre la duración y su asociación con el giro de las formas y la oposición de los planos. Como ya se ha mencionado, el Cubismo estaba interesado en la idea de una percepción del objeto más activa, llevada a cabo desde múltiples ángulos. Pero este movimiento mental permite realizar tal rotación alrededor del objeto aunque el espectador mantenga al mismo tiempo un lugar estacionario. Es esta fusión de sucesivos puntos de mira con una única imagen anclada a lo que Apollinaire se refería con el concepto de "condición reconstitutiva" impuesta al observador/Yo por los elementos que definen el objeto/Otro. En el Cubismo, las unidades individuales constitutivas del objeto toman una apariencia particular no sólo debido al esfuerzo del espectador que percibe su simultaneidad, sino también al verse manipuladas por el artista en una organización plástica unificada.

La lenta progresión de una representación orientada hacia la superficie a otra orientada hacia el objeto mismo se remonta al Período Pre-Cézanniano de 1907. Según la subdivisión en cuatro etapas propuesta por Daix, el primer grupo de naturalezas muertas data del otoño de 1907 y el invierno de 1907–1908.[3] En esta fase temprana se observa un tratamiento rítmico aplicado de forma uniforme tanto al fondo como a la figura. Estos ritmos plásticos establecen un claro precedente al interés del pintor español por las superficies bidimensionales de por si. El segundo grupo—desde *Composition avec tête*

de mort [147] y *Boules et cruche* [143] a su partida a La Rue-des-Bois en agosto de 1908—introduce una nueva oposición entre la masa sólida de los objetos y el espacio del entorno. El tercero se concentra en la interrelación entre figuras y los límites impuestos por el marco, tratándose las primeras en un momento dado como modificaciones sólidas del espacio—por ejemplo, *Carnaval au bistrot* [179], *Carnaval au bistrot [Étude]* [203], *Carnaval au bistrot [Étude]* [204], *Carnaval au bistrot [Étude]* [207], *Carnaval au bistrot [Étude]* [205], *Carnaval au bistrot [Étude]* [206] o *Pains et compotier aux fruits sur une table* [178]. En la última de estas obras, fechada en la primavera, entreteje las formas para enturbiar la distinción entre sujeto y fondo. El rasgo estilístico más evidente es la extensión espacial de las líneas para incluir a las figuras en un verdadero andamiaje de grandes diagonales y curvas que dominan todo el lienzo. En otras obras, las líneas se entrecruzan haciendo visible la progresiva deconstrucción de las formas. Los motivos y el movimiento direccional de las líneas se van agrupando en figuras geométricas—trapezoides, rombos—que, tomados individualmente, se han hecho completamente no-representacionales. Luces y sombras adquieren igualmente una vida propia, apareciendo en tonos contrastantes. En esta etapa, Picasso había dejado de lado la mímesis y era libre de definir sus formas como quisiera.[4] El cuarto grupo—representado, por ejemplo, por *Nature morte* [175]—estaba conectado con su investigación de la interacción entre la luz y las superficies durante el invierno de 1908–1909 y prepararon el camino para los descubrimientos de 1909. Walther más o menos sigue esta subdivisión cuando propone que los últimos años pueden dividirse en tres grupos de obras claramente diferenciables. Concuerda con Daix que los lienzos del primer grupo realizados en Paris en la primavera—por ejemplo, *Femme à l'eventail* [185] y *Reine Isabeau* [181]—se concentran en el problema de la reflexión de la superficie, reduciendo las figuras a ritmos formales inflexibles. Es sólo a través de la intervención y ajuste de los efectos de luz en imitación del reflejo de los diferentes planos que es posible distinguir los objetos. Los otros dos grupos, del verano/otoño en Horta, tales como *Femme nue dans un fauteuil* [182], y el invierno en Paris, tales como *Femme nue assise dans un fauteuil* [191] o *Homme assis dans un fauteuil* [192], respectivamente, se caracterizan de forma general como enfocadas principalmente en la orientación de los planos y particularmente en el facetado estructural. Es este último aspecto que logra extender el análisis picassiano del objeto/Otro que, si bien incorpora al Yo expectante, no va ya ligado a puntos de mira concretos.

Según Lacan, el efecto hipnótico de la imagen especular del objeto/Otro genera (en el mismo proceso de producción del Yo) un proceso de alienación y *méconnaissance* que facilita finalmente la entrada del individuo en el orden simbólico, plagándolo de una sensación de incompletitud a lo largo de su vida. Una doble concepción del Yo se encuentra en la base la alienación de la

personalidad imaginaria: el Yo idéntico al Otro (la imagen especular), por una parte; y el Yo amenazado y contrario al Otro, por otra. Verse a si mismo simultáneamente como el Otro y al Otro como a si mismo hace que la noción del Yo oscile perpetuamente entre proyección y asimilación. El Yo y el Otro son dos caras del mismo proceso, en cuyo núcleo se encuentra la alienación; dependen mutuamente el uno del Otro para conseguir definirse, esto es, existen sólo porque "ex-sisten." La alienación, la habilidad de pensar el Yo como el Otro y el Otro como el Yo, es el rasgo definidor del Ego, la base de la personalidad imaginaria. Si el objeto define al Yo en su proyección imaginaria, el Otro es igualmente dependiente del Yo para su existencia. Esto es lo que establece Picasso ya en el Cubismo Cézanniano. Las líneas que definen el contorno del objeto van trazadas por la mirada fluctuante del Yo expectante, que a su vez depende del objeto en formación para afianzar su propia existencia.

La preocupación del artista español por la configuración arquitectónica del objeto lo llevará a fragmentarlo durante la fase posterior del Cubismo Analítico. Como aprecia Daix,[5] podría ser el caso que Picasso partiera para La Rue-des-Bois precisamente para enfrentarse con la naturaleza, haciendo uso de una interpretación mental de la profundidad en los paisajes. Basándose en un espacio fuertemente articulado, comienza por proyectar una gran luminosidad sobre las distancias, oscureciendo a su vez el primer plano; posteriormente invierte las técnicas usuales de la perspectiva, agrandando los objetos distantes para constituir la superficie del cuadro, mientras que, al mismo tiempo, impulsa a los volúmenes restantes hacia el espectador. La pintura se convierte en la expresión de "un mundo estilizado, lleno hasta rebosar de objetos voluminosos, un mundo en el que las distancias quedan comprimidas de forma arbitraria." En la secuencia *Maison dans le jardin* [145], *Maisonette dans un jardin* [149] y *Paysage* [146] Picasso imita la manera en que Cézanne redistribuye los volúmenes reales en el cuadro de acuerdo con los requisitos de la composición, más que según la realidad exterior. En este sistema, el espacio volumétrico entre los objetos se expresa mediante la superposición de planos. La intercalación de estos planos permite al espectador construir mentalmente la profundidad a pesar de la enorme cantidad de elementos en la superficie que parecen querer negarla. Pero es particularmente en el último de los tres lienzos mencionados—*Paysage* [146]—que Picasso se remite a la técnica cézanniana del *passage* al disponer un diálogo visual entre la masa sólida de los objetos y el espacio exterior que los rodea, entre las figuras y el fondo.

Progresivamente el tema nominal se verá relegado a un mero pretexto para la composición del objeto/Otro representado.[6] Como sugiere Kozloff, las pinturas cubistas se caracterizaban por una intricada condensación ya que la nueva consideración mental de un espacio discontinuo debía imponerse

dentro de los perímetros de un campo pictórico limitado.[7] El artista se hace consciente de que en realidad la mirada ofrece, en el mejor de los casos, un mero registro transitorio de las apariencias; con frecuencia su único y limitado ángulo ofrece información equívoca al observador en cuanto a los aspectos reales. Los sistemas pictóricos convencionales de iluminado, tales como el claroscuro, sólo servían para reforzar aquellas deficiencias. El arte picassiano había ido tendiendo a lo que podría clasificarse como aspectos más constantes del objeto, hacia lo escultórico y estático, alejándose de las formas activas de lo que se había sido denominado lo más salvaje de su Periodo Negro. De repente, predominan los tonos sutiles marrones y rojizos en los lienzos, en claro contraste, por ejemplo, con la violencia que se observaba en las obras inmediatamente posteriores a *Les Demoiselles d'Avignon* [119]. En La Rue des Bois, Picasso buscaba lo que él concebía como una relación más auténtica entre volúmenes, y esto lo consigue con una variedad de métodos, incluyendo—como se dijo antes—el uso de planos superpuestos, así como un alto nivel de simplificación, y la una eliminación de todo lo que fuera meramente circunstancial.[8]

En su concentración en la configuración estructural del objeto representado, el Cubismo se convierte, casi sin darse cuenta, en la primera concepción del arte explícitamente del siglo XX en lo que respecta a su percepción mental del mundo exterior. Posiblemente este enfoque innovador fuera provocado por el convencimiento de que el único universo que contaba era aquél que el Yo/espectador había elaborado en su relación con el Otro/objeto. Como Kozloff ha declarado, la realidad, aunque todavía misteriosa en su recóndito funcionamiento, se consideraba en este momento algo que debía "superarse y dominarse" tanto física como mentalmente.[9] Es más, la historia natural había surgido en gran parte como un mero registro de lo que el individuo había descubierto en la naturaleza o había llevado a cabo sobre su entorno. Nada podía ser más sintomático de esta incursión manipuladora que las líneas y ángulos rectos que predominan en el Cubismo picassiano, como si éstos pudieran servir de "monitores de percepción" y no meramente como atributos de una simple categoría estática. Una vez analizado, el paradigma cubista indica estructuras cuya flexibilidad revela el principio implícito de la visión. El Cubismo era "un modo de interpretación visual" cuyo potencial estético era extremadamente receptivo a todo tipo de combinaciones disyuntivas formales. Wadley nos recuerda que en esta coyuntura estaban aflorando nuevas teorías y descubrimientos en las ciencias que ofrecían una gran riqueza de materiales que quedaba aun por investigar, analizar y clasificar.[10] No se trataba de extender o refinar el conocimiento previamente existente, sino de crear nuevas dimensiones perceptivas. De forma similar, el arte cubista se caracterizaba por particiones y agrupamientos comparables a los que se veían en las ciencias, y al igual que aquellas buscaba dislocar ideas

y funcionamientos preexistentes, y crear nuevas categorías procesuales y teóricas. La amistad de Picasso con personajes como Alfred Jarry, Gertrude Stein, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars y otros revolucionarios revela un fuerte compromiso con el cambio porque sí.

De aquí en adelante el objetivo del artista no es reproducir un evento anecdótico, sino constituir un nuevo hecho pictórico establecido mediante la relación espectador/objeto (Yo/Otro). Como indica Braque, el tema del cuadro no es ya el objeto representado, sino la entidad que surge enteramente de los mecanismos utilizados en el proceso de representación. La experiencia de crear no está prefigurada o confirmada por ideas recogidas mediante la percepción de la realidad. La obra de arte es un constituyente que puede entenderse, no como una traducción del objeto, sino como un añadido visual abierto al concepto de aquél. El arte se construye con las mismas fuentes iniciales que la conciencia de los objetos que interactúan en el espacio. En ese sentido, es paralelo a la visión. Como resultado, la ejecución de un cuadro se convierte en una actividad virtualmente autónoma.[11] Golding recalca que este nuevo enfoque sobre la forma estaba muy lejos de ser "teórico."[12] A pesar de la evidente predisposición racional que caracteriza al Cubismo, la obra picassiana continuó siendo claramente acientífica, su método de trabajo caracterizándose más bien como intuitivo. El arte es "una mentira que nos hace ver la verdad, al menos la verdad que se nos permite comprender," por citar la famosa sentencia del artista. Penrose nos recuerda, que la ficción nos es útil cuando su energía es suficiente para impulsar a uno a una nueva visión de la realidad.[13] Picasso incluso llega a la conclusión de que la noción que tiene el espectador de su propio entorno físico es a su vez un artefacto, un producto de la experiencia estética.

En breve, el objetivo en este punto de desarrollo del Cubismo es la organización mental del lienzo. Claramente, las figuras en *Femme de fermier* [144], *Buste de la fermière* [171], *Buste de femme de paysan [Étude]* [172], y *Buste de la fermière [Étude]* [173] se construyen en términos geométricos y esculturales, llenando el plano pictórico casi en su totalidad. Al romper con la distancia tanto real como ilusoria, Picasso vuelca al espectador en un espacio que no es ya un entorno pasivo, sino un "ambiente reactivo." Como resultado, y una vez que su lenguaje ha sido asimilado completamente, la composición cubista presenta una visión de la realidad mucho más clara y completa que antes. Picasso, al igual que Braque, analiza con cuidado las múltiples y variadas impresiones del objeto, convirtiéndose el material presentado en sus composiciones en "ecuaciones entre convergencias, tangentes y desviaciones de tales objetos" en términos de Roger Allard.[14]

La búsqueda de una base arquitectónica autónoma en la composición del cuadro lo llevará a implantar un orden funcional capaz de determinar la distribución de las figuras.[15] Ahora bien, esta estructura funcional global se

mantiene alejada de la anatomía independiente de la forma de las figuras, no imponiéndose a su configuración. Lo que fondo y figura comparten es que ambas sean tratadas como objetos independientes, separados de un punto de vista determinado. En su reexamen de la estructura general de la composición pictórica durante 1908–1911, Picasso concluye que la perspectiva no es un mecanismo exclusivo—o ni siquiera ideal—de la visión o de la composición. Lo que la reemplaza es una clara predilección por la línea recta. En esto Picasso se aparta de Cézanne. Las formas que el maestro de Aix había citado como fundamentales—la esfera, el cubo, y el cilindro—contenían principalmente curvas. Uno podría argumentar que, al tener a la naturaleza como su principal preocupación, el pintor francés había mantenido un predominio de la curva por encima de la línea recta en las formas de los objetos. Aunque tenía una fuerte tendencia a la arquitectura y la pureza de las formas independientemente del tema, Cézanne jamás se apartó del contexto de la naturaleza.[16] En contraste, Picasso exalta la fuerza de la línea recta. Abandonando la perspectiva convencional en favor de un formalismo plano influenciado por el arte africano, el pintor español "puso en duda el testimonio ocular," enfocándose principalmente en el mecanismo mental. Con ello, se da un paso más en el distanciamiento de la representación basada en la imagen a una representación basada en la superficie.

La conclusión de que el arte tenía una función significante más que un valor representacional podría entenderse, no obstante, como una respuesta compleja a la obra de Cézanne. El entramado de trazos del pincel en las obras cézannianas quedaba indefinido a pesar de "las complejas superposiciones e interconexiones," ya que su intención era "delinear la fluctuación de la visión." Ahora bien, Cézanne había estado obsesionado con organizar y ordenar la función de cada trazo, a veces llegando casi a convertirse en "signos," en "secuencias rítmicas coherentes dentro de un área que se desarrolla a partir de una concepción estructural del motivo y de las fuerzas internas que lo regulan." Si no veía por qué debía escoger una serie de datos o atributos de la naturaleza sobre otros, debía desarrollar "una gramática de la pintura que les hiciera justicia metafóricamente—marcas omni-sugerentes o unidades que fundieran la escena en una totalidad convincente." La geometría de un cuadro no se basaba ya en un registro de la retina, sino que introducía una estructura interpretativa que podía entenderse sólo en términos del mismo cuadro. En vez de ver un objeto desde un punto de vista central, el artista comenzaba pintándolo desde más de una perspectiva al mismo tiempo, reemplazando los efectos de iluminación superficiales por una "distribución significante" de luz/oscuridad que variaba de un elemento a otro en el lienzo.[17]

Una clave de la nueva figuración picassiana en el Cubismo Analítico la ofrece un dibujo de la primavera de 1910, *Femme nue debout* [236], que emplea líneas rectas y curvas para realzar el contraste entre dos componentes

pictóricos esenciales: arcos y ángulos, por un lado, y una armadura central de líneas verticales, por otro. Los primeros definen la figura, y se distribuyen alrededor de la segunda. Esta combinación de elementos se diferencia sustancialmente de lo que se observaba en obras del Cubismo Cézanniano como *Femme nue au bord de la mer (Baigneuse)* [152], por ejemplo, que se delineaban casi exclusivamente mediante curvas. El nuevo lenguaje de 1910, en que las formas sólidas quedan reducidas a elementos planos, depende en gran medida de la superposición de éstos, ofreciendo a veces descripciones alternativas al mismo constituyente. El sombreado ya no modela las formas sólidas, sino que sirve para destacar y unificar los fragmentos independientes con los que se construye la figura. En *Nue debout aux bras levés* [237] destaca la proliferación de planos sombreados con una relación meramente tangencial con la anatomía realista de la figura. Estas unidades no representan elementos particulares del objeto; podrían igualmente corresponder a los espacios negativos entre ellos. Simultáneamente, otras unidades no representacionales sirven a su vez para recalcar el eje vertical de la figura. Como aduce Edward Fry, esto es una clara indicación de cómo el artista abandona progresivamente su uso de formas facetadas cerradas en favor de planos amplios con bordes rectos alargados que ignoran por completo los contornos del objeto—por ejemplo, en *Femme nue* [246]. Según Karmel, es en la primavera de 1910 cuando aparece por primera vez el armazón ortogonal funcional que regula la distribución de todo elemento referencial en la composición.[18] Los planos van pintados con tonos grises y marrones, y los contornos entre ellos se demarcan por cambios de luz y sombra. En el área central del cuadro, los bordes entre los diferentes planos quedan indicados mediante finos trazos negros que dan al entramado una realidad sustancial independiente del objeto representado.

Kahnweiler fue uno de los primeros en notar que la identidad del motivo individual en el Cubismo Analítico tiende a subordinarse al entramado fuertemente marcado de la arquitectura del cuadro. Este entramado va reforzado por gruesos trazos blancos, dorados y marrones. Son las líneas oscuras que delinean los planos del fondo así como los objetos de primer plano los que dan a la superficie del lienzo la apariencia de una estructura ortogonal perfectamente integrada. Tal estructura se funde ligeramente con las figuras de primer plano, cuyo facetado permanece generalmente orientado en diagonal, tal y como se observa en *Femme nue* [228]. De igual forma, las figuras en los dibujos del artista tienden a aislarse de un fondo prácticamente vacío; en casos donde se indica el fondo, éste se compone de planos diagonales que son consistentes con el facetado de la figura, también diagonal, como en *Femme nue* [246]. No será hasta el verano de 1910, en Cadaqués, que Picasso produzca una serie de obras donde el entramado y el motivo queden completamente integrados. Como Steinberg y Golding han sugerido, las líneas que

definen el contorno de los objetos tenderán para entonces a convertirse en horizontales o verticales de alguna forma, por lo que las diagonales y las líneas curvas sólo se admitirán a regañadientes o como una excepción. Los amplios planos ortogonales que estructuran la composición se hacen eco de los bordes del lienzo. Esto será importante en el progresivo enfoque sobre el cuadro como objeto independiente que impulsa la obra picassiana.

La interpretación del lienzo como un "conjunto simbólico" sirve para introducir un nivel superior de complejidad. Según Lacan, lo simbólico es superior a lo imaginario y lo real porque es el único modo en que podemos incluir los otros dos órdenes. Cualquier intento de definir, entender, incluir, o incluso sólo pensar lo real o lo imaginario va regulado por necesidad por el control de lo simbólico como el único orden en que tales esfuerzos pueden realizarse. Como el proceso más sofisticado y complejo de estructuración de que es capaz la psique, el orden simbólico es también el más eficaz en trascender los otros dos para dividirlos en una manera que los convierta en útiles. Mientras que el orden imaginario solo tenía que trascender lo real para crear su estructura, lo simbólico debe trascender tanto lo imaginario como lo real. El efecto totalizador y comprehensivo del orden simbólico lleva a Lacan a referirse a él como "un universo de signos," que una vez se alcanza, da la sensación de que siempre estuvo presente.[19] La salida de la etapa del espejo (aunque nunca completa), marcada por la identificación simbólica, es un radical punto de partida tras el cual lo imaginario y lo real quedan cancelados de repente, aunque también se retienen como condiciones necesarias para la posible existencia de lo simbólico. Más aun, la entrada en el orden simbólico lleva a estructurar de forma retroactiva los órdenes precedentes, de modo que ya no tienen la fuerza y plenitud originales, sino que están por siempre trascendidos por las fuertes divisiones del orden simbólico.

En una concepción radicalmente diferente de la versión humanista del sujeto, Lacan designa al Yo como una función del entramado simbólico, un fenómeno lingüístico producido por este orden en el que entra el infante en el momento inicial en que articula la ausencia de la madre. Como tal, y dado el vacio del significante en el entramado simbólico lacaniano, el sujeto se reduce a un mero significante de otro significante. No existe independientemente del flujo perpetuo de significación, sino sólo como un elemento en la serie interminable de eventos en ese flujo.[20] Así como lo real es el dominio de la conciencia indiferenciada y lo imaginario es el dominio del Ego (la formación de la identidad presimbólica), lo simbólico surge al mismo tiempo que el Yo y sirve en su constitución.[21] El Ego, producido por el proceso de diferenciación que se experimenta por primera vez en la etapa del espejo, es sustituido por el Yo como la principal estructura psíquica por la que el individuo se relaciona con su entorno.

Como Gray[22] señala, la actitud de Picasso hacia la realidad en este respecto es abstracta y realista al mismo tiempo. Es abstracta en tanto en cuanto aísla la cualidad esencial del objeto/Otro; pero es también realista en que involucra una crítica de la realidad, una búsqueda del significado interior del objeto por parte del Yo. Maurice Raynal había reconocido con anterioridad que en sus raíces el Cubismo era un movimiento realista, aunque ya no imitaba las falsas apariencias de superficie de los fenómenos visuales, sino iba tras los rasgos más permanentes de la mente. Apollinaire también había demostrado que el realismo del Cubismo residía en su intento por hacer una muy concreta declaración sobre el mundo visual, utilizando o bien los planos para describir volúmenes (en el Cubismo cézanniano), o bien los diferentes constituyentes que componen el objeto (en el Cubismo Analítico) cuya distribución determinaría la integridad final del objeto una vez ésta había sido percibida por el espectador. No importa lo alejado que estuviera a veces de la apariencia literal el arte Cubista, siempre tendría una referencia última a la realidad exterior, sin la cual no podría expresar la tensión fundamental entre los requisitos de la naturaleza, por una parte, y del arte, por otra. La reconstitución de la figura en el espacio naturalmente lleva a un conflicto entre la coherencia del modelo y la ruptura de la forma en distintos planos.

En Cadaqués, el Cubismo comenzó a incorporar al objeto en la articulación explícita de su lenguaje. Como ya se discutió anteriormente, el Cubismo Cézanniano había impulsado a Braque y Picasso hacia una mayor proximidad al objeto representado. La partición sintáctica a la que se habían visto expuestos los elementos que constituían el objeto pictórico progresivamente fue llevando al malagueño a la conclusión de que el fondo era esencial para establecer las relaciones que enlazan los constituyentes en un todo. En un nuevo giro, el fondo se convierte en objeto cuya existencia depende igualmente de las formas que aquél contiene. Figura y fondo pasan a estar interrelacionadas en un conjunto geométrico—por ejemplo, en *Femme nue dans Cadaqués* [243], *Le rameur* [227] y *Le guitariste* [234]—al depender el uno del otro para la definición de su identidad. Es más, el artista descubre que los mismos principios funcionan en ambos dominios. Al constituirse bajo similares restricciones, la distinción entre figura y fondo gradualmente pierde importancia y en un punto se desploma por completo.

Durante la fase de Cadaqués, el entramado, que ahora incluye tanto la figura como el fondo, pasa a ser independiente de su función descriptiva, como vemos en *Le rameur* [227], *Femme à la mandoline* [229] o *Le guitariste* [234]. Se ha producido una desvinculación entre las marcas lineales y el modelado. En contraste con lo que ocurre durante el esculturalismo de 1908, el claroscuro ahora consigue absoluta libertad. Ya no define volúmenes, y consecuentemente, lo mismo sucede con el entramado. Las construcciones rígidas ya no son imitaciones de sólidos en tres dimensiones, sino que consti-

tuyen una especie de andamiaje. Picasso llevó la abstracción tan lejos que todo lo que quedaba de su modelo eran unos pocos elementos que él consideraba esenciales para la configuración. Con este fin, organiza el cuadro mediante planos recortados, proyectados geométricamente en el espacio sin la menor preocupación por la cohesión del contorno o la luz. Fue entonces, según Kahnweiler, que el español logró "romper la homogeneidad de la forma." Progresivamente el objeto va quedando definido, no por la mirada del sujeto, sino por su mente: es una creación cognitiva más que física. Es en este sentido que podemos interpretar la aseveración de Kahnweiler de que el pintor en esta época logró "penetrar la superficie del objeto." La objetividad ya no consistía en la imitación de una realidad externa, sino en convertir a la obra en un objeto que representara la realidad, un objeto plano que pudiera ser el equivalente mental del objeto tridimensional, analizando su forma y transcribiendo sus colores. En breve, la obra de los años 1910–1911 liberó a la pintura de su subordinación a la representación sensorial.[23]

La discontinuidad en la representación formal de los objetos y el espacio circundante era necesaria para obtener un lenguaje pictórico unificado. Se retuvo un pequeño grupo de elementos referenciales que ofrecían información pertinente, mientras que los componentes estructurales quedaban interrumpidos, con la condición de que se combinaran para formar un complejo coherente emulando una armadura escultural. Por ejemplo, se introduce en los grabados para la obra de Max Jacob *Saint Matorel*—por ejemplo, *Mademoiselle Léonie* [238] o *Mademoiselle Léonie dans une chaise longue* [244]—un sistema de interrupciones del contorno, que no eliminan, a pesar de ello, la coherencia en la composición de las obras. Las pinturas, por su parte, se tornan sombrías, austeras en su colorido, quedando reducidas a superficies monocromáticas. La unidad pictórica requería, de hecho, que toda la información mantuviera el mismo peso. Sólo los tonos podían ser variables. La fragmentación resultante sirve para desbaratar la organización morfológica de la figura en su contexto. El uso de contrastes de luz/sombra fue una de las técnicas utilizadas para reconstituir la estructura representacional. Los lienzos de esta época muestran una diferenciación entre la armadura de planos que forman la configuración esquemática de la figura y el fondo del cuadro, más neutro y estructural, como en *Guitariste (La mandoliniste)* [250].

CAPÍTULO 9

La innovación radical que introdujo el Cubismo Analítico es la adopción de un proceso constructivo. En el mundo tridimensional, la percepción táctil del objeto se produce mediante una serie de contactos discretos e individuales con el objeto; es inherentemente discontinua. En este sentido, la figuración del cuerpo en el Cubismo Cézanniano se había asimilado a la percepción real en tanto en cuanto que ofrecía una serie de descripciones de constituyentes individuales, sin mezclarlas en una única representación coherente. En el Cubismo Analítico, Picasso representa el cuerpo de igual modo como una colección de planos independientes dispuestos en el espacio. Sin embargo, la idea de la discontinuidad no puede por si misma explicar el vocabulario geométrico que emplea en esta fase, o la nueva sintaxis pictórica que se impone a las figuras. El nuevo lenguaje se justifica como un equivalente a las formas esenciales de los objetos que se representan, sin distorsiones procedentes de fenómenos tales como la perspectiva, la iluminación, etc. Las líneas angulares y los planos identifican los contornos y la extensión de la figura, mientras que los arcos y óvalos representan su volumen. No obstante, no se establece un sistema consistente con el que Picasso traduzca la realidad en formas geométricas. Es más, un limitado vocabulario a veces lo lleva a usar la misma forma para describir tanto la figura como el fondo.

Como muchos críticos han mantenido,[1] la preocupación principal del Cubismo Analítico fue el conseguir descomponer las unidades morfológicas básicas que constituyen la figura pictórica y recombinarlas posteriormente con éxito en el lienzo. Para lograr esto, el artista se ve forzado a eliminar de forma estricta cualquier referencia a efectos de luz sobre la superficie, y a cancelar la clara demarcación de los contornos en los fragmentos que conforman el objeto perceptual. Picasso estaba particularmente ansioso por reforzar la estructura de la composición para que pudiera asumir definitivamente un papel principal. El pintor comenzó por acentuar los volúmenes principales, continuando con una fragmentación cuasi-cristalina de los planos previamente sólidos. La arquitectura resultante, compuesta de formas fragmentarias y superpuestas, se disuelve a menudo en facetas dispuestas con

esmero y sutilmente moduladas, organizadas meticulosamente en conformidad con la unidad del cuadro. De este modo, tanto la partición como la agrupación van influenciando la composición. Al fundirse la figura con el fondo—debido a la ruptura del espacio en fragmentos—se crea una nueva unidad formal, haciendo que la relación del Yo con el mundo exterior quede transformada. El Yo deja de estar fuera, y el énfasis recae ahora en los rasgos del mundo interior (la estructura pictórica) que son compartidos con el mundo exterior (el Yo expectante). En otras palabras, el lenguaje pasa a definir tanto al Otro/objeto como al Yo/espectador.

Como si se tratara de jeroglíficos, lienzos como *Portrait de Daniel Henry Kahnweiler* [224] contienen un alto grado de información, dispuesta sobre la superficie titilante del lienzo y disponible para ser leída por el espectador. Es esta "etapa informativa"—el período de 1910–1911, normalmente denominada hermética—que Bois identifica como el Período Semiológico del Cubismo.[2] Junto con el entramado, las marcas semiológicas—la hoz abstracta y los emblemas referenciales—sirven para regular la producción artística de Picasso hasta el verano de 1912: la arbitrariedad de la hoz en claro contraste con la iconicidad del emblema—por ejemplo, *La coquille Saint-Jacques ('Notre Avenir est dans l'air')* [280] o *Nature morte espagnole* [283]. En este nuevo enfoque a la representación pictórica, comienzan a tener mayor relevancia las analogías musicales y esculturales.[3] Los tonos organizados, por ejemplo, hablan a la psique a través de un lenguaje aprehendido de forma total e inmediata; como en las composiciones musicales, la expresión estética no puede denominarse ni descriptiva ni abstracta. Uno observa una intensa espiritualidad parecida a la música que surge de los estrictos esquemas estructurales. Este enfoque analógico que se hace especialmente apto cuando se aplica a la repetición de valores formales, como si se tratara de fugas musicales, constituye la consumación máxima de la etapa analítica del Cubismo, y conducirá a una ruptura en favor de la orientación metafórica propia del Cubismo Sintético.[4]

Para Rosenblum[5] la caligrafía pictórica de breves trazos horizontales en obras tales como *Femme nue debout* [232], *Le rameur* [227], *Le guitariste* [234], *Femme nue dans Cadaqués* [243] puede decirse que se aproxima a la abstracción. Ya para 1908, composiciones tales como *Les trois femmes* [150] habían estado enfocadas en la posibilidad de estructurar el campo visual continuo sobre la superficie plana del lienzo, utilizando un esquema discontinuo (la división binaria) para codificar la percepción. La triangulación había sido el primer paso, seguido por un proceso de particiones continuas. El campo se había fragmentado en segmentos y, al hacerlo, había generado las diferentes partes de la figura. Las unidades mayores de la anatomía representada habían sido tratadas como sectores generados en el interior del campo fragmentado. A continuación, una red estructural había emergido de lo que era potencial-

mente geométrico en la figura. La geometrización sería uno de los métodos utilizados para definir la extensión de la figura en un fondo nebuloso, a expensas de la identidad de la anatomía de la figura o su separación del entorno. Tal es la función de las líneas continuas, desconectadas de cualquier motivación anatómica, en *Femme avec éventail (Après le bal)* [151]. Es un proceso en dos fases, siendo el entramado geométrico la primera inscripción que la figura pasa a habitar posteriormente.

En algunas de las obras del verano de 1910—por ejemplo, *Femme debout* [239], *Femme nue debout* [240] o *Femme nue* [242]—en lugar de dividir el fondo en planos rectangulares, Picasso lo deja como un espacio indefinido, con algunas zonas esporádicas de líneas verticales. En las esquinas superiores y el borde inferior del lienzo, estas verticales a veces llevan encima curvas invertidas, resultando en lo que Karmel[6] ha denominado el motivo de tallo+arco (Ĭ). En las obras picassianas del otoño de 1910 y el invierno de 1910–1911, los signos-Ĭ a veces se reducen a un simple signo-T. Repartidos por toda la composición, estos signos-Ĭ y signos-T funcionan como fragmentos de un entramado discontinuo, repitiendo de forma rítmica los ejes verticales y horizontales del cuadro sin alinearse en un patrón estricto. Tanto los signos-Ĭ como los signos-T tienen la función de facilitar la tarea de coordinar figuras individuales con el entramado general. Para el otoño de 1910, Picasso construye coordenadas sobre de las figuras, superponiendo los signos-Ĭ y los signos-T sobre la configuración ya existente. Entrado 1911, las obras se van distanciando progresivamente de una transcripción legible de la realidad visual y se van haciendo cada vez más difíciles de descifrar, dado el alto grado de transformación que se produce del modelo natural a su equivalente formal. El impulso a la fragmentación de las superficies en planos constituyentes es ahora tan fuerte que el mismo núcleo de la materia se muestra finalmente como "una estructura delicada y abierta de arcos y ángulos entrelazados." No obstante, si esta forma da la impresión de disolverse hacia fuera en el espacio circundante, también parece fusionarse hacia dentro en una sustancia extrañamente cristalina. El vocabulario, restringido casi completamente a arcos planos y líneas rectas, con una evidente carencia de detalles literales irrelevantes, puede decirse que había alcanzado en este momento una simplicidad casi prístina y una extraordinaria economía de medios. La sintaxis ha conseguido una infinita sofisticación que se revela, por ejemplo, en la "un sinfín de movimientos intricados de planos dentro de márgenes imperceptibles," o en las "sofisticadas variaciones de luz y sombra que hacen que este andamiaje transparente tiemble de modo impredecible sobre la superficie blanca del papel."

Según Krauss,[7] uno debe distinguir aquí entre signos indéxicos y signos icónicos. En tanto en cuanto el entramado no parece crear un significado que se relacione con nada en el campo representacional, sino un significado que

es la infraestructura misma del lienzo, se trataría de un signo indéxico; es decir, es sintomático del campo que lo genera. Interpretamos la diferenciación propuesta por Krauss en términos de la distinción sintáctica entre constituyentes funcionales y constituyentes referenciales.[8] Es precisamente dentro del sistema ortogonal (el entramado funcional) que el signo referencial (la curva en forma de hoz) se proyecta, sometiendo con ello el campo léxico de la representación de la figura a la estructura gramatical del fondo. Esta estructura, la cual recibe especial énfasis en el Cubismo Analítico, provee un mínimo de información, ya que está regulada por principios visuales que determina la organización de la composición.[9]

Las obras de este período, tales como *Femme à la mandoline* [229], se estructuran generalmente alrededor de un entramado de líneas verticales y horizontales. La figuración geométrica es tan distante de la anatomía convencional que la distinción entre elementos representacionales y no representacionales resulta a veces tenue como mucho. Picasso utiliza las principales líneas direccionales del cuerpo como inicio de sus composiciones. Alrededor de esta estructura lineal construye un sistema complejo de planos abiertos e interactivos, que son a veces elementos composicionales bastante arbitrarios.[10] Hay una clara distinción entre los planos que representan las formas de la figura y aquellos que meramente estructuran la composición. El estado final de la obra procede de numerosas revisiones en las que los elementos representacionales se hacen abstractos, y viceversa—por ejemplo, *Femme debout* [245] o *Femme nue debout* [247]. Tradicionalmente, el claroscuro había tenido el papel principal de definir las formas sólidas. En el estilo innovador de Picasso, sin embargo, el sombreado sólo asegura que el espectador vea los planos como tales, y no como simples ángulos abstractos. Agrupa los bordes separados, y enfatiza un plano sobre otro al crear contrastes de valores en casos donde quedan superpuestos. No obstante, la disposición de luz y sombra es a veces lo contrario de lo que uno espera. Un papel suplementario que adopta el sombreado en la pintura de Picasso es el de delimitar los contornos de las formas que quedarían de otra manera perdidas en la multitud de pequeños planos.[11]

El punto en que todos los críticos están de acuerdo en lo que concierne al Cubismo es el reconocimiento de un tácito empeño por desarrollar un nuevo enfoque a la conceptualización del objeto como entidad independiente. De hecho uno de los fines declarados del Cubismo Analítico fue describir los aspectos esenciales del objeto, antes que la apariencia superficial. Esto es, la meta era representar cómo un objeto que ya lleva incorporado al espectador no depende de un ángulo de mira particular o un punto concreto en el tiempo. Tal concentración en la objetividad ya había estado presente en los cuadros de Cézanne, y es la misma línea de investigación que Picasso había continuado, buscando la constitución objetiva de la figura sin tener en cuenta as-

pectos efímeros o subjetivos. Al destruir la ilusión óptica de profundidad, por ejemplo, Picasso había intentado eliminar todo espacio externo al objeto mismo. Su meta había sido organizar la composición de forma plástica, y al mismo tiempo solucionar armónicamente los problemas pertinentes a la distribución, el espacio, el color y el ritmo. Para conseguirlo, el artista había dependido, en un principio, de la observación visual directa, explorando los fenómenos de superficie. Después había analizado la asociación de las partes del objeto percibido con su entorno. Finalmente, había reducido el objeto a las formas y planos esenciales, rechazando incluso las modulaciones de tono. En otras palabras, es la observación misma la que le había sugerido utilizar planos desplazados e interpenetrados, y posteriormente el total abandono de la perspectiva geométrica. Como ya se ha discutido, a finales de 1909 y comienzos de 1910, las formas se habían reducido a un elaborado complejo de facetas y planos. Progresivamente, los planos en el interior de objetos y figuras comenzaron a abrirse los unos a los otros. Como resultado, lo que antes había sido el objeto de la percepción se había ido desvaneciendo tan pronto como se proyectaba sobre el lienzo. Cualquier lectura concreta de la composición pasó a ser evanescente, transitoria, como en el proceso de percepción del objeto.

Para la primavera de 1910, la figura y el fondo se habían ido fundiendo en una composición cada vez más compacta, casi independiente—como vemos en *Portrait de Wilhelm Uhde* [231]—permitiendo al espectador reconstruir la forma más allá de los límites presentados. La pintura se elabora virtualmente en términos de un amplio entramado estructural de líneas verticales y horizontales interrumpidas por series de diagonales. Los objetos dejan de ser formas contenidas en si mismas, completamente circunscritas, y se abren totalmente al espacio que las rodea para forma un conjunto de facetas interpenetrantes y corredizas. Como Kazimir Malevich (1879–1935) llegó a decir más tarde, sólo con el Cubismo Analítico obtiene el realismo su verdadero significado, al hacer que los objetos se tornaran reales e independientes del espectador. En esta nueva referencialidad prismática, observamos que se da un enfoque sobre el objeto que no está ya ligado a una situación única y específica en el tiempo o el espacio. Cada imagen encarna una multiplicidad de relaciones objeto–espacio. Esta sucesión de eventos simultáneos observados en la superficie e incluso la posible ambigüedad de la secuencia perceptual establecida tienen la intención de poner en evidencia un claro paralelismo con el proceso activo de la percepción.

A comienzos de 1910, Picasso se libera casi por completo de las apariencias superficiales, reconociendo que podía reducir la descripción estructural de un objeto a simples modulaciones y condensaciones tanto de figura como de fondo. Los contornos del cabello en *Jeune fille à la mandoline (Fanny Tellier)* [225], por ejemplo, rompen la solidez de la cabeza al fundirse con

los planos en el espacio adyacente y los codos se desmaterializan en un fondo traslúcido. La nueva sintaxis en las relaciones figura/fondo se expresan mediante facetas discontinuas cada vez más pequeñas, las cuales asumen la configuración de ladrillos irregulares. En este mundo inestable, la integridad de la materia se descompone en una red de *passages* de tonos mudables. Las posiciones en el espacio se definen de forma relativa, en vez de absoluta. Los planos se encuentran en continuo movimiento, alterando su situación relativa según el contexto. En la obra en cuestión, el perfil de la cabeza se repite, mientras que la parte superior del brazo y el hombro cambian en el plano. El espectador se ve forzado a asumir que la figura está compuesta de fragmentos extraídos de diferentes puntos de mira. Los planos sombreados pueden evocar bien la ilusión de sólidos modelados y opacos, bien una sustancia traslúcida y estructuralmente compleja. La partición sintáctica del objeto se enfatiza aun más con la geometrización (adaptando la representación a la extensión plana de la superficie del cuadro) que uno no puede ya identificar como una parte ni de la figura ni del fondo.

Este nuevo desarrollo en la obra de Picasso se remonta al comienzo de su colaboración con Braque. El malagueño había utilizado el facetado en las pinturas de 1908 y 1909 principalmente para describir los contornos del cuerpo visto como una masa escultural unificada. En contraste, Braque había usado zonas de color para definir un patrón rítmico no relacionado con el contorno de las figuras, extendiéndose más allá de sus bordes. Incluso cuando estas zonas evolucionan en facetas con bordes lineales, continúan funcionando como parte del patrón general. Interrumpiendo los contornos del motivo, fragmentan la masa escultural. Picasso aplica las ideas de Braque concernientes a la fragmentación a la figura humana en la primavera de 1910. Cada una de las facetas de las figuras aparenta ser una forma independiente, superponiéndose a las otras alrededor o interseccionándolas—por ejemplo, en *Nue debout aux bras levés* [237], *Femme nue* [246] o *Femme nue* [235]. Mientras que la disposición general de las facetas refleja la forma natural del cuerpo, cada una de las unidades específicas es libre de desviarse del contorno descriptivo. El significado de una forma concreta depende tanto de su localización como de su carácter particular, y la profusión de facetas indica su función no representacional. Las formas en el espacio ahora parecen tener múltiples (y a menudo contradictorias) posiciones, dependiendo del contexto. A veces, las formas pueden ser transparentes, interpretándose en ciertos contextos como espacio, mientras que en otros, su solidez las identifica como objetos materiales.

Una complejidad adicional se suma en obras como *Portrait de Ambroise Vollard* [230], donde las líneas forman parte de un entramado autónomo. Aunque también pueden interpretarse como delineadoras de la forma de la figura, el espacio en el interior del cuadro ha perdido las áreas convexas que

sólo entorpecían y se ha convertido en una estructura cristalina casi completamente plana, un entramado de partículas prismáticas con sutiles transiciones entre ellas. El cuerpo se sugiere meramente como una masa densa y amorfa situada justo debajo de la red de líneas verticales, horizontales y diagonales. La descripción se reduce a desviaciones lineales del entramado ortogonal que todo lo abarca y que solo tiene un papel funcional, y no existe referencia alguna a ningún objeto particular—por ejemplo, *Mademoiselle Léonide* [233] y *Jeune fille à la mandoline (Fanny Tellier)* [225]. El mismo fenómeno se observa en varios desnudos de la primavera de 1910—por ejemplo, *Femme nue* [228], *Femme nue debout* [236], *Nue debout aux bras levés* [237] o *Femme nue* [246]—donde las coordinadas se extienden a lo largo del lienzo, construyéndose la figura a partir de fragmentos geométricos bidimensionales.

A lo largo de 1910, la doble preocupación por la figuración y la abstracción provocan una deliberada fluctuación en el tratamiento del desnudo, del volumen puro—como en *Mademoiselle Léonide* [233]—se pasa a una sustitución de planos equilibrados por volúmenes—como en *Portrait de Daniel Henry Kahnweiler* [224]. Una nueva unidad sumerge a las figuras en el espacio del fondo, como se ve en obras tales como *Portrait de Ambroise Vollard* [230], *Portrait de Wilhelm Uhde* [231]. En algunos casos—como *Femme à la mandoline* [226], *Mademoiselle Léonide* [233] o *Jeune fille à la mandoline (Fanny Tellier)* [225]—donde uno esperaría que el perfil de la figura resaltara del espacio circundante, un plano convexo suprime el primero y realza el segundo. No sólo se da una interrupción en el contorno, sino incluso un total vacío que nada puede llenar, ya que la figura simplemente no se puede limitar al espacio disponible. Cualquier intento de construir mentalmente el espacio ocupado por la figura resulta fallido. El trazo ya no es coherente. El objeto representado existe pero debe ser reconfigurado como significante a partir del conjunto de líneas y facetas, sombreadas delicadamente mediante el uso del monocromo.

Este nuevo enfoque sobre el significante pictórico se desarrolla en etapas. Inicialmente, Picasso había investigado la fusión de un signo puramente funcional (el entramado)—que se refiere a la superficie del lienzo como tal—con el signo referencial (la figura representada). En *Les trois femmes* [150] el mismo signo geométrico, el triángulo, había sido utilizado repetidamente con diferentes funciones semánticas. La tendencia en Picasso parece ser la reducción de todas las marcas posibles a sólo una, dada como un producto de la unión de una división *a priori* (el entramado o partición geométrica de la superficie) con la potencialidad de la figura misma. Para el verano de 1909, Picasso había comenzado a escoger objetos con formas geométricas específicas para hacer que la combinación fuera aun más conspicua. La eficacia de este sistema se debe al hecho que el entramado mismo, como signo indéxico

de la superficie pictórica, como significante funcional, sirve de motivación de la que de otra forma sería una geometricidad arbitraria; de forma inversa, cuando el sistema se usa sin la superficie pictórica como referente para este esquema geométrico, parece casi demasiado mecánico. Mediante la incorporación de la unidad referencial (la figura) en el constituyente funcional (el entramado), todo elemento en la composición es simultáneamente, tanto formal (distintivo)—cada unidad adquiere significado por su relación con otros elementos en el sistema—como significativo—cada faceta sobre el lienzo corresponde a un posible cambio de orientación en el espacio. Esta doble función del constituyente pictórico, inventado en *Les trois femmes* [150], que prácticamente corresponde a la doble articulación del lenguaje verbal, había llevado a Picasso a una exploración inicial de la ambigüedad esencial del signo, y a su investigación de la función reguladora del lienzo en conjunto.

En Horta durante el verano de 1909, y en la siguiente primavera de 1910, la fuerza del entramado gradualmente se había hecho irresistible, alcanzando un clímax dramático durante el verano de 1910 en Cadaqués. *Jeune fille à la mandoline (Fanny Tellier)* [225] demuestra lo difícil que se había hecho cotejar el carácter formal y distributivo del constituyente funcional (la red ortogonal de facetas que organizan las superficie del lienzo) con el constituyente referencial (la figura). Según Bois, Picasso en este punto inventó otro tipo de unidad que no estaba ya motivada por la indexicalidad funcional del entramado, la hoz (la combinación de una porción de círculo y una línea recta que lo entrecorta). Esta nueva marca caracteriza la segunda etapa de la fase semiológica del Cubismo Analítico—*Mademoiselle Léonie* [238], *Mademoiselle Léonie dans une chaise longue* [244], *Femme nue debout* [232]. *Portrait de Daniel Henry Kahnweiler* [224], pintado en Paris a principios del otoño de 1910, fue la última prueba de este tipo de experimentación. El lienzo ahora se construye alrededor de una serie de signos informativos. Palau[12] apunta que en esta etapa la superficie pictórica deja de ser un espacio en el que acoplar las figuras para convertirse en protagonistas de la composición. Este papel fundamental se enfatiza con trazos que subrayan su estructura bidimensional. La totalidad de la superficie se organiza como un conjunto de segmentos llanos que parecen flotar sobre el plano vertical del cuadro. Cada faceta ofrece a sus colindantes un juego continuo de recesión e intrusión. En lugar de verse invitado a leer por encima la superficie, al observador se le presenta una construcción transparente en la que tanto la superficie como el fondo juegan un papel. Aquí el pintor tiene el reto de organizar un espacio que es válido de por si, una organización autónoma de un entorno determinado, mientras simultáneamente codifica las unidades de información en él. Según Daix,[13] es la tensión pictórica entre estos dos componentes que es responsable de la construcción de la estructura composicional, con los elemen-

tos referenciales sometidos a la red funcional, lo cual induce al Yo a construir "realidades" antes inalcanzables.[14]

Debido al entramado en que Yo y lenguaje se ven envueltos, el deseo del Yo en la teoría lacaniana lleva a una necesaria preocupación por los medios simbólicos que lo conforman. Es por ello que el Cubismo picassiano no va dirigido hacia un Otro o Yo concretos sino predominantemente a la compleja red de relaciones que existen entre el lenguaje y la realidad deseada. Como ya concluyera Peirce, el Yo sólo posee un conocimiento indirecto de la realidad, pues las representaciones mentales son el único acceso posible a ésta. Consecuentemente, el descubrimiento del Yo sólo se da mediante significantes que a su vez dependen de otros significantes. El significado no es otra cosa que el desplazamiento de un término por otro. Siguiendo a Cassirer, el lenguaje simbólico es en general una función de mediación por la que se articula toda posible área de percepción y discurso. Visto desde este ángulo, los esquemas simbólicos que se siguen unos a otros en el proceso de construcción del Yo realmente imparten direcciones específicas en lo que concierne al Yo y su relación con la realidad. La simbolización resulta el común denominador de todos los modos posibles de formar tanto el Yo como el Otro. Estas conclusiones llevan a Picasso a abandonar el concepto de la percepción como reflejo de cosas reales. Al hablar de la realidad, no puede referirse al mundo en sí o a la situación ontológica del Otro, como si fueran propuestas que pudieran ser presentadas sin hacer referencia a la labor simbólica del Yo. Le es necesario hacer referencia al tipo de realidad que el Yo construye dentro de los límites de lo que puede decirse, pensarse o hacerse en un marco simbólico. Tanto el Yo como el Otro son meramente el resultado de una elaboración y no van dados con anterioridad. Una vez admitido el hecho de la no existencia de entidades últimas independientes del observador, sólo se puede optar por explorar perspectivas que se originan en esos mismos modelos simbólicos que caracterizan las relaciones del Yo con su alrededor. El signo deja de ser un mero envoltorio accidental de la idea para pasar a ser un órgano necesario y esencial. No sólo sirve para comunicar el contenido completo y específico de un pensamiento, sino que es además un instrumento por el cual se desarrolla y se define completamente el contenido mismo.

En su búsqueda de una identidad, Picasso se ve forzado a concluir que todo éxito en la construcción del Yo debe tener su base en la capacidad de crear y usar un sistema simbólico significativo. La lengua no es un mero espejo de un orden de significado preexistente, sino más bien un generador de significación tanto puramente lingüística como con/figurativa. La escritura da a luz a un mundo previamente inexistente. En otras palabras, es de reconocer que la arbitrariedad del signo permite una codificación más fructífera de la realidad y también constituye una cierta separación entre Yo y lenguaje, al poder éste modelar su relación con la realidad de diferentes formas. Es en

esta capacidad metalingüística donde se encuentra el último recoveco de libertad del Yo, una salida de su prisión simbólica. Ahora bien, al no existir mundos factuales sin la capacidad simbólica para formar relaciones significativas, la variedad de lenguajes debe también corresponderse con múltiples estructuras. Asumiendo que el conocimiento es la captación mediada—no inmediata—de la realidad, debe suponerse que es también simbólica, pues depende de los símbolos, que son el medio de alcanzar el conocimiento. La elaboración del Yo ocurre al organizar diversos universos, visiones del mundo o tipos de realidad. La acción simbólica, ejecutada al nombrar, fija conglomerados perceptivos mucho antes del serles atribuidos signos gráficos adecuados para su descripción.

Todo proceso expresivo es realmente simbólico, metabólico, y contribuye a la formación de sistemas de relaciones abiertos que no impide una re/creación de la realidad. Los símbolos conforman un sistema de esquemas en que se encuentran ordenadas culturalmente las formas y categorías por las que el Yo se relaciona con la naturaleza, analizándola y prestando atención—o ignorando—tipos de relaciones o fenómenos, que por lo tanto encauzan su razonamiento. La capacidad de dar forma a la realidad procede de una misma función simbólica. Esto lleva a su vez a que el lenguaje pueda también someter al Yo al caos o imponerle excesivas restricciones. En otras palabras, no sólo se establecen las fronteras de lo conocible sobre la base de aquello que los símbolos descubren, sino que al mismo tiempo se cancelan áreas cognoscitivas, al definirse límites de significación más allá de los cuales es imposible pensar. Para salir de la prisión simbólica en que se encuentra el Yo, es necesaria una crisis, esto es, la suspensión de aquellas estrategias que se han convertido en obstáculos internos o en fuente de intolerable confusión. La poesía ilegible de Picasso tiene como meta crear tal crisis. Al poner en duda la validez del lenguaje como medio normalmente incuestionable de captación de la realidad, Picasso lleva al pintor/espectador a entrever mundos apartados del lenguaje. Es, sin embargo, una mera ilusión, ya que el supuesto quebrantamiento del lenguaje no crea más que otro lenguaje que, por su complejidad, se convierte en el foco de atención tanto del pintor como del espectador.

CAPÍTULO 10

Hay una cierta fluctuación en Picasso entre el tratamiento explícito y volumétrico de las formas, y la necesidad de allanarlas en el plano pictórico. Durante su estancia en Horta en 1909, Picasso había estado preocupado con la ruptura de la figura humana en unidades escultóricas interrelacionadas. Ahora utiliza las principales líneas direccionales del objeto como elementos pictóricos arbitrarios. En un sistema de planos transparentes e interpenetrables, la forma se sugiere a poca profundidad, de la que reemerge la figura como en *Mademoiselle Léonie* [238] o *Mademoiselle Léonie dans une chaise longue* [241]. Kahnweiler reconoció que el problema principal con el que se enfrentaba Picasso era cómo representar, de la forma más objetiva posible, una figura tridimensional en una superficie bidimensional sin recurrir a mecanismos ilusionistas. Luz y sombra se yuxtaponen de forma arbitraria, estando dispersas por toda la superficie del cuadro para mantener un equilibrio composicional. La figura se ha hecho prácticamente indistinguible del fondo, fragmentándose en facetas; mientras que la homogeneidad de la forma queda destruida por completo. El espectador debe recomponer la obra mentalmente, agrupando los elementos dispersos según principios cognitivos generales.

Con la aparición del elemento simbólico existe la posibilidad de una referencia a entidades aún en proceso de desarrollo. Mediante el distanciamiento simbólico, el Yo puede alcanzar la capacidad de ser consciente de sus propias inclinaciones relacionales. Es decir, con la aparición de instrumentos lingüísticos se desarrolla la habilidad del Yo de hacer juicios críticos de su relación con el Otro, llegando, en última instancia, a un conocimiento consciente. Según Freud, el Yo es un complejo significante formado de consciente e inconsciente, dos componentes que no existen en armonía, hablan diferentes lenguas, y operan bajo órdenes conflictivas. Mientras que el consciente controla el sistema relacional y lingüístico, el inconsciente regula el afectivo y sensorial. Ahora bien, todo discurso procede de la interacción entre ambos sistemas. De nuevo el Yo debe obtener su propia identificación en su encuentro con un Otro, no sólo la realidad circundante, o incluso el sistema simbólico que consigue descubrirla, sino también un Otro interiorizado a

través de su experiencia con la realidad. La realidad resurge como la gran otredad.

El entramado simbólico es aquel lugar privilegiado donde según Lacan se hallan la temporalidad, la subjetividad, y sobre todo, el deseo. Este entramado pertenece exclusivamente al orden simbólico, aunque tiene un efecto importante sobre el orden imaginario, y se ve a su vez afectado por éste. Es el lugar en que se encuentra el significante divorciado del significado en una relación perpetua de postergación y significación provisional, que se apoya en la aseveración saussureana de que "la significación no se halla en un significante, sino en la correlación entre significantes a lo largo de la cadena significante y es por lo tanto inestable."[1] Mientras que la significación asociada con la interacción entre lo simbólico y lo imaginario (a través de *points de capiton*) es sólo una función provisional, ilusoria y efímera de la relación entre significante y significado, la concepción lacaniana del entramado simbólico reduce la significación a un producto de la anticipación y la postergación. El entramado es fundamentalmente inestable , ya que siempre es posible añadirle otro significante, hasta el infinito. "La significación no se da en un punto determinado de la cadena, sino que "insiste" en el movimiento de un significante a otro.[2] Ninguno de los significantes que componen el entramado simbólico contiene la significación de una forma positiva, sino que el significado "insiste" como una función de su interacción. La "insistencia" de la significación para Lacan no sólo supone un reto para la concepción tradicional del significado como un proceso de referencia y equivalencia entre significante y significado (o el signo y su referente), sino que a su vez alberga la naturaleza profundamente temporal del entramado simbólico."[3]

Es en sus retratos y naturalezas muertas que Picasso perfecciona el entramado de líneas verticales y diagonales y el característico diseño piramidal. Cooper había observado cómo el andamiaje lineal se va alzando para indicar distancias y para mantener unida la composición, mientras que una arquitectura asociada de planos, sobre los que se inscriben los detalles realistas, intentan producir una sensación de relieve y sirven para integrar espacialmente el primer plano con el fondo. Como apunta Roskill,[4] la imaginería cubista para entonces había llegado a consistir en figuras aisladas en un espacio comprimido e inmediatamente adyacente, y naturalezas muertas cuya distribución en tableros inclinados verticalmente se hacía virtualmente idéntica al plano de superficie, de modo que en ambos casos, la frontalidad va acompañada del cese de la acción y la proximidad del enfoque. La estructura básica creada de este modo, a ambos lados de los ejes centrales vertical y horizontal—un triángulo equilátero en el caso de las figuras, con la base en la parte inferior del lienzo y su ápice en la parte superior, y algo parecido a un diamante o lozenga en el caso de las naturalezas muertas—se convierten en elementos reiterados de una versión a otra. Dentro de estas estructuras bási-

cas, los atributos que identifican al objeto se tratan como indicios separados de la presencia del objeto. Existe, para 1911, un cambio radical en el equilibrio entre lo que se observa y lo que es extrapolado o imaginado, y una clara tendencia a la "desfisicalización." La figura se hace aun más esquelética, hasta el punto de presentar una especie de vacío donde debería de completarse plásticamente. Los arcos aparentemente desplazados sirven como recordatorios referenciales de las formas de los pechos, hombros y cabeza, o como ecos autorrepetitivos de aquéllos, especialmente siguiendo el modelo de instrumentos musicales; y lo que puede aun leerse, se cristaliza a partir de un todo continuo, impalpable e indeterminado. Según Flam,[5] la preponderancia de la sintaxis no-referencial ejerce una fuerte presión sobre el contenido referencial de los cuadros para la primavera de 1911. Hay un cierto componente cognitivo que se requiere del espectador para poder valerse en este sistema fuertemente gramatical. Como aduce la crítica, la composición se mantiene intacta gracias a un conjunto de leyes internas que son congeniales con la visión y la creación artística. La configuración estructural transpira a través de la compleja dinámica que enlaza las formas abstractas a las partes concretas del objeto. Las estructuras adquieren su valor relacional sólo tanto en cuanto formen un sistema de signos concretos. A veces la composición corre el riesgo de hacerse puramente abstracta como en *Guitariste (La mandoliniste)* [250]. Este es un paso crucial en la determinación del artista a que la pintura sea un proceso puramente semiótico. Una vez que el valor referencial del constituyente se integra en la composición, el arte pasa a ser un sistema arbitrario de oposiciones, un lenguaje más.

En 1910 Picasso había utilizado el entramado principalmente como un andamiaje, integrando el motivo y su entorno. Sin embargo, es sólo en unas cuantas figuras de Cadaqués que el entramado había condicionado la estructura del motivo mismo. Ahora el pintor vuelve con más energía a su insinuación inicial de construir una figura alrededor del entramado simbólico. Aunque permaneció implícita en sus composiciones, la expresión visible del entramado progresivamente va tomando la forma de una serie de tiras verticales, cada una de ellas un plano independiente paralelo a la superficie del cuadro. Como indica Karmel, este esqueleto de planos verticales impone nuevas restricciones a la anatomía cubista, forzando a Picasso a abandonar el *contraposto* por una representación formal más simple. Como resultado, la mayoría de sus obras de comienzos de 1911 se dedican al tema del mandolinista, ajustando la figuración para que se corresponda con el entramado plano como en *Femme à la mandoline* [271], *Personne baroque* [264], *Mandoliniste assise* [269], *Femme à la mandoline* [272], *Homme à la mandoline* [270], y *La mandoliniste* [256].

Para 1911 las pinturas de Picasso se hacen más ascéticas. La selección de colores virtualmente monocromáticos—principalmente grises, ocres y ma-

rrones—se restringen en un registro flexible que es más apropiado (como es el caso en la paleta tardía de Cézanne) a procesos preliminares de modelado, respondiendo a muy sutiles inflexiones que pueden alternativamente acentuar el volumen o la superficie. Las marcas de pigmento maleables en igual proporción son frecuentemente delgadas y semitransparentes, organizadas en grupos que tienden a desplazarse en una misma dirección (a la manera cézanniana), y se concentran sobre todo en los ejes principales de la composición para extenderse progresivamente hacia los bordes, de modo que crean un efecto de titilación global.

Es probablemente por esta razón que los lienzos comenzados en la primavera de 1911 son los más densamente trabajados en la carrera del artista. Las bandas horizontales del fondo, que en los estudios preparatorios de *Homme à la guitare* [317] recibían más o menos el mismo énfasis que las bandas verticales de la figura, han sido prácticamente eliminadas en la versión final. Unos pocos segmentos de línea sobreviven de sus bordes que sirven de terminaciones de las estrechas franjas verticales que ahora tienden a dominar la composición. Sólo los elementos curvilíneos del estudio original permanece básicamente igual: algunos han sido suprimidos, otros han sido incorporados a grupos más complejos. En este nuevo desarrollo, el entramado provee el esqueleto estructural, mientras que la división en franjas verticales le da una agilidad que se presta a acomodar mejor los contornos irregulares del cuerpo humano. La disposición arquitectónica de las franjas funciona como una especie de metáfora de la estructura anatómica, aunque es imposible definir una correspondencia exacta entre las tiras individuales y rasgos del cuerpo—por ejemplo, en *La violiniste* [268] o *Homme à la tenora avec livre* [251]. En su lugar, cada franja parece hacerse eco del contorno vertical del cuerpo en su totalidad. El fondo se ha convertido ahora en objeto, igual que la figura misma. Los mecanismos de partición y agrupación sintáctica que habían sido utilizados con anterioridad para analizar la figura se usan igualmente aquí en la elaboración del entorno. El enfoque metafórico combinado con el tratamiento del lienzo como un objeto por si mismo son dos aspectos que Picasso continuará explorando en el Cubismo Sintético.[6]

Karmel ha demostrado que para comienzos del verano de 1911, Picasso revisa ciertos lienzos, no modificando elementos individuales, sino superponiendo una composición completamente diferente sobre otra preliminar ya existente, como en *Le poète* [249].[7] Esta práctica permitió al artista combinar un cuidado refinamiento con la espontaneidad, reelaborando sus obras extensamente, pero dejando las revisiones y añadidos visibles como una serie de reacciones a un motivo específico. Las yuxtaposiciones visuales se convierten de hecho en una metáfora de las asociaciones superpuestas de la memoria, una concepción a la que el artista volverá durante la fase del Cubismo Sintético. La idea de reestructurar una composición con figuras mediante

planos superpuestos encuentra su más clara expresión en *Tête d'homme à la pipe* [273], *Homme à la pipe* [274] y *Le pêcheur portugais (Le poète)* [259]. Ya en el verano de 1910, las líneas diagonales habían servido para acentuar lo que habían sido básicamente composiciones ortogonales. En 1911, sin embargo, son los planos diagonales superpuestos los que ofrecen la estructura esencial de la composición; las verticales sirven aquí meramente como contraste a los planos doblados. Éstos ahora constituyen un esquema composicional fundamentalmente abstracto. Los detalles realistas parecen secundarios a la composición, aunque son éstos los que a menudo establecen la identidad del motivo. Una de las consecuencias de la repetición de una estructura abstracta similar, aunque con detalles variables, es que un motivo puede fácilmente transformarse en otro, ya que el armazón no-representacional de planos inclinados ofrece ilimitadas posibilidades de transformación.[8]

Pinturas como *L'Accordéoniste* [248] muestran una imagen cada vez más enigmática de la realidad. El espacio se ha hecho ahora tan poco profundo que a veces los planos diseccionados parecen casi flotar encima del plano pictórico, más que detrás de él. El vocabulario, también, se ha reducido casi exclusivamente a elementos lineales. El grado de fragmentación ha ido tan lejos que, a primera vista, la referencia a la realidad apenas puede discernirse.[9] Posiblemente por esta razón, se incluyen claves realistas a lo largo de la composición que sirven para sumergir al espectador en áreas más crípticas, donde las líneas y planos parecen no referirse a nada sino a si mismos. Desde sus comienzos, un aspecto esencial del Cubismo había sido negar una definición unívoca de la realidad y reemplazarla con múltiples interpretaciones. La identidad de los objetos, también, había quedado intencionadamente ofuscada. Habiendo reducido la infinita apariencia de las cosas a un elemental vocabulario de arcos y ángulos, Braque y Picasso habían revelado relaciones analógicas y contrastantes que amenazaban la previa individualidad de los objetos. El artista no se veía obligado ya a aceptar una visión compartimentada de la realidad como fija e irrevocable. Y el espectador mismo, como el artista, se convierte en creador que reconstruye este emergente mundo de infinitas maneras. Como señala Kozloff,[10] Picasso rompió con la antigua noción renacentista del cuadro como una ventana que enmarcaba una cavidad del mundo exterior claramente delineada. Los cubistas no rechazaron este sistema para imponer su opuesto—un concepto de la pintura como una pantalla donde las formas se relacionan sólo teóricamente sobre el plano vertical. Más bien, para los cubistas la creación artística se encontraba entre ambos polos, de modo que el espacio pictórico alcanza una infinita flexibilidad de interpretación, evitando por todos los medios definirse. Tal espacio se enfrenta con la concepción tradicional de que la profundidad se percibe de forma continua en la naturaleza. Al contrario, en estas obras, el espectador se ve forzado a penetrarlas, el final de un constituyente sirve arbitrariamente como

comienzo de su colindante. La única orientación que existe es la tendencia de las formas a concentrarse alrededor del eje central vertical y desplazarse hacia los perímetros. Además de este esquema, sin embargo, si uno va más allá en la obra se encuentra con una serie de desconexiones, empalmes, y filtros que meramente se modulan unas a otras creando una tensión de la que no hay escape. Por lo general, el desmantelamiento y redistribución de las formas a lo largo de la superficie reafirma la homogeneidad del plano pictórico como "entramado simbólico."

Un resultado inevitable de la integración del Yo en el orden simbólico es que se encuentra fundamentalmente dividido; es un efecto de la significación cuya verdad es la ausencia que la significación intenta enmascarar: "ya que el sujeto es esencialmente un ser parlante (*parlêtre*), se encuentra por fuerza dividido, castrado, partido."[11] Como ser hablante, el sujeto no es sólo un *parlêtre* sino una entidad *par lettre*, creado sólo por la divisibilidad endémica al proceso de significación. Como resultado de la relación entre significantes en el entramado simbólico, el sujeto es básica e irreductiblemente una ausencia, una carencia cuya posición está determinada por el significante, y cuya verdad es diferida, retrasada, y utilizada como señuelo por aquél. Esto es, el sujeto ya no es una realidad presente, un objeto manipulable o una entidad en el mundo, como tampoco lo es ningún otro significante.

El Yo lacaniano carece de "materia." Como Evans[12] especifica, al estar "representado por un significante en lugar de otro significante, el sujeto es un mero efecto del lenguaje," que es insignificable: "ningún significante puede significar el sujeto;" sólo puede estar representado como un efecto de la cadena significante, pero jamás puede quedar atado a un contenido estable. Como tal, el sujeto es una categoría epistemológica necesaria que se encuentra disponible al ser humano como resultado de la sofisticación de los procesos mentales. Esta sofisticación le permite concebir la presencia/ausencia no sólo como condicionante existencial, sino también como condición temporal de una entidad determinada. Es más, esta sofisticación de la conciencia lleva a articular el conocimiento a través de un sistema de significación cuyo primer principio es la ausencia de aquello de lo que se habla.

El concepto de presencia/ausencia como atributo variable del objeto es inseparable de su ascensión al orden simbólico, y el sistema simbólico es inconcebible sin la dialéctica presencia/ausencia. Lo irónico de la situación es que el nombrar un objeto es necesariamente también un proceso de negarlo, de insistir en su irremediable ineptitud incluso a pesar de su realidad: "El símbolo se manifiesta antes que nada en el asesinato del objeto.[13] Adhiriéndose a una concepción estrictamente hegeliana de la dialéctica, Lacan mantiene que el mismo acto de predicación (es decir, cualquier simbolización) es necesariamente un acto de negación. El proceso de decir lo que algo es, es simultáneamente el proceso de decir lo que no es: "P es Q" priva a P de su

esencialidad al convertirse en algo diferente de P; es negado en favor de una de sus cualidades. Es más, la acumulación de cualidades de P (incluso un infinito número de Qs) jamás pueden a ofrecer una definición exhaustiva de P (y por lo tanto una representación completa). Al entrar en el orden simbólico, el Yo abandona el mundo inmediato de los objetos y se resitúa en una posición epistemológica que está ya mediada y siempre lo estará, y de cuyas garras no puede escapar.

Para 1911 no existía ya una clara separación entre los objetos representados, o entre ellos y el espacio circundante. El análisis llevado a cabo era más de la pintura misma que del motivo. Liberado de referencias externas, la ambición del Cubismo de representar la tridimensionalidad sin comprometer la superficie plana del cuadro consigue su objetivo. Ahora era una cuestión de tratar el cuadro como una combinación de líneas, colores y tonalidades sobre la superficie, que podían distribuirse arbitrariamente para referirse a la realidad de forma no mimética. En *Guitariste (La mandoliniste)* [250] parece que los últimos vestigios de la representación literal han desaparecido. Los varios constituyentes del cuadro han sido aislados y han conseguido una identidad autosuficiente, funcionando de forma interactiva en el sistema pictórico. Las líneas rectas, algunas de las cuales coinciden con áreas tonales, se hacen más finas en los bordes del cuadro que ahora delimitan las proyecciones periféricas de la estructura funcional. Más que un análisis, este tipo de pintura es un ensamblaje semiótico de elementos, algunos de los cuales son símbolos prefabricados para denotar antes que describir la realidad exterior.

Karmel[14] clasifica los dibujos ejecutados en Céret en tres diferentes grupos. En el primero, la composición formal permanece constante, mientras que el motivo cambia. En el segundo, es la composición formal la que se altera, mientras que el motivo sigue constante. En la última serie de dibujos, la figura parece simplificarse en un amplio panel, dividido en tres simples franjas verticales. Picasso parece querer invitar al espectador a percibir simultáneamente elementos que representan tanto rasgos referenciales como aspectos funcionales. En *Buste de Céretane* [258], el torso femenino se compone de franjas verticales, algo inclinadas, a un lado u otro, mientras que los hombros se indican con arcos truncados cubiertos. A la izquierda, el largo antebrazo desciende virtualmente ininterrumpido del hombro a la cadera, entrando en contacto con el antebrazo recortado a un ángulo agudo. El brazo derecho desciende del hombro identificado por un arco cubierto hasta la mitad del torso. El antebrazo en este lado parece estar roto en dos: descendiendo diagonalmente desde el codo, se tuerce repentinamente hacia arriba. En dos de estos dibujos, la figuración permanece básicamente igual, pero los otros elementos de la composición están bastante elaborados. En uno, la figura está rodeada de grupos de escalones ortogonales—como vemos en *Buste de Céretane* [260]. En otro, la figura está cubierta por áreas de fuerte entrecruzado—

como se observa en *Buste de Céretane* [266]. Está oscurecida además por un plano inclinado hacia abajo y hacia la derecha en la parte superior. Otros planos mayores, aunque menos definidos, se alzan de la porción inferior de la composición. Planos inclinados también se superponen a la figura en dibujos como *Femme avec éventail* [265], donde el área izquierda de la figura ha sido revisada, de modo que el antebrazo se inclina hacia abajo, en lugar de hacia arriba. Los planos en estos dibujos parecen tener una inclinación interna procedente de los bordes de la composición. *Femme à l'éventail* [275] y *Femme à la tenora* [277] son exploraciones formales para *L'Accordéoniste* [248]. En ellos, Picasso claramente tiene la intención de hacer visible en la obra terminada el proceso evolutivo que éstas han sufrido. De nuevo, uno observa que la relación entre el dibujo y la pintura ha cambiado significativamente para estas alturas. Los estudios preparatorios tienen la función de explorar alternativas y refinamientos dentro de una estructura composicional predeterminada. Es más, parece que para el verano de 1911, el dibujo se había convertido para Picasso en una actividad independiente—incluso autotélica en términos utilizados por Karmel. El artista experimenta con una serie de dibujos para ver adónde le conducen, sin plan predeterminado. Posteriormente, vuelve a aquéllos con la intención de recolectar ideas para sus cuadros. Un lienzo puede utilizar rasgos de diferentes dibujos o incluso series enteras de ellos. Y al contrario, un dibujo puede usarse en la composición de diferentes lienzos.

La estancia de Picasso en Céret durante el verano de 1911 se ha dividido en dos mitades desiguales: unas cinco semanas trabajó solo, y otras tres semanas estableció una estrecha colaboración con Georges Braque. Para ambos artistas, la conquista de la estructura bidimensional era uno de los métodos con los que derrotar el tiránico dominio de la perspectiva y el vocabulario pictórico convencional. En contraste con Braque, sin embargo, Picasso tiende aun a resolver las figuras en volúmenes. En *L'Accordéoniste* [248], *Le poète* [249], *Homme à la pipe* [252], *Femme dans un fauteuil* [261] el personaje representado se construye sobre una estructura piramidal abstracta. Según Palau,[15] éste es de hecho uno de los rasgos más característicos de su obra en Céret. Aunque su origen puede ser remoto—remontándose a *Portrait de Ambroise Vollard* [230], *Mademoiselle Léonie dans une chaise longue* [244], y *Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler* [224]—el motivo piramidal tiene precedencia sobre todos los demás en este punto. El armazón tiende a adoptar una función plástica, como un diagrama del ritmo actual, tal y como lo percibe el espectador. Como consecuencia de una estricta estructura abstracta, la figura resalta con claridad del espacio circundante en obras como *Homme à la clarinette* [257] y la ya mencionada *L'Accordéoniste* [248]. Por primera vez desde Cadaqués, Picasso regresa a una continuidad gráfica que adopta algunas funciones del contorno de la figura, pero que ahora permane-

ce claramente trastocada y abierta. En esto, de nuevo, el español difiere del francés, quien retuvo una mayor flexibilidad en sus transiciones y un equilibrio estructural más obvio, como se observa en el uso de una clara red de perpendiculares contrarrestada por una serie de diagonales.

La repentina proliferación de estructuras piramidales en la producción picassiana del otoño puede explicarse, según Palau,[16] como un intento por parte de Picasso de liberar sus composiciones de un armazón excesivamente restrictivo y predeterminado. Varias formas similares se superponen unas sobre otras, o se hallan truncadas, de modo que ya no dominan la composición en obras tales como *Homme à la clarinette* [257]. Este lienzo, en particular, parece basarse en dos grupos distintos de dibujos—nótese *Femme à la tenora* [276], *Homme à la tenora avec livre* [251], *Homme à la tenora* [263] o *Homme moustachu à la clarinette* [262]. En algunos de estos estudios, Picasso define la figura como una franja vertical, la cual después queda integrada en el entramado general. Las perpendiculares del armazón general hacen juego con la estricta orientación horizontal y vertical tanto de la figura como del instrumento.

Para Schwartz[17] la introducción en este momento de caracteres preconfigurados (estarcidos, impresos, o escritos) sirve exactamente el mismo fin. Incluso las más integradas de las obras puramente analíticas yuxtaponen realidad externa y abstracción formal, volumen y plano, y con tales oposiciones se van estableciendo objetos pictóricos autónomos. La incorporación de letras en un principio ofrecía una configuración formal adicional en apoyo de la postura anti-referencial que había adoptado el artista. En un estilo cuyo problema fundamental había sido la reconciliación de las formas sólidas con el plano pictórico, por lo que los caracteres escritos o en plantillas sobre la superficie eran el modo más contundente de enfatizar la naturaleza bidimensional del cuadro. Gertrude Stein había sugerido que Picasso quizás utilizó la tipografía impresa en sus cuadros cubistas para forzar a la superficie pintada a enfrentarse con algo más rígido que la composición formal misma. Pero según Golding,[18] las letras y números estarcidos tienen también otro efecto. Los caracteres no sólo tienen una existencia independiente, sino que introducen un elemento extrínseco y autónomo en el cuadro. Por lo tanto sirven indirectamente para enfatizar la cualidad material de la obra. En esta etapa, Picasso hace consciente al espectador de la presencia del lienzo como un objeto material capaz de contener otros objetos, o de ser reemplazado por ellos. La pintura se interpreta principalmente como un proceso constructivo, el objeto resultante tiene su propia existencia, un sistema independiente, que no refleja el mundo exterior sino que se recrea completamente en una nueva forma. Daix[19] opina igualmente que el uso de las formas mecánicas y normalizadas de los símbolos estarcidos tiene el efecto de materializar completamente la referencia, convirtiendo a esos elementos en puros signos, y enfati-

zando la función no mimética de toda la composición. Para recalcar este punto, Picasso acentúa la característica común de los símbolos estarcidos al usar pinturas industriales de goma laca y ripolín, haciendo los colores aun más vivos. Como resultado, los intensos tonos, que habían sido incompatibles con el análisis y la segmentación iniciales del Cubismo Analítico, vuelven a aparecer. Aunque la fragmentación en facetas y la discontinuidad aun permanecen activas, las superficies de colores vivos de los caracteres estarcidos logran romper la homogeneidad del lienzo, haciendo de los cuadros una amalgama de códigos. Kozloff[20] reconoció la importancia de las letras y números para elucidar el doble valor de la pintura como un objeto independiente y un campo de representación arbitrario. La naturaleza invariable de los símbolos impresos—como vemos en *L'éventail ('L'Indépendant')* [254] o *Le bouteille de Rhum* [253]—le da un aspecto artificial, sumándose como un índice adicional del aplanamiento espacial del cuadro. La intrusión en la composición de materia bruta procedente de la realidad exterior pone en evidencia el hecho de que el lienzo es un objeto dentro de esa misma realidad. Introducidas en un dominio que es por lo demás abstracto, las letras también presentan posibilidades narrativas, referencias arbitrarias y no miméticas al objeto representado. Como Wadley[21] ha comentado, los caracteres en el Cubismo Analítico constituyen sin duda alguna otra lengua, otra dimensión de comunicación. Las palabras sirven como parte del tema, pero no pueden servir jamás como referencia física directa a la figura. Las letras, no obstante, se ven transformadas al ser inscritas en la composición pictórica. Aunque uno lee los caracteres linealmente, éstos se suman al orden escalonado típico del Cubismo; la tipografía de hecho tiene un claro parecido estructural con la forma cubista, siendo un producto extremo del carácter pictográfico a la que Picasso y Braque habían reducido sus temas.

Para el invierno de 1911–1912, las obras picassianas habían pasado a tener sólo una tenue referencialidad. Las marcas de pigmento se acentuaban individualmente, produciendo un efecto general de espacio llano en el que se comprimían formas y planos. Las investigaciones del artista le llevarían a un tipo de pintura de la que ha quedado descartada la referencialidad, demostrando un abandono casi absoluto del color y una radical re/construcción de la realidad. Las obras seguirían apartándose más, no sólo de la apariencia del modelo, sino también del modelo mismo. En *Homme à la mandoline* [270] cada una de las formas reales se ha transformado en un equivalente abstracto y posteriormente se le han superpuesto formas suplementarias. De igual forma, *La mandoliniste* [256] utiliza una combinación de detalles geométricos y reales. Esta mezcla sirve para sugerir la variedad de modos en que puede representarse la realidad. La creación de un lenguaje pictórico tan heterogéneo es sin duda deliberada. La obra terminada es el resultado, no de una transcripción automática de la realidad, sino de una serie de decisiones plásticas

arbitrarias. En esta obra, la figura se enmarca en el interior de contornos triangulares simétricos, indicados principalmente por cambios de tono a ambos lados. Estos contornos triangulares, también presentes en *Moine à la mandoline* [267], pudieran haber sido sugeridos por la silueta de los personajes sentados, angostos en la parte superior, ensanchándose hacia la base. Aquí uno aprecia una diferencia entre el entramado cartesiano del verano de 1910 y principios de 1911, que define la estructura interna del objeto representado, y la delineación triangular de las obras de mediados de 1911, que no lo hace. En este último caso, los contornos claramente dividen el lienzo entre el espacio de figura y el de su entorno. Los primeros pueden incluso suplementar la definición de la estructura interna de la figura o pueden ayudar a reconocer el espacio ocupado por ella. La figura pasa de ser el factor desencadenante de la estructura analítica de la composición a convertirse en el resultado de tal análisis. En breve, el arte progresivamente abandona su enfoque analítico, orientado hacia el objeto, transformándose poco a poco en una formulación sintética, basada en la categoría. La pintura pasaría a ser considerada una entidad autónoma, delimitada sólo por la organización de formas sintetizadas. Siguiendo el famoso dictamen de Maurice Denis, los seguidores de Picasso como Gleizes y Metzinger llegarían a reconocer ahora que la pintura no era ya un arte imitativo del objeto mediante líneas y colores, sino un mecanismo que concedía al instinto una conciencia plástica. La pintura termina siendo exaltada como un entramado simbólico, un modo de representación que se encuentra ligado sólo arbitrariamente a los aspectos superficiales de las cosas tal y como son percibidas por los sentidos. Como había manifestado abiertamente Braque, el fin de la pintura no era ya ser la "reconstrucción" de un evento u objeto, sino la "constitución" de un hecho pictórico. Lo que debía representarse no pertenecía, en última instancia, a un mundo regulado puramente por las leyes físicas, sino a un ámbito que se rige por principios arbitrarios al igual que el lenguaje verbal.[22]

A la generalizada concepción del lenguaje tomada de Saussure, Lacan añade además la distinción introducida por Roman Jakobson entre "metáfora" y "metonimia." El eje metafórico trata con la selección de unidades lingüísticas y se caracteriza por la sustitución; mientras que el eje metonímico se ocupa de la combinación de términos lingüísticos (tanto en secuencias como en simultaneidad). La metáfora es equiparable a las relaciones paradigmáticas de Saussure, que se dan *in absentia*; mientras que la metonimia es equivalente a las relaciones sintagmáticas, que se dan *in praesentia*. Esto es, se entiende que la metáfora tiene una relación vertical, por lo que se cruza la línea entre significante y "significado," ya que el significante pasa al lado del significado, produciendo un nuevo significante. La metáfora es la sustitución de un significante por otro de modo que el segundo significante sustituye al primero con respecto al significado. Este proceso es la característica básica

de la identificación que observamos en lo imaginario "ya que consiste en sustituirse a si mismo por otro."[23] La metáfora es un proceso de sustitución mediante el cual un significante toma el lugar de otro en relación a un significado específico; la metonimia, en contraste, es un movimiento puramente diacrónico por encima de la barrera que separa al significante del significado. Como el único dominio en que se genera la significación, la dependencia del orden simbólico en la función metonímica de las relaciones entre significantes se convierte en el enfoque principal de la preocupación de lacaniana por el lenguaje. Lacan destaca la postergación metonímica de la significación por la correlación ininterrumpida de significantes, refiriéndose al movimiento de la cadena de significantes sobre los significados como *glissement* (deslizamiento). Esta designación del movimiento a lo largo de la cadena significante como deslizamiento recalca la reinterpretación de Lacan del concepto saussureano, de modo que la relación entre significante y significado deja de ser estable (aunque arbitraria) y se convierte en profundamente inestable.

Para Lacan la conexión arbitraria entre el significante y el significado es tan precaria que sólo pueden concebirse unos cuantos puntos de estabilidad, a los que él se refiere como *points de capiton*, puntos en los que el significante detiene el interminable deslizamiento (*glissement*) de la significación para producir "la necesaria ilusión de una significación fija."[24] Quizás el rasgo más importante del *point de capiton* es que la estabilidad que ofrece, aunque necesaria, es una mera *ilusión*, como lo es la apariencia de significación producido por la metáfora y a mayor escala cualquier identificación imaginaria. De hecho, una forma más precisa de concebir la metáfora y el *point de capiton* es tomarlos como casos de identificación imaginaria que trastornan la integridad y racionalidad del orden simbólico. Aunque, estrictamente hablando, estas interrupciones son contrarias al orden simbólico, también son vitales para su existencia como un campo generador de significación, ya que estos trastoques sirven para anclar la cadena significante y evitar que degeneren en un proceso psicótico de pura autorreferencia lingüística sin la más mínima ilusión de referencia externa.

Entre 1911 y 1912 la obra de Picasso evoluciona, según Schwartz,[25] en dos direcciones: un constante esfuerzo por crear una realidad puramente estética, y una penetración metafórica del entorno físico existente con la intención de conceptualizarlo mentalmente. La utilización de dos estilos claramente contrastantes puede ya observarse en 1910–1911 en obras como *Moine à la mandoline* [267] o *Jeune fille à la mandoline (Fanny Tellier)* [225]. En la primera, el segmento superior es un complejo denso de planos agudos, en parte lineales y en parte una fusión de áreas punteadas de forma entrecortada. La sección inferior, sin embargo, tiende a leerse como un volumen tridimensional antes que plano, transparente antes que denso; finalmente, en el área inferior derecha, hay una superposición lineal sobre un espacio modula-

do de manera casi imperceptible. Aquí se observan, por lo tanto, tres modos de representación activos al mismo tiempo: el primero es físico, el segundo metafísico, y el tercero descriptivo. En la segunda hallamos una composición construida con aun mayor tensión, donde fuerzas opositoras diagonales juegan un papel decisivo. Pero ahí también la concepción se diversifica. La sección superior da una sensación de algo plano; mientras que el área inferior es más tridimensional. Por todas partes, las interferencias, planas, lineales, o sólidas, crean contrapuntos que continuamente dirigen la atención al lienzo como un objeto de arte.

CAPÍTULO 11

Daix[1] sugiere que la introducción de objetos reales en la composición—comenzando con los caracteres estarcidos—supuso de hecho el último paso en la abolición del ilusionismo en el arte y el tratamiento de la pintura como un objeto estético, independiente y autónomo. Las composiciones artísticas pueden conseguirse con una partitura, una sección de periódico, un trozo de hule, etc. Hasta entonces habían existido conflictos en la recreación pictórica de la realidad—entre línea y volumen, entre color y proyección o descomposición de las formas—pero ahora el conflicto se produce entre materiales reales y objetos recreados. Sobre todo, se pone de manifiesto la falsa dignidad de la destreza del pintor. Tanto Picasso como Braque se muestran despojados de magia alguna, abandonando todos los secretos de la habilidad artesana, para ser juzgados puramente como organizadores de la realidad.

Como manifiesta Bois,[2] el concepto de Jakobson de poeticidad emerge cuando el signo se percibe como signo y no como mera representación, cuando adquiere un valor propio en lugar de referirse indiferentemente a la realidad. Cuando se aplica al Cubismo, podría argumentarse que el lienzo pasa de ser un campo de representación donde unidades referenciales y funcionales se interrelacionan sintácticamente a ser un objeto estético cuya existencia particular se define en su relación metafórica con otros objetos más allá de la configuración específica en que ocurre. Con el desplazamiento de los objetos introducidos hacia el final del Cubismo Analítico, ya no se trata de la relación entre el arte y la percepción, sino que es el propio lenguaje pictórico el que está en juego. Todo mecanismo artístico se entiende como la ruptura con una convención precedente, o como la revelación de un mecanismo que antes no había sido percibido. No sólo los objetos representados, sino los mecanismos pictóricos también, son reinterpretados como signos con diferentes niveles de connotaciones semánticas. La lectura del cuadro se convierte en un proceso de analogías y desanalogías. En términos de Daix,[3] el cuadro deja de ser el lugar de encuentro de configuraciones sintácticas constitutivas del objeto y se convierte en una distribución de signos puros que se enfrentan y dan testimonio del valor metafórico de la pintura. Desde

el comienzo, Picasso vacila entre lo que la pintura le permite mostrar y lo que él sabe de las formas o de la presencia de los objetos y figuras. La discontinuidad ahora consigue eliminar esta angustiosa contradicción. La pintura le permite, en el momento justo, ver y comprender simultáneamente. Todo lo que necesita es recoger elementos concretos capaces de designar los objetos y aquellos que puedan expresar una conexión espacial: unidades sintetizadas (categoriales) que no estén distorsionadas, sin importar el ángulo desde el que se observan. Por lo tanto, todo se ve transformado en signos pictóricos que se conectan—metafórica, antes que sintácticamente—con otros signos. Para Picasso, el Cubismo se había convertido en un modo de decir lo que quería expresar en el lenguaje que él pensaba era apropiado. A Felipe Cossío del Pomar le dijo: "pintar y nada más, pintar buscando una nueva expresión, despojado de inútil realismo, con un método ligado sólo al pensamiento, sin necesidad de someterse a la realidad objetiva." A Marius de Zayas también le comentó que el Cubismo era un arte que trataba principalmente con formas. Y cuando una forma se realiza en su esencia, está allí para vivir su propia existencia como una sustancia mineral, como algo natural.

Cowling[4] apunta que la dedicación de Picasso al principio de cambio jamás se desvanecería a lo largo de su carrera. Su determinación se haría incluso más fuerte por demostrar al público la centralidad del concepto de alterabilidad en su modo de trabajo. Por citar al artista: "Básicamente, quizás soy un pintor sin estilo ... Cambio demasiado, me muevo con demasiada frecuencia. Me ves aquí, y sin embargo, ya he cambiado, estoy ya en otra parte. Nunca permanezco en un lugar y es por eso que no tengo estilo." Para André Verdet, es precisamente el carácter multiforme de su obra lo que da el sello distintivo al malagueño. En la obra de Picasso, la metáfora y la metonimia responden a la similitud y a la contigüidad como base de un reemplazamiento temporal de un significante por otro. Con ellas, el proceso primario del inconsciente y el secundario del consciente encuentran un cierto equilibrio que lleva al descubrimiento de afinidades y adyacencias profundas entre elementos sin eliminar diferencias. Pueden éstas considerarse entonces formaciones significantes que facilitan no sólo una "transversalidad" entre los elementos que ellas combinan, sino también entre ambos procesos. Cuando las figuras metafóricas y metonímicas pasan a estar bajo la influencia del proceso primario, se establece una jerarquía entre los dos términos. El más privilegiado de ellos permanece oculto, convirtiéndose en el significado, mientras que el otro toma el papel de significante, es decir, su representante en el discurso. La metáfora y la metonimia pueden utilizarse para incrementar el valor de un término específico al suprimirlo. De esta forma se crea un deseo no sólo mediante la ausencia del significante que nombra al significado oculto, sino también por medio de los otros significantes que lo reemplazan.

Como Kozloff[5] señala, para finales 1911 toda referencia directa a un sujeto específico ha quedado completamente eliminada. La comparación entre el contenido del cuadro y la naturaleza exterior deja de ser simple en obras como *Le bouteille de Rhum* [253]. La luminosidad aparece ahora trastornada en sus valores tonales, con el sombreado donde uno esperaría la luz, o viceversa. La luz penetra tanto como ilumina. El interior del vaso (izquierda) y la botella (centro) quedan al descubierto ya que las superficies son completamente transparentes—como es también el caso con el tercer objeto irreconocible a la derecha, que se ha fusionado con el fondo—, dándole con ello una cualidad casi metafísica. El resultado es que no se puede distinguir ya entre contenido y contenedor. El concepto de anatomía estructural aplicado anteriormente a las obras cubistas, puede usarse ahora sólo de forma aproximada, ya que éstas adquieren un armazón extremadamente complejo. Lo que se intenta destacar es precisamente la diferencia entre el registro retinal y la percepción mental, el descubrimiento de que lo que se ve y lo que se percibe son dos fenómenos distintos y funcionan a ritmos diferentes e impredecibles. En *'Ma Jolie' (Femme à la guitare)* [278], la modelo rehúsa integrarse en un espacio preestablecido; al contrario, se convierte en un producto de su propio entorno. El nuevo objeto surge a través de formas estructurales opuestas y es inseparable de ellas. Esta pintura adopta "una secuencia homogénea de formas y líneas quebradas, que se adaptan unas a las otras, coherente en apariencia, pero heterogénea en sus connotaciones." El espectador se ve forzado a considerar cómo deben combinarse las diversas formas y, sobre esa base fluctuante, construir mentalmente el sujeto en su potencialidad. Analizar las composiciones significa descubrir y organizar las claves del tema. La obra, en este caso, es "un entramado lineal construido verticalmente, interrumpido e interceptado por estructuras diagonales en forma de disco, cubierto de capas de claroscuro ocre, negro y gris." La gama de formas, sugiriendo volúmenes específicos, pero nunca delineándolos claramente, se colocan en el contexto apropiado como en *Le pigeon aux petits pois* [297]. Visualmente, estos elementos compiten con las otras marcas y se complementan con ellas. El conglomerado resultante se podría equiparar con un retrato reducido ahora a un conjunto de signos pictográficos. La forma rectangular y triangular del rostro se intuye en obras como *Tête d'homme moustachu ('Kou')* [318] y *Tête d'homme* [316]. La estructura piramidal que demarca la figura en un punto dado se endereza, dando pie a un entramado ortogonal totalmente funcional como en *Homme à la guitare* [305]. Según Golding,[6] la incorporación de la infraestructura lineal, inicialmente sugerida por las líneas direccionales del motivo, lleva progresivamente a Picasso a un tipo de pintura más suelta y fluida. El resultado es una síntesis óptica extremadamente informativa de elementos dispersos por todo el lienzo.

Fue en este período de mediados de 1911 que la inserción esporádica de caracteres en la composición se hace sistemática. Roskill[7] reconoce que ésta es una de las grandes innovaciones de la segunda etapa del Cubismo. Algunas combinaciones particulares de letras reciben especial atención, y sirven para insinuar el objeto total. El mismo valor sugestivo se obtiene mediante el principio de la imaginería transitoria, por la cual los atributos individuales de un objeto o segmentos de un objeto se distribuyen por separado por el lienzo. Para esta época, Picasso y Braque habían hecho rutinaria la inclusión del contorno, el tono y la textura de un objeto, además de otras características identificadoras que se mantienen constantes (tamaño, orientación, posición, forma). La redistribución de estos rasgos en relación los unos con los otros establece un efecto de refracción metafórica o multirreferencial[8] sobre la superficie pictórica, donde sólo se observa un insinuación de cómo van a ensamblarse las partes consecutivamente. La presentación comprimida y condensada establece la base evocadora de la naturaleza del objeto mediante elaboraciones mentales. Una distribución sugerente se combina con la propiedad icónica de los caracteres mismos. De igual modo, la textura, el colorido y las formas asociadas con un objeto particular son libres de separarse de otros aspectos concomitantes de ese objeto, y tomar una posición dentro de un segmento diferente en la imaginería total.

Como Will-Levaillant observa, la introducción de caracteres en las obras puso al descubierto la cuestión de la técnica pictórica en virtud de la hasta ahora desconocida confrontación de significantes plásticos y lingüísticos. La inteligibilidad de los grupos de letras, junto con el descubrimiento del signo plástico, fue suficiente para hacer que la realidad material del cuadro ganara fuerza sobre la referencialidad, creando una nueva dimensión metafórica.[9] Para el otoño de 1911, Picasso había concluido que el proceso de superposición podía extenderse para combinar motivos aparentemente no relacionados dentro de la misma composición, sin tener que ofrecer el más mínimo soporte referencial. Las letras estarcidas creaban una sutil ruptura entre diferentes capas de realidad pictórica, generando un lenguaje de alusiones y reminiscencias. En obras como *La coquille Saint-Jacques (‘Notre Avenir est dans l’air’)* [280], *‘Notre Avenire est dans l’Air’* [281], *Nature morte espagnole* [283], *Compotier* [294] o *Bouteille de Pernod et verre* [319] la discontinuidad característica de la forma cubista aparece ahora al nivel de contenido también. Del desplazamiento sintagmático, Picasso pasa a la incongruencia paradigmática. Algunos de los cuadros de este período no pueden leerse como meras transcripciones de un posible soporte referencial, aunque podemos percatarnos de ciertos objetos: un poster, una bandera, un periódico, una pipa, una botella, conchas, vasos, etc. Sin embargo, la yuxtaposición en el lienzo de propiedades de objetos categoriales sintéticos (sustancia, superficie, tono, textura, tamaño, forma y posición) indica que coexisten, no en la reali-

dad, sino en la mente del espectador. El lienzo se convierte en un tipo de espacio mental, en el que los conceptos y perceptos de un objeto son libres de combinarse según los impulsos formales del artista. Con ello surge la idea de la composición como metáfora de procesos mnemónicos. Karmel detecta que la disposición de elementos en el lienzo no articula un único mensaje coherente[10] como se ve claramente en *Violon, verre, pipe et encrier* [282], donde posters, periódicos, vasos, una pipa, un violín e incluso un ancla comparten el centro de la composición. Es más, la sintaxis pictórica tiene aquí la función de derrotar cualquier posibilidad de un significado lógico. Los motivos se fragmentan y superimponen de modo que el espectador no puede definir con claridad la relación entre ellos. Las múltiples relaciones espaciales del cuadro simplemente ofrecen una metáfora visual a la red abierta de asociaciones mnemónicas. En lugar de describir directamente una experiencia, estas obras centradas en la memoria la evocan presentando una serie de imágenes vagamente asociadas: periódico, pipa, regla, violín, vaso, botella, tarjeta, etc., en *La table de l'architecte* [289]. Por consiguiente, el aspecto simbólico de la composición gana impulso, mientras que el valor representacional pierde terreno.

Hablando de la inestable división entre figuración y abstracción en referencia a *La table de l'architecte* [289], Picasso le comentó a William Rubin en 1972: "En aquel momento, todo el mundo hablaba de cuánta realidad había en el Cubismo. Pero realmente no lo entendían. No es una realidad que puedas coger en la mano. Es más bien como un perfume—enfrente tuya, detrás, a los lados. La fragancia está en todas partes, pero no sabes con exactitud de dónde proviene." Como propone Lubar,[11] la metonimia marca la desaparición de la figura de la escena representacional y su desplazamiento/dispersión en el interior de un campo de relaciones contiguas. Es más, gran parte del significado en las obras cubistas dependen de una meticulosa negociación entre las estructuras metafóricas y metonímicas; pero de alguna manera algo siempre termina perdiéndose en la traducción: algo queda por desear, como diría Lacan. Esa carencia puede describirse como el punto flaco en la representación donde Picasso expone al Otro en toda su plenitud y presencia psíquica. El artista localiza el deseo en el centro mismo de su práctica. Exponiendo su figura al juego de transposiciones metafóricas y desplazamientos metonímicos, se deleita en la "intercambiabilidad" de los signos y la amplitud estructural del significado que producen. La narrativa principal del arte picassiano sigue siendo la exploración de la estructura de la representación. Podría incluso decirse que lo que conforma toda su obra es una sistemática consideración del tema del deseo en la visión.

En Picasso, la proyección del deseo no es otra cosa que ese Otro al que constantemente hace referencia la imagen. El Otro no es sólo inaccesible fuera de su relación con el Yo que busca, sino que de por sí se define exclusi-

vamente dentro del sistema de relaciones formales que entretejen el mundo en el que el Yo deseante se desenvuelve. La insatisfacción del artista es por lo tanto la insatisfacción del mismo consciente pensante con las soluciones fáciles propuestas por los sentidos. Una vez expresado el deseo, ya envuelto en el molde simbólico del consciente, su consecución se ve por fuerza postergada en una serie de encadenamientos. Mediante la condensación y el desplazamiento, el deseo por el Otro se transforma en entidades capaces de satisfacer al Yo a un nivel simbólico. El desplazamiento lleva a una transferencia de la intensidad psíquica de una proyección del deseo a otra, haciendo posible la satisfacción del deseo reprimido mediante una serie de imágenes sustitutivas. A través de estos cambios, un elemento con menor carga afectiva sustituye a otro cuya presencia en la formación significante podría provocar la intervención de los mecanismos censores. La condensación por su parte comprime en un sólo rasgo cualidades pertenecientes a dos o más deseos, de esta forma ocultando su carga emotiva.

Poggi[12] ha explicado que la especificidad de la crítica al ilusionismo que se observa en los lienzos de 1910 y 1911 permitió al artista reinterpretar las convenciones representacionales como "inherentemente relacionales", esto es, como lenguaje. Una vez la integridad orgánica de los objetos había sido disuelta, esto permitió construir los objetos a partir de constituyentes formales discretos. Estos elementos obtendrían su significado como resultado de "la estructura opositiva" que regula el todo. Cada unidad formal funciona sólo en relación con un término opuesto dentro de un determinado contexto pictórico. Leo Steinberg, Rosalind Krauss, y Yve-Alain Bois—entre otros—han comparado la estructura relacional en la obra picassiana a las teorías lingüísticas contemporáneas de Saussure. Estos críticos proponen que una concepción paralela de la naturaleza arbitraria de los signos conformaba las obras del Cubismo Sintético, especialmente las que habían sido realizadas con la técnica constructiva del *collage*.

Después de Cadaqués en el verano de 1910 cuando Picasso consiguió "penetrar la forma cerrada," los planos fluían hacia el fondo y se fundían unos con otros, negando a los objetos cualquier sentido de masa unificada y coherente. Las previas descripciones de los objetos en el espacio en términos de formas cerradas habían supuesto una caracterización de su solidez. Una vez que Picasso había perforado la corteza cerrada, representando a los objetos como planos fragmentados y superpuestos, se hizo posible ofrecer una representación no ilusionista de su forma y su posición en el espacio. Por ello, surge ahora una concepción de la obra de arte que la entiende primordialmente como una elaborada construcción estética, un código pictórico. Información pertinente a la luz, tonos, profundidad, forma, etc., una vez extraídos como rasgos categoriales constantes, están disponibles para ser codificados semióticamente como signos.

Ya que el Yo espectante sólo puede ser reconocido a través del lenguaje, es éste el que sirve como precondición estructural para su reconocimiento. En efecto, el Otro al que va dirigido el deseo no es sino el lenguaje mismo, o al menos, el lugar de otredad desde donde el lenguaje llega al Yo. Esta otredad es el lugar donde reside el inconsciente, precisamente porque el habla que es accesible a través del Otro no pertenece al Yo. El Yo está de hecho constituido como tal en su relación con el Otro—por el hecho de hablar—y esta relación esencial con el Otro está presente en el Yo como inconsciente. La verdad del Yo es la narración coherente que éste es capaz de construir. Esta narración llena los huecos dejados por la experiencia consciente del Yo, y es "transindividual," sobrepasando lo que el Yo ha experimentado de hecho subjetivamente. Al construir su historia, el Yo se coloca como el Yo dentro de esa historia.

Entre enero y marzo de 1912, la primera construcción escultórica *Guitare* [286] aparece, seguida inmediatamente de *Guitare* [287]. La escultura tradicional se había concebido siempre como un arte de formas tridimensionales en el espacio, presentado en términos de masas sólidas. En claro contraste, como señala Seckel,[13] estas construcciones a partir de planos son claros homólogos tridimensionales de las pinturas cubistas. Tales objetos ofrecían un ejemplo conveniente de las formas purificadas pictóricas del Cubismo Cézanniano. Guitarras y violines, con sus "claras oposiciones de curvas y formas angulares, sólidos y vacíos, línea y plano," podría decirse que constituyen un glosario del lenguaje del Cubismo Analítico, según Rosenblum.[14] La obra *Guitare* [286], una transposición tridimensional de los planos semitransparentes e "interpenetrantes" de las pinturas de 1910–1911, abandonan la significación tradicional de la superficie.

En contraste con lo imaginario que busca la similitud e identificación, lo simbólico es un área en continuo movimiento. El detenimiento ilusorio de la búsqueda de la identificación que caracteriza a la actividad del imaginario se ve reemplazada por un incesante aplazamiento del significado mediante un continuo deslice de significantes que se refieren principalmente unos a otros y sólo de forma provisoria (e ilusoria) a un significado particular. El Yo pasa a ser una entidad creada por el mismo acto lingüístico. Este acto lingüístico es internalizado, haciendo del lenguaje el instrumento fundamental de estructuración del individuo en el mundo.

El enfoque decididamente estructural a la representación, según Poggi,[15] condujo a Picasso a enfatizar la naturaleza no sustancial del signo, el valor conceptual de la obra de arte. Al establecer conjuntos de unidades binarias en oposición—recesión frente a proyección, transparencia frente a opacidad, línea recta frente a curvas—Picasso atrajo atención al valor relacional de los significantes formales. Este emparejamiento le permitió tratar los elementos formales como significantes vacíos que alcanzarían su significación sólo en

el contexto. El valor opositivo o relacional de sus elementos formales puede caracterizarse como antinomias significantes debido a su previa existencia como convenciones artísticas opuestas. Picasso era consciente de que el parecido depende de la experiencia del espectador más que de determinadas configuraciones de líneas, colores o formas, lo cual le empuja a explorar esta noción de diferentes maneras: articulando la forma como un compuesto de signos pictóricos discretos; tratando los detalles de *trompe l'oeil* como motivos emblemáticos, que pueden redistribuirse en la composición; posibilitando la lectura de una forma concreta (o toda una configuración) como referente a más de un objeto simultáneamente; colocando diferentes tipos de ilusionismo convencional en una misma obra y enfrentándolas en contrastes; y finalmente, retando el paradigma renacentista de que la superficie del cuadro fuera equivalente a una ventana o un espejo.

En obras tales como *Violon* [314] o *Guitare* [315], la disparidad en el tamaño y grosor de los calados para el sonido (también llamados efes) deben leerse como signos de escorzo debido a la rotación en profundidad (lo mismo se aplica a los diferentes tamaños del lateral del violín en *Violon* [330]). No obstante, este signo de "profundidad" (la efe más pequeña) está inscrita en el mismo lugar donde está más claramente ausente, en el plano rígidamente frontal del *collage* que reposa horizontalmente sobre la superficie del cuadro. Por lo tanto, no hay signo positivo sin el eclipse o la negación de su referente material. No hay signo positivo que no se vea negado por otro signo.

Esto supone un nuevo avance. Como recalca Golding,[16] desde el comienzo el Cubismo marcó una tendencia al arte conceptual, en el que la pintura es más la representación de rasgos categoriales objetivos que la descripción de objetos individuales en sus circunstancias. Para la primavera de 1912, sin embargo, se dio un importante paso en la implementación de este tipo de enfoque. En su primer *collage* cubista, *La chaise cannée* [279], Picasso coloca sobre la superficie de la composición pintada un trozo de hule con un diseño de rejilla impreso. Todo esto ocurrió precisamente durante unos pocos meses antes de su marcha a Céret con su amante Eva Gouel, un período que había comenzado con *'Ma Jolie' (Femme à la guitare)* [278], construida sobre la pirámide ya familiar en obras tales como *Homme à la clarinette* [257]. Es entonces que uno detecta una gradual concentración en el aspecto puramente semiótico del arte. Después de *Guitare* [286], la pintura cubista haría un uso frecuente de la combinación de partes sintetizadas, unidas por analogía o falta de analogía.[17] En este respecto, como ha declarado Kozloff,[18] el enfoque principal del proceso combinatorio de la realización de la obra podría haberse adoptado en un principio como atajo a la expresión metafórica. Estas construcciones sirvieron antes que nada para cuestionar una dualidad entre estructura de superficie y estructura interna mediante su negativa a tratar la forma en términos volumétricos.

En opinión de Daix,[19] Picasso había comenzado para entonces a liberar a sus figuras del espacio circundante, multiplicando las referencias a la realidad concreta. Pronto comenzó a integrar las formas y colores perceptibles de los objetos en el entramado lineal, incorporando los fragmentos de objetos concretos, reorganizándolos según sus cualidades estructurales—pipa, abanico, violín, vaso, botella, teclado, ancla, conchas, etc., como en *Nature morte sur un piano ('CORT')* [255], *Violon, verre, pipe et encrier* [282] o *Souvenier de Havre* [295]. Asimismo comienzan a introducirse una gran variedad de materiales en las "construcciones" (arena, serrín, limaduras, *papier collé*, madera, etc., piezas de realidad genuina o imitada). Todo esto da al lienzo una realidad autónoma.[20] Los objetos reales y los materiales entrarán en contacto los unos con los otros, superponiéndose, mezclándose, haciendo que el entorno se defina mediante "un nuevo sistema de tensiones," un espacio que de otra forma está construido mentalmente. Los fragmentos materiales de los objetos sirven como guías espaciales, reteniendo sus cualidades perceptibles, superponiendo su información como una especie de intermediario entre el armazón funcional y la realidad concreta. Se rompe la conexión entre representación y su referente en la realidad, de modo que los objetos pictóricos circulan ahora con libertad como signos dentro de un campo abstracto de relaciones.

Como con el movimiento de la cadena significante, que busca coincidencia con el vacío que la organiza y perpetuamente falla en su intento encontrarse con él, el deseo es simultáneamente una pulsión hacia el vacío y una evasión de él que se halla en el núcleo de la subjetividad. De esta forma, como señala Lacan, tanto el deseo como la cadena significante abrigan la muerte en lo más profundo de su ser; la pulsión de muerte es inmanente a la cadena significante. "El sujeto surge 'restringido' por el significante y por ello, inyectado con un sentido de muerte. El impulso hacia la muerte no es algo que el sujeto adquiera a través de su experiencia, como uno diría, o es algo que busca como una última y desesperada forma de deleite, ya que ha estado allí desde el principio como un obsequio peligroso del significante, y algo imposible de rechazar. La pulsión, al circular alrededor del centro ahondado del ser, es impulsada hacia afuera, hacia el objeto que promete gratificación, pero también hacia dentro, hacia la forma más completa de pérdida que conoce."[21] El deseo, la subjetividad y la significación están por lo tanto inextricablemente ligadas a la pulsión de muerte; la evacuación de la subjetividad a la escala requerida para que coincida con la pérdida que motiva el deseo significaría no sólo la muerte de la estructura psíquica del individuo, sino también la del ser biológico existente del que es inseparable. La ausencia que estructura lo simbólico y que da coherencia al sujeto a través de la inestabilidad misma que imparte recibe, por lo tanto, su nombre al aparecer la muerte en escena: "la pulsión de muerte es sólo la máscara del orden simbólico."[22]

La aparición del *collage* introduce un significante visual liberado dentro del espacio pictórico, independiente de cualquier referente fijo.[23] En este sentido, la nueva técnica pictórica correspondía precisamente a la misión explícita de los cubistas en favor de una representación apartada del ilusionismo. Ya que la referencia de los constituyentes pictóricos no se comprende en términos positivos, sino que se interpreta como relativa dentro del sistema, su significado pasa a ser meramente una función del sistema. Al incorporar los objetos al cuadro, Picasso también logró evitar la representación. Con ello, diferentes realidades coexisten a múltiples niveles, fusionadas en un todo. Golding[24] estipula que el rechazo del ilusionismo en pintura podría haber determinado la sustitución de una porción del objeto por su copia exacta. Poca distancia separa el deseo de evocar fragmentos de la realidad externa lo más concretamente posible y la inserción de esos fragmentos en sus pinturas. Para Wadley,[25] el cuadro asume en esta etapa una presencia física total.

Poggi[26] también mantiene que el nuevo énfasis en la naturaleza arbitraria de la pintura es intencionado. Las referencias al vocabulario pictórico tienen la función de dirigir la atención a los artilugios del ilusionismo y a los modos conflictivos de representación artística. La idea es que la combinación de varios grados de apariencia dentro del mismo marco sirve para iniciar el juego de significados complementarios.[27] Además, al prestar atención simultáneamente al marco mismo del cuadro, Picasso incrementa la función paradójica de éste último. El artista niega que exista una relación transparente entre el significante pictórico y su referente, señalando la arbitrariedad del primero en la ausencia de un contexto interpretativo único. Para Poggi, en contra de lo que aduce Clement Greenberg,[28] Picasso no dirige nuestra atención al fondo sólo para enfatizar el plano pictórico; en obras tales como *Violon* [296], intenta más bien hacer al primero algo problemático.[29] La liberación de ciertas áreas, así como la visibilidad de objetos y sombras proyectadas detrás del plano pictórico, niegan intencionadamente la homogeneidad o bidimensionalidad del fondo como rasgos ideales del campo representacional. Algunos de los primeros *collages* del otoño de 1912 son claramente una traducción bidimensional de las construcciones en cartón como *Guitare* [286], con su oposición entre formas positivas (opacas) y formas negativas (transparentes)—por ejemplo, en *Guitare, partition, verre* [300], donde el papel pintado es visible a través de una guitarra que es de otra forma opaca, y el fondo de papel del vaso cubre (y es cubierto), al mismo tiempo, por distintas partes del instrumento. Esto se conecta con el subterfugio usual en los *collages* de Picasso. Mientras que los constituyentes de un *collage* tienden a representar una figura legible que destaca sobre el fondo, también sirven como componentes de un campo de representación en miniatura con derecho propio. De ese modo, el fondo de papel del vaso en la obra mencionada puede interpretarse como la sombra que proyecta ese objeto—como es el caso de la sombra de la guita-

rra en *Violon* [330]—o como el papel sobre el que se traza el dibujo que lo representa. En su doble valor, el *collage* funciona como una sinécdoque de la pintura en su totalidad. A la larga, lo que esto significa es que los significantes pictóricos toman un valor basado en la estructura relacional en la cual se inscriben. En *Violon noir* [331] los recortes en el papel representan tanto rasgos protuberantes (cuerdas, base de la guitarra), como intrusivos (los calados del violín).

Gray[30] sostiene que el poeta y amigo de Picasso, Max Jacob, podría haber sido el que inspiró su concepción innovadora del arte como sistema arbitrario e independiente, sin conexión evidente a una forma externa de la realidad. En parte, mediante el apoyo intelectual de Jacob, el cuadro deja gradualmente de ser una proyección mental de un objeto ya constituido, y emerge como una entidad plástica autónoma, elaborada durante el proceso de percepción. La concentración del artista pasó poco a poco de la comunicación de una forma de realidad a la creación de nuevos objetos reales. Incluso la materia misma del objeto se constituye en el interior de un sistema formal de oposiciones sintácticas.

Lacan insiste en que lo simbólico es una totalidad universal de la que sólo puede haber un escape posible una vez en él. Con la emisión de la interdicción paterna y la entrada en el orden simbólico, el Yo asume la condición de una totalidad (siempre presente) de la que no puede haber regresión, sino sólo algún modo de progresión. El movimiento del deseo dentro del orden simbólico es, por lo tanto, una necesaria tendencia hacia esta trascendencia final; el deseo de volver a lo pre-edípico se manifiesta en lo simbólico de la única manera que puede hacerlo, como una pulsión de muerte. Por lo tanto, la incorregible temporalidad del orden simbólico reaparece una vez más, estableciendo la necesidad de concebir el deseo como una pulsión de muerte. En realidad, la naturaleza de la pulsión de muerte como motivador del deseo es nostálgica; es un impulso por volver a la plenitud de la relación del sujeto pre-edípico con su madre antes de ser interrumpida por la imagen especular y la interdicción paterna: "cuando deseamos conseguir en el sujeto lo que existía antes de la articulación en serie del lenguaje, y lo que es anterior al surgimiento de los signos, lo hallamos en la muerte, de la que el sujeto extrae todo el significado que posee para su existencia."[31]

La ya mencionada *Nature morte à la chaise cannée* [279] podría haber marcado el giro radical alejándose de la concepción mimética de la representación a la de creación de un ensamblaje estético con existencia propia. Al incorporar objetos reales en el cuadro, el artista inmediatamente pone énfasis en la naturaleza real de la obra de arte. Esto delinea la transición del enfoque epistemológico al estético. En lugar de considerar el cuadro como un análisis de formas de la naturaleza en relación a un concepto preexistente (como en el Cubismo Analítico), la obra plástica pasa a valorarse como una síntesis de

principios intuitivos a los que se da una apariencia concreta para de ese modo incorporarlos al mundo natural. Cuando las primeras obras cubistas habían sido consideradas como la revelación de una realidad superior, apenas percibida, habían mantenido su naturaleza esencialmente representacional. La claridad no se había valorado como algo primario. De hecho, la ambigüedad había tenido un papel importante en sugerir algo más allá de las apariencias superficiales. Las formas se habían fragmentado y recombinado en configuraciones abstractas que jugaban múltiples funciones como elementos representacionales desplazados o como partes del entramado geométrico. En esta segunda etapa del desarrollo del Cubismo, sin embargo, el cuadro comienza a interpretarse como un ensamblaje metafórico o multirreferencial de componentes categoriales sintetizados, estableciendo el carácter constructivo de la operación representacional.[32]

Como demuestra Karmel, los dibujos del verano de 1912 se elaboran a partir de un número limitado de líneas verticales y horizontales, con ciertas inflexiones de curvas y diagonales.[33] La sensación de claridad es el resultado de una simplificada disposición espacial en la composición. Las franjas verticales se encuentran unas junto a otras en el mismo plano o solo se superponen de modo claro y no ambiguo. La repetición se convierte en un factor significativo en obras como *Guitare* [320], *Guitare* [292], *Guitare* [323], y *Guitare verte et rose* [322]. Estas obras ofrecen los primeros ejemplos de una clara desvinculación con el tema y la forma. Cuando una misma constelación de formas aparece en varios lienzos, es evidente que los elementos repetidos se desarrollan en una obra, son despojados de su contenido representacional, y transferidos a una segunda composición, donde alcanzan un nuevo contenido. De este modo, las diagonales que indican el plano inclinado de la guitarra en las dos primera obras mencionadas se hacen elementos puramente funcionales (composicionales) en las otras dos—véase también *Guitare verte qui étend* [321] o *Guitare qui étend [Étude]* [324]. Aunque se de el caso de que forma y contenido se consigan simultáneamente en las primeras versiones, en las últimas, la forma tiene precedencia. Al transferir elementos composicionales de un motivo a otro, Picasso se esfuerza en reimaginar radicalmente su motivo en términos estructurales arbitrarios.

Según Golding,[34] aunque en muchos casos el diseño arquitectónico se disuelve en "un centelleo vibrante" de texturas y luces titilantes, había en las obras de Picasso de principios de 1912 una cierta tendencia a un tipo de pintura mucho más explícita. Obras como *Bouteille de Pernod et verre* [319] se hacen mucho más legibles al modo de signos arbitrarios, habiéndose alejado las unidades pictóricas de su valor circunstancial para conseguir un significado categorial constante. Los objetos se mantienen intactos y apartados los unos de los otros, así como del fondo; también aparecen pintados con mayor cantidad de pigmento y más diferenciados en color. Según Roskill,[35] todos

los elementos que habían hecho que a lo largo de 1911 su pintura fuera difícil de leer, son reemplazados en esta segunda fase del Cubismo con formas integrales y reconocibles, obteniéndose la "reconstitución de volumen y superficie táctil." Picasso pone énfasis en la relación existente entre la inconsistencia del color y la distribución de las formas, haciendo que ambos contribuyan de igual forma al "posible significado de la imagen resultante como creación autónoma e independiente." Es, en parte, por esta razón que uno encuentra para la segunda mitad de 1912 el uso de colores brillantes y sólidos, la disposición de planos con contornos claramente demarcados en formaciones superpuestas, y el empleo de texturas de superficie y diseños decorativos.

En la secuencia de violines *Violon 'Jolie Eva'* [293], *Violon et raisins* [307] y *Violon vertical* [325] comenzada en Céret y completada en Sorgues, los instrumentos se construyen en planos separados, cuya disposición no se relaciona a ninguna forma real, sino que su función es obtener significado por asociación metafórica con rasgos categoriales.[36] La amplia redondez de la base, los pequeños arcos en la parte superior, el cuello erguido, los codos angulares, los hombros cuadrados, etc., todo ello indica la presencia de una mujer en estas composiciones. Es más, dos de los violines están tendidos en horizontal, creando configuraciones que podrían leerse como figuras tumbadas. El fondo blanco en el primer caso podría interpretarse con las sábana sobre la descansa la mujer (*Ma Jolie*); las uvas en el segundo caso ofrece sustento a la mujer tumbada como si tratara de un banquete. Incluso cuando el violín está colocado en vertical—como en la tercera obra—, uno no puede dejar de detectar la analogía entre la guitarra y el cuerpo femenino. El juego metafórico de los posibles contrastes y analogías formales entre máscara/mujer y violín/guitarra había dominado la serie de obras que incluye *Violon noir* [331], *Violon et partition* [304] y *Tête d'homme au chapeau* [306]. En los dos primeros, la parte inferior y los laterales del violín, así como los calados para el sonido se combinan para hacer una auténtica máscara. En la tercera, el doble arco de la guitarra e convierte en orejas (derecha) y lado (izquierda) del rostro, mientras que las líneas rectas y diagonales del traste de la guitarra se convierte en el cuello y nariz del personaje respectivamente. Como sostiene Daix,[37] esta amplitud de significación se debe al hecho de que la configuración estructural hace sólo una leve referencia a las apariencias. La realidad de ahora en adelante es tratada como una colección de unidades informativas sintetizadas discretas que uno puede organizar según principios formales independientes. La referencia a la realidad perceptible viene simultáneamente de las unidades informativas y las relaciones sintácticas en la composición. Los planos en la pintura tienen sólo una relación física con las facetas anteriores, que habían analizado las superficies geométricamente. Los planos ahora las delinean en términos informacionales, proyectando rasgos

descriptivos o signos morfológicos identificadores, según lo requiera la composición.

Rosenblum[38] observa que mientras que el *collage* había llamado la atención a la realidad independiente de las técnicas pictóricas, los *papier collés* introducen una desvinculación aun más radical con el contorno del objeto y la textura o colorido del área. Los contornos de los objetos funcionan como contrapunto a la sustancia (textura o color), de modo que los elementos categoriales (línea, textura, color) antes inseparables de pronto tiene una existencia independiente. En términos actuales, mientras que durante el Cubismo Analítico había basado sus composiciones en objetos preexistentes, sometiéndolos a una descomposición sistemática, para 1911–1912 los rasgos categoriales sintetizados se combinan para elaborar una nueva entidad metafórica que no había existido con anterioridad. Es en este contexto que uno explica el intento en Picasso de reconstruir lo que podría caracterizarse como un arquetipo informativo del rostro humano en *Le poète* [299] o *L'aficionado (Le torero)* [298].[39] La exploración de la equivalencia formal de la máscara/rostro y el instrumento musical en varios dibujos de la libreta de apuntes de Sorgues es la primera clara evidencia de la respuesta picassiana a la máscara de Grebo. La cabeza y la guitarra se reducen a estructuras en forma de cajas, sobre las que Picasso coloca unas marcas esquemáticas indicando la situación de características identificables como en *Violiniste* [336], *Violiniste* [328], *Homme à la guitare* [326] o *Tête d'homme moustachu [Étude]* [327]. *Tête d'homme moustachu [Étude]* [337] muestra el recurrente doble arco, que sirve para designar simultáneamente los rasgos faciales y el perfil de una guitarra o violín. De este modo, como reconoce Poggi,[40] Picasso tuvo el placer de confirmar la naturaleza esencialmente arbitraria del signo visual, lo que le permitía reinventar la gramática visual de la representación pictórica.

La primera fase de los *papiers collés* había revelado el valor del material de superficie en crear nuevas entidades mediante variaciones de color, textura o forma. Ni la perspectiva ni la narrativa, ni tampoco el parecido habían intervenido en el modo en que el observador se relacionaba con el tema.[41] Sin embargo, como explica Bois,[42] hasta este punto el Cubismo había significado más una revisión de las convenciones pictóricas que un rechazo total de ellas. El plano pictórico era aun la superficie donde se planteaba una ilusión. Incluso si el primer Cubismo había abandonado casi totalmente el color, sus sutiles cambios de tono están llenos de alusiones a la luz o las formas en el espacio. Aunque había abandonado el uso de un punto de mira fijo y único, estaba aun preocupado esencialmente con el análisis directo de los objetos vistos. Picasso había estado resentido por este resto de ilusionismo. Lo que deseaba era la elaboración de un código que no tuviera en cuenta la realidad material del signo, sino que lo concibiera como una imagen transparente de la realidad. Comprendía que la única realidad artística era la del len-

guaje pictórico mismo. Cuando Picasso hablaba de algo que era más real que la realidad en el arte, lo que quería decir es que la realidad existe sólo en tanto en cuanto se constituye dentro de un sistema de signos, al igual que proponía Lacan.

Wadley[43] observa que para el Cubismo Sintético propiamente dicho, que se remonta al verano de 1912 de Sorgues, la "re/presentación" del objeto es la meta final, más que el punto de partida. Mientras que el Cubismo Analítico se había elaborado a partir de una figura, procediendo a su análisis y reconstitución en términos pictóricos; el Cubismo Sintético comienza con términos pictóricos (rasgos sintetizados del objeto), componiendo a partir de ellos una imagen que podría clasificarse como más real, ya que no se encuentra distorsionada o intenta imitar nada. El primer Cubismo había presentado un equilibrio entre la superficie y una versión comprimida del espacio ilusionista que se extiende detrás de él. Posteriormente, sin embargo, la integridad de la superficie es absoluta y jamás queda comprometida por la la ilusoria profundidad del entorno. El Cubismo Analítico se había referido explícitamente a la capacidad analítica que había servido para la diseccionar la luz, la línea y el plano. No importa lo alejadas que estaban estas obras de las apariencias, seguían dependiendo claramente del escrutinio de la realidad externa. En contraste, el Cubismo Sintético ya no estaba preocupado con explorar la anatomía de la naturaleza. Las obras parecen inventar los objetos a partir de componentes reales (papel pegado, áreas planas de color, y fragmentos con contornos claramente delineados). Lo que domina es un proceso constructivo, más que analítico. Comenzando con las superficies planas, cada obra compila un ensamblaje de constituyentes generales que van asumiendo gradualmente la identidad de un objeto particular. Sin embargo, como sostiene Rosenblum,[44] esto no nos debe llevar a pensar que el Cubismo Sintético se apartara radicalmente de la visión intuitiva de un cierto paralelismo entre creación artística y visión. Las obras posteriores a 1912 dependen a menudo de un minucioso escrutinio de los aspectos mentales de la percepción. Sin este contacto con la experiencia visual, no podría hacerse la aseveración de que la obra de arte está relacionada de alguna manera con la realidad; ya que no habría modo de medir la distancia transcurrida entre el estímulo natural y su re-creación pictórica. Lo que uno encuentra en esta etapa posterior es una reorganización de la estructura plástica. La ilusión pictórica (es decir, la combinación metafórica) tiene lugar sobre la realidad física de una superficie opaca más que detrás de un supuesto plano transparente.[45]

CAPÍTULO 12

Fue entre el verano y el otoño de 1912, cuando según Bois,[1] logró implementarse en su totalidad el enfoque semiológico. Sus primeros *papier collé*, *Guitare, partition, verre* [300], hace explícita la fuerza transformadora de la arbitrariedad del signo. La guitarra aparece sólo mediante el juego de analogías y contrastes entre signos individuales y diferenciados. No sólo reciben estos signos su función connotativa del contexto en que ocurren, sino que su papel denotativo depende igualmente de esa función: los dos laterales del violín/guitarra se indican con un mero arco simple o doble, variando en tamaño y posición, los calados para el sonido pueden tener una forma curva o rectangular, etc. El carácter no sustancial y provisional del signo se revela a través de múltiples asociaciones: lados y base de los arcos, triángulo central, ranuras medias, diagonales superiores, etc., identifican los bordes, el cuerpo y los rasgos distintivos del rostro o instrumento musical. En *Violon* [330], *Violon et feuille de musique* [303] y *Partition et guitare* [288], uno encuentra claros ejemplos de la permutabilidad de los signos en un sistema dado. De ahora en adelante, hasta al menos 1913, Picasso se concentra en una definición de lo que puede constituir la mínima articulación sintáctica y semántica de una forma para que ésta pueda leerse como una metáfora pictórica. Hasta ese punto, como Poggi[2] ha demostrado, los *collages* y construcciones de finales de otoño de 1912, en realidad, contienen una crítica de la pintura como un agregado de significantes transparentes. El artista explora los códigos de representación convencionales para refutar su aparente transparencia mediante un juego sistemático de oposiciones formales y materiales como en *Guitare, partition, verre* [300], *Violon et partition* [304], *Violon* [314], *Bouteille, verre et violon* [302], *Tête d'homme au chapeau* [306], *Violon et feuille de musique* [303] o *La guitare* [339]. La radical arbitrariedad de los *papier collés* ha sido clarificada por Krauss,[3] quien enuncia la falta en estos componentes pictóricos de cualquier relación absoluta a un referente real. Su significado—como ella explica—depende del sistema relacional en que se inscriben. En *Violon* [314], la misma entidad física—un trozo de periódico—tiene diferente contenido semántico dependiendo de la relación a otros elementos

en la composición. El trozo a la izquierda representa la opacidad del violín, el de la derecha indica el fondo que se encuentra detrás de él. El significado de ambos—opacidad (figura) o transparencia (fondo)—no va determinado exclusivamente por los rasgos internos del *papier collé*—cualidad física o apariencia—sino por el modo en que tales rasgos interaccionan con sus complementarios en la configuración sintáctica proyectada en toda la composición. En este respecto, los *papier collés* son el equivalente pictórico de la sustancia fonética en el lenguaje verbal. La distinción entre fonemas y fonos es de crucial importancia en éste último. La fonología identifica las unidades estructurales abstractas (fonemas) del sistema de sonidos de una lengua. En contraste, la fonética describe cómo esos fonemas (las unidades estructurales) se realizan físicamente como sonidos. Por definición, los fonemas—no los fonos—introducen una distinción en el significado. De esta forma, si dos unidades de sonido (fonos) contrastan en significado, inmediatamente se identifican como implementaciones físicas de dos diferentes fonemas. Pares mínimos y contextos análogos entran en juego en este proceso de distinción. Abreviando, dos fonos pertenecen a diferentes fonemas si contrastan como pares mínimos o si ocurren en contextos análogos. Visto desde este ángulo, si dos fonos no crean un contraste en significado y sus diferencias son tales que pueden considerarse condicionadas por su entorno o si son intercambiables sin causar un contraste de significado, entonces pertenecen a un mismo fonema como alófonos. En otras palabras, los fonos en distribución complementaria o en variación libre son alófonos del mismo fonema. A diferencia de aquellos, los fonemas entran en relaciones sistemáticas los unos con los otros. Los rasgos distintivos que diferencian a un grupo de fonemas pueden producir contrastes en un conjunto similar en otra parte del sistema. Por ejemplo, el contraste de sonoridad en las oclusivas aparece igualmente en las fricativas en español.

Con los *papier collés* Picasso reenfatiza el hecho de que la representación pictórica involucra una similar manipulación de signos convencionales. La escritura ahora entra en el terreno de la pintura cubista, en parte como un mecanismo para llamar la atención al carácter formal de los códigos pictóricos. Después de Cadaqués, un número de marcas emblemáticas se añaden a la composición, mientras que el entramado se dedica a la función sintáctica de ligar los elementos discretos, al igual que una estructura funcional que conectara las varias unidades léxicas en una frase. Fue *Nature morte à la chaise cannée* [279] la que inició la interpretación de la pintura o la escultura como si se tratara de escritura. Su heterogeneidad es una radicalización del anterior sistema de inscripción. Para poder utilizar objetos reales como signos, uno debe reconocer la naturaleza diferencial del signo. Lo que Picasso propone es una transformación de la pintura en escritura—del espacio empírico y vertical de la visión, controlado por la posición erguida del propio es-

pectador, en un espacio semiológico y horizontal de la lectura. En obras como *Violon* [285], *Violon, partition et journal* [334], y *Violon* [296], el volumen se expresa colocando relieve donde debería haber recesión, o vacíos en lugar de formas completas, y viceversa. Lo importante es cómo los constituyentes individuales se relacionan los unos con los otros.[4]

En opinión de Poggi,[5] las técnicas del *collage* y el *papier collé* surgieron de la intuición adquirida mientras se elaboraban las construcciones escultóricas, que a su vez tienen su raíz en el encuentro de Picasso con la máscara Grebo en agosto de 1912. Fue entonces que el artista comprendió completamente la naturaleza arbitraria y relacional de los signos plásticos. Esta revelación era algo predecible por su "método de apropiación artística y recontextualización." Este tipo de aproximación "alegórica" entendía la metodología pictórica como una especie de "literatura," un conjunto de convenciones estilísticas que pueden incluso ser citadas incorrectamente deliberadamente, con intención satírica, por ejemplo. En *Le réservoir (Horta d'Ebre)* [199] y *Pressoir d'olive a Horta de Sant Joan (L'usine)* [197], el artista había hecho que las ortogonales de la perspectiva convergieran en una serie de direcciones contradictorias, haciendo visible la técnica de recesión lineal. Igualmente, había logrado divorciar el claroscuro del modelado mientras que los contrastes de luz/oscuridad terminaban dispersándose por todo el lienzo sin preocuparse por la consistencia en la supuesta fuente de luz. Estos cambios aparentemente hechos al azar (inversiones, fragmentaciones, y dispersiones) se van extendiendo, creando un fuerte efecto de "extrañamiento," lo cual permite que los mecanismos miméticos se perciban como convenciones realmente arbitrarias.

Volviendo a los postulados estructuralistas de Saussure, podría decirse que el *collage* abre un campo de significación en el que "la ausencia es la esencia de significado."[6] Para el signo lingüístico, la ausencia no es lo que vacía el sistema de representación, sino lo que lo hace posible. Las palabras operan en ausencia de sus referentes, están inmersas es una red de relaciones (paradigmas) dentro del sistema lingüístico. De igual forma, la profundidad en el *collage* es un significado de un significante que no la muestra como un signo icónico, sino que la produce mediante una combinación arbitraria de símbolos. Así, los calados del violín, diferentes en tamaño, toman el lugar del plano frontal no para disputar su frontalidad en el campo visual (como en el Cubismo Analítico), sino para inscribirla anunciando su opuesto (la profundidad) aunque ésta no se perciba físicamente. Cuando Saussure describe el significado como relativo, contrastivo y negativo, insiste en esta condición de la significación como esencialmente relacional. La misma relación es evidente en *Violon* [314]. El plano superior queda marcado semióticamente con el significado /luz/ y el inferior con el de /profundidad/. Ambas superficies están meramente codificadas con estas cualidades ausentes, estando el espa-

cio y la luminosidad "literalmente desterrados de la visión." Como en el caso de los signos de los calados de violín, representando /profundidad/, los signos de papel de periódico, simbolizando /transparencia/ y /luz/, se convierten en elementos frecuentes en el vocabulario del *collage* picassiano—por ejemplo, en *Compotier avec fruits, violon et verre* [284], *Bouteille, verre et violon* [302], y *Verre et bouteille de Suze* [301]. En obras como *Bouteille sur une table* [290] y *Bouteille sur une table* [291], Picasso introduce un trozo de papel alargado en forma de L invertida del que se ha cortado un círculo. La parte inferior se extiende más allá del perímetro del objeto (la botella), para sugerir la sombra. Más importante, el eje vertical que define el borde de la botella continúa hasta el cuello. Esta línea se identifica por ello como un centro sobre el que el papel podría rotar, describiendo el volumen cilíndrico del objeto. Como el par de calados del violín que habían codificado /profundidad/ o /giro/ en el plano frontal, esta escisión en la figura de la L se convierte en el significante de un eje que corta el papel para abrir su configuración bidimensional a la experiencia de pasar la página.[7]

Daix[8] ha trazado el progreso de las composiciones a lo largo de estos períodos. Una obra puede comenzar con un dibujo conteniendo un armazón abstracto del motivo. Éste puede llevarse posteriormente al lienzo, y después al *papier collé*, terminando en un lienzo cuya configuración está delineada a grandes trazos. Así, el armazón lineal juega un papel importante en introducir el tema que puede ser desarrollado a continuación en diferentes técnicas—como, por ejemplo, *Partition et guitare* [288]. El artista puede establecer la composición general en términos de sinécdoque, con la guitarra como determinante de la estructura esencial del conjunto. A continuación, la subestructura fragmentaria del tema—botella, vaso, pipa, guitarra, etc.,—se dispone sobre la superestructura global de formas planas a color. Golding[9] muestra cómo este método de trabajo hizo a Picasso más consciente de las posibilidades logradas al mezclar dos sistemas distintos (abstracto/gramatical y representacional/léxico) en una sola obra. Previamente, las pinturas cubistas debían su apariencia definitiva a la fragmentación gradual de las formas y del entorno circundante; después de establecerse el conglomerado general, la pintura se elaboraba sección por sección para crear un equilibrio. Ahora, tanto en los *papiers collés* como en los lienzos, la composición se puede construir rápidamente mediante unos pocos elementos prefabricados o grandes planos de colores vivos. El proceso pasa a ser, por lo tanto, uno de combinación de elementos sintetizados, a los que se hace seguidamente jugar un papel en la representación de las formas sólidas y su alrededor. En otras palabras, los objetos estéticos se ensamblan ahora desde cero, en lugar de comenzar con elementos diseccionados (analizados) de objetos preexistentes, como en las fases tempranas del Cubismo. El fin de la composición artística

no es el análisis de un referente exterior, sino la expresión de una correlación interna (metafórica) entre objetos codificados mentalmente.

Como apunta Cox,[10] en *Partition et guitare* [288] somos conscientes de la "impermanencia" de la posición que ocupa el pequeño trozo de papel, el cual apenas se sostiene con un alfiler en el centro de la imagen. Sólo se da una somera presencia del pincel o el lápiz del artista (en las franjas negras hechas a mano en el centro). La obra en su totalidad está elaborada con trozos de papel dispuestos sobre un fondo azul. El cuerpo de la guitarra se constituye por la interacción de esas formas: el fragmento marrón a la izquierda ofrece la silueta del lateral del instrumento, mientras que el trozo gris en la parte inferior muestra el otro lateral, pero con un giro de noventa grados. Otro trozo de papel gris sugiere una curva en la parte superior derecha, mientras que otro en la parte central derecha con una terminación festoneada sugiere el cuello o el cabezal de la guitarra. Un trapezoide blanco es el diapasón que termina en una única clavija, el alfiler en el rectángulo central sirve para indicar una de las cuerdas de la guitarra. El cuerpo de ésta está pensado para ocupar un puesto delante de las partituras—aunque es obvio que la de la izquierda está recortada de forma intencionada para hacerla coincidir con las curvas del instrumento representado por el trozo de papel marrón. Como en el sistema propuesto por Saussure, el significado de los elementos depende de una arbitrariedad fundamental, donde cada componente tiene simultáneamente características físicas y conceptuales, las últimas siendo meramente convencionales en su asociación. Cuando Picasso hace que aparezca la guitarra ante nuestros ojos en este *papier collé*, lo hace demostrando que la más mínima combinación de formas curvas y rectangulares puede representar una guitarra siempre y cuando se coloque en la relación correcta. La obra de arte ahora obtiene provecho del juego creativo de los signos, mostrando que el significado de cualquiera de ellos es arbitrario y que la estructura formal es capaz de realizar "composiciones poéticas plásticas" a partir de esa arbitrariedad. Los cuadros del malagueño no nos ofrecen objetos reales, simplemente producen una representación de aquéllos y pone énfasis en el mecanismo de la representación.

Los dibujos que Picasso produce en el invierno de 1912–1913 muestran una extraordinaria evolución en la tendencia metafórica del Cubismo Sintético.[11] Para el artista, las formas del *collage* y los *papiers collés* en conjunto habían hecho con frecuencia una parodia de la figura humana en una interacción entre lo conceptual y lo referencial. Según Schwartz ,[12] este tipo de aleación recíproca de identidades se extiende particularmente a las analogías y disimilitudes entre las formas de un instrumento musical y el cuerpo femenino, como en *Guitare, partition, verre* [300]. Fue especialmente en 1912 cuando Picasso comenzó a propagar la afinidad entre las formulaciones de naturalezas muertas y el tratamiento de la cabeza humana. Ya incluso en las

obras de 1911, los dos se habían equiparado de alguna forma a través de un lenguaje arquitectónico que los trascendía. Ahora, no obstante, el artista utiliza el procedimiento opuesto. Las naturalezas muertas y las cabezas humanas se articulan por derecho propio, pero su potencial metafórico se promueve hasta tal punto que sus anatomías se hacen prácticamente intercambiables. En *Tête* [312], por ejemplo, aunque la cabeza es esencialmente plana, la boca se convierte en un tubo que sobresale de la superficie como si se tratara de un objeto sobre una mesa. De igual forma lo hace una forma trapezoidal alargada que indica la línea de la nariz y frente. El cuello, formado por dos planos, sostiene la cabeza o mesa como si fuera un fuerte tallo, si bien esbelto. Los perímetros de la cabeza no consisten ya en una estructura, sino en un punto de referencia relegado al fondo del que se proyectan los rasgos y asumen una propia y definitiva anatomía. La reconstrucción, la re-creación, la invención, y la síntesis de nuevas realidades se convierten en funciones fundamentales de la experiencia cubista.

Tales correlaciones entre las figuras humanas y los objetos continúan a lo largo de 1912 entre Sorgues (verano) y Paris (otoño). En obras como *Tête de femme* [329], *Tête* [335], *Tête* [332], y *Tête d'homme* [333], los planos del torso, dispuestos lado a lado, contrastan con la gran variedad de elementos superpuestos que componen la cabeza. Como ha ilustrado Karmel, los componentes morfológicos sintetizados tienen una función puramente arbitraria y se les asigna un valor que depende de su distribución sintáctica. Así, los diferentes elementos del trapezoide en *Tête de femme* [329] indican rasgos anatómicos separados que cambian de un lado del rostro al otro—aunque la forma se repite casi con exactitud. A la izquierda, las líneas diagonales, horizontales y verticales representan el caballete de la nariz, la ceja, y el borde exterior de la cuenca del ojo o la cresta del pómulo, respectivamente. A la derecha, estas designaciones se invierten: la vertical representa el lado de la nariz, y la diagonal el pómulo.

Una de las consecuencias inmediatas del nuevo método lingüístico adoptado por Picasso en 1913—véase, por ejemplo *Au Bon Marché* [343]—fue la habilidad de leer el cuadro como si se tratara de un tipo de campo neutro. Hasta este punto, todo lo que había hecho el artista a la superficie pictórica había sido—en opinión de Kozloff—convertirla en cómplice de la realidad exterior.[13] La superficie inflexionada creaba el espacio del que progresivamente emergían los objetos. En contraste, el *collage* cubista no ofrece tal interacción simultánea entre imagen y fondo. El lienzo se limita a tener la función de mero depósito de información. Las particiones y agrupaciones son puramente metafóricas. En otras palabras, la base del *collage* es en definitiva no literal, a pesar de la particularidad de los objetos reales y pintados que se superponen en ella. Así, el *collage* cubista pone de manifiesto el hecho de que una obra de arte sólo puede ofrecer una propuesta perceptiva sobre la

realidad exterior. Las formas compuestas de los objetos reales en el *collage* se introducen en la obra para indicar la mutabilidad no sólo de los modos de representación, sino también de la misma elaboración del Yo.

El deseo que define al Yo según Lacan comienza tan pronto como los impulsos se separan de aquél, confinados para siempre a un estado de no representacionalidad e insatisfacción. El deseo se constituye, en efecto, de una mera serie de metáforas y metonimias, desplazamientos de un punto a otro del inconsciente en que un término sustituye a otro semejante o contiguo, antes de verse sujeto al mismo efecto. Mediante el uso continuado de metáforas y metonimias, Picasso consigue desplazar al deseo, dándole cierta flexibilidad significativa, y de esa forma deteniendo una resolución apresurada e insatisfactoria. Ahora bien, esa misma postergación simbólica lleva a un interminable encadenamiento del que es imposible salir. La búsqueda del Yo en el lenguaje cubista conduce simplemente a una mayor penetración en el Otro. En otras palabras, el deseo—esa búsqueda continua del Yo—sólo puede llevar a un deseo incrementado.

La segunda serie de *papiers collés* de comienzos de 1913 va más allá, conteniendo amplias extensiones de papel coloreado, a menudo sobre un base también a color—como en *Violon et feuille de musique* [303], y *Bouteille, verre et violon* [302]—que se refieren sólo indirectamente a la realidad fluctuante que ayuda a definirla. Para Rosenblum,[14] uno de los rasgos destacables de las obras de 1913 como *Violon accroché au mur* [344] y *Violon et verres sur une table* [351] es cómo Picasso expande sus metamorfosis de la realidad. Siguiendo adelante, el artista ahora introduce superficies imitadas en *faux-bois*, que no están pegadas, sino pintadas. Mediante esta técnica, se añade una capa más interpretativa, ya que aquí uno halla una imitación aparente de algo que en sí es ya una imitación de otra cosa. Esta doble transformación metamórfica se remonta a Georges Braque, quien supuestamente fue el primero en experimentar con la superposición de tiras de papel sobre el lienzo en varias combinaciones, trazando líneas alrededor de ellas, y eliminándolas a continuación para pintar formas sólidas en su lugar. Esto supone un cambio importante en la estructuración de la composición. Originalmente, la partición sintáctica de la forma y la deconstrucción del espacio habían sido los gérmenes de la fragmentación del cuadro cubista. Posteriormente, el entramado lineal, sugerido por los contornos y líneas direccionales del objeto, pasó a ser el punto de partida. Ahora, sin embargo, la composición básica se elabora mediante tiras de papel (o áreas rectangulares pintadas), que existen con independencia del tema representado.

El *collage* fue el producto natural de la concepción de la composición pictórica como un objeto estructurado y completamente autónomo.[15] Libre ya de las restricciones de una referencialidad univoca, las unidades pictóricas pueden entrar en asociaciones múltiples, abriendo el camino a una inmersión

gradual en el dominio de las metáforas. En *Bouteile de Marc de Bourgogne, verre, journal* [360] y *Bec à gaz et guitare* [350] las relaciones entre los planos permanecen completamente abstractas y se corresponden a los requisitos puramente plásticos; cualquier referencia a la realidad depende estrictamente de los signos combinatorios mismos. Aquí de hecho, la disociación del color y la textura de la expresión formal alcanzan su punto culmen. En opinión de Daix,[16] la separación de la línea y del color del objeto son partes de un mismo proceso. Una vez que el color se había integrado en el equilibrio de la composición como un dato informativo independiente sobre el objeto representado, la línea podía igualmente separarse del objeto. En muchos de los *papier collés*, los trozos de papel tienen una función puramente pictórica. Son planos anchos de color que sirven para establecer la composición básica del cuadro. El tema se une a continuación mediante trazos superpuestos. De hecho, los *papier collés* pueden existir simultáneamente a tres diferentes niveles, como defiende Golding:[17] como objetos de la representación, pero aun más importante, como símbolos pictóricos no referenciales; y, en conexión con esto, como elementos sólidos táctiles con su propia existencia material. Así, el aspecto material de la obra, que propusimos antes estaba conectado con la nueva tendencia en Picasso hacia la representación orientada sobre el objeto, se ve revitalizada una vez más en la fase postrera del Cubismo Sintético. No obstante, el factor más importante de esta etapa, es que mientras que los elementos compositivos introducen valores formales o estéticos (en su potencialidad simbólica y/o sensual), también, una vez liberados de la obligación representacional, se pueden interconectar en una rica red metafórica que eleva el cuadro de la esfera mimética e informacional al dominio de la creatividad.

Hasta ahora Picasso había utilizado los lienzos ovales principalmente por motivos pictóricos: su diseño elíptico destacaba la nueva ingravidez de las formas cubistas. Ahora, las obras ovales se convierten también en una metáfora de la tapa de la mesa.[18] Como mantiene Poggi,[19] este uso analógico del óvalo apunta a una paradoja esencial del Cubismo como un arte realista. La obra cubista se compromete a servir dos funciones conflictivas simultáneamente: como un objeto concreto autónomo y como un modo de representación. Sin embargo, la realización de la obra de arte como un "objeto autónomo" no coexiste fácilmente con su interpretación como "transmisor de información." Para lo primero, el énfasis recae en la coherencia plástica interna del material; para lo segundo, el material debe permanecer transparente, y es la referencia misma la que debe recibir una lectura coherente. El hecho de que Picasso dirigiera nuestra atención frecuentemente al asunto de la unidad pictórica mediante el motivo del marco se hace patente en obras como *Bouteille de Vieux Marc, verre et journal* [340], *Guitare sur une table* [363], *Guitare, verre, bouteille de vieux Marc* [357] y *Bouteille de Vieux Marc, ve-*

rre et journal [341]. Aquí lo concreto se significa como tal dentro del sistema arbitrario en el que se opone a lo representacional. En última instancia, lo que se afirma es la "intercambialidad" de estos dos términos en un sistema en el que sólo los valores diferenciales cuentan. La unidad se ha hecho ahora una cuestión de estructuras oposicionales percibidas.

Esta doble función del signo pictórico la invoca igualmente Krauss, [20] quien aduce que, al haber descontinuado el signo su conexión directa con el referente, adopta ahora el carácter especial de un sincategorema, marcando el tiempo y lugar actual como su único valor sintáctico y físico. Para Rosenblum,[21] los constituyentes pictóricos en *Bouteille de Vieux Marc, verre et journal* [340] existen simultáneamente a un nivel adicional—además del físico y del referencial—, esto es, el puramente metafórico. Cada vez más artículos de la vida diaria fueron apareciendo físicamente en los cuadros de Picasso. Los diferentes materiales no sólo determinaban la forma, sino también el tema de la composición. Los cuadros no eran ya sobre objetos, ellos mismos eran los objetos, y a través de las interrelaciones emergentes entre los constituyentes o el contacto con el espectador, desencadenaban una multitud de interpretaciones simultáneas. Esto es claramente evidente en las obras de 1914 tales como *Verre, bouteille de Bass, as de trèfle* [365]—donde el vaso "masculino" (véase la tarjeta de visita adyacente con el nombre "Picasso") entra en contacto con la botella "femenina" (véase el "orificio" superpuesto como un as de trébol)—, o *Pipe, verre, boîte d'allumettes* [371]—en la que la pipa "erecta" está rodeada de formas sensuales sobre la mesa y señala a la apertura del vaso y el diseño floral en forma de "ano."[22] Como establece Daix, durante la última visita de Picasso a Céret en marzo de 1913, se había debatido entre su gusto por las interrelaciones metafóricas entre objetos concretos y una vuelta a la abstracción formal—por ejemplo, en *Guitariste avec partition* [354], *Guitariste dans un fauteuil* [353], y *Tête d'homme* [352]—, pero fue la primera opción la que prevaleció como puede verse en *Harlequinesque personage (Arlequin)* [345], *Tête d'Arlequin* [346], *Tête de jeune fille* [356], y *Tête de jeune fille* [342]. Continuando con este juego analógico, las figuras en estas composiciones pueden fácilmente leerse como instrumentos musicales o como cabezas humanas. El artista en este punto se concentra en la mera acumulación de información, sin la intención, como había ocurrido en el previo otoño, de explotar tal descubrimiento a su máximo. Esto podría deberse a que sus hallazgos no estaban ya relacionados con la figuración (botella, guitarra, vaso, etc.), sino con la realidad plástica del cuadro mismo y su objetividad real.[23] En obras tales como *Guitare, bec à gaz, flacon* [359], *Bouteille de Marc de Bourgogne, verre, journal* [360], o *Violon, bouteille, verre* [362], Picasso adopta tanto el papel de ensamblador como el de pintor, experimentando con la forma inherente del cuadro, su existencia autónoma como

objeto estético, mientras que al mismo tiempo investiga los signos que constituían su expresión artística.

El enfoque simultáneo alcanzó su máximo esplendor en Céret, consiguiendo un nivel conceptual casi completamente divorciado de cualquier apariencia extrapictórica. Los *papier collés*, en última instancia, sirvieron como máquinas de ver, formando la base de experimentación para el diálogo entre el material y el signo. Es en este punto que Picasso hace varias pruebas de expresión totalmente abstracta, manteniendo sólo un enlace semiótico con la realidad realidad—por ejemplo, en obras tales como *Guitare et tasse à café* [349], *Bouteille de Vieux Marc, verre et journal* [361], *Tête* [347], *Tête II* [358], o *Guitare* [348]. Los signos—un semicírculo para el contorno de la guitarra o cabeza, círculos para la boca del instrumento o las cuencas de los ojos, líneas verticales y puntos para los laterales de la guitarra o el rostro, etc.,—tienden a reemplazar el armazón lineal anterior y los materiales del *collage* dados como un todo—por ejemplo, *Tête de jeune fille* [356] o *Tête de jeune fille* [342]. Como muestra Golding, la figuración de la cabeza en *Harlequinesque personage (Arlequin)* [345] se había conseguido colocando una junto a otra una serie de formas estilizadas que representaban sus componentes. Siguiendo esta corriente, las obras ahora se construyen de formas abstractas que reciben una función representacional sólo por el modo simbólico en que se ensamblan para describir un tema particular. Formas que tienen poco parecido con las partes originales del cuerpo pueden utilizarse como símbolos convencionales de aquéllas. Tales construcciones dan cuenta de las simplificaciones y distorsiones que comienzan a aparecer en las composiciones picassianas hacia finales de 1913. Las desviaciones de este tipo realzan las correlaciones metafóricas que había empezado a surgir en su obra durante los últimos años y que ahora alcanzan su punto más álgido.

El uso de papeles pegados había resultado ser un método extremadamente eficaz y claro para indicar los diferentes planos de la composición. No obstante, Picasso pronto comenzó a obtener los mismo resultados con pintura, explotando las posibilidades de las yuxtaposiciones de color con independencia de cualquier imitación de la realidad, utilizando procedimientos tomados de las técnicas puntillistas, lo que ha llevado a varios críticos a denominar esta fase de su investigación—entre 1913 y 1915—Cubismo Rococó. En *Femme en chemise assise dans un fauteuil* [338], Picasso combina el color del Cubismo Analítico con los diseños esquemáticos del Cubismo Sintético. El graneado puntillista que, en el Cubismo Analítico, había servido para marcar sutiles gradaciones de tono para la modulación del espacio, se aplica ahora sobre áreas claramente diferenciadas y en escalas de color predeterminadas. Cualquier efecto especial es el producto de contrastes concomitantes de color, aunque la impresión generalizada es más bien decorativa. Ya no se plantea la cuestión de la anatomía humana o su distorsión. Como

mantiene Wadley,[24] lo que domina ahora es un tipo de metamorfosis "surrealista" en la que las figuras, paisajes y naturalezas muertas parecen fundirse simultáneamente. En *Femme en chemise assise dans un fauteuil* [338], Picasso consigue integrar en una composición de figura la distribución espacial de formas propia de las naturalezas muertas. En los estudios que conducen al lienzo definitivo, el artista alcanza el punto culminante de su investigación sobre el proceso mental que subyace al arte africano, es decir, la constitución de la obra plástica como un objeto poético (metafórico).[25]

La tercera serie de *papier collés* del invierno de 1914 se dedica igualmente a la naturaleza "transcategorial" de la operación semiológica. Según Bois,[26] Picasso, en esta fase, se concentra en los requisitos mínimos para llevar a cabo una transformación metafórica de la cabeza en guitarra. En *Le poète* [299], *Tête* [310], *Tête d'homme moustachu* [308], *Tête d'homme* [309], *Tête d'homme* [311], o *Tête d'homme* [313], los rasgos del rostro se han redistribuido según un orden que va determinado por la imposición del entramado sobre la anatomía humana. Ahora, la distribución de los signos pictóricos no está ya controlada por un sistema *a priori*—el entramado (índice) o la anatomía (icono). Los signos ganan vida propia, casi completamente desconectados del referente. Como resultado de esta desconexión, el signo se funde en todas direcciones, y Picasso puede dar rienda suelta a sus manipulaciones metafóricas—por ejemplo, en *Tête de jeune fille* [342], *Tête* [347], *Guitare* [348], y *Tête d'homme* [355]. En eso el español difiere de Braque, cuyo concepto del signo permanece al nivel de sinécdoque (fundamentalmente icónico) incluso durante el Cubismo Sintético tardío. Es precisamente la noción puramente semiológica del signo adoptada por Picasso que le permite explorar la confluencia de metáfora y metonimia en la pintura.

En las últimas fases del Cubismo Sintético, se termina yuxtaponiendo el mayor número de materiales imaginables sobre el lienzo, estableciendo una relación compleja entre aquéllos: pigmentos convencionales, sombreado del carboncillo, etc. La tendencia dominante es el uso de fragmentos de objetos reales junto con una libre figuración barroca como vemos en *Pipe et verre* [370], donde el *papier collé* y los trazos de lápiz se entrecruzan de forma creativa. Daix[27] ha sugerido que el Cubismo Rococó de 1913–1915 toma prestadas sus formas expresivas del modo en que las construcciones y esculturas cubistas habían sido reproducidas en pintura. Picasso reconoció que "la maquina de ver de las construcciones tridimensionales podía servir para fomentar las libertades formales que se tomaran en la expresión pictórica." En lugar de comenzar con la realidad en su forma más elemental, se apoya en una reproducción modelada inicial, transponiendo a la superficie del lienzo aquellas soluciones que hubieran surgido en su elaboración; armonizando al mismo tiempo su estructura. Obras tales como *Compotier, verre, bouteille, fruits (Nature morte verte)* [367], *Cartes à jouer, verres, bouteille de rhum*

(‘Vive la France’) [364] y *Verre et bouteille de rhum paillée* [368] muestran un perfecto equilibrio entre imaginación referencial y composición formal. Los colores vivos y las formas curvas brotan con gran vivacidad en las naturalezas muertas y los retratos del verano de 1914, que reflejan la felicidad de Picasso con su amante Eva Gouel. Véase, por ejemplo, la ya mencionada *Compotier, verre, bouteille, fruits (Nature morte verte)* [367], o *Verres et bouteilles* [369] y *Pipe, verre, as de trèfle, bouteille de Bass, guitare, dé (‘Ma Jolie’)* [366].

CAPÍTULO 13

El 3 de mayo, su padre, Don José, fallece en Barcelona. Picasso viaja a la ciudad condal para participar en su funeral. A finales de junio de 1913, Eva cae enferma de anginas o bronquitis; y Picasso también. Al parecer ella jamás consigue recuperarse completamente. Sabemos por una carta que Max Jacob escribe a Apollinaire desde Céret el 2 de junio que Eva había estado enferma por algún tiempo. Los problemas de salud los fuerzan a volver a *242, boulevard Raspail* en Paris el 20 de junio. En agosto, se mudan a una nueva residencia en *5bis, rue Schoelcher*. Para la primavera de 1915, la salud de Eva sufre un mayor deterioro, y se la ingresa en un hospital de Auteuil en noviembre. Al mes siguiente, Picasso escribe a Gertrude Stein (que está en Mallorca): "Mi vida es un infierno. Eva está cada día más enferma. Voy al hospital y paso todo el tiempo en el metro ... Sin embargo, he hecho una obra de un Arlequín que, en mi opinión y la de muchos otros, es lo mejor que he hecho jamás. M. Rosenberg la tiene." En 14 de diciembre, Eva fallece en el hospital. Un pequeño grupo de amigos, entre los que se encuentran Max Jacob y Juan Gris, acompaña a Picasso al cementerio. "El funeral fue una ceremonia sencilla, con varios amigos españoles y franceses, ocho en total, que asistieron al entierro. Pablo parecía realmente conmovido por la ocasión."[1]

Los fallecimientos de su padre y de su amante suponen, con toda seguridad, el contacto más directo e intenso del artista con la muerte desde el suicidio de Casagemas. El golpe emocional de estos eventos, sumados a la declaración de guerra contra Alemania o la decepción sufrida al ver sus obras clasificadas por la crítica como "germanófilas" le conducen a un giro radical en su técnica pictórica, inclinándose ahora por un estilo más descriptivo.[2] En princioio, los dibujos de 1914 aparentan volver a una representación mimética de la realidad, lo cual parece contradecir los avances de la geometría cubista. Sin embargo, el Cubismo deja su marca incluso en tales transcripciones presumiblemente literales. Un descubrimiento esencial del Cubismo había sido que los estilos pictóricos, en su reivindicación de la verdad, no excluyen otros enfoques sobre la representación, sino que cada estilo es un fenómeno visual singular con una justificación estética independiente. Así, en obras tales como los retratos representacionales de Max Jacob de 1915, se hace consciente al espectador de las técnicas explícitas del ilusionismo, de la misma forma que se le había hecho notar la materialidad en los mecanismos

pictóricos de las obras cubistas. La relatividad de todo estilo pictórico, que había sido revelada por el Cubismo, se hace ahora aun más explícita. Las formas se convierten en hechos visuales objetivos y, al mismo tiempo, en medios arbitrarios para describir una realidad no artística. En algunos de los lienzos, Picasso deja sin pintar ciertas áreas del lienzo que impiden que el espectador sucumba completamente a la ilusión de la representación. La insistencia en la naturaleza plana y opaca del retrato hace que éste se asemeje a un compuesto de fragmentos pictóricos separados. Como se había discutido, tanto en las obras cubistas como en las post-cubistas, el fin último era reexaminar las preconcepciones sobre la naturaleza esencial del estilo.[3]

Según Cowling, [4] Picasso mantuvo una distinción entre su quehacer como dibujante y como pintor, limitando en un principio su reinvestigación del naturalismo a los dibujos y continuando la evolución del Cubismo Sintético en sus lienzos. Los que visitaban su estudio quedaban maravillados por la coexistencia en una misma obra de estilos que supuestamente eran excluyentes. Lo que motivaba al artista es lo mismo que lo había impulsado siempre: la necesidad de autorrenovación y cambio. Al igual que anteriormente, durante la guerra, el estilo y expresión se fueron compaginando. En *Portrait de Max Jacob* [373], como en los retratos de Ingres, vemos una descripción detallada y volumétrica de la mitad superior del modelo en combinación con un tratamiento extremadamente abreviado de la mitad inferior y del fondo. Al reducir su técnica naturalista a un minimalismo parecido al de las obras cubistas más austeras—como vemos en *Arlequin* [372] —Picasso es capaz de explorar la base común entre los dos estilos supuestamente antitéticos. Los retratos no son respuestas simples o directas a la naturaleza, sino que se encuentran siempre estilizados hasta cierto punto. Este Arlequin ha sido interpretado como un autorretrato simbólico—en la mano izquierda la figura sostiene un lienzo con la imagen, se ha sugerido, de una impresión negativa del perfil de Picasso—y como una muestra de duelo por el fallecimiento de Eva. El fondo de un negro denso habla por si mismo; el diseño de diamantes del traje, grotescamente desiguales, indica la sensación de desequilibrio y desesperación; la enjuta cabeza enmascarada, con sus pequeños ojos fijos y dientes expuestos en una sonrisa, recuerda a una calavera; mientras que la oscilación de los planos superpuestos marcan inexorablemente el paso del tiempo. Aquí el Arlequín no adopta el papel de rebelde o anarquista, sino el de emisario de la muerte.

Con *Arlequin* [372], el Otro picassiano nos revela una mueca de dolor envuelta en un entorno oscuro y deprimente. Léal, Piot y Bernadac[5] describen cómo, colocados sobre un suelo inestable, los enormes rectángulos del cuerpo del Arlequín se apoximan a la mesa en un intento de mantener un precario equilibrio contra el balanceo de los otros planos superpuestos, cuyos colores mates y carencia de sombras nos recuerdan a los *papiers collés*. La

rigidez angular de las formas, animadas por un mecanismo oculto, despojan a la siniestra marioneta de toda humanidad, si no fuera por la presencia en primer plano del lienzo inacabado que se gira hacia el espectador como pidiendo ayuda.

El Arlequín, como sustituto del artista cuyas acciones deben entenderse como una especie de pantomima, nos ofrece una clara señal de la psicología cubista, según apunta Kozloff.[6] La sombría figura representa uno de los muchos casos en que Picasso se representa a si mismo con el traje de lozengas multicolor del personaje de la *Commedia dell'Arte*. Encarnación simbólica de la farsa, el Arlequín aparece enfrente de un conjunto de planos que asemejan un escenario, todos ellos colocados en un arco pendular que oscila a diferentes intervalos. El personaje nos da la impresión de haberse puesto en marcha por iniciativa del artista, y de continuar su movimiento, no obstante, bajo el control de alguna fuerza oculta. Como dijera Henri Bergson, "las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano nos resultan cómicas en tanto en cuanto que ese cuerpo nos recuerda a una simple máquina." Carente de conciencia, esta especie de marioneta da indicaciones, sin embargo, de estar llena de vida. El cuadro sugiere una conexión profunda entre la creatividad del artista y los eventos en su entorno. Puede leerse como una eulogía por la pérdida, particularmente la de su padre y su amante, además de las privaciones de la Primera Guerra Mundial. La cabeza esquelética del pintor/Arlequín sobre un fondo mortuorio nos da una imagen del artista en un entorno de carencia. La ausencia del Otro (tanto el padre como la amante) supone una ruptura en el proceso de identificaciones a los que se había sometido el artista.

En la cosmología lacaniana, el deseo (la búsqueda de identificaciones) es fundamental para todo aspecto de la vida psíquica del individuo. El deseo es endémico al orden simbólico—ya que es básicamente una búsqueda de presencia, la posibilidad que es eliminada por el mecanismo de la significación—y por ello reside en toda significación, creando para al sujeto la motivación fundamental y su mayor frustración. En el orden imaginario hallamos una clara expresión de cómo funciona el deseo del deseo del Otro. Como ya hemos mencionado, el Ego entra lo imaginario a través de un proceso de identificación con una imagen especular, un Otro con el que desea identificarse. El componente esencial de tal identificación, sin embargo (y el aspecto que la hace imposible), es la necesidad de que el Otro desee de igual forma la identificación con el Ego. La imposibilidad de una total identificación es lo que fuerza al Ego a desplazarse de un objeto a otro en su búsqueda de un objeto que lo represente y capte el deseo del Otro, y mediante cuya posesión el Ego pueda absorber y subyugar completamente el deseo del Otro. Dicho de forma más concisa, el deseo es siempre el deseo del deseo del Otro.

El punto central del pensamiento lacaniano sobre el deseo, el *objet à* puede definirse precisamente por el hecho de que no coincide con ningún

objeto particular, sino más bien con el deseo por el deseo: "Lo que hace que un objeto sea deseable no es una cualidad intrínseca de la cosa misma, sino simplemente el hecho de que sea deseado por Otro. El deseo del Otro es por lo tanto lo que hace que los objetos sean equivalentes e intercambiables."[7] Imposible de conseguir, el objeto no es más que el nombre que se da a la ausencia que estructura la significación, la subjetividad, y el deseo; es "el objeto que jamás puede conseguirse, la causa real del deseo más que aquello a lo que tiende el deseo, *objet à* es el objeto–causa del deseo."[8] *Objet à* es el objeto–causa del deseo en el sentido de que no es exclusivamente una cosa u otra, sino una causa retroactiva de su propio atractivo. Esto es, el *objet à* es como se designa a la carencia generada por la entrada del infante en lo simbólico (en la emisión de la ley encarnada en la función paterna); identifica lo que se pierde al convertirse el individuo en sujeto. Como tal, el *objet à* es el objeto del deseo del sujeto y por lo tanto (debido a las restricción biológica de temporalidad, coincidente con la pulsión de muerte) su causa. Es el objeto del deseo en tanto en cuanto el sujeto se esfuerza de forma compulsiva por él. Es la causa del deseo en su persistencia filogenética en la psique como resto de la plenitud perdida a la que aspira el deseo; sin esta experiencia de un resto, el deseo no tendría ni objeto ni causa—no existiría.

El resultado del carácter irremediablemente esquivo del *objet à* es que el sujeto pasa por una serie de reconocimientos erróneos en su intento por conseguir un objeto del deseo que ofrezca una verdadera gratificación. Lacan se refiere a este movimiento como "la lógica asintótica del deseo," utilizando el término matemático que denota la progresión perpetua de un arco a un eje, cuya confluencia se pospone indefinidamente. El deseo de objetos específicos no se debe más que a errores de reconocimiento, pues la lógica asintótica del deseo impide que la gratificación sea total o absoluta sin importar lo cerca que esté un individuo de conseguir objetos fenomenológicos del deseo. Los objetos individuales del deseo ofrecen a lo más una gratificación parcial, pero jamás adecuada para la motivación psíquica fundamental del deseo. Junto con la subjetividad, el deseo es un efecto de la cadena significante; los objetos específicos del deseo son como más materializaciones del *point de capiton*—parecen tener un contenido permanente, pero son de hecho solo ilusiones necesarias. Como más detienen el movimiento del deseo por un tiempo antes de que el orden simbólico vuelva a manifestarse, rompiendo la conexión, y el sujeto se ve forzado a continuar con su búsqueda de otra gratificación más duradera.

La única manera que el sujeto puede escapar el perpetuo ciclo de identificaciones incompletas con el residuo de diferencia (que mantiene vivo el deseo) es conseguir una identificación completa, vaciándose en una transferencia total de su contenido en otro que no es él mismo. En otras palabras, el sujeto tendría que pasar por la materialización de la lógica de la predicación,

no sólo relacionando Yo y Eso, sino también vaciando Yo en Eso de manera tan completa que Yo dejaría de significar por completo en un instante de pura negación subjetiva. Si "el *objet à* es el revestimiento de la subjetividad,"[9] podríamos pensar en esta radical negación como un ejemplo del sujeto volviéndose del revés, uniendo "el alfa de la experiencia humana" y "el omega de la muerte."[10] En tanto en cuanto el deseo es siempre intersubjetivo y se encuentra ligado a la ley, podríamos concebirlo como un impulso hacia algo universal más allá de los accidentes de diferenciación individual, pero que está siempre perseguido por el conocimiento (inserto en el orden simbólico como lugar del inconsciente) que lo que yace tras los accidentes no es nada en absoluto, una ausencia, una carencia, el final del ser en su concepción más heideggeriana.[11] Conseguir el *objet à* sería identificarse con el *manque â être* que forma la base de la subjetividad, llevando al ser (representado en la subjetividad) junto a la carencia de ser que provoca la llegada del sujeto en primer lugar, eliminando a ambos en una negación radical que no deja detrás ningún residuo del que pueda resurgir el deseo. Como parte de un elaborado mecanismo donde el sistema psíquico garantiza su propia perpetuidad, la sustitución metonímica de un objeto tras otro en lugar del objeto real del deseo (*objet à*) funciona como una mascarada y una postergación, sabiendo (aunque inconsciente) que el final del deseo es también el final de la subjetividad.

El arte mágico de Picasso se basa en su conocida tendencia a atribuir una realidad exterior a los propios deseos y fantasías internos. Era éste 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. Él sentido común era irrelevante en este sentido, 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 ésta 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 ésta representa. Por ello el artista puede en última instancia dominar las "fuerzas de la naturaleza." Esto es, Picasso no distingue entre las imágenes que él elabora y los objetos, seres o fuerzas invisibles que aquéllas 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 decía él, 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 éstas simbolizan. Un se-

gundo 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 sólo una racionalización teórica de sus deseos personales. En esos momentos prestaba una 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 transformación 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 en realidad 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 conceptos, y con ello nuevas realidades. En este sentido son verídicamente 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 dándoles 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 auto defenderse, resistir al invasor como si hubiera cuchillas de afeitar en todas las superficies de modo que nadie pudiera tocarlas sin cortarse."

El contacto de Picasso con los surrealistas se refuerza al aparecer el 15 de enero de 1925, 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. 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."

Por estas fechas Picasso residía en *23 bis, rue de La Boëtie* con su esposa Olga Kokhlova, con la que había contraído matrimonio en 1918. La pareja

había tenido un hijo, Paulo, en febrero de 1921. No obstante, a pesar de las apariencias de una vida cómoda y tranquila, los roces entre ambos comienzan a darse pocos años después de la boda. Enero y febrero de 1925 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.

El mismo mes de febrero realiza los primeros estudios para un lienzo clave en su carrera, *La danse* [374], completado el 8 de junio. Esta obra ha sido descrita 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. 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.

Mientras trabajaba en el lienzo, Picasso había recibido la noticia de la muerte de su viejo amigo Ramón Pitxot en marzo, lo cual le causa gran tristeza a pesar del malestar que le había causado la relación entre Pitxot y Germaine después del suicidio de Casagemas. La noticia del fallecimiento 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. 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. Sobre la figura de la derecha, Picasso superpone el perfil de Pitxot. Como ya mencionáramos, se representan a 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 Germaine. En cualquier caso, es ese personaje el que sirve de nexo entre las otras dos bailarinas, cuyas manos se encuentran unidas a su espalda.

Son las cualidades irracionales que se exhiben en *La danse* [374] las que André Breton clasificaría como surreales y, por lo tanto, análogas al automatismo propuesto por los miembros de su grupo. Como explicó él años más tarde, no se trata de un retrato sólo de tres bailarinas, sino de monstruos femeninos que destruyen a los hombres. Es importante tener en cuenta que

Pitxot había sido uno de los principales promotores de la obra de Salvador Dalí (1904–1989). Quizás la energía surrealista que vemos aplicada en sus múltiples revisiones de *La danse* [374] sirva de homenaje póstumo a su fallecido amigo. La figura desequilibrada de la izquierda podría también haber estado inspirada en Germaine. En opinión de Picasso, ésta había destruido totalmente a su amigo, al igual que Olga lo estaba destruyendo a él.

La danse [374] es característica del Período Surrealista picassiano. En contraste 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 brillantes; el vaivén rítmico de sus cuerpos reflejan al mismo tiempo el movimiento frenético de la vida y la danza ritualista de la muerte. Los rosas lívidos, rojos y azules sugieren las luces eléctricas de los escenarios de clubs nocturnos, contrastando con el frio 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 hurgar 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.

Ya Gowing[12] había apuntado el doble sentido del baile en *La danse* [374] al combinarse dramáticamente con el sacrificio en la cruz. 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. Fue Alley[13] el primero en sugerir que la bailarina de la izquierda podría ser una alusión a Germaine Pitxot, típica *femme fatale* de final de siglo, encarnación de un destino hostil, es decir, la muerte, a la que el artista intenta exorcizar.

Una función ritual similar puede atribuirse a la obra *Guitare* [375] de 1926. En ésta, el artista utiliza todo tipo de materiales, desde cartón, gasa, trapos, cuerda, plomo, periódicos, arpillera, clavos, botones a guache o crayola, 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, etc., 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 encuentra alivio en 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. El uso de clavos no es sólo 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 vudú de clavar agujas y clavos en figuras y atributos como parte del hechizo. 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, esto es, la inserción de clavos, agujas, cuchillos o alfileres en la efigie del enemigo en combinación con un principio de magia de contagio o simpatética que asume que las cosas una vez entran en contacto íntimo pueden a continuación afectarse una a otra. 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.[14] La obra es reproducida el 15 de junio en la *La Révolution Surréaliste* (no. 7).

La gran lección del *collage* había sido no sólo que el significado se produce dentro de un sistema de oposiciones, sino que esas oposiciones son, a su vez, estructurales por naturaleza, es decir, que no son el producto de un tema o contenido previamente establecido, sino que son más bien "los productores de tal contenido." Quizás por influencia de los surrealistas, Picasso comienza a escribir en 1935. Picasso sigue los mismos preceptos del *collage* en su poesía, haciendo del lenguaje su centro de interés. Sin embargo, aquí el significado, la comprensión, la imaginación y la razón, se originan en las configuraciones físicas, y van determinados por ellas casi en su totalidad: las combinaciones fónicas y morfosintácticas, así como la caligrafía y la incorporación de elementos gráficos, son constituyentes esenciales de su poesía. Como es también común en los textos rituales, las configuraciones fonéticas y las estructuras gramaticales recursivas en el discurso poético picassiano tienden a reforzar o extender el significado léxico del poema y su dimensión mágica.[15] Nótese, por ejemplo, la frecuencia de sonidos y ritmos similares en Picasso (iteración fonética), conjunciones y modificadores repetitivos (iteración sintáctica), así como la abundancia de participios y gerundios (iteración morfológica).

La conexión entre sus escritos y sus obras plásticas la explora Cowling,[16] quien se refiere tanto a los poemas como a sus obras de arte como si estuvieran ejecutadas en un estilo "telaraña": "Una mirada a los manuscritos revela que [Picasso] prestaba atención al aspecto y disposición de las páginas, disfrutando del impacto dramático de tales cosas como las variaciones en tamaño y estilo de la escritura, cambios en el flujo de la tinta o el grosor del trazado (y el color cuando utilizaba lápices de cera), el contraste entre las letras, números, líneas divisorias y marcas especiales de puntuación que prefería, diferentes sistemas de tachado y grandes borrones de tinta. La caligrafía varía en gran medida y es a veces decorativa y el efecto atractivo y magnético." Una parecida postura toma Baldassari,[17] quien propone una conexión directa entre la obra pictórica de Picasso y su poesía: "En la década de 1925 a 1935 ... Picasso sigue persiguiendo una linealidad cursiva en sus lienzos donde formas poéticas e ideogramas representan a bañistas y acróbatas. Las líneas curvas, las constelaciones explosivas, los entramados curvilíneos, y los trazados anchos que cruzan la superficie de sus obras pictóricas encuentran entonces una nueva dimensión en sus escritos poéticos. Breton fue muy consciente de su importancia ... 'Esta poesía es sin duda alguna visual, de igual forma que la pintura es poética.'" Con anterioridad, Daix[18] había señalado que "Picasso no creía en la poesía—o la pintura—espontáneas. Su postura era la de un profesional: alguien que había colocado fragmentos escritos en sus pinturas y podía sin duda pintar poemas de igual forma. El grafismo de

sus letras y la manera en que se distribuían en la página eran también una creación visual deliberada."

Reconociendo el hecho de que el valor de la palabra es esencial en toda cultura de base lingüística, donde conocer el nombre equivale a poseer el objeto nombrado, la búsqueda del Yo debe por fuerza llevar al autor a la creación de un hiato entre dos extremos de experiencia simultáneas: por una parte, la experiencia vivida o imaginada, personal e inexpresable; y por otra, la experiencia que puede ser expresada—y compartida—adecuadamente de forma verbal. Siempre y cuando la cultura logocéntrica confiera el sello de aprobación principalmente a aquellos sucesos que son amenos a una sistematización lingüística, toda experiencia que tenga lugar en otras partes del Yo tenderá a quedar enajenada o a ser completamente rechazada. La función simbólica actúa en algunos aspectos como una dimensión enajenante. En la evolución del Yo se produce un progresivo alejamiento de su contacto directo con la naturaleza, incrementando a su vez su sensación de aislamiento. No obstante, es la capacidad para usar elementos simbólicos que permite al Yo alcanzar progresivamente una perspectiva de sí mismo y de su relación con la verdad, precisamente por medio de su distanciamiento de la realidad objetiva y su aproximación a una realidad con/figurativa. El elemento mental que se origina en el hiato entre lenguaje y realidad alternativa es el factor que permite la percepción interna de la relación del individuo con el Otro.

En el *Primer Manifiesto del surrealismo*, Breton se refiere a un tipo soñador y descontento con su destino. Lo único que le queda a ese hombre es retornar a la infancia. Este es el poeta, sujeto profundo y creador, el Dionisio que recibe inspiración y crea en estado de furor, un sujeto que deposita su fe en el delirio y la imaginación, en el inconsciente. Breton y su mundo mágico, "maravilloso," plagado de honestidad, en donde la legítima aspiración a conquistar la libertad de espíritu consiste en darse cuenta de que sólo mediante la imaginación puede uno darse cuenta de lo que "puede ser," enfrentándose al choque entre el mundo mágico y el mundo lógico, revocando el predominio del segundo, del racionalismo absoluto que puede llegar a excluir el espíritu.

Como en la dialéctica hegeliana, donde se tiende a la resolución de antinomias, en el surrealismo éstas logram resolverse gracias a la libertad y la realidad psíquica del artista. Primera antinomia: sueño y vigilia. Antinomia que se sintetiza en la actividad superreal de la imagen poética ajena a toda moral y dictado de 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 amor, el amor loco, el amor sublime, el amor-pasión ... 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 y éstas tienen un peso y un corazón: la poesía acoge la belleza formal. Segunda anti-

nomia: objeto real–objeto secreto. La conciencia poética de los objetos se adquiere—dice Breton—, gracias al contacto espiritual mil veces repetido. Así, el desdoblamiento de la personalidad poética y el de la personalidad geométrica, se efectúan simultáneamente. 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 consideración del dato inmediato de la entidad. En este sentido, Breton ha ocasionado una "revolución total del objeto" en donde éste 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: la recalificación por la elección es el *ready-made*; mostrar el objeto en el estado como lo han dejado agentes exteriores como el agua, el fuego, etc., es despojar al objeto de su integridad material; el hallazgo del objeto para interpretarlo arbitrariamente en el "objeto hallado;" reconstruirlo con elementos dispersos es el objeto surrealista. Pero la invención más atrevida por parte de Breton, según Jean Schuster, es el poema-objeto: combinación de textos, palabras escritas con "objetos hallados," símbolos que viajan desde lo mítico y espiritual hasta lo libidinoso, sentimental y fetichista. El poema-objeto es simbolismo sublime en cuanto que afecta nuestro ánimo y amplía nuestra imaginación hasta el tamaño del mundo. Los objetos son metáforas que nombran solamente un aspecto: la imagen, pero la metáfora y su significación se juntan, se empalman, pero no se tocan. 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.

Para Picasso, como para Breton, la antinomia entre lo "real" y lo "irreal" no existe. Por lo tanto, lo que intenta es captar todo el ámbito de los fenómenos perceptibles, incluyendo también lo "irreal," es decir, 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 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 de Picasso 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 natu-

raleza," pero insistía en "un parecido más profundo, más real que lo real, alcanzando lo surreal." También le dijo 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. Picasso le dijo a Malraux en 1937 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 consistentemente 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." 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."

Picasso debe optar por aproximarse al mundo a través del lenguaje e intentar incorporarlo dentro de sí, para de esa forma, desde el lenguaje, regresar al mundo en un interminable respirar rítmico. El Yo puede de este modo existir en dos niveles: el simbólico (que pasa a primer plano cuando lo simbolizado no está presente) y el nivel de los objetos simbolizados percibido con los sentidos y a los que se refieren los símbolos. Los paradigmas simbólicos funcionan como la base de la que se derivan modos concretos de conocimiento. Aquellos no son contenedores pasivos de experiencia, sino más bien principios activos por los que el Yo lleva a cabo su proceso de formación y unificación de la realidad naciente. Dado un paradigma simbólico, la interpretación de los datos de la experiencia lleva simultáneamente a la constitución de fenómenos que se originan a partir de aquel. Si bien la realidad es demasiado compleja y enigmática para ser conocida y construida al azar, al tener recurso a esquemas simbólicos primarios el Yo facilita su captación. Esto lleva a que el acto de interpretar la realidad no pueda más que simplemente extender la estructura del paradigma cultural existente, siendo incapaz de alterarlo. Todo marco simbólico, incluso si es elemental o primitivo, es útil para enfrentarse con un mundo potencialmente caótico. El caos de las impresiones inmediatas adopta cierto orden y claridad al ser penetrado mediante expresiones lingüísticas. En este entorno de significantes, las impresiones del mundo adquieren una diferente permanencia al adquirir una nueva

articulación intelectual. Ahora bien, tales simbolizaciones elementales son al mismo tiempo potencialmente normativas, ya que establecen las premisas por las que se decide qué entidades contiene o no el mundo. Al proponer una ruptura con el universo del lenguaje, desdibujando el único entramado capaz de construir una realidad viable, Picasso desplaza al espectador al inhóspito terreno del sinsentido.

Ahora bien, aunque haya una obvia similitud entre la manera en que Picasso pegaba materiales no relacionados para crear sus *collages* cubistas y el modo en que crea yuxtaposiciones de palabras inesperadas en sus poemas, hay una diferencia fundamental entre ambas que se relaciona con el contraste que Krauss observa entre los *collages* de 1910 y los de 1930. Refiriéndose a la obra *Guitare* [375], en que Picasso cose una pieza irregular de su camisa a la base del lienzo, con un borde de puntadas cortas, oscuras delineando el contorno del instrumento, Krauss[19] nota que "la forma representada del objeto está constituida integralmente por el material del *collage* del que aquélla se compone." Esta obra había captado la atención de los surrealistas poco después de ser realizada, y se le había dedicado una página entera en el número seis de *La Révolution Surrealiste* (marzo, 1926).[20] Krauss continúa: "En cuanto que el *collage* cubista absorbió una variedad de materia foránea en un campo unificado de signos visuales, se puede entender como si continuara operando dentro de una concepción de la pintura cuyo lenguaje había revisado radicalmente, pero cuya base—la visualidad misma—quedaba intacta. Ahora bien, el surrealismo, por el contrario, vio el potencial revolucionario del *collage* como un conjunto de cosas reales ... Como tal, podía demostrar entre estas cosas [la presencia] de una fuerza formal invisible, lo maravilloso. La lógica de esta función del objeto finalmente llevaría a Aragon [en 1930] a hablar de una operación mágica con los objetos del *collage*: "Uno ve aquí," escribe, "que los pintores están dispuestos a asignar a los objetos una función parecida a las palabras. Los nuevos magos han reinventado los encantamientos."[21] Es con esta segunda interpretación del *collage* que, según mi propuesta, podemos relacionar la poesía de Picasso.

En la década de 1930 a 1940, Picasso invierte el orden sugerido por Aragon, utilizando "palabras como si fueran objetos de encantamiento." Al igual que su camisa, "clavada dramáticamente a la superficie del lienzo," la palabra "causa una especie de daño corporal a esa misma superficie, haciéndola táctil de una nueva forma, transformando el proscenio de la escena pictórica en un teatro de dolor."[22] Las palabras "arañadas" o "gesticulantes" de Picasso dañan la superficie del papel, de modo que aquí también, "la representación se desliza de lo visual a lo corpóreo." Sus poemas están escritos como los textos rituales de la "magia simpatética." Daix (1993: 9) reconoce este valor exorcizante en el arte del pintor español: "Desde los catorce años, Picasso había utilizado la pintura como un modo de transformación, la transforma-

ción de todo—el Yo, la familia el mundo. La pintura se constituye en un lenguaje capaz de cambiar la vida, de prefigurar (o exorcizar) lo que pudiera venir." Lo mismo se aplica especialmente a los poemas picassianos.[23]

El arte y el lenguaje nos sirven no solamente para expresar algo sino también para expresarse a sí mismo. El descubrimiento esencial del surrealismo es que, sin intención preconcebida, la pluma que corre para escribir, o el lápiz que corre para dibujar, hila una sustancia infinitamente preciosa de la cual tal vez no todo es materia de intercambio, pero 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 sicofísico 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 tiende a convertirse en realidad psíquica.

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. Al tenor de Paz: la poesía no nos da la vida eterna, sino que 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. Breton confió en muchas ocasiones, a pesar de reconocerle insuficiencias, en la palabra de Freud, para quien las revelaciones del inconsciente no son nunca deliberadas. Novalis, el romántico impulsor del idealismo mágico y quien halló en el inconsciente la actividad productora del Yo, sabía ya, en efecto, que aún cuando la poesía captase lo absoluto valiéndose de estados subconscientes, observó que tales estados requieren de un acto voluntario anterior que, al parecer, Breton no consideró.

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)* [376] años más tarde, la letra P vuelta de derecha a izquierda se transforma en una espada clavada en un toro, un truco que se repite en *La bête* [378] 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* [379] por ejemplo, una de las más brillantes implementaciones del valor mágico de las 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, es decir, 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.

En este punto cabe resaltar que el componente mágico en su estilística primitivista contrastaba con el carácter intelectual de gran parte de ella. 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 "semi-confusión" 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 idiosincrática 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.

De mayo hasta febrero (o la primavera) de 1936 no ejecuta 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 Gauloises y en ese caso puedes hablar del azul Gauloises 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 típico 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 (*sur le dos ... [2] (I)* [377]). 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). La reacción a estas publicaciones fue variada, obteniendo el elogio del surrealista André Breton y la desaprobación de Gertrude Stein.

CAPÍTULO 14

La pregunta de porqué Pablo Picasso dedicó un considerable espacio de tiempo a la escritura alrededor de 1935 queda abierta a especulaciones. Muchos han citado, entre otras causas, la crisis emocional del artista, el terremoto político en Europa en el período de entreguerras, la amenaza de una confrontación fratricida en España, etc. Todas estas opiniones se basan en un conflicto supuestamente irreductible entre la composición visual y la expresión verbal. Sin embargo, no podemos olvidar que el interés de Picasso en métodos alternativos de expresión podría haber tenido su comienzo con la fascinación que él ya mostrara por las estructuras lingüísticas durante su Período Cubista. Citemos a Marie-Laure Bernadac: "Estoy completamente de acuerdo con [la interpretación de la] lingüística del cubismo como lenguaje estructural. Picasso es muy consciente de la ambivalencia del lenguaje, el doble sentido de las palabras ... Siempre jugó con la ambivalencia de las palabras ... Los *papiers collés* [pueden considerarse] como "proverbios;" esto es, como cosas que toman el lugar del verbo "pintar" ... [Se trata de una] batalla entre palabra e imagen, entre arte y realidad, entre diferentes sistemas de signos ... pero uno no puede olvidar jamás que el cubismo picassiano es dos cosas al mismo tiempo; es pintura y es lenguaje ... Toda su vida [Picasso] estuvo obsesionado con la relación entre la pintura y la escritura ... el enfrentamiento entre la palabra y la imagen, entre el arte y la realidad."[1] Existe la posibilidad de que la transición en la poesía que observamos en el artista español en 1935 es simplemente una manifestación más de su búsqueda de una aproximación alternativa al lenguaje como medio de representación, y de su interés en cómo el lenguaje define el carácter del individuo, incluyendo su propia "persona." Es más, la cuestión de porqué Picasso escogió la poesía, en lugar de métodos más convencionales de expresión para un artista visual, puede esclarecerse una vez se examinan las obras de 1925 a 1935 donde se explora el concepto del sacrificio ritual.

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 ex-

presión 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 vestimentas y objetos personales llevan el espíritu del propietario. La magia de contagio se basa en la creencia 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 matar a la persona misma a la que pertenecen; también se cree que una persona puede asumir el poder de otra al poseer sus ropas. 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 "tropo 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."

En muchas tradiciones religiosas, incluyendo el judaísmo, el cristianismo, el hinduismo o el islam, se entiende que Dios utilizó una sola palabra (Gr. "logos") para crear al ser humano. De igual forma, las expresiones en el lenguaje mágico—incluyendo el picassiano—(o quizás todo protolenguaje) posee la función de "llevar a la existencia" o "cambiar la naturaleza" de las cosas que "nombran." De aquí quizás proviene el uso frecuente de construcciones subordinadas o presentativos en la poesía de Picasso. Estos efectos del lenguaje pueden describirse, respectivamente, como "fiáticos" (la creación

del significado por su significante) y "órfico" (el encantamiento de una entidad ya existente por medio del significante).[2]

El poder del "nombrar" lingüístico puede explicarse mediante el término "interpelación," que es un tipo de expresión realizativa o performativa.[3]: En la interpelación, el cuerpo social (o cualquier objeto animado) es llamado a "la existencia," o "construido," a través del "nombrar." La interpelación puede describirse como "el poder del discurso para poner en acción lo que nombra."[4] En el contexto de la magia, el nombre es equivalente a lo que nombra, y cualquier nombre naturalmente posee cierto poder sobre su referente, como también lo posee el que conoce el nombre.

El lenguaje mágico es en gran medida actuable, pero la cuestión que nos surge es cómo estas expresiones ejercitan tal poder. Según Butler,[5] "para que un discurso materialice una serie de efectos, "el discurso" mismo debe entenderse como cadenas complejas y convergentes en las que "los efectos" son vectores de poder." Estos vectores del discurso mágico pueden ser las relaciones entre expresiones iteradas y las acciones rituales. Cada frase depende de lo que la precede, la cual puede a su vez depender de una o más expresiones precedentes. De este modo, el ritual mágico completo se constituye como una intricada combinación de elementos y depende del éxito del conjunto de componentes que lo forman.

El lenguaje mágico, como en el caso de Picasso, tiene como principal meta el conseguir un efecto realizativo o performativo sobre objetos e individuos, incluso moldear la misma naturaleza de éstos. Cuando el artista malagueño escribe "aquí está ya el torero sangrando su alegría entre los pliegues de la capa ..." o "que le silence grignote les petites fleurs dans le plus petit vase," etc., lleva a que, de hecho, estos eventos tengan lugar. Esto se conecta con la creencia en sociedades pre-alfabetas de que las palabras utilizadas en el ritual podían realmente cambiar el estado de los objetos o eventos involucrados.[6] De hecho, cualquier lenguaje, sea mágico o no, tiene cierto poder para elaborar un discurso, y por ello, en principio, afecta a aquello que "nombra." Como Morris[7] explica, "cuando se pronuncia una palabra, sus vibraciones tienen la habilidad de traer a la mente una forma idealizada, *la notion pure*, del objeto en cuestión." El llamado "poder mágico de las palabras" puede verse entonces, simplemente, como un ejemplo del lenguaje utilizado en función realizativa o performativa, esto es, podemos equipararlo con la función de una "declaración." A este respecto, podríamos mencionar la distinción que hace Skorupski entre la eficacia atribuida a las declaraciones o expresiones realizativas o performativas ("actos operativos") y la "agencia casual." Los actos operativos se producen "simplemente al decir que se producen."[8] En resumen, al nombrarse objetos y eventos en los poemas picassianos, tanto el poeta como el lector asumen que aquéllos existen en realidad o que están teniendo lugar.

Como señala Wheelock,[9] las condiciones que regulan la propia actuación del ritual difieren significativamente de las que se asocian con el habla normal. El lenguaje de cualquier ritual debe ser entendido y descrito sobre todo como habla "situacional" más que "informativa." Es más los textos rituales representarían una de las mayores clases de habla situacional. Facilitan el reconocimiento de una situación (por lo que invierten la relación normal de una aseveración a su contexto), mientras que expresan este reconocimiento (como una aseveración), y simultáneamente ayudan a crear la situación de por sí (como una declaración). Por ello, en el habla situacional, las funciones de las aseveraciones y declaraciones se unen en una sola categoría. De hecho, la función básica de una declaración—esto es, el hacer que el hecho que describe se realice por el mero hecho de nombrarlo—parece ser también característico de la versión del habla situacional de los frases directivas, comitivas y expresivas. "La expresión de hecho ha provocado el estado que describe por el mero hecho de ser dicha."[10]

El lenguaje realizativo o performativo sirve para establecer un canal de comunicación con los hechos y objetos nombrados en los poemas picassianos. Esta comunicación puede ser simplemente la expresión misma, vista como un imperativo o dirección a un ser reclamado o invocado, o como una constatación que cambia algún aspecto del objeto al comunicar el estado resultante de éste. Entendidos como "lenguaje ritual," los textos de Picasso incorporan una combinación inseparable de articulación lingüística y "movimiento gestual" mediante su compleja caligrafía. Ahora bien, como forma de lenguaje ritual, hay mucho más en la poesía del español que podamos apreciar a simple vista. Su lenguaje mágico no es únicamente un instrumento para expresar ideas, sino que también se utiliza para alcanzar objetivos relacionados con la operación ritual misma. Los gerundios en el fragmento anterior pueden entenderse como direcciones de escena. El poema, como acción operativa, consigue su meta en el mismo acto de ser comunicado.

La complejidad de los poemas de Picasso no debería causar sorpresa. Por su contenido, al igual que otros textos litúrgicos, estos versos carecen de la cohesión que hallamos en tratados, por ejemplo, ya que están faltos de toda progresión lógica por tópicos, o narraciones, estando ausentes de igual forma elementos tales como personajes o entornos que pudieran proveer de estructura o unidad al discurso. Uno podría suponer que el hecho de que el lenguaje ritual de los textos del artista español tenga tal carácter aparentemente fragmentado se debe a su íntima conexión con la actividad ritual para la cual están elaborados. Sin embargo, el contexto semántico al que alude su lenguaje mágico no consiste simplemente de un conjunto de eventos y objetos sin sentido, sino más bien de un complejo entramado simbólico "verbal" (metáforas concatenadas) y "no-verbal" (caligrafía gestual, marcas lineales, dispo-

siciones formales), que está igualmente involucrado en la comunicación del mensaje.

Todas las estructuras iterativas del texto ritual actúan como declaraciones de forma muy concreta. No sólo se da un efecto global sobre el objeto/evento ritual causado por la acción cumulativa de las palabras/hechos que componen el rito, sino que a su vez cada expresión se interpreta como si presentara o llevara a su realización a algún elemento de la situación que el ritual (re)pone en escena. Los planos rítmicos de los poemas de Picasso, incluyendo la prosodia "morfofonológica" y "sintáctica, son básicamente una "estructura vacía," que nos hace regresar a los principios estructurales de todo ritual. Según de Roder,[11] las configuraciones rítmicas de la poesía son ejemplos de "actos puros" en el sentido ritualístico, y como consecuencia la poesía puede considerarse como una forma de uso lingüístico en que se hace patente la base ritual de las expresiones verbales.[12] Picasso era consciente de esta importante contribución de la poesía y se propuso explotarla en sus textos.

Podríamos suponer que la presencia iterativa de sintagmas adjuntos en los textos picassianos proviene del origen primordial del lenguaje. Los humanos se ven invariablemente atraídos por los giros lingüísticos relacionados con configuraciones estructurales repetitivas. Para la lingüística cognitiva, nuestra tendencia innata a estructurar las cosas en configuraciones simétricas, incluyendo esquemas de repetición, es de hecho la proyección de una capacidad internalizada de captación de la simetría presente en nuestro entorno (ver Johnson 1987; Lakoff 1987; Lakoff y Johnson 1980, 1999; Schapper y Cox 2003). Los componentes y mecanismos del lenguaje natural—cuyos principios interactivos fundamentales son la recursión y la transformación—proceden de un desarrollo adicional a partir de las expresiones rituales (secuencias rítmicas de sonidos y gestos rituales complejos), como señala de Roder (2004). En el análisis de Dickson[13] del lenguaje mágico, "todos estos mecanismos buscan reconstituir el signo como una materia concreta, haciéndolo opaco, para transmutar el sonido incorpóreo en un artefacto plástico, y así mejor controlarlo refigurando sus contornos." Malinowski[14] escribió que "el poderoso lenguaje mágico se distingue por su alto coeficiente de extrañeza." Por el contrario, el lenguaje natural no es lo suficientemente extraño para ser efectivo en la magia, de modo que la mayoría de los magos, encantadores, brujas y poetas buscan otros lenguajes para sus textos.

Objetivamente hablando, los textos mágicos de Picasso no tienen poder sobre el conjunto de entidades que nombra, ya que es un mero acto lingüístico. Por lo tanto, nos podríamos preguntar cómo esperaba Picasso que sus textos tuvieran un efecto sobre los lectores y su entorno. Quizás su objetivo era que los poemas funcionaran en parte " [suplantando] la producción convencional de significado con algún otro tipo de semiosis," como señala Dick-

son[15] que es el caso de los textos rituales por lo general. El significado generado por las estructuras morfosintácticas de los poemas picassianos no consiste en una referencia concreta, sino más bien en una forma de imponer un control directo sobre el mundo a través de una subversión de los límites entre significado y significante. En este caso el texto tiene cierto poder porque es difícil de captar su significado, precisamente debido a la naturaleza no anclada de sus metáforas.

Formalistas como William Dwight Whitney resaltan las constantes fluctuaciones de significado que se producen el uso metafórico de las palabras.[16] En esto se anticipa al argumento de Wittgenstein en lo concerniente a que el significado real de las palabras depende de su uso. Ferdinand de Saussure, de hecho, da crédito a Whitney por su insistencia en "la naturaleza arbitraria del signo." Mientras que Saussure enfatiza sobre todo la creación de un sistema coherente, el suizo no fue capaz de apreciar la intuición de Whitney de que, aunque el significante no se corresponde con la "esencia" del significado, tampoco surge de forma arbitraria. La evolución de una palabra depende con frecuencia de una serie de transformaciones metafóricas. Es por esta razón que Roman Jakobson propone que la metáfora y la metonimia (incluyendo la sinécdoque) representan los dos mecanismos fundamentales del lenguaje. Es también este aspecto tanto del lenguaje verbal como del lenguaje visual que constituye el punto de atención principal de la lírica picassiana.

La localización en el espacio es una de las metáforas fundamentales del lenguaje. Otras son la fuerza, la agentividad y la causatividad. La capacidad musical del ser humano también utiliza el espacio y el movimiento de forma constitutiva. Con frecuencia se entiende que la música es una forma de arte esencialmente emotiva ya que sus elaboradas estructuras tonales reflejan con tanta precisión el movimiento, la fuerza y la agentividad humanas, y por lo tanto las emociones procedentes del mundo exterior.[17] Sin embargo, esto puede conseguirse de igual forma con la lírica. Al enfatizar tanto el espacio (mediante guiones), como el movimiento (mediante la caligrafía), sumados a la repetición fónica, Picasso consigue con sus versos una especie de "música visual." La actuación ritual frecuentemente supone una estructura multiforme de significado, en el sentido que asume una forma de "re-presentación" cuyas consecuencias (indirectas) transcienden el aparente nivel elemental de significado. Según esta perspectiva—que parece estar bastante extendida en la antropología moderna—los textos rituales poseen, de forma característica, un componente de significado estratificado, y dependen en última instancia del conocimiento y la actitud, o "estado psicológico," del lector.[18]

En sus composiciones cubistas, Picasso había abogado por una aproximación "sintáctica" a la representación, introduciendo técnicas de discontinuidad, fragmentación, relatividad y multitud de perspectivas en sus obras, todas las cuales ponen énfasis en el proceso estructural en todo lenguaje más

que en la referencialidad misma.[19] En los trabajos de la década de 1930, Picasso continúa las investigaciones de la década de 1910, pero añade a esto una búsqueda que va más allá de la obra misma, algo tan físico como espiritual. Es en este punto que el artista malagueño se sirve de las funciones "fiática" y "órfica" del lenguaje.

La utilización del lenguaje para llevar a una realización real eventos abstractos es característica de todo ritual religioso. Las situaciones que producen estos rituales son difíciles de reconocer si sólo partimos de la mera apariencia: primero porque se ven involucrados seres invisibles "espirituales" o fuerzas abstractas, que por supuesto no tienen una presencia perceptible en la situación concreta; y, segundo debido a la tendencia a dar un contenido simbólico a muchos de los objetos que participan en la situación. En el primer caso, uno podría decir que la variedad de principios espirituales con los que se propone cierta interacción ritual se constituyen sólo por expresiones verbales, es decir, sólo pueden poseer una realidad lingüística. Y en términos de los símbolos utilizados en el ritual, se da por supuesto que aquellos representan algo más de lo que normalmente significan como objetos. El lenguaje es con frecuencia necesario para hacer explícita tal identidad simbólica. Esta puede ser una posible explicación de porqué Picasso adopta la poesía en este punto de su carrera.

Como había sido el caso con la camisa cosida sobre el lienzo, los términos léxicos no se insertan meramente por su presencia física. Deben de igual forma cumplir una función como metáforas polivalentes. Para este efecto, elementos tales como guiones, flechas, etc., cumplen el mismo papel que tenían las costuras, agujas, etc., en los *collages* de las décadas de 1910 y 1930. Su función principal es marcar a los elementos insertados en el *collage* como componentes que se adjuntan de formal temporal, esto es, que sirven como unidades movibles y flotantes, tanto física como semánticamente.

Como un auténtico mago del lenguaje,[20] Picasso podía ser creativo con las estructuras lingüísticas, combinándolas en configuraciones intricadas, modificando con frecuencia los esquemas con cada realización del poema. Al igual que los demás manipuladores espirituales del lenguaje, el malagueño también actúa como lexicógrafo, asignándoles significados o funciones a nuevas palabras y frases. Como en los textos mágicos, "el significado de cada palabra, oración o frase significante es el resultado del cambio efectivo causado por la expresión dentro del contexto de la situación en la que se incluye."[21] Toda palabra en los poemas rituales picassianos puede tener al mismo tiempo un significado convencional y una especie de interpretación metafórica. Construcciones que aparentemente carecen de significado sólo están faltas de aquél debido a la doble semiosis que las caracteriza.

Como señala Ellis,[22] las diferencias lingüísticas que hallamos en estos textos ocurre en dos distintos ejes: el sintagmático, por el que funcionan la

transposición y la metonimia; y el paradigmático, con la sustitución y la metáfora. El eje sintagmático es paralelo en el tiempo, por lo que afecta al ordenamiento y las dependencias de los fonemas, morfemas y frases. El poder mágico puede obtenerse de forma "simpatética" a lo largo de este eje, esto es, por el "contagio" de "objetos verbales" que se encuentran en estrecha proximidad. El eje paradigmático es perpendicular en el tiempo, y trata sobre la forma de unidades individuales de sonido/significado. Objetos con similar forma fonológica y morfosintáctica se asocian en este eje paradigmático, y por lo tanto se consideran equivalentes para fines mágicos. Es por ello que se produce un uso recurrente de conjunciones idénticas, o una gran abundancia de participios y gerundios en los poemas de Picasso.

El lenguaje mágico es único en que debe ser extraño al receptor, e incluso al emisor. Esta extrañeza es necesaria para sustituir la función por el significado usual, y para efectuar cambios en las mentes de aquellos que están involucrados en el proceso ritual. Este efecto de choque era importante para Picasso. Se le ha citado en comentarios a André Malraux a este respecto: "Uno debe hacer que la gente se despierte, cambiar la forma en que identifican las cosas, alterarlos, forzarlos a darse cuenta de que están viviendo en un mundo extraño, un mundo que no es nada reconfortante, un mundo que es muy diferente de aquél en que ellos creen."[23] Ya que los seres humanos perciben el mundo de forma indirecta, a través de procesos cognitivos, estos efectos de "estrañamiento" pueden también modificar las propiedades del mundo que rodea a los participantes. Por ello, aquél que usa la magia como Picasso puede controlar cualquier objeto o entidad que sea capaz de nombrar con el suficiente poder mágico-lingüístico.

Se ha propuesto que el surrealismo había comprendido que el valor de la obra de arte residía tanto en el examen de las estructuras lingüísticas utilizadas para articular los valores y acciones de la sociedad, como en la interrogación de estos mismos valores y acciones. Pero aun más importante, Picasso había entendido, como también los escritores surrealistas en general, que la falsa conciencia debía verse contrarrestada mediante la producción inconsciente del deseo individual y que el deseo era de por si un elemento fundamental en el comportamiento sociopolítico. Esto le llevó a analizar el intricado papel de la representación en la estructuración del Yo deseante.

Uno podría incluso considerar la posibilidad de que el "Picasso escritor" (como se ha argumentado con respecto a Vladimir Mayakovsky, "víctima del suicidio") era parte de la "personalidad literaria" del malagueño, un importante resultado de la función artística del Periodo Surrealista picassiano. En esto seguimos de nuevo a Krauss quien propone que "la relación de Picasso para con la estructura de su arte," su oscilación entre "escritura" y "dibujo" en los años 1930 y 1940, "si se analizara debidamente, tendría más que contribuir a la interpretación de su obra que cualquier otro relleno de 'lagunas'

en su biografía."[24] La estructura de por si es lo que genera el contendido. Visto desde este ángulo, "la fase de escritor" es una etapa más en la carrera artística de Picasso. Estaba tan condicionada por lo que la precedía como igualmente condicionaría lo que la habría de seguir. El "Picasso escritor" es un personaje más en una prolongada actuación, una máscara más del propio artista.

`

OBRAS CITADAS

1. *Le picador*. Málaga, [1888] 1889~1890. Oil on wood. 24 x 19 cm. Claude Picasso Collection. OPP.89:001
2. *La malade*. A Coruña, 1894. Oil on wood. 14 x 21,5 cm. The Picasso Estate. OPP.94:022
3. *Tête de vieillard*. Málaga, [Summer] July~August/1895. Oil on canvas. 82 x 62 [62,5] cm. Museu de l'Abadia i Santuari de Montserrat. (Inv NR.200.502). Sala Collection. OPP.95:001
4. *La fillette aux pieds nus*. A Coruña, [Early] [January~August] [Spring]/ 1895. Oil on canvas. 75 x 50 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.95:003
5. *La première communion*. Barcelona, [September]/1895 ~ [1st-Quarter]/ 1896. Oil on canvas. 166 x 118 cm. Museu Picasso, Barcelona. OPP.95:004
6. *Portrait d'homme barbu*. A Coruña, [January~August] [Spring]/1895. Oil on canvas. 57 x 42 cm. Marina Picasso Collection. (Inv 12015). Courtesy Galerie Jan Krugier, Geneva. OPP.95:014
7. *L'homme à la casquette*. A Coruña, [January~August] [Spring]/1895. Oil on canvas. 72,5 x 50 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.95:015
8. *Autoportrait auprès José Román [Autoportrait auprès d'un parent] [Deux portraits, à gauche, l'artiste]*. Málaga, Spring~Summer/1895. Oil on canvas. 63 x 51 cm. Marina Picasso Collection. (Inv 12020). Courtesy Galerie Jan Krugier, Geneva. OPP.95:020
9. *Portrait de Ramón Pérez Costales*. A Coruña, [January~August] [Spring]/ 1895. Oil on canvas. 52 x 37 cm. Private collection. OPP.95:033
10. *Portrait du père de l'artiste*. Barcelona, [1895] 1896. Brush, wash & watercolor on paper. 15 x 16,5 cm. Museu Picasso, Barcelona. OPP.96:060
11. *Le père de l'artiste emmitouflé*. [Málaga] Barcelona, [1895] December/1896. Watercolor on paper. 10 x 14 cm. Museo Provincial de Bellas Artes, Málaga. OPP.96:069
12. *Science et charité*. Barcelona, [1896~] [Early~Spring] March/1897. Oil on canvas. 197 x 249,5 [294,4] cm. Museu Picasso, Barcelona. Donation 1970. OPP.97:001
13. *Autoportrait en gentilhomme du XVIIIe siècle*. Barcelona, [1896] [1897] 1898~1900. Oil on canvas. 55,8 x 46 [43] cm. Museu Picasso, Barcelona. OPP.98:220
14. *Tête d'homme à la Greco*. Barcelona, [Fall~Winter]/1899. Oil on canvas. 34,7 x 31,2 cm. Museu Picasso, Barcelona. Donation 1970. OPP.99:001
15. *Le divan*. Barcelona, Winter/1899~1900. Charcoal, pastel & colored pencil [watercolor] on varnished paper. 26,2 x 29,7 cm. Museu Picasso, Barcelona. Plandiura Acquisition, 1932. OPP.99:005
16. *Portrait d'Ángel Fernández de Soto*. Barcelona, [1898~] [February~March]/1899 [~1900]. Oil on canvas. 61,5 x 51 cm. Sotheby's. #39, 11/11/87. Formerly Alejandro Leonescu Collection, Buenos Aires. OPP.99:054

17. *Scène d'hôpital (Derniers moments)*. Barcelona, [Fall~Winter]/1899~1900. Charcoal & conté pencil on paper. 32 x 48,5 cm. Museu Picasso, Barcelona. Donation 1970. OPP.99:062
18. *Prêtre qui visite un homme mourant (Derniers moments) [Étude]*. Barcelona, [Fall~Winter]/1899~1900. Charcoal, conté pencil & chalk on paper. 30 x 39,8 cm. Museu Picasso, Barcelona. Donation 1970. OPP.99:063
19. *Dernière étreinte [Au chevet de l'homme mourant]*. Barcelona, [Fall~Winter]/ 1899~1900. Conté pencil & watercolor on paper. 23,5 x 33,6 cm. Museu Picasso, Barcelona. Donation 1970. OPP.99:064
20. *Au lit de mort*. Barcelona, [Fall~Winter]/1899~1900. Oil on canvas. 26 x 33,5 cm. Museu Picasso, Barcelona. Donation 1970. OPP.99:065
21. *Génies faibles [Étude] [Homme mourant et sa famille]*. Barcelona, [Fall~ Winter]/1899~1900. Pen & sepia ink on paper. 14 x 21 cm. Museu Picasso, Barcelona. Donation 1970. OPP.99:066
22. *Génies faibles [Étude] [Homme mourant et sa famille]*. Barcelona, [Fall~Winter]/1899~ 1900. Pen & sepia ink on paper. 13,3 x 20,7 cm. Museu Picasso, Barcelona. Donation 1970. OPP.99:067
23. *Les derniers moments*. Barcelona, [Fall~Winter]/1899~1900. Conté pencil on paper. 16,7 x 23,6 cm. Museu Picasso, Barcelona. Donation 1970. OPP.99:068
24. *Génies faibles [Étude]*. Barcelona, [Fall~Winter]/1899~1900. Oil on canvas. 23 x 30,5 cm. Museu Picasso, Barcelona. Donation 1970. OPP.99:069
25. *Au chevet de la femme mourante*. Barcelona, [Fall~Winter]/1899~1900. Oil on canvas. 38,2 x 60,8 cm. Museu Picasso, Barcelona. OPP.99:073
26. *Les derniers moments*. Barcelona, [Fall~Winter]/1899~1900. Oil on canvas. 23,6 x 35,2 cm. Museu Picasso, Barcelona. OPP.99:076
27. *Le Moulin de la Galette*. Paris. Fall/1900. Oil on canvas. 90,2 x 117 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, NYC. (Inv 78.2514.34). Thannhauser Collection; Gift Justin K. Thannhauser, 1978. OPP.00:001
28. *Femme assise (Juan Oliva Bridgman, El clam de les verges)*. Barcelona, [Winter~ Spring]/1900. Charcoal on paper (Published in Joventut, 07/12/1900). 48 x 31 cm. Sotheby's. #423, L04006, 02/04/04. OPP.00:105
29. *Les amants dans la rue*. Paris, [Fall]/1900. Oil on canvas. 65 x 49,8 cm. Christie's. #0020, 1900, 11/06/07. Formerly Sotheby's. #19, 06/27/88. OPP.00:131
30. *Les amants dans la rue (L'étreinte)*. Paris. [Mid-October~Mid-December]/ 1900 [1901]. Pastel on paper. [60 x 36] 59 x 35 cm. Museu Picasso, Barcelona. Formerly Luis Pandiura Collection. OPP.00:002
31. *Autoportrait de l'artiste: 'Yo.'* Paris, [Spring] [Summer] Late-May~Summer /1901. Oil on cardboard mounted on wood. 51,4 x 31,8 cm. The Museum of Modern Art, NYC. (Inv 587.1998). Mrs. John Hay Whitney Bequest. OPP.01:001
32. *Autoportrait*. Paris, [End] Late/1901 [1903]. Oil on canvas. 81 x 60 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.01:002
33. *Autoportrait 'Yo, Picasso.'* Paris, [Spring] Mid-June/1901. Oil on canvas. 73,5 x 60,5 cm. Private collection, NYC. Formerly Sotheby's. #38, 05/09/89; Sotheby's. #534, 05/21/81; Hugo von Hofmannsthal Collection. OPP.01:003
34. *Portrait du Pere Manyac*. Paris, [Spring] Late-May~Late-June/1901. Oil on canvas. 105,5 x 70,2 cm. National Gallery of Art, Washington, DC. (Inv 1963.10.53). Chester Dale Collection, 1962. OPP.01:005
35. *Portrait de Jaume Sabartés (Le bock)*. Paris, [September-October] Late/ 1901. Oil on canvas. 82 x 66 cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. OPP.01:007

36. *Arlequin accoudé*. Paris, [Fall] September~October/1901. Oil on canvas. 83,2 x 61,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, NYC. (Inv 60.87). Mr. & Mrs. John L. Loeb Gift, 1960. OPP.01:010
37. *Portrait de Jaume Sabartés*. Paris, [Fall~Winter]/1901. Oil on canvas [Over OPP.01:267]. 46 x 38 cm. Museu Picasso, Barcelona. Donation 1968. OPP.01:012
38. *La desserte [La table mise]*. Paris, [Spring] Late-May~Summer/1901. Oil on canvas. 61 x 82 cm. Museu Picasso, Barcelona. Plandiura Acquisition, 1932. OPP.01:020
39. *Femme au peignoir de bain*. Paris, [Fall~Winter]/1901. Oil on canvas. 46,3 x 33 cm. The Picasso Estate. OPP.01:028
40. *La buveuse d'absinthe [L'apéritif]*. Paris, [Fall~Winter]/1901 [1902]. Oil on canvas. 73 x 54 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Acquisition 1948. OPP.01:040
41. *La mort de Carles Casagemas [Carles Casagemas dans son cercueil]*. Paris, [Summer~] October/1901. Oil on wood panel. [26,9 x 34,8] 27 x 35 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.01:044
42. *La mort de Carles Casagemas (Carles Casagemas dans son cercueil)*. Paris. [Summer] September~October/1901. Oil on wood panel [cardboard]. 72,5 x 57,8 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Formerly Private collection. Courtesy of James Roundell; Sotheby's. #22, NY7170, 05/13/98. OPP.01:045
43. *Evocation (L'enterrement de Carles Casagemas)*. Paris, [Summer~Fall] September~October/1901. Oil on canvas. 150 x 90 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. (Inv AMVP 1133). Gift in 1950 (Ambroise Vollard Estate). OPP.01:046
44. *Femme aux bras croisés [Fille aux bras croisés] [Buveuse d'absinthe]*. Paris, [Fall~Winter]/1901. Oil on canvas [Reverse of OPP.01:219]. 77 x 61 cm. Kunstmuseum Basel. (Inv Im.1411). Formerly Karl und Jürg Im Obersteg Collection, Oberhofen am Thunersee. OPP.01:047
45. *Femme aux bijoux [Femme souriante au chapeau à plumes (Buste de femme souriante)*. Barcelona, Late-April~Mid-May/1901. Oil on cardboard. 67 x 52,1 cm. Philadelphia Museum of Art. (Inv 1950.134.158). Louise and Walter C. Arensberg Collection, 1950. OPP.01:048
46. *Esquisse pour Autoportrait 'Yo, Picasso.'* Paris, [Spring] June/1901. Charcoal & pastel on paper [Originally Obverse of OPP.01:090]. 67 x 52 cm. Christie's. #17, 6469, 06/25/01. OPP.01:061
47. *Femme aux bras croisés*. Paris, [Fall~Winter]/1901 [Early/1902] [1903]. Oil on canvas. [81 x 60] 81,3 x 58,4 cm. Christie's. #43, 9516, 11/08/00. Formerly Chauncey McCormick Collection, Chicago. OPP.01:069
48. *Femme assise au fichu [Femme de Saint-Lazare par clair de lune] [La mélancolie]*. [Barcelona] Paris, Fall/1901 [1902] [1903]. Oil on canvas. 100 x 69,2 cm. The Detroit Institute of Arts. (Inv 70.190). Bequest of Robert H. Tannahill. OPP.01:081
49. *Femme accroupie et enfant [Mère et enfant] [Maternité]*. Paris, Fall/1901 [1902]. Oil on canvas. 112,3 x 97,5 cm. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, MA. Maurice Wertheim Bequest, Class of 1906. OPP.01:093
50. *Course de taureaux (Corrida)*. Barcelona, [Spring] Late-April~Mid-May/ 1901. Oil on canvas. 46 x 55,5 cm. Sotheby's. #10, L03004, 06/23/03. Formerly Max Pellequer Collection, Paris. OPP.01:108
51. *Courses de taureaux*. Barcelona, [Spring] Late-April~Mid-May/1901. Oil on canvas [wood]. [24 x 37] 21,5 x 35,5 cm. The Israel Museum, Jerusalem. Donation Sam Spiegel Estate. OPP.01:120

52. *Courses de taureaux (Corrida)*. Barcelona, [1900] [Spring] Late-April~Mid-May/1901. Oil on cardboard mounted on board. 49,5 x 64,8 cm. Private collection, London. Formerly Stavros S. Niarchos Collection, Saint-Moritz. OPP.01:121
53. *Danseuse espagnole*. [Madrid] Barcelona [Paris], [Spring] Late-April~Mid-May~June/ 1901. Oil on cardboard. 49,5 x 33,6 cm. Christie's. #0024, 7562, 02/04/08. Formerly Christie's. #5, 11/11/92; Richard Rodgers Collection. OPP.01:125
54. *Mère et fille au bord de la mer*. Barcelona, [Spring] Late-April~Mid-May/1901. Oil [with pastel & charcoal] on cardboard mounted on cradled panel. 52 x 67 cm. Sotheby's. #212, 11/05/81. OPP.01:133
55. *Maternité*. Paris, Fall/1901 [1902]. Oil on canvas. 47,4 x 34 cm. Sotheby's. #9, N08195, 05/03/06. Formerly The Metropolitan Museum of Art. OPP.01:138
56. *Portrait de Mateu Fernández de Soto*. [Paris], [Late] Winter/1901~1902. Oil on canvas. 46 x 38 cm. Bernard Ruiz-Picasso Collection. Courtesy Fundación Almine & Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. OPP.01:145
57. *La repasseusse*. Paris, [Fall~Winter] [December]/1901. Oil on canvas mounted on cardboard. 49,5 x 25,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, NYC. (Inv 49.70.2). Alfred Stieglitz Collection, 1949. OPP.01:174
58. *Mère et enfant (Maternité)*. Paris, [Fall~Winter]/1901. Pastel on paper mounted on canvas. 46,5 x 31 cm. Christie's. #330, 9066, 11/19/98. Formerly Private collection, Zürich. OPP.01:217
59. *Les pleureuses [Le mort]*. Paris, [Summer~Fall]/1901. Oil on canvas. 100 x 90,2 cm. Edward G. Robinson Collection, Beverly Hills. OPP.01:224
60. *Evocation (L'enterrement de Carles Casagemas) [Étude]*. Paris, [Spring~Summer] [Summer~Fall] [Late-May~Summer]/1901. Black pencil on back of Regreso de la Fiesta di Napoli. 41,6 x 29 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.01:254
61. *Le Méditerranée*. Barcelona, Spring/1901. Oil on cardboard. 27,5 x 36,5 cm. Private collection, Paris. OPP.01:285
62. *La miséreuse accroupie*. Barcelona, [January~Late-October] [Spring]/ 1902. Oil on canvas. 101,2 x 66 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto. (Inv 83.316). Gift of Margaret Dunlap Crang, 1983. OPP.02:001
63. *Femme fatiguée, ivre [La buveuse d'absinthe] [La buveuse assoupie]*. Barcelona, Spring/1902 [1905]. Oil on canvas. [80 x 60] [80 x 60,5] 80 x 62 cm. Kunstmuseum Bern. Stiftung Othmar Huber. OPP.02:003
64. *L'entrevue (Les deux sœurs)*. Barcelona, [January~Late-October] [Spring] [Summer]/1902. Oil on canvas pasted on panel. 152 x 100 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Acquisition 1948. OPP.02:004
65. *Le marchand de gui*. Paris, [Late-October] Winter/1902~1903. Gouache & watercolor on paper. 55 x 38 cm. Sotheby's. #58A, 05/14/85. OPP.02:005
66. *Les adieux du pêcheur [Mère et fils sur le rivage]*. Barcelona, [January~Late-October] /1902. Oil on canvas. 46,3 x 38 cm. Agnes Adam-Doetsch Collection, Küsnacht, Zürich. Formerly Sotheby's. #9, 07/01/80; Sotheby's. #63, 04/21/71. OPP.02:010
67. *Mère et enfant au bord de la mer [Mère et enfant sur le rivage] [Maternité au bord de la mer]*. Barcelona, [January~Late-October]/1902 [1903]. Oil on canvas. 83 x 60 cm. Fondation Beyeler, Riehen/Basel. OPP.02:011
68. *Dans un cabaret [Scène de café]*. Barcelona, [January~Late-October]/ 1902. Pastel on cardboard. 31 x 40 cm. Nationalgalerie, Museum Berggruen, Staatlichen Museen zu Berlin. (Inv MB 2.2000). Formerly Mr. & Mrs. Lee A. Ault Collection, NY. OPP.02:013

69. *La femme avec la bordure*. Barcelona, [January~Late-October]/1902 [1904]. Oil on canvas. 61,3 x 51,4 cm. The Baltimore Museum of Art. (Inv BMA 1950.268). The Cone Collection, formed by Dr. Claribel Cone & Miss Etta Cone, Baltimore, MD. OPP.02:016
70. *Pierreuses au bar*. Barcelona, [January~Late-October]/1902. Oil on canvas. 80 x 91,5 cm. Hiroshima Museum of Art. Formerly Walter P. Chrysler, Jr. Collection, NY; Gertrude Stein Collection. OPP.02:023
71. *Femme nue [Nu de dos]*. Barcelona, [January~Late-October]/1902. Oil on canvas. 46 x 40 cm. Private collection, Paris. OPP.02:027
72. *Femme assise au capuchon*. Barcelona, [January~Late-October]/1902 [1903]. Oil on canvas. 88 x 69,5 cm. Staatsgalerie Stuttgart. OPP.02:031
73. *Portrait de Germaine [La femme au châle]*. Barcelona [Paris], [Late-October ~ December]/1902. Oil on canvas. 50,2 x 41,6 cm. Christie's. #29, 1655, 05/02/06. OPP.02:076
74. *Couple nu et femme avec enfant (La vie)*. Barcelona, [Spring~] May [~Summer]/1903. Oil on canvas. 196,5 x 129,2 cm. The Cleveland Museum of Art. (Inv 1945.24). Gift of Hanna Fund, 1945. OPP.03:001
75. *Le vieux guitariste aveugle*. Barcelona, Fall/1903 [~Winter]/1903~1904. Oil on panel. 122,9 x 82,6 cm. The Art Institute of Chicago. (Inv 1926.253). Helen Birch Bartlett Memorial Collection. OPP.03:022
76. *Le repas de l'aveugle*. Barcelona, [1902] [Fall] [October] Late-Summer~ Early-Fall]/1903. Oil on canvas. 95,3 x 94,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, NYC. (Inv 50.188). Gift of Mr. and Mrs. Ira Haupt, 1950. OPP.03:024
77. *Mère et enfant au fichu [L'enfant malade]*. Barcelona, [1901] [Early]/ 1903. [Tempera] Pastel & charcoal on paper. 47 x 40 cm. Museu Picasso, Barcelona. OPP.03:026
78. *L'étreinte*. Barcelona, [Early]/1903. Gouache [Tempera]. S/U. Private collection. OPP.03:086
79. *La repasseuse*. Paris, Spring/1904. Oil on canvas. 116,2 x 72,7 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, NYC. (Inv 78.2514.41). Gif of Justin K. Thannhauser, 1978. OPP.04:002
80. *La Suite des Saltimbanques L01 (Le repas frugal)*. Paris, [Fall] [September]/1904. Etching & drypoint on paper, edition 20/250. 46,2 x 37,8 cm. Marina Picasso Collection. (Inv 13882). Courtesy Galerie Jan Krugier, Geneva. Also Pieter and Olga Dreesmann Collection, Brussels. OPP.04:004
81. *Femme à la corneille (Marguerite Luc) (Margot)*. Paris, [Summer~Fall] [August]/1904. [Tempera & pastel] [Charcoal, pastel & watercolor] Gouache & pastel on paper pasted on cardboard. 60,5 x 45,5 cm. The Toledo Museum of Art. Gift of Edward Drummond Libbey, 1936. OPP.04:005
82. *Le couple (Les misérables) [Deux personnages]*. Paris, [Late-Spring~Early-Summer]/ 1904. Oil on canvas. 100 x 80,5 cm. Merzbacher Kunststifung, Küsnacht. Formerly B. Mayer Collection, Ascona, Switzerland. OPP.04:010
83. *Le nu endormi (Meditation) [Contemplation]*. Paris, [August~] [Late] Fall/1904. Pen, ink & watercolor on paper. 36,8 x 27 cm. The Museum of Modern Art, NYC. Louise Reinhardt Smith Bequest. OPP.04:016
84. *Au Lapin Agile (Arlequin au verre)*. Paris, Winter/1904~1905 [Early/1905]. Oil on canvas. 99,1 x 100,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, NYC. (Inv 1992.391). Partial Gift of Walter H. & Leonore Annenberg Collection, Rancho Mirage, CA, 1992. Formerly Sotheby's. #31, 11/15/89; Charles S. Payson Collection, Mannhasset, NY. OPP.04:031
85. *La famille de saltimbanques (Les bateleurs)*. Paris, [Fall]/1905. Oil on canvas. 212,8 x 229,6 cm. National Gallery of Art, Washington, DC. (Inv 1963.10.190). Chester Dale Collection. OPP.05:002

86. *Famille d'acrobates au singe*. Paris, [Spring] [Early]/1905. Gouache, watercolor, pastel & India ink on cardboard. 104 x 75 cm. Göteborgs Konstmuseum, Göteborg. Formerly Conrad Pineus Collection, Göteborg; Leo & Gertrude Stein Collection. OPP.05:003
87. *Les trois Hollandaises*. Schoorl, [Summer] [June~July]/1905. Gouache & India ink on paper mounted on cardboard. 77 x 67 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. (Inv AM.2463D). Git of André Lefèvre, 1952. OPP.05:026
88. *Jeune fille à la corbeille de fleurs [Fillette nue au panier de fleurs]*. Paris, [Summer] [Fall]/1905. Oil on canvas. 154,9 x 66 cm. The Museum of Modern Art, NYC. Functional Gift. Formerly David Rockefeller Collection, NYC; Gertrude Stein Collection. OPP.05:030
89. *Femme nue assise (Madeleine) [Nu assis]*. Paris, [1904~] [Early]/1905. Oil on cardboard mounted on panel. 106 x 76 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. (Inv AM.3306P). Formerly Walter P. Chrysler Jr. Collection, NY. OPP.05:031
90. *Hollandaise à la coiffe (La belle Hollandaise) [Diewertje de Geus] ('a mi querido amigo Paco Durio')*. Schoorl, Summer/1905. Oil, gouache & blue chalk on cardboard mounted on panel. 77,1 x 65,8 cm. Queensland Art Gallery, South Brisbane. Purchased 1959 with funds donated by Major Harold de Vahl Rubin. OPP.05:037
91. *Nu aux jambes croisées [Madeleine nue] [Femme nue assise]*. Paris, [1904] [Early]/1905. Pencil & charcoal on canvas. 100 x 81,5 cm. Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne. On loan from Musée Picasso, Paris. Dation Jacqueline Picasso, 1990. OPP.05:039
92. *Acrobate à la boule (Fillette à la boule)*. Paris, [1904~1905] [Winter/1904] [Early]/1905. Oil on canvas. 146,4 x 94,9 cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. Formerly Gertrude Stein Collection, Paris; Galerie Kahnweiler, Paris; I. A. Morosov Collection, Moscow. OPP.05:069
93. *Mère et enfant [Maternité]*. Paris, [Early]/1905. Gouache. 66 x 50,5 cm. Private collection, Paris. OPP.05:202
94. *Nu à la chevelure tirée*. Paris, 1905~1906. Gouache on cardboard. 55 x 50 cm. Private collection. Formerly Gertrude Stein Collection. OPP.05:361
95. *Nu debout*. Paris~Gósol, 1905~1906. Watercolor & pencil on paper. 13 x 18,5 cm. Private collection. OPP.05:402
96. *Les adolescents*. Gósol, [Winter/1905~1906] [Spring~Summer] 15-May~15-August/1906. Oil on canvas. 151,5 x 93,7 cm. National Gallery of Art, Washington, DC. (Inv 1963.10.197). Chester Dale Collection. OPP.06:009
97. *La coiffure [La coiffeuse]*. [Paris] Gósol, [1905~] [Early-Spring~Early-Fall] 15-May~15-August/1906. Oil on canvas. 174,9 x 99,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, NYC. (Inv 53.140.3). Catherine Lorlilard Wolfe Collection, Wolfe Fund, 1951. Acquired from the Museum of Modern Art, Anonymous Gift, 1951. OPP.06:015
98. *La toilette*. Gósol, [Spring~Summer] 15-May~15-August/1906. Oil on cardboard. 52 x 31 cm. Museu de Arte, São Paulo. Formerly J. B. Stang Collection, Oslo. James P. Warburg Collection, NY. OPP.06:016
99. *La toilette*. Gósol, [Spring~Summer] [Early-Summer] 15-May~15-August /1906. Oil on canvas. 151,1 x 99,1 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY. Fellow for Life Fund, NY, 1926. OPP.06:018
100. *Femme nue debout (Fernande) (Grand nu rose)*. Gósol, [Spring~ Summer] 15-May~15-August/1906. Oil on canvas. 153,7 x 94,3 cm. The Museum of Modern Art, NYC. (Inv SPC27.1990). William S. Paley Collection, NYC. Formerly Gertrude Stein Collection. OPP.06:020

101. *Deux femmes nues se tenant*. Paris, [Fall] Late-Summer~Fall/1906. Oil on canvas. 150 x 99,7 cm. M. Fleichmann Collection, Zurich. OPP.06:021
102. *Femme nue sur fond rouge [Nu sur fond rouge] [Jeune femme nue à la chevelure]*. Paris, [Late] Late-Summer~Fall/1906. Oil on canvas. 81 x 54 cm. Musée de l'Orangerie, Paris. (Inv RF.1963.74). Jean Walter-Paul Guillaume Collection. OPP.06:023
103. *Deux nus [Deux femmes nues]*. Paris, [Late] Fall~Winter/1906. Oil on canvas. 151,3 x 93 cm. The Museum of Modern Art, NYC. (Inv 621.1959). Gift of G. David Thompson, in honor of Alfred H. Barr, Jr., 1959. OPP.06:024
104. *Autoportrait à la palette [Portrait de l'artiste]*. Paris, [Summer] [Late-Summer~] Fall/1906. Oil on canvas. 91,9 x 73,3 cm. Philadelphia Museum of Art. (Inv 1950.1.1). A. E. Gallatin Collection, 1950. OPP.06:026
105. *Portrait de Gertrude Stein*. Paris, [Winter/1905~] Spring~Summer [~Fall] /1906. Oil on canvas. 100 x 81,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, NYC. (Inv 47.106). Bequest of Gertrude Stein, 1946. OPP.06:027
106. *Nu aux mains jointes*. Gósol, [Spring~Summer] 15-May~15-August/ 1906. Gouache on canvas. 96,5 x 75,6 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto. (Inv 71.297). Gift of Sam & Ayala Zacks, 1970. OPP.06:029
107. *Le harem (Nus roses)*. Gósol, [1905~] Early-Summer/1906. Oil on canvas. 154,3 x 110 cm. The Cleveland Museum of Art. (Inv 1958.45). Bequest of Leonard C. Hanna, Jr. OPP.06:038
108. *Étude de quatre nus*. Paris, Fall [~Winter]/1906. Black crayon on parchment. 13 x 20 cm. David H. Cogan Foundation. Formerly Sotheby's. #113, 11/14/90; Berggruen Collection, Paris. OPP.06:039
109. *Chevaux au bain*. Paris, [Winter/1905~] [Spring] March~April/1906. Gouache on tan paper board. 37,8 x 58,1 cm. The Metropolitan Museum of Art, NYC. (Inv 1984.433.274). Bequest of Scofield Thayer, 1982. Formerly on loan to The Worcester Art Museum, Dial Collection. OPP.06:061
110. *La coiffure (Fernande)*. Gósol~Paris, Late-Summer~Fall/1906. Oil on canvas. 126 x 90,7 cm. The Museum of Modern Art, NYC. Florene May Schoenborn and Samuel A. Marx Collection, NY. OPP.06:075
111. *Femme assise*. Paris, Fall~Winter/1906. Pencil on paper. 32 x 25 cm. Museo Picasso, Málaga. Bernard Ruiz-Picasso Collection. Courtesy Fundación Almine & Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. OPP.06:090
112. *Femme nue debout (Fernande) [Étude] [Nu aux mains jointes]*. Gósol, [Spring ~Summer] 15-May~15-August/1906. Black pencil on paper. [60,5 x 46,5] 60 x 46 cm. Private collection. OPP.06:118
113. *Fernande à la mantille [Tête de femme]*. [Paris] Gósol, [1905~] [Mid-May~Mid-August]/1906. Fine charcoal on paper. 63,1 x 47,4 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.06:122
114. *Femme nue assise, les jambes croisées*. Paris, [Fall] Fall~Winter/1906. Oil on canvas mounted on wood. [150] 151 x 100 cm. Národni Galerie, Prague. (Inv O 3220). Purchased 1923. OPP.06:130
115. *Tête de femme les cheveux sur le dos (Femme en rose) (Fernande)*. [Paris] Gósol, [Spring~] Summer/1906. Gouache on paper mounted on board. 63,8 x 48,3 cm. Henry Ford II Collection, MI. OPP.06:163
116. *Nu au pichet*. [Paris] Gósol, [1905] Summer/1906. Oil on canvas. 100 x 81,3 cm. The Art Institute of Chicago. (Inv 1981.14). Gift of Mary and Leigh B. Block. Formerly Edward James Collection, London. OPP.06:164

117. *Deux têtes de femmes*. Gósol~Paris, [1905] Summer~Fall/1906. Gouache on paper. [62 x 47] 58 x 43 cm. The Hakone Open-Air Museum, Japan. Formerly The Museum of Fine Arts, Houston. On loan from Ima Hogg Collection. OPP.06:220
118. *Femme nue assise, les jambes croisées [Étude]*. Paris, Fall~Winter/1906. Lead pencil. 32 x 24 cm. The Picasso Estate. OPP.06:326
119. *Les demoiselles d'Avignon [Les demoiselles de la rue Avinyó]*. Paris, [Spring~Summer~ Fall] [May~] June~July/1907. Oil on canvas. 243,9 x 233,7 cm. The Museum of Modern Art, NYC. (Inv 333.1939). Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest. Formerly Jacques Doucet Collection. OPP.07:001
120. *Buste de femme nue: étude pour Les Demoiselles d'Avignon*. Paris, [Spring~Summer] June~July/1907. Oil on canvas. 81 x 60 cm. Nationalgalerie, Museum Berggruen, Staatlichen Museen zu Berlin. OPP.07:011
121. *Femme: étude pour Les Demoiselles d'Avignon*. Paris, [Early-Summer] Spring~Summer/ 1907. [Gouache] Oil on panel. [118] 119 x 93 cm. Fondation Beyeler, Riehen/Basel. OPP.07:012
122. *Buste de femme*. Paris, [Spring] May~June/1907. Oil on canvas. 61 x 47 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Acquisition 1948. Formerly Ambroise Vollard Collection; sold to Serguei Shchúkin before 1913. OPP.07:013
123. *Buste de femme*. Paris, [Winter~] [Spring] March~April/1907. Oil on canvas. 58,5 x 46,5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.07:015
124. *Nu à la serviette*. Paris, Winter/1907~1908. Oil on canvas. 116 x 89 cm. Private collection, Paris. Formerly Vicomte and Vicomtesse Charles de Noailles Collection, Paris. OPP.07:024
125. *La danse aux voiles (Nu à la draperie)*. Paris, [Summer] August~September [~Fall]/ 1907. Oil on canvas. 152 x 101 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Acquisition 1948. Formerly Leo and Gertrude Stein Collection. OPP.07:025
126. *Trois figures sous un arbre*. Paris, Winter/1907~1908. Oil on canvas. 99 x 99 cm. Musée Picasso, Paris. On permanent loan from Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Gift of Douglas McCarthy Cooper, 1986. OPP.07:026
127. *L'amitié*. Paris. Winter/1907 [~Early/1908]. Oil on canvas. 152 x 101 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Formerly State Museum of New Western Art, Moscow, 1931. OPP.07:027
128. *Nu à la draperie [Étude]*. Paris, [Summer~Fall] May~June/1907. Pen & India ink on paper. 22 x 17 cm. Fundación Pablo Ruiz Picasso, Museo Casa Natal. Formerly Marina Picasso Collection. (Inv 7780-7889). Sketchbook 1106. Courtesy Galerie Jan Krugier, Geneva. OPP.07:037
129. *Nu debout de profil*. Paris, Summer/1907 [Spring/1908]. Pastel, gouache & watercolor on paper. [63 x 47,8] 62,5 x 48 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.07:044
130. *Trois femmes [Étude]*. Paris, [Fall~Winter/1907] [Spring [~Summer]/ 1908]. Gouache on cardboard [paper]. 51 x 48 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. (Inv AM.2465D). Gift of Mr. & Mrs. André Lefèvre, 1952. OPP.07:047
131. *Jeune garçon nu (Nu aux bras levés)*. Paris, Summer/1907. Pastel, black chalk & pencil on paper. 24 x 19 cm. François Odermatt Collection, Montreal. Formerly Sotheby's. #28, N08195, 05/03/06. OPP.07:058
132. *Nu à la draperie [Étude]*. Paris, [Summer~Fall] May~June/1907. Pen & India ink on paper. 22 x 17 cm. Fundación Pablo Ruiz Picasso, Museo Casa Natal. Formerly Marina Picasso Collection. (Inv 7780-7889). Sketchbook 1106. Courtesy Galerie Jan Krugier, Geneva. OPP.07:079

133. *Nu à la draperie [Étude] (à l'envers)*. Paris, [Summer~Fall] May-June/1907. Black ink on paper. 22,3 x 17 cm. Musée Picasso, Paris. Sketchbook 108. Courtesy Galerie Jan Krugier, Geneva. OPP.07:081
134. *Nu à la draperie [Étude] (à l'envers)*. Paris, [Summer~Fall] May~June/1907. Pen & black ink on paper. 22,3 x 17,3 cm. Musée Picasso, Paris. Sketchbook 108. OPP.07:085
135. *Quatre femmes*. Paris, Fall~Winter/1907 [1908]. Charcoal & India ink on paper. 37 x 48,2 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.07:113
136. *Cinq femmes I [Étude pour Baigneuses dans la forêt]*. Paris, Fall~Winter/ 1907. India ink on paper. 23,5 x 30,5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.07:114
137. *Cinq femmes II [Étude pour Baigneuses dans la forêt]*. Paris, Fall~Winter/1907 [1908]. India ink on paper. 23,5 x 30,5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.07:115
138. *Cinq femmes III [Étude pour Baigneuses dans la forêt]*. Paris, Winter/1907~1908. India ink & lead pencil on paper. 10,5 x 13,5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.07:116
139. *Cinq femmes IV [Étude pour Baigneuses dans la forêt]*. Paris, Winter/1907~1908 [Spring /1908]. Charcoal on paper. 47,7 x 60,2 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.07:117
140. *Nu à la draperie [Étude]*. Paris, May~June/1907. India ink, pencil on paper. 22 x 17 cm. Fundación Pablo Ruiz Picasso, Museo Casa Natal. Formerly Marina Picasso Collection. (Inv 7780-7889). Sketchbook 1106. Courtesy Galerie Jan Krugier, Geneva. OPP.07:138
141. *Femme nue aux bras levés [Étude]*. Paris, May~June/1907. Pen & India ink on paper. 22 x 17 cm. Fundación Pablo Ruiz Picasso, Museo Casa Natal. Formerly Marina Picasso Collection. (Inv 7780-7889). Sketchbook 1106. Courtesy Galerie Jan Krugier, Geneva. OPP.07:160
142. *La dryade (Nu dans une forêt)*. Paris, Spring~Summer [~Fall]/1908. Oil on canvas. 185 x 108 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. (Inv GE.7704). Acquisition 1934. OPP.08:001
143. *Bols et cruche*. Paris, [Summer] Spring/1908. Oil on canvas. 81,9 x 65,7 cm. Philadelphia Museum of Art. (Inv 1952.61.93). A. E. Gallatin Collection. OPP.08:002
144. *La fermière en pied*. La Rue-des-Bois, [Late-Summer~Early-Fall] August/ 1908. Oil on canvas. 81,5 x 65,5 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. (Inv GE.9161). Acquisition 1948. OPP.08:004
145. *Maisonnette dans un jardin*. La Rue-des-Bois, [Late-Summer~Early-Fall] August/1908. Oil on canvas. 73,6 x 60,5 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Formerly State Museum of New Western Art, Moscow, 1930. OPP.08:005
146. *Paysage [La rue de Paris]*. Paris [La Rue-des-Bois], August [September]/1908. Oil on canvas. 100,8 x 81,3 cm. The Museum of Modern Art, NYC. (Inv 1413.74). Gift of David and Peggy Rockefeller, 1974. OPP.08:007
147. *Nature morte à la tête de mort*. Paris, [Summer, Fall/1907] [Summer, Fall] Spring/1908. Oil on canvas. 116,3 x 89 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. (Inv 9162). Formerly State Museum of New Western Art, Moscow, 1948. OPP.08:009
148. *Verre et fruits*. Paris, Fall/1908 [~1909]. [Oil on canvas] Tempera on wood panel. 26,7 x 21.6 cm. The Museum of Modern Art, NYC. (Inv 279.83). Formerly John Hay Whitney Collection, NYC. OPP.08:012
149. *Maisonette dans un jardin (Maisonnette et arbres)*. [La Rue-des-Bois] [Paris], [August] Summer/1908 [~Early/1909]. Oil on canvas. 92 x 73 cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. (Inv 3350). OPP.08:013
150. *Trois femmes*. Paris, [Fall~Late/1907~] [Summer] Spring~Fall/1908 [~January/1909]. Oil on canvas. 200 x 178 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Formerly State Museum of New Western Art, Moscow, 1948. OPP.08:015

151. *Femme à l'éventail (Fernande) [Après le bal]*. Paris, [1907] [Early] [Summer] [Late-Spring] End-Spring/1908. Oil on canvas. 150 x 100 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. (Inv 7705). Formerly State Museum of New Western Art, Moscow, 1934. OPP.08:021
152. *Femme nue au bord de la mer (Baigneuse)*. Paris, [Early~Spring]/1908~[Winter/1908~1909] [Early] [Spring]/1909. Oil on canvas. 129,8 x 96,8 cm. The Museum of Modern Art, NYC. Louise Reinhardt [Bertram] Smith Bequest, 1995. OPP.08:026
153. *Le compotier [Plateau de fruits]*. Paris, Winter/1908~1909 [Spring/1909]. Oil on canvas. 74,3 x 61 cm. The Museum of Modern Art, NYC. (Inv 263.1944). Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest, 1944. OPP.08:027
154. *Nu aux bras levés de profil*. Paris, [Spring] 1-June/1908. Oil on wood panel. 67 x 25,5 cm. Catherine Hutin-Blay Collection, Paris. Formerly Jacqueline Picasso Collection. OPP.08:029
155. *Nu debout de face*. Paris, [Spring] 1-June/1908. Oil on wood panel. 67 x 26,7 cm. Catherine Hutin-Blay Collection, Paris. Formerly Jacqueline Picasso Collection. OPP.08:030
156. *Nu debout: Trois femmes [Étude]*. Paris, Early/1908. Watercolor on paper. 65 x 50 cm. Fundación Almine & Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. OPP.08:047
157. *Nu debout [Étude]*. Paris, Early/1908. Lead pencil & violet ink on paper. 32,5 x 25 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.08:048
158. *Nu debout*. Paris, Early [Spring]/1908. Oil on canvas. 150,2 x 100,3 cm. The Museum of Fine Arts, Boston. (Inv 58.976). Juliana Cheney Edwards Collection, 1958. OPP.08:049
159. *Deux études pour Nu debout, l'une avec des annotations manuscrites de couleurs*. Paris. Early/1908. Lead pencil on paper. 25,3 x 32,5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.08:050
160. *Nu debout [Étude]*. Paris. Early/1908. Lead pencil & gouache on paper. 62,6 x 47,8 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.08:051
161. *Femme nue debout*. Paris, Early/1908. Violet ink, wash [watercolor] & gouache on paper. 32,4 x 25 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.08:052
162. *Trois femmes (version rythmée)*. Paris, Spring [~Summer]/1908. Oil on canvas. 91 x 91 cm. Sprengel Museum, Hannover. OPP.08:055
163. *Trois femmes: les trois nus [Étude]*. Paris, Spring/1908. Blue ink on paper. 24 x 32,2 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.08:062
164. *L'offrande [Étude]*. Paris, [Summer/1907]~ [Spring] Summer/1908. Pencil on paper. 13,5 x 21 cm. Musée Picasso, Paris. Sketchbook 106. OPP.08:083
165. *L'offrande*. Paris, [Early] Spring/1908. Gouache on paper. 30,6 x 30,6 cm. Museu Picasso, Barcelona. Donated by Lord Amulre, 1985. OPP.08:087
166. *Nu couché avec personnages [Étude]*. Paris, [Summer/1907]~[Spring] Summer/1908. Pencil on paper. 21 x 13,5 cm. Musée Picasso, Paris. Sketchbook 106. OPP.08:090
167. *Nue couché avec personnages [Incomplet]*. Paris, [Spring] May/1908. Oil on wood panel. 36 x 62 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.08:091
168. *Homme assis*. Paris, Spring/1908. Charcoal, India ink & gouache on paper. 62,8 x 48 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.08:105
169. *Femme nue assise*. Paris, [Spring] Summer/1908. Oil on canvas. 150 x 99 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Acquisition 1948. OPP.08:112
170. *Paysage aux deux figures*. [Paris], Summer [Fall] [Late]/1908 [1909]. Oil on canvas. 60 x 73 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.08:117
171. *La fermière: buste (Madame Putman)*. La Rue-des-Bois, [Summer] August/ 1908. Oil on canvas. 81 x 65 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Acquisition 1930. OPP.08:123

172. *Buste de la fermière [Étude]*. La Rue-des-Bois, Summer/1908. Charcoal on paper. 81 x 65 cm. The Picasso Estate. OPP.08:125
173. *La fermière [Études]*. La Rue-des-Bois, Summer/1908. Black pencil on folded paper, full sheet [Reverse of OPP.08:128]. 48,2 x 62,8 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.08:127
174. *La dryade [Étude] [Nu dans un forêt]*. Paris, [Spring~] Summer~ Fall/1908. Gouache, ink & graphite on card laid on cradled paper. 62,5 x 37 cm. Private collection, UK. Formerly Christie's. #5, 9854, 11/06/01. OPP.08:134
175. *Nature morte, compotier*. Paris, Fall~Winter/1908 [Spring/1909]. Drypoint on Arches paper, edition 100. 13,1 x 11,1 cm. Art Gallery of New South Wales, Sydney. Purchased 1986. Also Sotheby's. #248, L04160 , 07/01/04. OPP.08:137
176. *Compotier, fruits et verre (Nature morte au compotier)*. Paris, [Late] Fall~Winter/1908 [Spring/1909]. Oil on canvas. 92 x 73 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. (Inv 9160). Formerly State Museum of New Western Art, Moscow, 1948. OPP.08:138
177. *Nu debout [Étude]*. Paris, Early/1908. Pencil on paper. 32,7 x 25,1 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.08:151
178. *Pains et compotier aux fruits sur une table*. Paris, [Spring/1908] [Winter/ 1908~1909] [Early] [~Spring]/1909. Oil on canvas. 164 x 132,5 cm. Kunstmuseum Basel. (Inv 2261). Mit einem Beitrag von Dr. H.C. Richard Doetsch-Benziger erworben, 1951. OPP.09:001
179. *Carnaval au bistrot [Étude]*. Paris, [Winter/1908] [End/1908] [Early] [~Spring]/1909. Lead pencil & watercolor [blue ink] on paper. 24,1 x 27,4 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.09:002
180. *Deux femmes nues*. Paris, Spring/1909. Oil on canvas. 100 x 81 cm. Private collection, NY. OPP.09:003
181. *La reine Isabeau*. Paris, [Winter/1908~1909] Spring/1909. Oil on canvas. 92 x 73 cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. OPP.09:004
182. *Femme nue dans un fauteuil*. Horta d'Ebre, Summer/1909. Oil on canvas. 93,5 x 75 cm. Private collection, France. Formerly Douglas Cooper Collection. OPP.09:006
183. *Femme assise*. Horta d'Ebre, Summer/1909. Oil on canvas. 81 x 65 cm. Private collection, USA. OPP.09:007
184. *Femme avec un livre*. Paris, Spring/1909. Oil on canvas. 92 x 73 cm. Anne Burnett Tandy Collection, Fort Worth. Formerly Walter P. Chrysler, Jr. Collection. OPP.09:008
185. *La femme à l'éventail*. Paris, Early-Spring/1909. Oil on canvas. 100 x 81 cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. OPP.09:009
186. *Femme à la mandoline*. Paris, [Winter] Spring/1909. Oil on canvas. 92 x 73 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. (Inv 6579). Formerly State Museum of New Western Art, Moscow,1931. OPP.09:010
187. *Buste de femme (Fernande)*. Horta d'Ebre, Summer/1909. Oil on canvas. 93 x 74 cm. Hiroshima Museum of Art. OPP.09:014
188. *Femme assise dans un fauteuil*. Paris, Winter/1909~1910 [Early] [Spring/1910]. Oil on canvas. 94 x 75 cm. Národni Galerie, Prague. (Inv O 6623). Formerly Vincenc Kramář Collection. Purchased from Vollard, 11/28/1911. OPP.09:016
189. *Tête de femme (Fernande)*. Paris, Fall/1909. Bronze, edition 9. 40,6 x 26 x 25,4 cm. The Museum of Modern Art, NYC. Also Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. (Inv DE.01552); The Metropolitan Museum of Art, NYC; Musée Picasso, Paris; National Gallery of Art, Washington, DC; Art Gallery of Ontario, Toronto; The Art Institute of Chicago; The Museum of Fine Arts, Boston; The Norton Simon Museum, Pasadena, CA; Museum Berggruen, Berlin; Národni Galerie, Prague. (Inv P 3834). OPP.09:017

190. *Famille d'arlequin*. Paris, [1908] Spring/1909. Oil on canvas. 99,7 x 80,7 cm. Von der Heydt Museum, Wuppertal. (Inv G.1047). Dr. Eduard Freiherr von der Heydt Bequest, Ascona. OPP.09:018
191. *Femme nue assise dans un fauteuil*. Paris, Winter/1909 [~1910]. Oil on canvas. 91 x 72 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Formerly State Museum of New Western Art, Moscow, 1948. OPP.09:019
192. *Homme assis dans un fauteuil*. Paris. Winter/1909~1910 [1914]. India ink on paper. 31,5 x 25 cm. Marina Picasso Collection. Courtesy Galerie Jan Krugier, Geneva. OPP.09:020
193. *Tête de femme sur fond de montagnes (Fernande)*. Horta d'Ebre, Summer/ 1909. Oil on canvas. 65 x 54,5 [55] cm. Städel Museum, Frankfurt. Städelscher Museums-Verein, Frankfurt. OPP.09:022
194. *Buste de femme au bouquet (Fernande)*. Horta d'Ebre, Summer/1909. Oil on canvas. 62 x 43 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. OPP.09:023
195. *Femme aux poires (Fernande)*. Horta d'Ebre, Summer/1909. Oil on canvas. 92,1 x 70,8 cm. The Museum of Modern Art, NYC. (Inv 827.96). Florene May Schoenborn Bequest, 1996. Formerly Mr. and Mrs. Samuel A. Marx, Chicago; Walter P. Chrysler, Jr. Collection, NY. OPP.09:024
196. *Femme en vert [Femme assise] [Buste de femme]*. Paris, Fall~Winter/ 1909~1910. Oil on canvas. 99 x 80 cm. Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven. Formerly Roland Penrose Collection. OPP.09:025
197. *Pressoir d'olive à Horta de Sant Joan (L'usine) [Briqueterie à Tortosa]*. Horta d'Ebre, Summer/1909. Oil on canvas. 50,7 x 60,2 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Formerly State Museum of New Western Art, Moscow, 1948. OPP.09:028
198. *Maisons sur la colline (Horta d'Ebre)*. Horta d'Ebre, Summer/1909. Oil on canvas. 65 x 81 cm. Nationalgalerie, Museum Berggruen, Staatlichen Museen zu Berlin. OPP.09:029
199. *Le réservoir (Horta d'Ebre)*. Horta d'Ebre, Summer/1909. Oil on canvas. 60,3 x 50,1 cm. The Museum of Modern Art, NYC. (Inv 81.1991). David Rockefeller Collection. Formerly Gertrude Stein Collection. OPP.09:030
200. *Femme assise*. Paris, Spring/1909. Oil on canvas. 100 x 79,5 cm. Private Collection, NY. OPP.09:031
201. *Femme assise dans un fauteuil en mangeant des fleurs*. Paris, [Late] Winter/1909~1910 [Spring/1910]. Oil on canvas. 100 x 73 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. (Inv AM.4391P). Georges Salles Bequest, 1967. OPP.09:032
202. *Femme qui coud*. Paris, Winter/1909~1910. Oil on canvas. 80 x 62,2 cm. Collection Claire B. Zeisler, Chicago. OPP.09:034
203. *Carnaval au bistrot [Étude]*. Paris, [1908] Early/1909. Lead pencil on paper. 17,5 x 22,3 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.09:041
204. *Carnaval au bistrot [Étude]*. Paris, [Late/1908] Early/1909. India ink, pencil & touches of gouache on paper. 32 x 49,4 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.09:043
205. *Carnaval au bistrot [Étude]*. Paris, [Winter/1908~1909] Winter~Spring/1909. Pencil, India ink & gouache on paper. 32 x 49,5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.09:044
206. *Carnaval au bistrot [Étude]*. Paris, [Winter/1908] Winter~Spring/1909. Lead pencil on paper. 31,3 x 23,8 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.09:045
207. *Nu debout*. Paris, [Winter/1909~1910]. Pencil on buff paper. 33 x 25,2 cm. Christie's. #244, 1656, 05/03/06. OPP.09:046
208. *Buste de femme*. Paris, Spring [Summer]/1909. Oil on canvas. 73 x 60 cm. Tate Modern, London. (Inv N05915). Purchase 1949. OPP.09:047

209. *Tête de femme (Fernande)*. Paris, Spring/1909. Charcoal, black ink & gouache on paper. 62,5 x 48 cm. The Art Institute of Chicago. (Inv 1945.136). Edward E. Ayer Endowment Fund in memory of Charles L. Hutchinson. OPP.09:048
210. *Femme assise (Femme au châle)*. Paris, [Winter/1908] Spring/1909. Oil on canvas. 81 x 65 cm. Sotheby's. #30, N08359, 11/07/07. Formerly Max Lang Gallery. 2006; Galeria Theo, Madrid; Christie's. #522, 6061, 12/10/98. OPP.09:052
211. *Femme nue assise*. Paris, [1908~] [Early] Spring/1909. Oil on canvas. 100 x 81 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Formerly State Museum of New Western Art, Moscow, 1934. OPP.09:056
212. *Femme à la mandoline*. Paris, [1908] Spring/1909. Oil on canvas. 100 x 80 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. OPP.09:064
213. *Maisons et palmiers II*. Barcelona, April~May/1909. Pen & India ink on paper. 17,3 x 13,5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.09:067
214. *Paysage avec palmiers II*. Barcelona, May/1909. India ink on paper. 17 x 13,2 cm. The Picasso Estate. OPP.09:068
215. *Paysage avec palmiers III*. Barcelona, May/1909. India ink on paper. 17 x 13,2 cm. The Picasso Estate. OPP.09:069
216. *Maisons et palmiers I*. Barcelona, April~May/1909. Pen & India ink on paper. 17 x 11 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.09:070
217. *Paysage avec palmiers II*. Barcelona, April~May/1909. Pen & India ink on paper. 17 x 13 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.09:071
218. *Paysage avec palmiers III*. Barcelona, May/1909. India ink on paper. 17 x 13 cm. Marina Picasso Collection. Courtesy Galerie Jan Krugier, Geneva. OPP.09:072
219. *Tête de femme*. Horta d'Ebre, Summer/1909. Ink on paper. 10,7 x 13,3 cm. The Picasso Estate. OPP.09:086
220. *La dame au chapeau noir*. Paris, Fall~Winter/1909. Oil on canvas. 73 x 60 cm. The Toledo Museum of Art. [Fondation Beyeler, Riehen/Basell]. OPP.09:105
221. *Tête de femme (Fernande)*. Paris, Fall~Winter/1909~1910 [Summer/ 1910]. Oil on canvas. 61 x 50 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. (Inv AD.01811). Formerly Marina Picasso Collection. (Inv JK 3221). Courtesy Galerie Jan Krugier, Geneva. OPP.09:106
222. *Femme nue assise*. Paris, Winter/1909~1910 [Spring/1910]. Oil on canvas. 92,1 x 73 cm. Tate Modern, London. (Inv N05904). Purchased, 1949. OPP.09:109
223. *Homme au chapeau [Portrait de Braque]*. Paris, Winter/1909~1910. Oil on canvas. 61 x 50 cm. Nationalgalerie, Museum Berggruen, Staatlichen Museen zu Berlin. Formerly Edward A. Bragaline Collection, NY; Frank Crowninsheild Collection. OPP.09:121
224. *Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler*. Paris, Fall [~Winter]/1910. Oil on canvas. 101,1 x 73,3 cm. The Art Institute of Chicago. (Inv 1948.561). Gift of Mrs. Gilbert W. Chapman in memory of Charles Barnett Goodspeed. OPP.10:001
225. *Jeune fille à la mandoline (Fanny Tellier)*. Paris, [Late-] [Early] Spring/1910. Oil on canvas. 100,3 x 73,6 cm. The Museum of Modern Art, NYC. (Inv 966.79). Nelson A. Rockefeller Bequest, 1979. Formerly Roland Penrose Collection, London. OPP.10:002
226. *Femme à la mandoline*. Paris, Spring/1910 [Winter/1910~1911]. Oil on canvas. 80 x 64 cm. Private collection, NJ. OPP.10:004
227. *Le rameur*. Cadaqués, Summer/1910. Oil on canvas. 72,1 x 59,7 cm. The Museum of Fine Arts, Houston. Purchased with funds provided by Oveta Culp Hobby, Isaac & Agnes Cullen Arnold, Charles E. Marsh, Mrs. William Stamps Farish, the Robert Lee Blaffer Memorial Collection, Gift of Sarah Campbell Blaffer, by exchange, and the

Brown Foundation Accessions Endowment Fund. Formerly Mr. & Mrs. Ralph F. Colin Collection, NY. OPP.10:007

228. *Femme nue debout*. Paris, [Winter/1909~1910] Late-Spring/1910. Oil on canvas. 97,7 x 76,2 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY. Consolidated Purchase Funds, 1954. OPP.10:009
229. *Femme à la mandoline*. Cadaqués, Summer/1910. Oil on canvas. 91,5 x 59 cm. Museum Ludwig, Cologne. Ludwig Donation 1994. Formerly Mr. and Mrs. Roy Friedman Collection, Chicago. OPP.10:010
230. *Portrait d'Ambroise Vollard*. Paris. [Winter/1909~] Spring [~Fall]/1910. Oil on canvas. 92 x 65 cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. OPP.10:012
231. *Portrait de Wilhelm Uhde*. Paris, [Late/1909] Spring [~Fall]/1910. Oil on canvas. 81 x 60 cm. Joseph Pullitzer Jr. Collection, St. Louis, MO. Formerly Roland Penrose Collection. OPP.10:013
232. *Femme nue debout*. [Cadaqués] Paris, [Summer] Fall~Winter/1910~1911. Charcoal on white wove paper. 48,3 x 31,4 cm. The Metropolitan Museum of Art, NYC. (Inv 49.70.34). Alfred Stieglitz Collection, 1949. OPP.10:014
233. *Mademoiselle Léonide*. Paris, [Winter/1909~1910] Spring/1910. Oil on canvas. 65 x 50 cm. Private collection. OPP.10:016
234. *Le guitariste [Le joueur de guitare]*. Cadaqués, Summer/1910. Oil on canvas. 100 x 73 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. (Inv AM.3970P). Gift of Mr. & Mrs André Lefèvre, 1952. OPP.10:018
235. *Femme nue*. Paris, [Spring]/1910. Ink & watercolor on paper. 74 x 46,5 cm. Private collection. Formerly Galerie Pierre Loeb. OPP.10:019
236. *Femme nue debout*. Paris, Spring/1910 [1911]. India ink on paper. 63 x 48,5 cm. The Picasso Estate. OPP.10:026
237. *Nu debout aux bras levés*. Paris, Spring/1910 [1911]. [India ink] charcoal on paper. 32 x 24 cm. The Picasso Estate. OPP.10:027
238. *Mademoiselle Léonie (Max Jacob, Saint Matorel)*. Cadaqués, [Summer] August~Fall//1910. Etching. 19,9 x 14,1 cm. Marina Picasso Collection. (Inv 13994). Courtesy Galerie Jan Krugier, Geneva. Also Musée Picasso, Paris; Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Yale University. Gift of John Hay Whitney; Christie's. #137, 5059, 04/29/04; Biblioteca Nacional, Madrid. OPP.10:039
239. *Femme debout*. Cadaqués, Summer/1910. India ink on paper. 31,8 x 21,8 cm. Dian Woodner Collection, NY. OPP.10:052
240. *Femme nue debout*. [Cadaqués], [Summer/1910]. Pen & India ink or brown ink on paper. 31,5 x 21,5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.10:053
241. *Mademoiselle Léonie dans une chaise longue*. Cadaqués, Summer/1910. Etching. 19,8 x 14,2 cm. Private collection. OPP.10:054
242. *Femme nue debout*. Cadaqués, Summer/1910. Pen & black ink on white drawing paper. 31,5 x 20,9 cm. Staatsgalerie Stuttgart. (Inv 1966/1438). OPP.10:060
243. *Femme nue*. Cadaqués, Summer/1910. Oil on canvas. 187,3 x 61 cm. National Gallery of Art, Washington, DC. (Inv 1972.46.1). Ailsa Mellon Bruce Fund. OPP.10:061
244. *Mademoiselle Léonie dans une chaise longue (Max Jacob, Saint Matorel)*. Cadaqués~Paris, Summer/1910 [Winter/1910~1911]. Etching for 'Saint Matorel' by Max Jacob. 26,7 x 20 cm. The Norton Simon Museum, Pasadena, CA. (Inv M.1977.17.3.G); Martin L. Gecht Collection. Also Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Yale University. Gift of John Hay Whitney; Biblioteca Nacional, Madrid. OPP.10:062
245. *Femme debout*. Cadaqués [Paris], Summer~Fall/1910. Ink on paper. 31,5 x 21,5 cm. The Picasso Estate. OPP.10:064

246. *La violiniste*. Paris, [Winter/1910~1911] Spring/1911. Oil on canvas. 92 x 65 cm. Private collection, Krefeld. Formerly Kluxen Collection. OPP.11:072
247. *La mandoliniste assise*. Paris, [Winter/1910~1911] Spring/1911. Oil on canvas. 38 x 24 cm. Sotheby's. #39, N07934, 11/05/03. Formerly Sidney Janis Gallery, NY. OPP.11:073
248. *L'accordéoniste (Pierrot)*. Céret, Summer/1911. Oil on canvas. 130,2 x 89,5 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, NYC. (Inv 37.537). Solomon R. Guggenheim Founding Collection. Donation Solomon R. Guggenheim. OPP.11:001
249. *Le poète [Le fumeur de pipes]*. Céret, [Summer] August/1911. Oil on canvas. 131,7 x 89,5 cm. Peggy Guggenheim Collection, Venice. (Inv 76.2553.PG.1). Acquisition 1976. OPP.11:002
250. *Femme à la tenora [Femme à la clarinette]*. Céret, Summer/1911. Lead pencil on paper. 29 x 22,5 cm. Bernard Ruiz-Picasso Collection. Courtesy Fundación Almine & Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. OPP.11:006
251. *Homme à la tenora avec livre*. Paris. Winter/1911~1912. Ink on paper. 30,5 x 19,5 cm. The Picasso Estate. (Inv 1312). OPP.11:008
252. *L'homme à la pipe*. Céret, [Summer] August/1911. Oil on canvas. 90,7 x 71 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth, TX. (Inv AP.1966.08). OPP.11:011
253. *La bouteille de rhum*. Céret, Summer/1911. Oil on canvas. 61,3 x 50,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, NYC. (Inv 1999.363.63). Jacques and Natasha Gelman Collection, 1998. OPP.11:012
254. *L'éventail ('L'Indépendant')*. Céret, [Summer] [August]/1911. Oil on canvas. 61 x 50 cm. Private collection, Ascona, Switzerland. Formerly J. C. Koerfer Collection, Bern. OPP.11:015
255. *Nature morte sur un piano ('CORT')*. [Céret~] Paris, [1910~] [Summer/1911~] [Spring/1912]. Oil on canvas. 50 x 130 cm. Nationalgalerie, Museum Berggruen, Staatlichen Museen zu Berlin. (Inv 17.2000). OPP.11:021
256. *Le mandoliniste*. Paris, [Fall] Spring/1911 [1912]. Oil on canvas. 100 x 65 cm. Fondation Beyeler, Riehen/Basel. Ernst Beyeler Collection, Basel. Formerly Fernand C. Graindorge Collection, Liège. OPP.11:025
257. *Homme à la clarinette (Homme à la tenora)*. Paris, [Fall~Winter/1911] Winter/1911~Spring/1912. Oil on canvas. 106 x 69 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. (Inv 710:1982.35). Formerly Private Collection, France. OPP.11:027
258. *Buste de Céretane*. Céret, Summer/1911. Pen & brown ink on lined paper from Michael Justafrè's Gran Cafe, Céret. 26,8 x 21,4 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.11:030
259. *Le pêcheur portugais [Le poète] [Homme assis écrivant]*. Céret, Summer/1911. Pencil on dark cardboard. 41,3 x 21 cm. The Menil Family Collection, Houston. OPP.11:031
260. *Buste de Céretane*. Céret, Summer/1911. Pen brown ink on lined paper from Michael Justafrè's Gran Cafe, Céret. 26,8 x 21,4 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.11:032
261. *Femme dans un fauteuil*. [Céret], [Summer]/1911. Pen & brown ink on squared paper. 27,3 x 20,8 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.11:033
262. *Homme moustachu à la clarinette*. [Céret~Paris], [Summer~Fall] Winter/1911~1912. Pen, India ink & black chalk on paper. 30,8 x 19,5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.11:034
263. *Homme à la tenora*. [Céret] Paris, [Summer/1911] Winter/1911~1912. [Pencil on paper] Lithographic crayon on paper. 30,5 x 19,5 cm. Christie's. #450, 9774, 11/07/01. Formerly The Picasso Estate (Inv 1563). OPP.11:035
264. *Personnage baroque*. Paris, Summer~Fall/1911 [1910]. India ink on paper. 16,7 x 12,2 cm. The Picasso Estate. OPP.11:050
265. *Femme avec éventail*. Céret, [August]/1911. Ink. 18 x 11 cm. Private collection. OPP.11:055

266. *Buste de Céretane*. Céret, Summer/1911. Pen brown ink on lined paper headed 'Grand Café de Céret/Michel Justafré.' 26,8 x 21,4 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.11:062
267. *Moine à la mandoline [Joueur de mandoline]*. Paris, [Winter/1910~ 1911] Spring/1911. Oil on canvas; repainted as Homme à la guitare [OPP.12:071]. OPP.11:070
268. *Femme nue*. Paris, [Spring]/1910. Pencil & India ink on paper. 51,5 x 41 cm. Národni Galerie, Prague. (Inv K 33 590). Formerly Vincenc Kramář Collection. Purchased from Kahnweiler, 12/08/1911. OPP.10:072
269. *Femme nue debout*. Cadaqués [Paris], [Fall] Summer/1910. Ink on paper. 31,1 x 20,6 cm. Private collection. OPP.10:073
270. *Homme à la mandoline*. Paris, Fall/1911 [~Spring/1912]. Oil on canvas. 162 x 71 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.11:079
271. *Femme à la mandoline*. Paris, Early/1911. [Ink] & wash on paper. S/U. The Picasso Estate. (Inv 1210). OPP.11:088
272. *Femme à la mandoline*. Paris, Spring/1911. India ink on two sheets of paper. 80 x 48 cm. The Picasso Estate. (Inv 1214). OPP.11:089
273. *Tête d'homme à la pipe*. Céret [Paris], Summer/1911 [1912] [Winter/ 1913~1914]. India ink on [transparent] paper. 21,3 x 13,3 cm. The Picasso Estate. (Inv 1561). OPP.11:090
274. *Homme à la pipe*. Céret, [Fall] Summer/1911. Charcoal & India ink on paper. 31 x 19 cm. Private collection. Formerly Marina Picasso Collection (Inv 1374). Courtesy Jan Krugier Gallery, Geneva. OPP.11:091
275. *Poissons et instrument nègre*. Paris, Spring/1911. Oil on canvas. 27 x 35 cm. Private collection. OPP.11:094
276. *Soldat et fille*. Paris, Spring/1911. Oil on canvas. 116 x 81 cm. Private collection, Paris. OPP.11:095
277. *Bouteille et verre sur une table*. [Paris] Céret, [Spring] Summer/1911. Oil wash on paper. 24,8 x 32 cm. The Picasso Estate. OPP.11:096
278. *Femme à la guitare ('Ma Jolie') [Femme à la cithara]*. Paris, [Fall/1911~] Winter/1911~ 1912 [January-March/1912]. Oil on canvas. 100 x 64,5 cm. The Museum of Modern Art, NYC. Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest. OPP.11:115
279. *Nature morte à la chaise cannée*. Paris, [1911~] [Spring] May/1912. Oil, oilcloth & pasted paper on oval canvas framed with cord. 29 x 37 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.12:002
280. *La coquille Saint-Jacques ('Notre Avenir est dans l'air')*. Paris, [May] Spring/ 1912. Oil on oval canvas. 38 x 55 cm. Mr. and Mrs. Leigh B. Block Collection, Chicago. Formerly E. & A. Silberman Galleries, NY. OPP.12:003
281. *Notre avenir est dans l'air (Mur de l'atelier André Breton)*. Paris, Spring/1912. Oil & Ripolin on oval canvas. 14 x 22 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. (Inv AM.2003-3(8)), Dation 2003. OPP.12:004
282. *Violon, verre, pipe et ancre (Souvenir du Havre) [Violon, verre, pipe et encrier]*. [Sorgues] Paris, [Fall] [Spring] May/1912. Oil & Ripolin on oval canvas. 81 x 54 cm. Národni Galerie, Prague. (Inv 0.8027). Bequest from Vincenc Kramář, 1960. OPP.12:005
283. *Nature morte espagnole*. Céret, [Early] [Spring~Summer] May~June/1912. Oil & Ripolin on canvas. 46 x 33 cm. Musée d'Art Moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq. (Inv 979.4.113). Gift of Jean & Geneviève Masurel. OPP.12:006
284. *Compotier avec fruits, violon et verre*. Paris, [Fall~Winter] 2-December/1912~21-January/1913. Pasted paper, watercolor, chalk, oil & charcoal on cardboard. 64 x 49,5 cm. Philadelphia Museum of Art. (Inv 1952.61.106). A. E. Gallatin Collection, 1952. OPP.12:007

285. *Violon*. Paris, [Winter] Fall/1912. Oil, sand & charcoal on canvas. 54,6 x 43,2 cm. Private collection, NY. OPP.12:008
286. *Guitare*. Paris, [January~March] October~December/1912. Construction of cardboard, string & wire (restored). 65,1 x 33 x 19 cm. The Museum of Modern Art, NYC. Gift of Pablo Picasso. OPP.12:009
287. *Guitare*. Paris, January~March/1912. Cardboard or stout cutout paper. 66,3 x 33,7 x 19,3 cm. Destroyed. OPP.12:011
288. *Partition et guitare [Feuille de musique et guitare]*. Paris, Fall/1912 [~1913]. Pasted & pinned paper on colored paper [cardboard]. 41,5 x 48 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. (Inv AM.3555D). Donation Georges Salles, 1967. OPP.12:012
289. *La table de l'architecte [La bouteille de Marc (Ma Jolie)]*. Paris, [Early] [Spring] January~March/1912. Oil on canvas mounted on panel (oval). 72,7 x 59,7 cm. The Museum of Modern Art, NYC. (Inv 697.71). Gift of William S. Paley, 1971. Formerly Gertrude Stein Collection. OPP.12:013
290. *Bouteille sur une table*. Paris, [Fall~Winter] Post-8-December/1912 [Winter/1912~1913]. Pasted paper, ink & charcoal on newspaper. 62,5 x 44 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.12:015
291. *Bouteille sur une table*. Paris, [Fall~Winter] Post-8-December/1912. Pasted paper & charcoal on paper. 62 x 47,5 cm. Fondation Beyeler, Riehen/Basel. OPP.12:016
292. *Guitare*. Sorgues~Paris, [Early-Fall] Late-Summer~Winter/1912. Oil & charcoal on oval canvas. 72,5 x 60 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo. OPP.12:020
293. *Le violon: 'Jolie Eva.'* Céret [Sorgues], [Spring] May~June/1912. Oil on canvas. 60 x 81 cm. Staatsgalerie Stuttgart. Formerly Alphonse Kann Collection, Saint-Germain-en-Laye. OPP.12:029
294. *Compotier et fruits*. Céret, Spring/1912 [1913]. Oil on canvas. 55 x 38 cm. Private collection, NY. OPP.12:030
295. *Souvenir du Havre*. Paris, [Fall] [May]/1912 [1st-Trimester/1913]. Oil & gloss paint on oval canvas. 81 x 54 cm. Private collection, Basel. Courtesy Thomas Ammann Fine Art AG, Zurich. OPP.12:031
296. *Violon*. Paris, Fall/1912. Oil & sand on glass. 65,6 x 51 cm. The Picasso Estate. OPP.12:032
297. *Le pigeon aux petits pois*. Paris, [Spring] January~March/1912. Oil on canvas. 65 x 54 cm. Stolen. 05/20/10. Formerly Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. OPP.12:034
298. *L'aficionado (Le toréro) [Portrait d'homme]*. Sorgues, [Summer/1910] Summer [~Fall]/1912. Oil on canvas. 135 x 82 cm. Kunstmuseum Basel. (Inv 2304). Gift of Raoul La Roche, 1952. OPP.12:035
299. *Le poète*. Sorgues, [Spring] Summer~Fall/1912. Oil on canvas. 60 x 48 cm. Kunstmuseum Basel. (Inv G 1967.14). Gift of Maja Sacher-Stehlin, deposited by the commune pf inhabitants of the canton Basel-Stadt, 1967. OPP.12:036
300. *Guitare, partition, verre*. Paris, [Fall] Post-18-November/1912 [1913]. Pasted paper, gouache, & charcoal on paper. 48 x 36,5 cm. McNay Art Museum, San Antonio, TX. (Inv 1950.112). Bequest of Marion Koogler McNay. OPP.12:037
301. *Verre et bouteille de Suze*. Paris, [Fall] Post-18-November/1912 [1913]. Charcoal, gouache & pasted paper. 64,5 x 50 cm. Mildred Lane Kemper Art Museum (Washington University, St. Louis). (Inv WU 3773). Kende Sale Fund, 1946. OPP.12:038

302. *Bouteille, verre et violon*. Paris. [Fall~Winter] Post-2-December/1912 [~ 1913]. Charcoal & pasted papers on paper. 47 x 62 cm. Moderna Museet, Stockholm. Purchased 1967. Formerly Tristan Tzara Collection, Paris. OPP.12:039
303. *Violon et feuille de musique [Guitare et feuille de musique]*. Paris, Fall/1912. Gouache, colored paper & score pasted onto cardboard. 78 x 63,5 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.12:040
304. *Violon et feuille de musique*. Paris, Fall/1912. Cut-and-pasted wallpaper, sheet music & colored paper on cardboard box lid. 78 x 63 cm. The Picasso Estate. OPP.12:041
305. *Homme au violon [Homme à la guitare]*. Paris, [1911] Spring~Summer/ 1912. Oil on canvas. 100 x 73 [81] cm. Philadelphia Museum of Art. (Inv 1950.134.168). Louise & Walter C. Arensberg Collection. OPP.12:042
306. *Tête d'homme au chapeau*. Paris, [Fall~Winter] Post-3-December/1912 [~ Early/1913]. Cut & pasted papers, charcoal & brush & ink on paper. 62,2 x 47,3 cm. The Museum of Modern Art, NYC. Purchase. OPP.12:043
307. *Violon et raisins*. Céret~Sorgues, [Early-Fall] Spring~Summer/1912. Oil on canvas. 50,6 x 61 cm. The Museum of Modern Art, NYC. Mrs. David M. Levy Bequest. OPP.12:044
308. *Tête d'homme moustachu*. [Sorgues], [Summer]/1912. [Pencil] charcoal on paper. 61,9 x 47,9 cm. Christie's. #12, 2406, 05/11-12/10. Formerly Christie's. #23, 1370, 05/04/04; Mr & Mrs Richard C. Hedreen Collection, Seattle. Alfred Flechtheim Collection, Berlin. OPP.12:045
309. *Tête d'homme*. [Sorgues], [Summer]/1912 [1913]. Charcoal & pastel on paper. 64 x 47 cm. Kunstmuseum de Winterthur, Switzerland. Bequest of C & E Friedrich-Jezler. OPP.12:046
310. *Tête d'homme à la pipe*. [Sorgues], [Summer~Fall]/1912. Charcoal on paper. 62,2 x 47 cm. Dr. and Mrs. Israel Rosen Collection, Baltimore. OPP.12:047
311. *Tête d'homme*. Paris, Fall~Winter/1912. [Charcoal] Pencil on paper. 64 x 49 cm. Musée d'Art Moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq. Donation Geneviève et Jean Masurel. OPP.12:048
312. *Tête*. [Sorgues]~[Paris], [Late-Summer~Fall]/1912 [1913]. Charcoal on paper. 61,9 x 47,8 cm. The Museum of Modern Art, NYC. Alfred H. Barr, Jr. Bequest. OPP.12:050
313. *Tête d'homme au chapeau*. Paris, Post-2-December/1912. Pasted paper, watercolor & charcoal on paper. 62,5 x 47 cm. Private collection, Switzerland. Formerly Private Collection, Sceaux; Tristan Tzara Collection, Paris. OPP.12:051
314. *Violon*. Paris, [Fall/1912] Post-3-December/1912 [Winter/1912-1913] [~1914]. Charcoal, pastel & newsprint on white laid paper. 62 x 47 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. (Inv AM.2914D), Gift of Henri Laugier, 1963. OPP.12:059
315. *Guitare*. Paris, [Early] [Fall] Post-3-December/1912 [1913]. Pencil, pasted paper, canvas, cord, oil & cardboard. 33 x 18 x 9,5 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.12:061
316. *Tête d'homme à la pipe ('Boxeur')*. Paris, [January~March] Spring/1912. Oil on canvas. 46 x 27 cm. Národni Galerie, Prague. (Inv O 8028). Formerly Vincenc Kramář Collection. Purchased from Kahnweiler, 07/08/1912. OPP.12:062
317. *Homme à la guitare*. Paris, [Fall/1911~] Spring/1912 [~Spring/1913]. Oil on canvas. 154 x 77,5 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.12:071
318. *Nature morte au journal*. Paris, Spring/1912. Oil & charcoal on canvas. 46 x 38,5 cm. Sotheby's. #32, NY7304, 05/10/99. Formerly Mr & Mrs John Hay Whitney, NY. OPP.12:073

319. *Bouteille de Pernod et verre*. [Paris] Céret, [Spring] June/1912. Oil on canvas. 45,5 x 32,5 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. (Inv 8920). Formerly State Museum of New Western Art, Moscow, 1948. OPP.12:081
320. *Guitare*. Sorgues, June~September/1912. Pencil & India ink on graph-paper page from notebook. 13,5 x 9 [8.5] cm. Musée Picasso, Paris. Sketchbook 110. OPP.12:132
321. *Guitare verte qui étend*. Sorgues, Summer/1912. Oil on canvas. 54 x 43 cm. The Picasso Estate. OPP.12:135
322. *Guitare verte et rose*. Sorgues [Paris], Late-Summer [Fall]/1912. Oil & charcoal on oval canvas. 64,5 x 50 cm. Tokyo Station Gallery, Tokyo. Formerly Marina Picasso Collection. (Inv 12131). Courtesy Galerie Jan Krugier, Geneva. OPP.12:138
323. *Guitare*. Sorgues, [Summer/1912]. Lead pencil, India ink & oil on paper. 34,3 x 22,1 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.12:143
324. *Guitare qui étend [Étude]*. Sorgues, Summer/1912. Lead pencil & wax crayon on paper. 34 x 22 cm. The Picasso Estate. OPP.12:144
325. *Violon*. Sorgues, Summer/1912. Oil on oval canvas. 55 x 46 cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. OPP.12:156
326. *Homme à la guitare*. Sorgues~Paris, Summer/1912~Spring/1913. Oil on canvas. 131,8 x 89 cm. Philadelphia Museum of Art. (Inv 1950-134-169). Louise & Walter C. Arensberg Collection, 1950. OPP.12:159
327. *Tête d'homme moustachu [Étude]*. Sorgues, June~September/1912. Pen & brown ink on paper. 13,8 x 5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.12:165
328. *Violiniste [Buste d'homme au violon]*. Sorgues, June~September/ 1912. Pen & brown ink on paper. 13,5 x 9 cm. Musée Picasso, Paris. Sketchbook 110. OPP.12:166
329. *Tête de femme*. [Sorgues] Paris, June~September/1912. Pen & India ink on paper. 13 x 8,5 cm. Musée Picasso, Paris. Sketchbook 110. OPP.12:169
330. *Violon*. Paris, [Fall] Post-18-November/1912. Charcoal, colored paper, newspaper & wallpaper pasted onto cardboard. 65 x 50 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.12:200
331. *Violon noir*. Paris, Autumn~Winter/1912~1913. Charcoal & pasted papers on paper. 31,5 x 23,5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.12:207
332. *Tête*. Paris, Winter/1912~1913. Pencil on paper. 45 x 23,5 cm. The Picasso Estate. OPP.12:208
333. *Tête d'homme*. Paris, [Winter/1912~1913] Post-9-December/1912. Cut-and-pasted newspaper & charcoal on paper. 62 x 47 cm. Musée d'Art Moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq. Donation Geneviève & Jean Masurel, 1979. OPP.12:217
334. *Violon, partition et journal [Le petit violon]*. Paris, [Winter] Fall/1912. Oil & sand on canvas. 35 x 27 cm. Private collection. OPP.12:233
335. *Tête*. Sorgues, June~September/1912. Pen & black ink. 13 x 8,5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.12:268
336. *Violoniste*. Sorgues, June~September/1912. Pen & brown ink. 13 x 8,5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.12:277
337. *Tête d'homme moustachu [Étude]*. Sorgues, June~September/1912. Pen & brown ink. 13 x 8,5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.12:278
338. *Femme en chemise assise dans un fauteuil*. Paris, Fall/1913 [~Spring/1914]. Oil on canvas. 149,9 x 99,5 cm. Private collection. Formerly Mr. & Mrs. Victor W. Ganz Collection, NY; Dr. Ingeborg Pudelko Eichmann, Florence. OPP.13:001
339. *La guitare*. Céret, [Post-31-March] [Spring] April/1913. Pasted papers, charcoal, India ink & chalk on paper. 66,4 x 49,6 cm. The Museum of Modern Art, NYC. Nelson A. Rockefeller Bequest. OPP.13:007

340. *Bouteille de Vieux Marc, verre et journal*. Céret, [Spring/1912] Spring [Post-15-March]/ 1913. Pasted papers, pins & charcoal on paper. 63 x 49 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. (Inv AM.2917D), Donation Henri Laugier, 1963. OPP.13:008
341. *Nature morte avec bouteille et verre*. Céret, Spring/1913. Cut-and-pasted wallpaper, newspaper & colored paper, ink & charcoal on paper mounted on canvas. 62 x 48 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Purchase, 1965. OPP.13:009
342. *Tête de jeune fille*. Paris~ [Céret], Winter~ [Spring] 1913. Oil & charcoal on canvas. 55 x 38 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. (Inv AM.4212P), Donation Henri Laugier, 1963. OPP.13:023
343. *Au Bon Marché [Carafe et verre]*. Paris, [Winter/1912~1913] 25~26-January~March/ 1913 [1914]. Oil & pasted paper on cardboard. 23,5 x 31 cm. Ludwig Collection, Aachen. Formerly Mr. and Mrs. Michael Newbury Collection, Chicago. OPP.13:024
344. *Violon accroché au mur*. Sorgues~Paris, [Summer/1912~] [Early] January~March/1913. Oil, sand, enamel & charcoal on canvas. 64,8 x 45,7 cm. Kunstmuseum Bern. Hermann & Margrit Rupf Foundation. OPP.13:025
345. *Personnage arlequinesque (Arlequin)*. Céret, [1912] Summer/1913. Oil on canvas. 88 x 45 cm. Gemeentemuseum, The Hague. Formerly Galerie Rosengart, Luzern. OPP.13:027
346. *Tête d'arlequin*. [Paris~] Céret, Winter~Spring [Spring~Summer]/ 1913. [Pencil] charcoal & pasted paper on paper. 62,7 x 47 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.13:030
347. *Tête*. [Paris] [Céret], [1912~] [Early] [Spring] [Post 6-May~June]/1913 [1914]. Pasted paper, gouache, charcoal & pencil on cardboard. 43,5 x 35 cm. Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. (Inv GMA.3890). Formerly Roland Penrose Collection, London. OPP.13:032
348. *Guitare*. [Céret], [Spring]/1913. Oil on canvas on wood panel. 87 x 47,5 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.13:037
349. *Guitare et tasse à café*. [Paris] Céret, Spring/1913. Cut-and-pasted wallpaper, gouache & charcoal on colored paper. 60,5 x 35 cm. National Gallery of Art, Washington, DC. (Inv 1985.64.105). Collection of Mr. & Mrs. Paul Mellon. OPP.13:041
350. *Papier marbré*. Paris [Avignon], 1913~1914 [1914]. Oil on paper. 22,5 x 34 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.13:047
351. *Violon et verre sur une table [Guitare] [Violon et guitare]*. Paris, [1912] Early/1913. Oil on canvas. 65 x 54 cm. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Formerly State Museum of New Western Art, Moscow, 1948. OPP.13:055
352. *Tête d'homme*. Céret, Spring/1913. Pencil, ink & pasted papers on paper pasted onto canvas. 62,5 x 47 cm. Kunsthaus Zürich. Graphische Sammlung. Formerly Erna and Curt Burgauer Collection, Zürich. OPP.13:063
353. *Guitariste dans un fauteuil*. [Paris] Céret, Spring/1913. Pencil [charcoal] & pasted papers on paper. S/U. Private collection. OPP.13:065
354. *Guitariste avec partition [Homme au livre]*. [Céret], [Spring]/1913. Cut, folded & pasted colored paper & paper wirh ink & pencil. 22 x 10,5 cm. Private collection, Paris. [Formerly Gertrude Stein Collection]. OPP.13:070
355. *Tête d'homme*. Céret, Spring/1913. Cut-and-pasted papers, pen & ink, pencil & ink wash [watercolor] on paper. 42,9 x 28,7 cm. The Museum of Modern Art, NYC. The Sidney & Harriet Janis Collection. OPP.13:071
356. *Tête de jeune fille*. [Paris] Céret, [Early] Spring/1913. Pencil, [charcoal], ink & wash on paper. 63,5 x 48 cm. Private collection. OPP.13:072

357. *Guitare, verre, bouteille de Vieux Marc*. Céret, Spring/1913. Charcoal, chalk, pasted & pinned colored paper & wall paper on blue Ingres paper. 47,2 x 61,8 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.13:075
358. *Tête II*. [Paris] Céret, [Early] Summer/1913. Charcoal, chalk & pinned papers on Ingres paper. 61,7 x 46,8 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.13:100
359. *Guitare, bec à gaz, flacon*. Paris, [1912~] Early/1913. Oil, charcoal, tinited varnish & grit on canvas. 70,4 x 55,3 cm. Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. (Inv GMA.2501). Purchase 1982. Formerly Private collection, London. OPP.13:306
360. *Bouteille de marc de Bourgogne, verre, journal*. Paris, [Post 9-December] Early/1913. Oil, sand & pasted papers on canvas. 46,3 x 38,4 cm. Bidgestone Museum of Modern Art, Tokyo. Ishibashi Foundation. Formerly Phillipe-Guy E. Woog Collection, Geneva; Mr. and Mrs. B. E. Bensinger Collection, Chicago. OPP.13:308
361. *Bouteille et verre*. Paris, [Post-3-December/1912] [1st Trimester] Early/1913. Oil, sand & pasted paper on canvas. 55,2 x 46,4 cm. Bruno Bischofberger Collection, Zurich. Formerly Sotheby's. #28, N08125, 11/02/05. OPP.13:309
362. *Violon, bouteille, verre*. Paris, [1st-Trimester] Early/1913. Oil & pasted papers on canvas. 65 x 50 cm. Private collection, Ascona, Switzerland. OPP.13:310
363. *Guitare sur une table*. Céret, Spring/1913. Pencil, pasted & pinned papers. S/U. The Picasso Estate. OPP.13:315
364. *Cartes à jouer, verres, bouteille de rhum ('Vive la France')*. Avignon, [Summer] Fall/1914~1915. Oil & sand on canvas. 54,2 x 65.4 cm. Mr. and Mrs. Leigh B. Block Collection, Chicago. OPP.14:008
365. *Verre, bouteille de Bass, as de trèfle*. Paris, [1913~] [Early] Spring/1914. Pasted paper, pencil & white lead. 24 x 29 cm. Národni Galerie, Prague. (Inv K 16 215). OPP.14:010
366. *'Ma Jolie' (Pipe, verre, carte à jouer, guitare) [Pipe, verre, as de trèfle, bouteille de Bass, guitare, dé]*. [Paris] [Avignon], [Early] [Late-Spring] [Early-Summer]/1914 [1915]. Oil on canvas. 45 x 40 cm. Nationalgalerie, Museum Berggruen, Staatlichen Museen zu Berlin. OPP.14:011
367. *Compotier, verre, bouteille, fruits (Nature morte verte)*. [Avignon], [Summer]/ 1914. Oil on canvas. 59,7 x 79,4 cm. The Museum of Modern Art, NYC. Acquired through the Lillie P. Bliss Collection. OPP.14:024
368. *Verre et bouteille de rhum paillée [Nature morte à la bouteille de rhum]*. Avignon, Summer~Fall/1914. Oil, charcoal & sand on canvas laid down on masonite. 38,1 x 46,3 cm. Nancy and Robert Blank Collection, NY. Formerly Sotheby's. #29, NY7304, 05/10/99; John Hay Whitney Collection, NY; Gertrude Stein Collection. OPP.14:029
369. *Verres et bouteilles*. Avignon, Summer/1914. Oil on cardboard. 38 x 48,6 cm. Marina Picasso Collection. (Inv 12150). Courtesy Galerie Jan Krugier, Geneva. OPP.14:169
370. *Pipe et verre*. Paris, [Early]/1914. Pasted paper & crayon on white ribbed paper. 17,9 x 24 cm. The Pierpont Morgan Library, NYC. Eugene V. and Clare E. Thaw Collection. OPP.14:191
371. *Pipe, verre, boîte d'allumettes*. Paris, [1913~] [Spring] Early/1914. Pasted papers, oil, charcoal & India ink on canvas. 28 x 35 cm. Private collection. Formerly Národni Galerie, Prague (Inv O 926); Fr. Čeřovský Collection, Prague. Purchased 06/13~14/1921. OPP.14:230
372. *Arlequin*. Paris, [Fall] [Late] Fall~Winter/1915. Oil on canvas. 183,5 x 105,1 cm. The Museum of Modern Art, NYC. (Inv 70.1950). Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest. OPP.15:001
373. *Portrait de Max Jacob*. Paris, [Early] January/1915. Lead pencil on paper. 33 x 24,8 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.15:002

374. *Les trois danseuses (La danse) [Les trois danseurs]*. [Paris~] Monte-Carlo, [Spring] [June] February~8-June/1925. Oil on canvas. 215,3 x 142,2 cm. Tate Modern, London. (Inv T00729). Purchased with a special Grant-in-Aid and the Florence Fox Bequest with assistance from the Friends of the Tate Gallery and the Contemporary Art Society, 1965. OPP.25:001
375. *Guitare*. Paris, Spring/1926. Canvas, wood, rope, nails & tacks on painted panel. 130 x 96,5 cm. Musée Picasso, Paris. Dation 1979. OPP.26:064
376. *Suite Vollard L088 (Femme torero III)*. Paris, 22-June/1934. Etching on Montval laid paper, edition 260. [23,7] 23,6 x 29,8 cm. Christie's. #245, 6608, 07/03/02. OPP.34:037
377. *sur le dos ... [2] (I)*. Paris. 14-December/1935. India ink & color crayons on paper. 25,5 x 17,1 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.35:076
378. *La bête*. Boisgeloup, 26-May/1935. Crayons, pen, brush & India ink. 33,5 x 50,5 cm. Sotheby's. #79, 12/3/1970. OPP.35:030
379. *Nature morte à la guitare*. Paris, 5-April/1942. Oil on canvas. 100 x 81 cm. The Albertina, Vienna. (Inv G.91). Herbert Batliner Collection. OPP.42:013

NOTAS

Notas Capítulo 1

[1] "Picasso siempre tuvo un tremendo pavor a cualquier enfermedad, que veía como precursora de la muerte, la negación de todo aquello en lo que creía" O'Brian 1994, 148. "Siempre estuvo preocupado por su salud. La más mínima dolencia podía precipitar una tremenda ansiedad; la toz de fumador, por ejemplo, le llevó a convencerse de que sufría alguna enfermedad pulmonar, y le hizo comprobar con ansiedad si escupía sangre o no. Una noche cuando se le estalló un pequeño vaso sanguíneo envió a por el doctor aterrorizado y a pesar de los esfuerzos de éste no lograba tranquilizarse. En otra ocasión, un aquejamiento real de los riñones le condujo a llevar una estricta dieta —nada de sal, comidas sin especias que consistían de verduras, pescado o arroz cocido en leche, y nada de beber excepto leche y agua mineral" Vallentin 1963, 100.
[2] Vallentin 1957, 7; Palau 1980, 27; Penrose 1981, 10.
[3] Gasman 1981, 26; sin embargo, Palau 1980, 54 fecha su muerte el 10 de enero.
[4] Richardson 1991.
[5] Léal, Piot y Bernadac 2000, 1-17.
[6] Daix 1993, 9.
[7] O'Brian 1994, 57.
[8] Vallentin 1963, 14.
[9] Tucker 1992, 27-48.
[10] Evans 1996, 160; también Bowie 1991, 95.
[11] Bowie 1991, 106.
[12] Léal, Piot y Bernadac 2000, 27-32.
[13] Richardson 1991, 275.
[14] Palau 1980, 17.
[15] Fink 1995, 25.
[16] Palau 1980, 469.
[17] Boeck y Sabartés 1955, 124-29.
[18] Gasman 1981, 449-538.
[19] Carl Jung describe en tránsito entre la vida y la muerte que experimenta el chamán como el viaje del héroe arquetípico. También se ve reflejado en la baraja del Tarot, con el viaje del loco—otra asociación con el Arlequín—que llevándolo por los confines del mundo, atraviesa etapas de muerte y resurrección hasta alcanzar una vida espiritual.
[20] McCully 1997, 55.
[21] Ragland 1995, 17.
[22] Ragland 1995, 10-13.
[23] Evans 1996, 36.
[24] Reff 1980, 5-33.

[25] Cox 2010, 17-19.
[26] FitzGerald 2001, 22.
[27] Walther 1993, 18.
[28] Evans 1996, 115.
[29] Evans 1996, 190.
[30] Evans 1996, 115.
[31] Bowie 1991, 92.

Notas Capítulo 2

[1] Boeck y Sabartés 1955, 95-108.
[2] Choucha 1992, 7-22.
[3] Richardson 1991, 118, 119.
[4] McCully 1981, 31.
[5] Richardson 1991, 177.
[6] O'Brian 1994, 100.
[7] Palau 1980, 651.
[8] McCully 1997, 240.
[9] Richardson sugiere que Germaine es la modelo para la mujer desnuda que besa a Casagemas, mientras éste asciende al cielo en un caballo blanco.
[10] Cowling 2002, 69-94.
[11] O'Brian 1994, 101.
[12] Richardson 1991, 211.
[13] Daix 1993, 219.
[14] Daix y Boudaille 1966, 154.
[15] Richardson 1991, 237.
[16] Pierre Daix ha señalado que Germaine fue posiblemente la modelo para la lavandera que se ve planchando en *La repasseuse*[57], pintada a finales de su estancia en Paris.
[17] Gilot y Lake 1964, 82.
[18] Gray 1953, 3-20.
[19] Boeck y Sabartés 1955, 130.
[20] Richardson 1991, 217.
[21] O'Brian 1994, 19-20.
[22] Cox 2010, 9-11.
[23] Cowling 2002, 10.
[24] Warncke y Walther 1991, 100-109.
[25] O'Brian 1994, 38-39.
[26] Lacan 1977, 67.
[27] Penrose 1981, 12-3.
[28] Cowling 2002, 94-110.

Notas Capítulo 3

[1] Gasman 1981, 27; Palau 1980, 39, sin embargo, da la dirección como 14, *Payo Gómez*.
[2] Cowling2002, 33-34.
[3] Vallentin 1957, 20.
[4] Léal, Piot y Bernadac 2000, 27-32
[5] Palau 1980, 185.
[6] Richardson 1991.
[7] Penrose 1981, 32.

[8] Cowling 2002, 35-57.
[9] Warncke y Walther 1991, 39-40.
[10] Cowling 2002, 35-57.
[11] Penrose 1981, 36.
[12] Léal, Piot y Bernadac 2000, 21-24
[13] Staller 1997, 68-70
[14] Robbins 2009, 27-37.
[15] Sabartés 1948, 43
[16] O'Brian 1994, 62-64
[17] Palau 1980, 154
[18] Cirlot 1972, 88-93
[19] Cirlot 1972, 98-102.
[20] Lubar 1997, 87-90
[21] Warncke y Walther 1991, 88
[22] Cowling 2002, 60-69.
[23] Penrose 1981, 48.
[24] Cirlot 1972, 95-97.
[25] Cowling 2002, 59-60.
[26] Cowling 2002, 110-113.
[27] Palau 1980, 173
[28] O'Brian 1994, 69-71
[29] Daix 1993, 23-24.
[30] Cowling 2002, 69-94.
[31] Warncke y Walther 1991, 72-73.
[32] Cowling 2002, 69-94.
[33] Cox 2010, 11-14
[34] Palau 1980, 185.

Notas Capítulo 4

[1] Palau 1980, 207.
[2] Warncke y Walther 1991, 81-88.
[3] Robbins 2009, 27-37.
[4] Dielh 1977, 18-26.
[5] Cox 2010, 14-15.
[6] FitzGerald 2001, 22.
[7] O'Brian 1994, 108.
[8] Warncke y Walther 1991, 89.
[9] Warncke y Walther 1991, 90-92.
[10] Vallentin 1963, 42-43.
[11] Léal, Piot y Bernadac 2000, 56-60.
[12] Cowling 2002, 69-94.
[13] O'Brian 1994, 104.
[14] Walther 1993, 15.
[15] O'Brian 1994, 105.
[16] O'Brian 1994, 134-135.
[17] Palau 1980, 288.
[18] Diehl 1977, 18.
[19] O'Brian 1994, 38.

[20] Cowling 2002, 69-94.
[21] Cowling 2002, 94-110.
[22] Daix 1965, 25.
[23] Penrose 1981, 28-29
[24] Palau 1980, 387-388.
[25] Daix 1965, 37.
[26] Podría ser que estuviera acompañado también de Sebastià Junyer-Vidal, quien aparece en una aleluya que ilustra el viaje.
[27] Daix 1965, 40.
[28] Boeck y Sabartés 1955, 120-130.
[29] Palau 1985, 515.
[30] Penrose 1981, 85.
[31] Walther 1993, 26.
[32] Palau 1980, 371.
[33] Palau 1980, 426-428.
[34] Warncke y Walther 1991, 92-93.
[35] Penrose 1981, 88-89.
[36] Warncke y Walther 1991, 111.

Notas Capítulo 5

[1] Richardson 1991
[2] La ruptura total se produciría en la primavera de 1912.
[3] Daix 1993, 42.
[4] O'Brian 1994, 127.
[5] Warncke y Walther 1991, 93-94.
[6] O'Brian 1994, 129.
[7] Palau 1980, 383.
[8] Daix 1965, 51.
[9] Penrose 1981, 110-111.
[10] Warncke y Walther 1991, 111-112.
[11] Warncke y Walther 1991, 114-129.
[12] Vallentin 1963, 64-67.
[13] Cowling 2002, 19-31.
[14] McGregor-Hastie 1988, 45; también McCully 1981, 51.
[15] Algunos autores fechan el comienzo de la muestra el 21 de febrero.
[16] Richardson 1991, 355.
[17] Daix 1965, 41.
[18] Boeck y Sabartés 1955, 131-136.
[19] Daix 1965, 44.
[20] Warncke y Walther 1991, 136.
[21] Daix 1965, 46.
[22] Carl Jung describe en tránsito entre la vida y la muerte que experimenta el chamán como el viaje del héroe arquetípico. También se ve reflejado en la baraja del Tarot, con el viaje del loco—otra asociación con el Arlequín—que llevándolo por los confines del mundo, atraviesa etapas de muerte y resurrección hasta alcanzar una vida espiritual.
[23] Evans 1996, 109.
[24] Warncke y Walther 1991, 114.
[25] Daix and Boudaille 1967, 274.

[26] Cowling 2002, 131-152.
[27] Palau 1980, 418-419.
[28] Palau 1980, 412-416.
[29] Warncke y Walther 1991, 134-136; también O'Brian 1994, 138-139.
[30] Cowling 2002, 118-131.
[31] Léal, Piot y Bernadac 2000, 1-17.
[32] Daix 1965, 51-53; también Penrose 1981, 116.
[33] Picasso llegaría a decir: "Tienes que ser capaz de imaginarte lado a lado todo lo que Matisse y yo estábamos haciendo en ese tiempo. Nadie ha mirado la pintura de Matisse con más cuidado que yo; y nadie ha mirado la mía con tanto cuidado como él" Daix 1993, 64.
[34] Rabinow 2006, 105.
[35] Leo Stein 1947, 169.
[36] O'Brian 1994, 141.
[37] Boeck y Sabartés 1955, 131-136.
[38] Ardengo Soffici, Ricordi di vita artistica e letteraria. Florence, 1942-1, 365-366.
[39] McGregor-Hastie 1988, 50.
[40] Wadley 1970, 30-33.
[41] Rabinow 2006, 107.
[42] Olivier 1965, 93, 95.
[43] Palau 1980, 438-441.
[44] O'Brian 1994, 146-147.
[45] Cowling 2002, 131-152; Léal, Piot y Bernadac 2000, 91-95.
[46] Daix y Rosselet 1979, 11-13.
[47] Daix 1993, 59-60.
[48] Cowling 2002, 152-160.
[49] Palau 1980, 432.
[50] Riopelle 2009, 55-62.
[51] Léal, Piot y Bernadac 2000, 95-107.
[52] Seckel 1996, 23.
[53] Cowling 2002, 152-160.
[54] Warncke y Walther 1991, 143-145.
[55] Léal, Piot y Bernadac 2000, 1-17.
[56] Vallentin 1963, 71; Seckel 1996, 23.
[57] Daix 1965, 58-59.

Notas Capítulo 6

[1] Wadley 1970, 30-33.
[2] Daix 1993, 62-63.
[3] Léal, Piot y Bernadac 2000, 107-110.
[4] Rosenblum 1976, 15.
[5] Palau 1980, 477.
[6] Tucker 1992, 49-75; 100-116.
[7] Kozloff 1973, 18–26.
[8] Choucha 1992, 25-33.
[9] Daix 1993, 75.
[10] Seckel 1996, 28.
[11] Gray 1953, 3–20.
[12] Krauss 1998.

[13] Warncke y Walther 1991, 165-176.
[14] Cowling 2002, 160-180.
[15] Walther 1997, 37.
[16] Palau 1990, 28–29.
[17] Daix 1993, 59–60.
[18] Palau's 1990, 56–57.
[19] Daix 1965, 66–68.
[20] Seckel 1997, 24–26.
[21] Rosenblum 1976, 25–26.
[22] Warncke 1998, 81–85.
[23] Léal, Piot y Bernadac 2000, 123.
[24] Wadley 1970, 37–45.
[25] Kozloff 1973, 33.
[26] Palau 1990, 45–53.
[27] Daix y Rosselet 1979, 18.
[28] Wadley 1970, 45-50.
[29] Rubin 1992, 214.
[30] Bois 1992, 172-174.
[31] Léal, Piot y Bernadac 2000, 118-126.
[32] Karmel 1993, 27–28.
[33] Daix y Rosselet 1979, 37.
[34] También Walther 1997, 37–40.
[35] Seckel 1997, 30–40.
[36] Golding 1968, 47–60; Warncke 1998, 153–163.
[37] Daix y Rosselet 1979, 39–42.
[38] Seckel 1997, 31.
[39] Léal, Piot y Bernadac 2000, 118–126.
[40] Rosenblum 1976, 13–14; Grauer 1998.

Notas Capítulo 7

[1] Palau 1990, 93.
[2] Daix y Rosselet 1979, 14–15.
[3] Golding 1968, 47–60.
[4] Wadley 1970, 23–25.
[5] También Palau 1980, 487–488.
[6] Gray 1953, 51–54.
[7] Wadley 1970, 29–30.
[8] Schwartz 1971, 42–44.
[9] Daix y Rosselet 1979, 39-42.
[10] También Golding 1968, 15–17.
[11] Daix y Rosselet 1979, 64–66.
[12] Wadley 1970, 29–30.
[13] Gray 1953, 55–90.
[14] Diehl 1977, 28–40.
[15] Schwartz 1971, 15–21.
[16] Daix 1965, 70]; Palau 1980, 490–496.
[17] Penrose 1981, 148–149.
[18] Daix 1993, 81–92; también Daix 1965, 73.

[19] Golding 1968, 76–77.
[20] También Karmel 1993, 34–35.
[21] Palau 1990, 104–106.
[22] Rosenblum 1976, 27–28.
[23] Palau 1990, 126–128; también Penrose 1981, 150.
[24] Golding 1968, 72–73; 76–77.
[25] Daix y Rosselet 1979, 64–66.
[26] Vallentin 1963, 85.
[27] Schwartz 1971, 63.
[28] Rosenblum 1976, 31–41.
[29] O'Brian 1994, 171–172; Vallentin 1963, 103–106.
[30] Gray 1953, 51–54.
[31] Palau 1990, 130–133.
[32] Daix y Rosselet 1979, 66–67.
[33] Schwartz 1971, 44–46.
[34] Walther 1997, 40–42.
[35] Golding 1968, 74–76.
[36] Palau 1990, 134–135.
[37] Palau 1990, 152–153.
[38] Wadley 1970, 119–123.
[39] Karmel 1993, 34–35.
[40] Daix 1993, 96–99.
[41] Gray 1953, 43–50.
[42] Krauss 1998.
[43] Karmel 1993, 84–86.
[44] Krauss 1992, 266–275.
[45] Palau 1990, 154–157.
[46] Rosenblum 1976, 42.
[47] Seckel 1997, 32–33.
[48] Palau 1990, 165–171.

Notas Capítulo 8

[1] Cooper 1971, 52–53.
[2] Roskill 1985, 11–32.
[3] Daix y Rosselet 1979, 53.
[4] Warncke y Walther 1991, 184-186.
[5] Daix y Rosselet 1979, 50–53.
[6] Allard 1912.
[7] Kozloff 1973, 8.
[8] O'Brian 1994, 164.
[9] Kozloff 1973, 1–6.
[10] Wadley 1970, 12.
[11] Kozloff 1973, 9–12.
[12] Golding 1968, 77–78.
[13] Penrose 1981, 159–162.
[14] Kozloff 1973, 8.
[15] Grauer 1998.
[16] Schwartz 1971, 7–12.

[17] Walther 1997, 33.
[18] Karmel 1993, 42–43; también Grauer 1998.
[19] Evans 1996, 202.
[20] Bowie 1991, 75-76.
[21] Evans 1996, 195.
[22] Gray 1953, 55–90.
[23] Poggi 1992, 43–52.

Notas Capítulo 9

[1] Daix 1965, 1979; Golding 1968; Kozloff 1973; entre otros.
[2] Bois 1992, 172–174.
[3] Cowling 2002, 217-228.
[4] Green 1987.
[5] Rosenblum 1976.
[6] Karmel 1993, 92–95.
[7] Krauss 1998.
[8] Chomsky 1995; 1998.
[9] Bois 1992, 178–183.
[10] Grauer 1998.
[11] Karmel 1993, 95–96.
[12] Palau 1990, 198–200.
[13] Daix y Rosselet 1979, 89–93.
[14] Deleuze y Guattari 1992.

Notas Capítulo 10

[1] Evans 1996, 185.
[2] Evans 1996, 187-188.
[3] Bowie 1991, 179.
[4] Roskill 1985, 39–41.
[5] Rubin 1992, 290–292.
[6] Palau 1990, 165–171; también Bois 1992, 172–174.
[7] Karmel 1993, 124–132.
[8] Daix y Rosselet 1979, 89.
[9] Rosenblum 1976, 31–41.
[10] Kozloff 1973, 51–53.
[11] Evans 1996, 196.
[12] Evans 1996, 187.
[13] Lacan 1977, 104.
[14] Karmel 1993, 132–138.
[15] Palau 1990, 230–231.
[16] Palau 1990, 230–231.
[17] Schwartz 1971, 96–98.
[18] Golding 1968, 92–94.
[19] Daix 1993, 111–113.
[20] Kozloff 1973, 53–58.
[21] Wadley 1970, 54–59.
[22] Gray 1953, 136–155; Roskill 1985, 39–41.
[23] Evans 1996, 113.

[24] Evans 1996, 149.
[25] Schwartz 1971, 104–105.

Notas Capítulo 11

[1] Daix 1965, 91–94.
[2] Bois 1992, 178.
[3] Daix y Rosselet 1979, 182–184.
[4] Cowling 2002, 15-18.
[5] Kozloff 1973, 48–49.
[6] Golding 1968, 100–101.
[7] Roskill 1985, 66–68.
[8] Grauer 1998.
[9] Daix y Rosselet 1979, 123–128.
[10] Karmel 1993, 141–159.
[11] Lubar 2006, 70-76.
[12] Poggi 1992, 45–52.
[13] Seckel 1997, 38.
[14] Rosenblum 1976, 48.
[15] Poggi 1992, 49–51.
[16] Golding 1968, 47–60; también Seckel 1997, 36–37.
[17] MacCormac 1985 y su interpretación cognitiva de la metáfora.
[18] Kozloff 1973, 63–65.
[19] Daix y Rosselet 1979, 89–93.
[20] O'Brian 1994, 191–194.
[21] Bowie 1991, 162-163.
[22] Lacan S2 326, citado en Evans 1996, 202.
[23] Krauss 1998, 6–18.
[24] Golding 1968, 103–105.
[25] Wadley 1970, 63–69.
[26] Poggi 1992, 32–39.
[27] Penrose 1981, 183–186; Palau 1990, 244–246.
[28] Clark 1982.
[29] Grauer 1998.
[30] Gray 1953, 114–135.
[31] Lacan 1977, 105, citado en Evans 1996, 32.
[32] Roskill 1985, 68–69; también Grauer 1998.
[33] Karmel 1993, 195–196.
[34] Golding 1968, 113.
[35] Roskill 1985, 55–56.
[36] Poggi 1992, 87–93.
[37] Daix y Rosselet 1979, 103–104.
[38] Rosenblum 1976, 69–70.
[39] Daix y Rosselet 1979, 104–110.
[40] Poggi 1992, 39–43.
[41] Daix y Rosselet 1979, 123–128.
[42] Bois 1992, 172–173.
[43] Wadley 1970, 13–15.
[44] Rosenblum 1976, 72.

[45] Warncke 1998, 153–163.

Notas Capítulo 12

[1] Bois 1992, 187–191.
[2] Poggi 1992, 1–28.
[3] Krauss 1998.
[4] Daix y Rosselet 1979, 116–123.
[5] Poggi 1992, 31–32.
[6] Krauss 1992, 262–264.
[7] Krauss 1998, 35–40.
[8] Daix y Rosselet 1979, 111–116.
[9] Golding 1968, 115–116.
[10] Cox 2010, 27-53.
[11] Roskill 1985, 69–81.
[12] Schwartz 1971, 104–105.
[13] Kozloff 1973, 65–72.
[14] Rosenblum 1976, 89–90.
[15] Daix 1993, 129–130.
[16] Daix y Rosselet 1979, 132–133.
[17] Golding 1968, 118–120.
[18] Rosenblum 1976, 89–90.
[19] Poggi 1992, 59–61.
[20] Krauss 1998, 65–85.
[21] Rosenblum 1976, 44.
[22] Wadley 1970.
[23] Daix y Rosselet 1979, 132.
[24] Wadley 1970, 88–93.
[25] Daix y Rosselet 1979, 145.
[26] Bois 1992, 187–191.
[27] Daix 1965, 95–98.

Notas Capítulo 13

[1] McGregor-Hastie 1988, 84.
[2] Palau 1990, 420–422.
[3] Rosenblum 1976, 92–95.
[4] Cowling 2002, 273-293.
[5] Léal, Piot y Bernadac 2000, 180-181.
[6] Kozloff 1973, 103-109.
[7] Evans 1996, 38.
[8] Evans 1996, 125.
[9] Bowie 1991, 176-177.
[10] Bowie 1991, 165.
[11] Evans 1996, 31.
[12] Gowing 1965
[13] Alley 1981, 598-605.
[14] Boggs 1992, 223-224.
[15] Verdonk 2005.

[16] Cowling 2002, 608-611.
[17] Baldassari 2005, 34.
[18] Daix 1993, 234-236.
[19] Krauss 1986, 113.
[20] Louis Aragon documentó esta obra en su ensayo "La Pinture au défi", que sirvió de prefacio a la muestra de collages en la Galerie Goemans en marzo de 1930.
[21] Krauss 1986, 114.
[22] Krauss 1986, 114.
[23] Como Gasman 2008 apunta, "Picasso tenía la hipótesis de que sus textos – al igual que su arte – podía quizás alterar el estado de las cosas en un mundo en guerra ... La premisa de la magia picassiana no era otra cosa sino la conclusión de sus meditaciones filosóficas sobre la hostilidad e injusticia existentes en el mundo ... La magia no existiría si no se basara en una concepción particular de la realidad. La maldad del universo, inferida a partir de cosas y eventos reales, aunque subjetivamente seleccionados, constituye el origen absolutamente indispensable de la magia vengativa en Picasso."

Notas Capítulo 14

[1] Rubin 1992: 209-210.
[2] Idel 1995, 23-41.
[3] El concepto de expresión realizativa o performativa lo define J. L. Austin en la serie de conferencias de 1955 titulada "How to Do Things With Words." Austin llegó a la conclusión de que todas las expresiones tienen un elemento actuable. Todo discurso consiste en: 1 un "acto locucionario" – ya que la simple producción de una expresión tiene ciertas características fonéticas, sintácticas y semánticas; 2 un "acto ilocucionario" – el efecto que el hablante quiere producir en el oyente; y 3 un "acto perlocucionario" – el efecto real que la oración tiene sobre el oyente 94-102. El concepto clave aquí es el acto ilocucionario. Éste último llama la atención al hecho de que el emitir una oración es sobre todo un acto, llevado a cabo por el hablante con la intención de producir un cierto efecto en el oyente.
[4] Butler 1993, 187.
[5] Butler 1993, 187.
[6] Tambiah 1973,103.
[7] Morris 1980, 25.
[8] Searle (l969, 33-42; 50-53) hace la misma distinción entre lo que él llama hechos "institucionales" y hechos "brutos." Los primeros se establecen mediante acuerdo por convenios sociales que pueden realizarse mediante la acción de una declaración; los segundos son los hechos de la naturaleza que no pueden alterarse por una mera convención social. La eficacia del lenguaje ritual puede entenderse en términos de su habilidad para crear una situación que es capaz de eliminar la distinción entre efectos convencionales y naturales al interpretar la situación generada como una "realidad" convencional o lingüística.
[9] Wheelock 1982, 59.
[10] Wheelock 1982, 61.
[11] de Roder 2004.
[12] Haverkort y de Roder (2003) han propuesto que la poesía es el nivel intermedio entre el ritual arcaico y el lenguaje natural. Ambos autores se concentran en un claro punto de similitud entre el ritual, la poesía y el lenguaje, esto es, el elemento endoestructural de las configuraciones rítmicas. Al observarse que el area del hemisferio izquierdo, que generalmente se asocia con el lenguaje, se activa no sólo cuando se procesan oraciones sintácticamente complejas, sino también cuando se dan tareas que tienen que ver con la percepción de configura-

ciones rítimicas en la música, Haverkort y de Roder alegan que el lenguaje y la música se encuentran en las mismas estructuras cerebrales y los mismos modos de procesamiento, y que es posible, por ello, que compartan el mismo origen evolutivo. Una vez se acepta que destacados rasgos formales del ritual y la poesía pueden tener claros puntos de comparación con las propiedades formales que subyacen a la música y la sintaxis, puede avanzarse la propuesta y ponerse a prueba en experimentos de que aquellos están relacionados a la misma región del cerebro, y de que por lo tanto tienen un origen evolutivo idéntico.

[13] Dickson 1994, 160.

[14] Malinowski 1935, 220.

[15] Dickson 1994, 154.

[16] Según Hyppolyte Taine, la adquición del lenguaje infantil comienza con un puñado de palabras, cada una de las cuales describe una amplia categoría de cosas que aparentan ser similares al niño. La lógica de estas categorías fundamentales es metafórica. El lenguaje adulto desarrolla un vobulario lo suficientemente extenso para que cada objeto tenga su propio nombre. Pero la precisión lingüística se consigue sólo sacrificando parcialmente la contribución que hace la metáfora. Para Arsène Darmesteter, las palabras pueden adquirir nuevos significados al aplicárselas en sentido figurado mediante sinécdoques, metonimias, y metáforas. Pasado un tiempo, estas transformaciones pueden repetirse, de modo que la palabra adopta una serie de nuevos significados, formando una cadena de usos relacionados. En el momento que se forja un nuevo enlace, los hablantes son conscientes de que la palabra está siendo utilizada de forma metafórica. Por desgracia, después de un uso repetido, la palabra se reduce una mera etiqueta que parece referirse directamente al objeto.

[17] Lerdahl 2003.

[18] Shore 1990.

[19] Schapper y Cox 2003.

[20] Gasman 2008 reflexiona sobre una posible conexión entre los textos de Picasso y fuentes distantes en el tiempo tales como la filosofía mística y el pensamiento postmodernista: "Picasso recuperó con venganza la doctrina ancestral del logos divino que se declamaba en la filosofía griega pre-socrática y clásica; en el misticismo judío; el Antiguo Testamento; la hermenéutica cristiana basada en los Evangelios según San Juan 1, Prólogo: 1-5 y los escritos Herméticos – que conducen e incluyen al modernismo de los siglos XIX y XX y, descontando la idea de Dios, a la sobrevaloración del lenguaje postmodernista en la construcción de sus referentes."

[21] Malinowski 1935, 214.

[22] Ellis 2004.

[23] Baldassari 2005, 164-168.

[24] Krauss 1986, 122.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor (1997). *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Agrippa, Henry Cornelius. (1993). *Three Books of Occult Philosophy*. Donald Tyson (ed.). Minneapolis, MN: Llewellyn Publications.

Alberoni, Francesco. (1981). *Le ragioni del bene e del male*. Milano: Garzanti Editori S.P.A.

Alexandrian, Sarane. (1970). *Surrealist Art*. London: Thames and Hudson.

Allard, Roger. (1912). "The signs of renewal in painting." En E. Fry (ed.), *Cubism.* 70–73. New York: McGraw-Hill.

Alley, Ronald. (1981). "The Three Dancers". Catalogue of the Tate Gallery, Collection of Modern Art (other than British). London: The Tate Gallery, Sotheby Parke Bernet.

Alquié, Ferdinand. (1969). *The Philosophy of Surrealism*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Antliff, Mark y Patricia Leighten. (2001). *Cubism and Culture*. London: Thames & Hudson.

Aries, Philippe. (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*. París: Editions du Seuil.

———. (1981). *The Hour of our Death*. New York: Knoff.

Ashton, Dore (ed.). (1972). *Picasso on Art: A Selection of Views, Documents of Twentieth Century Art*. New York: Viking.

Baldassari, Anne (ed.). (2005). *The Surrealist Picasso*. New York: Random House.

Barr, Alfred H, Jr. (1984). *Picasso: Fifty Years of His Art*. New York: Arno Press.

Barr, Alfred H, Jr. (1936). *Cubism and Abstract Art*. New York: The Museum of Modern Art.

Bataille, Georges. (1967). *Story of the Eye*. San Francisco: City Lights Books.

———. (1979). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.

———. (1981). *La experiencia interior, El Aleluya y otros textos*. Madrid: Alianza.

Bernadac, Marie-Laure. (1991). *Picasso et la Corrida*. Paris: Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n° 38.

———. (1991). *Picasso Museum, Paris*. Paris: Prestel.

Bernadac, Marie-Laure, Christine Piot y Michel Leiris. (1989). *Picasso: Collected Writings*. Paris: Abbeville Press.

Bernadac, Marie-Laure y Paule Du Bouchet. (1986). *Picasso*. Berlin: Ravensburger-Buchverlag.

Biedma, José. (2000). "Pasión de lo Divino." *Adamar*. Nº 1 (Verano).

Blanck-Cereijido, Fanny (ed.). (1983). *Del tiempo: Cronos, Freud, Einstein y los genes*. México: Folios Ediciones.

———. (2005). *La muerte y sus ventajas*. México: La Ciencia para Todos (bibliotecadigital.ilce.edu.mx).

Blanck-Cereijido, Fanny y Marcelino Cereijido. (1988). *La vida, el tiempo y la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica.

Blunt, Anthony. (1969). *Picasso's 'Guernica': The Whidden Lectures for 1966*. New York: Oxford University Press.

Boeck, Wilhelm y Jaime Sabartés. (1955). *Picasso*. New York: Abrams.

Bois, Yve-Alain. (1992). "The Semiology of Cubism." En W. Rubin (ed.), *Picasso & Braque: A Symposium*. 169–195. New York: Museum of Modern Art Graphic Society.

Borghesi, Massimo. (2003). "El pacto con la serpiente: Actualidad de la antigua gnosis y sus perversiones modernas." *Revista Internacional 30 Días en la Iglesia y en el mundo.* Año XXI, No. 2. 52-58.

Boudaille, Georges, Marie-Laure Bernadac y Marie-Pierre Gauthier. (1987). *Picasso*. New York: Longmeadow Press.

Bowie, Malcolm. (1991). *Lacan*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Brassaï, Gyula H. (1966). *Picasso and Company*. New York: Doubleday.

———. (1999). *Conversations with Picasso*. Chicago. University of Chicago Press.

Breton, André. (1969). *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

———. (1972). *Surrealism and Painting*. New York: Harper and Row.

———. (1973). *Génesis y perspectivas artísticas del surrealismo*. México: Siglo XXI.

———. (1993). *Conversations: The Autobiography of Surrealism*. New York: Marlowe & Company.

Broda, Johanna, David Carrasco y Eduardo Matos Moctezuma. (1987). *The Great Temple of Tenochtitlan: Center and Periphery in the Aztec World*. University of California Press, Berkeley.

Butler, Judith P. (1993). *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge.

Cabanne, Pierre. (1977). *Pablo Picasso: His Life & Work*. New York: William Morrow & Co.

Cabria, Juan Carlos. (2005). "Mitos y leyendas de Cantabria." *Otra realidad* (otrarealidad.net).

Callois, Roger (ed.). (1963). *The Dream Adventure: A Literary Anthology*. New York: The Orion Press.

Campbell, Joseph. (1968). *The hero with a thousand faces*. Bollingen series, 2 ed. Princeton: Princeton University Press.

———. (1988). *El poder del mito*. Barcelona: Emecé Editores.

Cassirer, Ernst. (1951). *Las ciencias de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

Castex, Adelina. (1987). *Metafísica del tiempo*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.

Caws, Mary Ann. (1996). *André Breton*. New York: Twayne Publishers.

———. (1997). *The Surrealist Look: An Erotics of Encounter*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Chénieux-Gendron, Jacqueline. (1990). *Surrealism*. New York: Columbia University Press.

Childe, Gordon. (1945). "Directional changes in funerary practices during 50,000 years," *Man*, 45, 13-19.

Choucha, Nadia. (1992). *Surrealism & the Occult: Shamanism, Magic, Alchemy, and the Birth of Artistic Movement*. Rochester, VT: Destiny Books.
Cirlot, Juan Eduardo. (1972). *Picasso: Birth of a Genius*. New York: Praeger.
Clark, Timothy. J. (1982). "Clement Greenberg's Theory of Art." *Critical Inquiry* 9, 139–156.
Cooper, Douglas. (1971). *The Cubist Epoch*. New York: Phaidon.
Cowling, Elizabeth. (2002). *Picasso: Style and Meaning*. London y New York: Phaidon.
Cox, Neil. (2000). *Cubism*. London: Phaidon.
Crespelle, Jean-Paul. (1969). *Picasso and His Women*. New York: Coward-McCann.
Daix, Pierre. (1964). *Picasso: The Man and His Work*. New York: Preager, 1964.
———. (1965). *Picasso: The Man and His Work*. New York: Praeger.
———. (1993). *Picasso: Life and Art*. New York: Harper-Collins.
Daix, Pierre & Georges Boudaille. (1966). *Picasso, The Blue & Rose Periods. A Catalogue of the Paintings 1900-1906*. Greenwich, CT: New York Graphic Society.
Daix, Pierre y Rosselet, Joan. (1979). *Picasso: The Cubist Years, 1907–1916: A Catalogue Raisonné of the Paintings & Related Works*. Boston: New York Graphic Society.
Deleuze, Gilles y Felix Guattari. (1992). *What Is Philosophy?*. New York: Verso Publishing.
De Zayas, Marius. (1923). "Picasso speaks." *The Arts*, 3, 315–326.
Dickson, Keith M. (1994). "Ritual Semiosis Mumbojumbo: Magic, Language, Semiotic Dirt." *American Journal of Semiotics*, 11, 1-2, 151-172.
Diehl, Gaston. (1977). *Picasso*. New York: Crown Publishers.
Elgar, Frank y Robert Maillard. (1957). *Picasso*. New York: Praeger.
Ellis, David. (2004). "Language, Magic and Power." Ms. Brown University.
Evans, Dylan. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge.
Fauquié, Rafael. (1993). "The Power of the Word." *Thesaurus*, 48, 2, Mayo-Agosto, 405-410.
Felluga, Dino. (2011). *Introduction to Psychoanalysis*. West Lafayette, IN: Purdue University.
Ferrier, Jean-Louis. (1996). *Picasso*. New York: Terrail.
Fink, Bruce. (1995). *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
FitzGerald, Michael. (2001). *Picasso: The Artist's Studio*. Yale University Press.
Frazer, James G. (1913). *The belief in immortality and the worship of the dead*. London: Macmillan.
———. (1913). *The fear of the dead in primitive religions*. London: Macmillan.
Freud, Sigmund. (1949). *An Outline of Psycoanalysis*. New York: W.W. Norton and Co.
———. (1961). *Beyond the Pleasure Principle*. New York: W.W. Norton and Co.
Fry, Edward F. (ed.), (1966). *Cubism*. New York: McGraw-Hill.
Gale, Matthew. (1997). *Dada and Surrealism*. London: Phaidon Press, 1997.
Gasman, Lydia. (1981). *Mystery, Magic and Love in Picasso, 1925-1938: Picasso and the Surrealist Poets*. Ph. D. Dissertation, Columbia University; 4 vols. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International.
———. (2008). "War and the Cosmos in Picasso's Texts, 1936-1940." Charlottesville, VA: University of Virginia. Ms.
Gedo, Mary Mathews. (1980). *Picasso: Art as Autobiography*. Chicago: The University of Chicago Press.
Gershman, Herbert S. (1974). *The Surrealist Revolution in France*. Ann Arbor: The

University of Michigan Press.
Gilot, Françoise y Carlton Lake. (1964). *Life with Picasso*. New York: McGraw-Hill.
Glover, Edward. (1950). *Freud or Jung*. New York: W.W. Norton and Co.
Golding, John. (1968). *Cubism: A History and an Analysis 1907–1914*. New York: Harper & Row.
———. (1973). "Picasso and Surrealism." En Roland Penrose y John Golding (eds.), *Picasso in Retrospect*. 77-121. New York: Praeger Publishers.
González Vidaña, Braulio. (2005). "Georges Bataille y la transgresión de la mirada." *H Encliclopedia* (henciclopedia.org.uy).
Gorer, Geoffrey. (1965). *Death, Grief and Mourning*. New York: Doubleday.
Grauer, Victor A. (1998). "Passage from Realism to Cubism: The Subversion of Pictorial Semiosis." *Art Criticism*, Vol. 13, no. 2.
Gray, Christopher. (1953). *Cubist Aesthetic Theories*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
Green, Christopher. (1987). *Cubism and its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*. New Haven, CT: Yale University Press.
Greenberg, Clement. (1961). *Art and Culture*. Boston: Beacon.
———. (1983). "Beginnings of Modernism." *Arts*. April, 77f.
Greenfeld, Howard. (1971). *Pablo Picasso*. Chicago: Follet.
Haverkort, Marco y Jan H. de Roder. (2003). "Poetry, Language, and Ritual Performance." *Journal of Historical Pragmatics* 4:2, 269–286.
Hubert, Henri y Marcel Mauss. (1964). *Sacrifice: Its Nature and Functions*. Chicago: University of Chicago Press.
Hubert, René Riese. (1988). *Surrealism and the Book*. Berkeley: University of California Press.
Huffington, Arianna Stassinopoulos. (1988). *Picasso: Creator and Destroyer*. New York: Avon.
Idel, Moshe. (1995). "On Talismatic Language in Jewish Mysticism." *Diogenes*. Vol. 43, No. 170, 23-41.
Inge, William Ralph. (1956). *Christian Mysticism*. New York: Meridian, 1956.
Jacques, Elliot. "Death and the Mid-Life Crisis." *International Journal of Psychoanalysis.* London, 1965, vol. 46, 502.
Jaffe, Hans L. C. (1964). *Pablo Picasso*. London: Thames and Hudson.
Jean, Marcel. (1960). *The History of Surrealist Painting*. New York: Grove Press.
Johansson, Patrick. (1996). "El ser y el espacio-tiempo prehispánicos." *Revista de la Universidad UNAM*, Abril. núm. 543, p. 5.
Johnson, Mark. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
Judkins, Winthrop Otis. (1976). *Fluctuant Representation in Synthetic Cubism: Picasso, Braque, Gris, 1910–1920*. New York: Garland.
Jung, Carl G. (1958). *The Undiscovered Self*. New York: New American Library.
———. (1984). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt Editor.
Kahnweiler, Daniel-Henry. (1952). "Huit Entretiens avec Picasso." *Le Point*, vol. 7, no. 42. October.
Karmel, Joseph L. (1993). *Picasso's Laboratory: The Role of his Drawings in the Development of Cubism, 1910–1914*. New York: New York University, Ph. Dissertation.

Kozloff, Max. (1973). *Cubism/Futurism*. New York: Harper & Row.
Krauss, Rosalind. (1986). "Life with Picasso Sketchbook No. 92, 1926." En *Je Suis le Cahier: The Sketchbooks of Picasso*. Arnold Glimcher & Mark Glimcher, eds. Boston y New York: The Atlantic Monthly Press.
———. (1992). "The Motivation of the Sign." En W. Rubin (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*. 261–286. New York: Museum of Modern Art Graphic Society.
———. (1998). The Picasso Papers. New York: Farrar Straus & Giroux.
Krauss, Rosalind y Jane Livingston (ed.). (1985). *L'Amour fou: Photography and Surrealism*. Washington: Corcoran Gallery of Art.
Kris, Ernst y Otto Kurz. (1979). *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*. New Haven: Yale University Press.
Lakoff, George. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
Lacan, Jacques. (1975). Le Séminaire de Jacques Lacan. R.S.I. 1974-1975. Texte établi par J.A. Miller. Paris: Éditions du Seuil.
———. (1977). *Écrits: A Selection*. Alan Sheridan, trans.. London: Tavistock Publications Limited.
Lakoff, George y Mark Johnson. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
———. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
Laporte, Geneviève. (1975). *Sunshine at Midnight: Memories of Picasso and Cocteau*. London: Weidenfeld and Nicolson.
Léal, Brigitte, Christine Piot, Marie-Laure Bernadac y Jean Leymarie. (2000). *The Ultimate Picasso*. New York: Harry N Abrams.
Leslie, Richard. (1996). *Pablo Picasso*. New York: Smithmark.
Leymarie, Jean. (1971). *Picasso: The Artist of the Century*. New York: Viking.
López Austin, Alfredo. (1995). "Los milenios de la religión mesoamericana." *Arqueología Mexicana*. v. III. 13. Puebla-Tlaxcala (mayo-junio), 3-9.
———. (1995). "Los mexicas y su cosmos." *Dioses del México antiguo*. México: Ediciones del Equilibrista.
López Farjeat y Luis Xavier. (1997). "Breton, Bataille y Paz: Dialéctica del espejismo surrealista." *Revista Acta Académica*. Universidad Autónoma de Centro América. Número 20. 57-64. Mayo. Mahaut, Henri. Picasso. Paris: Crès.
Lubar, Robert S. (1997). "Barcelona Blues". En Marilyn McCully (ed.). *Picasso: The Early Years 1892-1906*. 87-101. Washington: National Gallery of Art.
———. (2006). "Notes on Cubism and the Body". En Bernardo Laniado-Romero (ed.). *Picasso: Musas y Modelos / Musses and Models*. 56-76. Málaga: Museo Picasso, Málaga.
MacCormack, Patricia. (2000). *Pleasure, Perversion and Death: Three Lines of Flight for the Viewing Body*. Ph.D. Dissertation. Monash University.
Michaël, Androula. (2008). *Picasso poète*. Paris: Beux-arts de Paris.
Mallen, Enrique. (2002) "The embodiment of the pictorial sign: Pablo Picasso's Early Cubism." In W. Nöth & G. Ipsen (eds.), *Körper-Verkörperung-Entkörperung*. Kassel: Deutsche Forschungs-gemeinschaft.

———. (2003). A Minimalist approach to Picasso's visual grammar: Les demoiselles d'Avignon. *Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics & Semiotic Analysis*. 8.1 1-21.

———. (2003). *The Visual Grammar of Pablo Picasso.* New York: Peter Lang.

———. (2004). Metaphor & Cognition in Pablo Picasso's Synthetic Cubism. *Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics & Semiotic Analysis*. 9,1 101-128.

———. (2005). *La Sintaxis de la Carne: Pablo Picasso y Marie-Thérèse Walter.* Santiago de Chile: Red Internacional del Libro Editores.

———. (2009). *A Concordance of Pablo Picasso's Spanish Writings*. New York: Edwin Mellen Press.

———. (2009). The Multilineal Poetry of Pablo Picasso. *Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics & Semiotic Analysis*. 14.2. 163-202.

———. (2010). *A Concordance of Pablo Picasso's French Writings*. New York: Edwin Mellen Press.

———. (2012). Sympathetic Poetry in Pablo Picasso. *Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics & Semiotic Analysis*. 17.2. 1-45.

———. (2012). La poesía simpatética de Pablo Picasso. Nanette Rißler-Pipka & Gerhard Wild, (eds.). *Picasso-Poesie-Poetik (Picasso, his Poetry and Poetics).* Aachen: Shaker Verlag, 105-140.

——— (ed.). (2013). *Online Picasso Project*. Sam Houston State University.

Matos Moctezuma, Eduardo. (1987). *El Rostro de la muerte en el México prehispánico*. México: G. V. Editores.

———. (1994). *Vida y Muerte en el Templo Mayor*. México: IN-AH-GV Editores-Asociación de Amigos del Templo Mayor.

———. (1995). "Los dioses de la muerte." *Dioses del México antiguo*. México: Ediciones del Equilibrista.

Matthews, J. H. (1976). *Toward the Poetics of Surrealism*. Syracuse, N. Y.: Syracuse University Press.

Mauss, Marcel. (1971). *Introducción a la etnografía*. Madrid: Istmo.

McCully, Marilyn (ed.). (1981). *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*. London: Arts Council of Great Britain in association with Thames and Hudson.

———. (1997). *Picasso: The Early Years 1892-1906*. Washington: National Gallery of Art.

McGregor-Hastie, Roy. (1988). *Picasso's Women*. London: Lennard Publishing.

Melly, George. (1991). *Paris and the Surrealists*. London: Thames and Hudson.

Meyer, Joachim E. (1975). *Death and Neurosis*. New York: International University Press.

Nochlin, Linda. (1980). "Picasso's Color: Schemes and Gambits." *Art in America*. 179. New York, December.

O'Brian, Patrick. (1994). *Pablo Ruiz Picasso: A Biography*. New York: W.W. Norton & Company.

Olivier, Fernande. (1965). *Picasso and His Friends*. New York: Appleton-Century.

———. (1980). *Picasso: The Early Years 1881–1907*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Palau i Fabre, Josep. (1985). *Picasso*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

———. (1990). *Picasso: Cubism 1907–1917*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

———. (1999). *Picasso*. From the Ballets to the Drama 1917-1926. Köln: Könemann.

Palmer, Stephen E. (1999). *Vision Science: Photons to Phenomenology*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Parmelin, Hélène. (1963). *Aujourd'hui*. Paris: René Julliard.
———. (1969). *Picasso says*. South Brunswick N.J.: Barnes and Co.
Paz, Octavio. (1988). "Edvard Munch: La dama y el esqueleto." *La Nación*. Buenos Aires, 10 de julio.
———. (1993). *Sade: Un más allá erótico*. México: Vuelta-Heliópolis.
———. (1994). *Los privilegios de la vista: arte moderno y universal, Poemas mudos y objetos parlantes: André Breton*. México: FCE.
Pellegrini, Aldo. (1992). "Prólogo." 7-12. *André Breton. Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
Penrose, Roland. (1973). "Beauty and the Monster." En Roland Penrose y John Golding (eds.). *Picasso in Retrospect*. 157-195. New York: Praeger Publishers.
———. (1981). *Picasso: His Life and Work*. Berkeley: University of California Press.
Pierre, José (ed.). (1992). *Investigating Sex: Surrealist Research 1928-1932*. London: Verso.
Poggi, Christine. (1992). *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press.
Praz, Mario. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Madrid: Acantilado.
Puigventos, Mireaia Antón. (2005). "La mujer como objeto de representación del erotismo y la muerte: coquistando su propio cuerpo." *Linea Natural* (mujeresdeempresa.com).
Rabinovich, Diana S. (1992). *Modos lógicos del amor de transferencia*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
Rabinow, Rebecca A. (ed.). (2006). *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*. New York: Metropolitan Museum of Art / Yale University Press.
Ragland, Ellie. (1995). *Essays on the Pleasures of Death: From Freud to Lacan*. New York: Routledge.
Ramos Salguero, José. (2005). "Sacri/ficar la vida: El amor como poesis transformante y S. Juan de la Cruz." *Asociación Andaluza de Filosofía* (aafi.filosofia.net).
Rasmussen, John. (1950). *Art Structure: A Textbook of Creative Design*. New York: McGraw-Hill.
Reff, Theodore. (1980). "Picasso's Three Musicians: Maskers, Artists and Friends." *Art in America*. Vol. 67, 124-42. December.
Richardson, John. (1985). *Through the Eye of Picasso, 1928-1934. The Dinard Sketchbook and Related Paintings and Sculpture*. New York: William Beadleston, Inc.
———. (1991). *A Life of Picasso, vol 1: 1881-1906*. New York: Random House.
Riopelle, Christopher. (2009). "Something Else Entirely: Picasso and Cubism 1906-1922." En Christopher Riopelle y Anne Robbins (eds.). *Picasso: Challenging the Past*. 55-62. London: National Gallery.
Robbins, Anne. (2009). "Picasso 1895-1906: 'Each influence transitory, taking flight as son as caught'." En Christopher Riopelle y Anne Robbins (eds.). *Picasso: Challenging the Past*. 27-37.
Roder, Jan H. de. (2002). "Poetry: The Missing Link?." En *Language and Evolution*. Frank Brisard y Tanja Mortelmans, eds. University of Antwerp: Antwerp Papers In Linguistics 101.
Rosenblum, Robert. (1976). *Cubism and Twentieth Century Art*. New York: Harry N. Abrams.
Rosenblum, Robert. (1966). "Picasso as a Surrealist." *Artforum* V, no. 1. September. 21-25.

Roskill, Mark. (1985). *The Interpretation of Cubism*. Philadelphia: The Art Alliance Press.
Ross, Stephen. (2002). "A Very Brief Introduction to Lacan." Ms. University of Victoria.
Rothenberg, Jerome y Pierre Joris (eds.). (2001). *The Burial of the Count of Orgaz and Other Poems*. Textos españoles traducidos por Paul Blackburn, Suzanne Jill Levine, Ricardo Nirenberg, Jerome Rothenberg, Jason Weiss y Mark Weiss; Textos franceses traducidos por David Ball, Anselm Hollo, Pierre Joris, Robert Kelly, Diane Rothenberg, Cole Swenson, Anne Waldman y Laura Wright. Cambridge, MA: Exact Change Publishers.
Rubin, William S. (1968). *Dada and Surrealist Art*. New York: Harry N. Abrams.
———. (1968). *Dada, Surrealism, and Their Heritage*. New York: Museum of Modern Art.
———. (1972). *Picasso in the Collection of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art.
———. (ed.). (1980). *Pablo Picasso: A Retrospective*. New York: Museum of Modern Art Graphic Society.
———. (1989). *Picasso and Braque, Pioneering Cubism*. New York: Museum of Modern Art Graphic Society.
———. (1992). *Picasso and Braque: A Symposium*. New York: Museum of Modern Art Graphic Society.
Rubin, William S, Anne Baldassari y Pierre Daix (eds.). (1996). *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*. New York: Museum of Modern Art.
Rubin, William S., Héléne Seckel y Judith Cousins. (1994). *Les Demoiselles d'Avignon*. New York: Museum of Modern Art.
Sabartés, Jaume. (1948). *Picasso: An Intimate Portrait*. New York: Prentice-Hall.
Salmon, André. (1955-1961). *Souvenirs sans fin*. 3 vols. Paris: Gallimard.
Sapetti, Adrián. (1986). *Los varones que saben amar*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
———. (2005). "¡Sexualidad y muerte!" *Sexo Vida* (sexovida.com).
Schapiro, Meyer. (2000). *The Unity of Picasso's Art*. New York: George Braziller.
Schapper, Jan y Julie Wolfram Cox. (2003). "Messages from the Margins? Cubism, *Collage* and Controversy" *Working Paper Series* 62/03. Monash University.
Schiff, Gert (ed.). (1976). *Picasso in Perspective*. New Jersey: Spectrum.
Schneede, Uwe M. (1974). *Surrealism*. New York: Harry N. Abrams.
Scholem, Gershom. (1991). "Walter Benjamin and His Angel." En G. Smith (ed.). *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*. Cambridge Mass., MIT Press. 51-89.
Schwartz, Paul W. (1971). *Cubism*. New York: Preager Publishers.
Schwarz, Herbert. (1988). *Picasso and Marie-Thérèse Walter, 1925–1927*. Sillery, Quebec: Editions Isabeau.
Searle, John. (1969). *Speech Acts*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
Seckel, Hélène. (1996). *Musée Picasso: Visitor's Guide*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
Seckler, Jerome. (1945). "Picasso Explains." *New Masses*. New York. 4-7.
Selfridge, Oliver. (1959). Pandemonium: A Paradigm for Learning. *Symposium on the Mechanization of Thought Processes*. London: HM Stationery Office.
Shore, Bradd. (1990). "Ritual Frames of Mind." *Reviews in Anthropology* 15, 225–237.
Simon, Herbert A. (1969). *The Sciences of the Artificial*. Cambridge, MA: MIT Press.
Soffici, Ardengo. (1942). *Ricordi di vita artistica e letteraria*. Florence.
Staal, Frits. (1982). *The Science of Ritual*. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.

———. (1989). *Rules Without Meaning. Ritual, Mantras and the Human Sciences*. New York: Peter Lang.

Staal, Frits, C.V. Somayajipad y M. Itti Ravi Nambudiri. (1983). AGNI. *The Vedic Ritual of the Fire Altar*, Vol. I y II. Berkeley: Asian Humanities Press.

Staller, Natasha. (1997). "Gods of Art: Picasso's Academic Education and its Legacy." En Marilyn McCully (ed.). *Picasso: The Early Years 1892-1906*. 67-85. Washington, DC: National Gallery of Art.

Stein, Gertrude. (1970). *Gertrude Stein on Picasso*. New York: Liveright.

Stein, Leo. (1947). Appreciation: Painting, Poetry, and Prose. New York: Crown Publishers.

Stich, Sidra et al. (1990). *Anxious Visions: Surrealist Art*. New York: Abbeville Press.

Tambiah, Stanley. (1968). "The Magical Power of Words." *Man* n.s. 3/2: 175-208.

Tambiah, Stanley. (1973). "Form and Meaning of Magical Acts: A Point of View." En R. Horton y R. Finnegan (eds.). *Modes of Thought.* 199-229. London: Faber and Faber.

Todorov, Tzvetan. (1973). "The discourse of magic." *L'Homme*, 13, 4, Oct-Dec, 38-65.

Tucker, Michael. (1992). *Dreaming with Open Yes: The Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*. London: Aquarian/Thorson.

Vallentin, Antonina. (1957). *Pablo Picasso*. Paris: Albin Michel.

———. (1963). *Picasso*. Garden City, N.Y: Doubleday & Co.

Verdonk, Peter. (2005). "Painting, poetry, parallelism: ekphrasis, stylistics and cognitive poetics." *Language and Literature,* vol 14(3): 231–244.

Vitz, Paul y Arnold B. Glimcher. (1986). *Modern Art and Modern Science: The Parallel Analysis of Vision*. New York: Praeger.

Waldberg, Patrick. (1965). *Surrealism*. New York: Oxford University Press.

Wadley, Nicholas. (1970). *Cubism*. New York: The Hamlyn Publishing Group.

Walther, Ingo F. (1997). *Pablo Picasso 1881-1973: Genius of the Century*. New York: Taschen.

Walther, Ingo F. (1993). *Pablo Picasso*. New York: Thunder Bay Press.

Warncke, Carsten-Peter. (1998). *Picasso*: New York: Taschen.

Warncke, Carsten-Peter & Walther, Ingo F. (1991). *Pablo Picasso. 1881–1973*. Köln: Benedikt-Taschen.

Wheelock, Wade T. (1982). "The Problem of Ritual Language: From Information to Situation." *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 50, No. 1. (Mar.), pp. 49-71.

Wheelwright, Philip. (1962). *Metaphor and Reality*. Bloomington: Indiana University Press.

Willats, John. (1997). *Art and Representation: New Principles in the Analysis of Pictures.* Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Wittgenstein, Ludwig. (1968). *Philosophical Investigations.* Trad. G. Anscombe. 3a ed. Oxford: Basil Blackwell.

Zervos, Christian. (1935). Conversation avec Picasso. *Cahiers d'Art*, 10, 173–178.

Zizek, Slavoj. (1991). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.

INDICE

A

Alfred H. Barr, Jr., *208*
Alley, *173*
Apollinaire, *11*, *57*, *63*, *103*, *107*, *111*, *165*
Aragon, *178*
Ardengo Soffici, *65*

B

Baldassari, *174*
Bancroft, 3
Barr, *17*, *57*, *197*
Baudelaire, *18*, *59*
Bell, 72
Bergson, 167
Bois, *58*, *80*, *114*, *120*, *137*, *142*, *150*, *153*, *163*
Bonsons, 22
Bowie, *7*, *8*
Braque, *63*, *65*, *72*, *74*, *90*, *93*, *96*, *101*, *107*, *111*, *118*, *127*, *130*, *132*, *133*, *137*, *140*, *159*, *163*, *203*
Breton, *73*, *169*, *171*, *172*, *174*, *175*, *176*, *179*, *180*, *206*
Brossa, 41
Buchloh, *80*
Butler, *183*

C

Cabanne, *173*
Camoin, *65*
Campbell, *3*
Canals, *53*, *55*
Cardona, *37*
Casagemas, *2*, *9*, *13*, *19*, *20*, *21*, *22*, *23*, *24*, *25*, *26*, *27*, *48*, *51*, *165*, *171*, *193*, *194*
Casas, *20*, *35*, *38*
Cendrars, *73*, *107*
Cézanne, *46*, *63*, *68*, *69*, *72*, *75*, *82*, *87*, *88*, 89, *92*, *93*, *94*, *95*, *96*, *99*, *105*, *108*, *116*, *126*
Cirlot, *38*
Conchita, *1*, *9*
Cossío del Pomar, 138
Courbet, *45*, *86*
Cowling, *23*, *29*, *33*, *34*, *40*, *48*, *49*, *50*, *58*, *63*, *67*, *68*, *75*, *138*, *166*, *174*
Cox, *14*, *29*, *42*, *157*, *185*

D

d'Ors, 38
Daix, *2*, *19*, *25*, *51*, *55*, *60*, *67*, *70*, *75*, *76*, *79*, *81*, *85*, *88*, *89*, *94*, *96*, *100*, *103*, *105*, *120*, *131*, *137*, *145*, *149*, *156*, *160*, *161*, *163*, *174*, *178*, *180*
Daumier, *45*
de Roder, *185*
de Zayas, 138
Degas, *13*, *38*
Derain, *65*
Dickson, *185*, *186*
Diehl, *48*
Don José, *28*, *30*, *33*, *34*, *35*, *36*, *165*
Doña María, *51*
Dufy, *65*
Durrio, 53

E

Ehrenzweig, 73
El Greco, *10*, *23*, *26*, *27*, *37*, *39*, *49*, *50*, *55*, *66*
Eliade, *73*
Ellis, *187*
Eva, *144*, *149*, *164*, *165*, *166*, *207*
Evans, *8*, *128*

F

Fernande, *25*, *55*, *56*, *61*, *65*, *66*, *67*, *96*, *97*, *99*, *100*, *196*, *197*, *200*, *201*, *202*, *203*
Fernández de Soto, *20*, *27*, *39*, *46*, *48*, *191*, *194*
Fink, *9*
FitzGerald, *14*, *46*
Flam, *125*
Fontbona, 49
Françoise, *25*, *74*
Freud, 29
Friesz, *65*

G

García Lorca, *24*
Gauguin, *9*, *13*, *42*, *46*, *47*, *52*, *73*
Germaine, *13*, *19*, *21*, *22*, *25*, *171*, *172*, *173*, *195*
Gide, *61*
Giedion, 72
Gleizes, *133*
Golding, *82*, *91*, *94*, *97*, *107*, *131*, *139*, *144*, *146*, *148*, *156*, *160*, *162*
Gowing, *172*
Goya, *18*
Gray, *74*, *88*, *90*, *95*, *99*, *111*, *147*
Greenberg, *146*
Gris, *165*

H

Heidegger, *60*
Holbein, *43*, *68*

I

Ingres, 61

J

Jacint Reventós, *58*
Jarret, 3
Jiménez Aranda, 36
Johnson, *185*
Junyer-Vidal, *53*

K

Kahnweiler, *80*, *109*, *112*, *114*, *119*, *120*, *123*, *130*, *196*, *203*, *206*, *208*
Karmel, *98*, *100*, *109*, *115*, *125*, *126*, *129*, *141*, *148*, *158*
Kozloff, *105*, *106*, *127*, *132*, *139*, *144*, *158*, *167*
Krauss, *74*, *99*, *115*, 116, *142*, *153*, *161*, *178*, *188*

L

Lacan, *3*, *7*, *12*, *15*, *16*, *30*, *43*, *77*, *81*, *90*, *104*, *110*, *124*, *128*, *133*, *134*, *141*, 145, *147*, *151*, *159*, *168*
Lakoff, *185*
Laure Florentin, *21*
Léal, Piot y Bernadac, *2*, *9*, *33*, *35*, *48*, *69*, *77*, *80*, *81*, *83*, *166*
Léon Werth, *103*
Lévi-Strauss, 5, 7
Lola, 35
Lubar, 38, 141

M

Maillol, *61*, *63*
Malevich, *117*
Mallarmé, *73*, *74*
Malraux, *177*, *188*
Manet, *13*, *41*, *63*, *86*
Manyac, *22*, *28*, *41*, *48*, *192*
Marie-Laure Bernadac, *181*
Marie-Thérèse Walter, *171*
Marius de Zayas, *138*
Marquet, *65*

Matisse, *46*, *57*, *63*, *64*, *65*, *68*, *75*, *79*
Max Jacob, *28*, *49*, *53*, *61*, *112*, *147*, *165*, *166*, *204*, *211*
Mayakovsky, *188*
McCully, *22*
Metzinger, *133*
Mir, *20*
Mircea Eliade, *3*
Monet, *38*
Moreno Carbonero, *36*
Morice, *58*
Morris, 183
Munch, *18*, 35
Muñoz Degrain, *36*

N

Nietzsche, 179
Nonell, *20*, *22*, *35*, *38*, *50*

O

O'Brian, *30*, *40*, *46*, *48*, *56*, *64*
Odette, *21*, *22*
Olga, *170*, *172*

P

Palau, *10*, *34*, *37*, *40*, *42*, *50*, *51*, *52*, *53*, *61*, *62*, *66*, *68*, *72*, *75*, *76*, *78*, *85*, *92*, *94*, *96*, *98*, *101*, *120*, *130*, *131*
Pallarés, *20*, *21*, *35*, *37*
Peirce, *121*
Penrose, *30*, *34*, *50*, *91*, *107*, *173*, *177*, *202*, *203*, *204*, *210*
Percheron, *66*
Pérez Costales, *1*, *34*, *191*
Pitxot, *20*, *22*, *25*, *171*, *172*, 173
Poggi, *142*, *143*, *146*, *150*, *153*, *155*, *160*
Poussin, *46*
Puig i Cadafalch, *20*
Puvis de Chavannes, 61

R

Ramón Reventós, *20*
Raynal, *73*, *111*
Reff, 13
Rembrandt, *9*, *34*, *46*
Renoir, *38*
Reverdy, *86*
Ribera, *35*
Richardson, 9, 19, 24, 25
Rimbaud, 18
Rocarol, *48*, *51*
Roché, *64*
Roger Allard, *107*
Romeu, *20*, *38*
Rosenblum, *76*, *92*, *93*, *95*, *114*, *143*, *150*, *151*, *159*, *161*
Rosetti, 39
Roskill, *103*, *124*, *140*, *148*
Roszak, *73*
Rubin, *6*, *89*, *141*
Rusiñol, *20*, *35*, *38*, *39*

S

Sabartés, *11*, *20*, *27*, *37*, *46*, *48*, *49*, *51*, *192*, *193*, *226*
Sagot, *64*
Salmon, *11*, *73*
Samain, *17*
Saussure, *31*, *133*, *142*, *155*, *157*, *186*
Schilperoort, *61*
Schwartz, *88*, *90*, *97*, *131*, *134*, *157*
Seckel, *69*, *74*, *82*, *101*, *143*
Skorupski, *183*
Soler, 22
Stein, *6*, 64, *65*, *68*, *69*, *107*, *131*, *165*, *180*, *195*, *196*, *197*, *198*, *202*, *207*, *210*, *211*
Steinberg, 92, 142
Steinberg y Golding, 109
Steinlen, *17*
Swedenborg, 18

T

Tériade, 177
Toulouse-Lautrec, *13*, *17*, *41*
Tucker, 72

U

Utrillo, *20*, *38*

V

Vallentin, *1*, 94
Van Gogh, *13*, *22*, 46
Velázquez, 34
Verdet, *138*
Vidal Ventosa, *20*
Vollard, 45, 46, 66

W

Wadley, *71*, *78*, *79*, *86*, *106*, *132*, *146*, *151*, *163*
Walther, *14*, *75*, *97*, *104*
Warncke, 82
Warncke y Walther, *29*, *41*, *45*, *47*, *53*, *55*, *56*, *61*, *62*, *69*, *75*
Wheelock, *184*
Whistler, *38*
Whitney, *186*
Will-Levaillant, *140*
Wollheim, *58*

Z

Zurbarán, *23*