

FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA

Presidente

Juan Fernández-Layos Rubio

Director General

Pablo Jiménez Burillo

Subdirectora

María Jesús Albiñana Cilveti

Patronato

Presidente

Juan Fernández-Layos Rubio

Secretario

Alberto Manzano Martos

Vocales

Carlos Álvarez Jiménez

Arturo Fernández Pacheco

Sebastián Homet Duprá

José Manuel Martínez Martínez

Consejo Asesor

Presidente

Juan Fernández-Layos Rubio

Secretario

Rafael de Penagos

Manuel Alcántara

Venancio Blanco

Matías Díaz Padrón

Fernando Fernán-Gómez

Luis García Berlanga

Julián Grau Santos

Pablo Jiménez Burillo

Marcial Loncán

Antonio López García

Antonio Mingote

Leandro Navarro

RAFAEL ARGULLOL / DORE ASHTON

JUAN MANUEL BONET / VALERIANO BOZAL

EUGENIO CARMONA / PIERRE DAIX

ESTRELLA DE DIEGO / MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO

TOMÀS LLORENS / SIMÓN MARCHÁN FIZ

MARÍA TERESA OCAÑA / JOSEP PALAU I FABRE

ROBERT ROSENBLUM / AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL

GUILLERMO SOLANA / VICTOR STOICHITA

Picasso

FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA

Cubierta:
André Ostier
Detalle de *Picasso en «La Californie», 1958*

Diseño: Juan Pérez de Ayala
Coordinación editorial: María Martín de Argila
Cuidado de la edición: Antonia Castaño
Traducción: SIRK traducciones
Anna Maria Coderch

Fotocomposición y fotomecánica en Cromotex, S.A., Madrid
Impreso en Brizzolis. Arte en Gráficas, S.A.
Encuadernado en Ramos, S.A., Madrid

© de los textos: los respectivos autores
© de esta edición: Fundación Cultural MAPFRE VIDA

ISBN: 84-89455-69-4
Depósito Legal: M-53378-2002

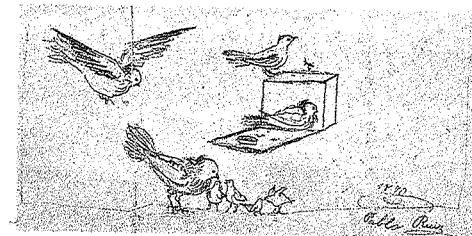
Introducción a Picasso MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO / GUILLERMO SOLANA	9
El primer Picasso JOSEP PALAU I FABRE	27
<i>La driada</i> VALERIANO BOZAL	43
Dos notas sobre Picasso y el cubismo TOMÀS LLORENS	61
Picasso clásico MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO	73
Picasso y el teatro MARÍA TERESA OCAÑA	93
Picasso & Medusa. Iconografías del desasosiego. 1927-1929 EUGENIO CARMONA	113
Picasso y la obra de arte desconocida RAFAEL ARGULLOL	147
Picasso grabador y ceramista PIERRE DAIX	163
Picasso y los retratos de los grandes maestros ROBERT ROSENBLUM	181
Picasso y los poetas JUAN MANUEL BONET	195
El mito Picasso ESTRELLA DE DIEGO	213
La presencia de Picasso DORE ASHTON	237
Picasso y lo español. La mujer, tótem y tabú VICTOR I. STOICHITA	263
Picasso escultor en la época de las vanguardias SIMÓN MARCHÁN FIZ	281
Picasso y el cine AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL	317

Picasso y lo español. La mujer, tótem y tabú

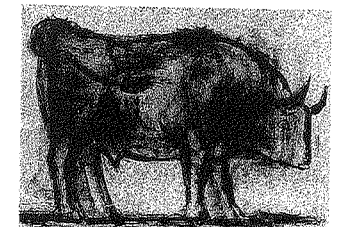
VICTOR I. STOICHITA

Si alguien decidiera realizar el bestiario de Picasso, la lista resultante sería bastante larga. Sin embargo, no tendría ninguna dificultad en detectar sus prioridades. En primer lugar, figurarían la paloma y el toro, pues su frecuencia en la obra del artista malagueño supera con creces la de otros animales, hasta convertirse en un verdadero *leitmotif* o, en términos más brutales, en una obsesión. Es normal, por tanto, que intentemos averiguar el porqué.

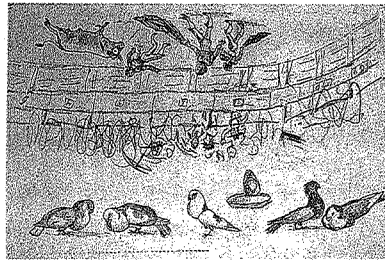
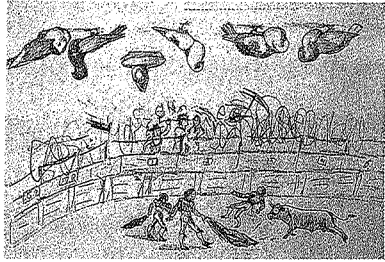
Se me ocurre una primera respuesta posible, aunque ésta procede de una disciplina fronteriza de la historia del arte, la antropología. Indudablemente, Picasso es el más grande y también el más prolífico creador de imágenes del siglo XX, y ello se debe al hecho de que sumergió su imaginación en el acerbo colectivo de símbolos de la antigua cultura mediterránea y de su propio y peculiar ambiente familiar. Picasso, ya desde el inicio de su actividad artística, intuye, más o menos conscientemente, el valor que ambos animales tendrán en su vida y en su entorno. Creo que no se me podrá culpar de sobreinterpretación si digo que tanto la paloma como el toro son los principales animales totémicos del imaginario



Palomas, 1890



Toro, diciembre de 1945



Corrida/Palomas, 1892

colectivo picassiano y que éstos entroncan directamente con algo muy profundo, a mi modo de ver, del imaginario ibérico, antes de desembarcar en lo genuino español.

La antigüedad de esta dualidad y de esta antítesis queda atestiguada por innumerables fuentes iconográficas y textuales. Empezaremos por destacar un ejemplo que se debe a la obra más temprana de Picasso. En un dibujo de 1892 que se conserva en el Museo Picasso de Barcelona, vemos en una misma hoja de papel una escena de una corrida, en la que se distingue un torero muerto o herido y un toro en plena embestida; pero, al girar la hoja ciento ochenta grados, el escenario cambia radicalmente y aparece un grupo de seis plácidas palomas. Son dos dibujos muy distintos los que el joven Pablo de doce años de edad, que sentía la misma adoración por las —en apariencia— pacíficas aves que por los fieros miuras, habría trazado sobre la misma hoja para economizar papel. Y sin embargo, su vecindad no puede ser más significativa, pues el espectador debe realizar una operación de inversión que se revela emblemática: la paloma y el toro son dos imágenes procedentes de un mismo repertorio simbólico y, a su vez, están gobernadas por una poderosa antítesis. Una imagen excluye la otra, lo de arriba aniquila lo de abajo y viceversa. Sin embargo, sería muy difícil discernir, sin más, cuál de las dos partes del dibujo es la más importante y, en consecuencia, cuál es el tótem dominante en el mundo simbólico y dual del joven Pablo, que en la época de este dibujo se encontraba en el umbral de una difícil y tumultuosa pubertad.

Los estudios de antropología religiosa, desde Durkheim a Lévi-Strauss¹, han destacado repetidamente que los tótems de los clanes se transmiten de forma indiferenciada por línea materna o paterna. Si intentamos analizar el contenido simbólico de los animales aludidos y pasamos a considerar el del ave, casi estaríamos tentados a decir que la paloma, cuya iconografía aparece ligada a mensajes de pureza, paz y amor, llega por vía materna y que el toro, cuya importancia en el mundo de los arquetipos españoles es tan clara, para excusarnos por obvio de cualquier comentario sobre su valor de tótem masculino, procede de la línea paterna.

Pero, en este caso, dudo del acierto de esta explicación. Sin duda existe una línea profundamente ibérica que pervive en Picasso y enlaza con el trasfondo cultural del imaginario peninsular, como el toro ibérico incluido en la colección personal de Picasso o como la hispánica chulería, tan castiza, que demuestra el gracioso dibujo *Toritos en un plato*, que el artista regaló a su barbero Arias, con el guiño jocosos que debía sugerirle que «lo que se come se cría», y que hoy se exhibe en el Museo de Buitrago.

Podemos destacar también que el antepasado pictórico más próximo al artista malagueño fue Goya. En Goya están ya presentes dos de las características más importantes que serán asumidas años más tarde por el totemismo picassiano: por un lado, la conciencia de pertenecer a una cultura donde este animal representa el imaginario colectivo y, por otro, a nivel personal, la apología directa, concreta y turbadora de esta fuerza telúrica, salvaje e inquebrantable, cuyo máximo exponente es el toro, como símbolo de la virilidad.

Pero, para cualquiera que esté algo familiarizado con los orígenes de la «novela familiar» de Picasso, está muy claro que la figura de su padre, don José Ruíz, el rubio, dulce y elegante profesor de dibujo que ejerce de modelo en sus primeras obras (*La Primera Comunión*, *Ciencia y caridad*, etc.) tiene, a todas luces, poco que ver con el topos clásico del macho ibérico —en su familia eran más frecuentes los clérigos y las beatas—. Es en el lado materno de la pequeña, fuerte y algo entrada en carnes doña María Picasso —donde había gentes de poder y mando; creo saber que entre

sus miembros se contaba incluso un alto grado militar— donde hay que buscar el arquetipo del toro peninsular.

Extraña combinación la de un hijo nacido de un padre-paloma y de una madre-toro. La elección del joven Picasso no será fácil. Sus dudas se manifiestan tempranamente en dos dibujos, ambos de 1898, donde la firma «Ruiz», parece adscribirse a un estilo más elegante y domesticado, mientras que la opción «Picasso», a secas, es algo más ruda y popular. Hacia 1900, el joven artista se busca y crea su entorno, y el eco de esta búsqueda personal se puede descubrir, quizás, en un autorretrato de ese año que titula *Yo* o en otro con el significativo título de *Yo Picasso*. Esta obra tiene su *pendant* en un retrato de mujer, bajo cuyos rasgos maquillados creemos descubrir con sorpresa que afloran los del propio artista malagueño, en un disfraz al límite de lo carnavalesco y de la transgresión sexual. Precisamente en torno a estos mismos años de 1901-1902, el joven pintor adopta la firma «Picasso», prefiriéndola definitivamente a la de «Pablo Ruiz Picasso». Esta opción, aparentemente banal, refleja el distanciamiento familiar, motivado y sustituido a la vez por una independencia artística y bohemia que le lleva a dejar los ambientes y sujeciones académico-familiares por la libertad de una vida anárquica y desordenada de pintor nocturno. La obra de estos años traduce el ambiente de su mundo parisino, el de los burdeles barceloneses y malagueños, y parece presidida por una misma obsesión: la visión de la mujer como sexo misterioso y fascinante.

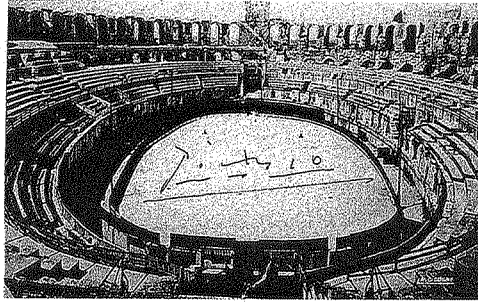
La fascinación por la mujer le lleva a explorar su mundo desde ángulos muy diversos, siempre en la búsqueda de su escondida esencia diferenciadora, que el joven Picasso expone a la contemplación. Esta búsqueda de lo primigenio le acerca al mundo del románico, al de la estatuaria africana o al de las estatuillas ibéricas. Resulta muy interesante seguir la dialéctica del velar y desvelar la intimidad del cuerpo femenino en lo que será una de las mayores aventuras y retos de la creación picassiana, la preparación de *Les demoiselles d'Avignon*. En la época de preparación al primer cubismo, el arte africano le descubre el valor totémico de la mujer, vista como fuerza telúrica y primordial. Este tema aflora tanto en retratos

tan conocidos como el de Gertrude Stein, como en representaciones de la misma época, más o menos anónimas o alegóricas.

La monumentalización de la mujer tiene probablemente razones autobiográficas, como todo lo que Picasso hace. «Fernande la grande» (Fernande Olivier), su primera *liaison* importante, fue una opción de gusto, pero fue también una opción muy significativa del no muy alto malagueño por el tipo de mujer de talla fuerte que contrasta con la suya y hacia la que, al parecer, se sentía profundamente atraído. La proyección de la mujer real en una imagen monumental es evidente a varios niveles y es impresionante constatar que los ídolos del primer cubismo que pueblan los estudios precedentes y siguientes a las célebres *Demoiselles d'Avignon* lo siguen y persiguen hasta los años cincuenta, cuando parecen encarnarse en la fuerte presencia de Jacqueline, su última compañera y esposa. La relación entre mundo real y mundo imaginario fue captada por el propio Picasso en su justo valor. Así lo deja entender toda una serie de comentarios fotográficos.

Sin embargo, los gustos de Picasso se inclinaron alternativamente hacia la mujer fuerte, capaz de plantarle cara, y la mujer frágil, que se ofrece completamente a su merced. Esto ocurre en los años treinta, cuando el tópico machista aflora en las plácidas figuras de la mujer-descanso, dispuesta en un sillón en el que se ha dormido —*El Sueño*—, que repite con un nuevo lenguaje formal un tema aparecido muchos años antes, en la época cubista de sus secretos amores con la frágil y tan femenina Eva Gouel.

A veces, la pasividad de la espera que encarna la mujer se hace mucho más evidente y la figura femenina se oculta tras la metáfora del violín —*Jolie Eva*—, que pronto se convertirá en guitarra y se acompañará de declaraciones de conquista o de amor más o menos explícitas en los *collages* cubistas de 1912 —*J'aime Eva* (verano de 1912) o *Guitarra* (París, diciembre de 1912)—. El tema de la guitarra reaparece también años más tarde y en 1926 el instrumento se simplifica hasta reducirse a su mínima expresión en clara alusión al sexo femenino. Otras veces, el ropaje mitológico recubre un tema tan manido entre españoles como el de la mujer-«descanso del guerrero» (Marie-Thérèse Walter, abril de 1930), que es contemporáneo



Plaza de toros, tarjeta postal escrita a Geneviève Laporte y firmada por Picasso desde Arlés, h. 1951

con otro no menos evidente, el de la mujer como ser amenazador y devorador *Baigneuse assise* (1930).

En la misma época, Picasso realiza una serie de dibujos abstractos, fechados entre 1925 y 1936, sobre el tema del «acoplamiento» o, dicho de manera más expresiva, de la «com-penetración», donde a veces el juego amoroso adopta matices de lucha abierta o de picardía escondida en una caseta de baño; pero en ambas variantes llega a definiciones obsesivas y casi mecánicas.

Los animales totémicos picassianos, la paloma y el toro, suelen acompañar sus fantasmas eróticos —*Mujer con palomas* (1930) o el *Rapto de Europa* (1946)— y se convierten a veces en juguetes dóciles entre las manos de sus poderosas dueñas. Aunque el arquetipo de la paloma no lo abandonará nunca, finalmente será el segundo y más fuerte de los tótems el que resultará vencedor². El hecho de que exista cierto desequilibrio y cierta inversión de los papeles tradicionales impuestos por su opción es bastante evidente. Algunos años después, su firma ocupa el centro de un curioso escenario y se convierte en un significativo emblema. Geneviève Laporte, receptora de esta imagen, la comenta así:

Un día recibí desde Arlés una postal. Era una foto de un ruedo desierto. En su centro, Picasso había colocado su firma que hacía las veces de caballo, de picador, de matador y, que con tan sólo las siete letras de su nombre, constituía el glorioso desfile previo a la corrida.³

Geneviève, amante de Picasso y poetisa, captó muy bien no sólo el españolismo de Picasso, sino algo muy sutil que atañe al mismo subconsciente de este artista exhibicionista, apasionado, total, deseoso de público y, al mismo tiempo, consciente de su difícil soledad, que le lleva a enfrentarse a la mujer y al arte con la misma obstinada y fatal voluntad de salir victorioso tanto en una como en otra suerte.

Hacia los años treinta, el tema del Minotauro⁴ reúne con frecuencia, en un mismo grabado, paloma y toro, lo que también ocurre con el *Guernica*. En otros grabados de la serie del Minotauro se observa que, si en las embestidas el toro es casi el mismo, el tipo femenino es distinto, como se puede apreciar en *Minotauro y mujer* (1933, Marie-Thérèse Walter) y *Minotauro* (1936, Dora Maar).

En una de las biografías más recientes dedicadas a Picasso, la autora, Arianna Stassinopoulos Huffington, que no oculta en absoluto su punto de vista feminista y desmitificador, considera a Picasso como uno de los grandes seductores del siglo XX. Y escribe:

Al tratar de explicar su invencible seducción, remonté hasta las primeras historias en español de Don Juan y hasta los mitos hindúes de Krishna, el dios amante por cuyo amor, aunque breve y compartido, las mujeres estaban dispuestas a abandonarlo todo; y comprendí que Picasso era para las mujeres y para un gran número de hombres de su vida, a la vez, un Don Juan de una sensualidad y poder de seducción irresistibles y el divino Krishna que prometía el acceso a una realidad superior.⁵

Arianna Stassinopoulos recoge —quizás sin quererlo o advertirlo, o, en todo caso, sin profundizar en ello— la tesis defendida por el historiador del arte, procedente de la Escuela de Viena, Hans Sedlmayr. Éste, en un ensayo tardío, fechado en 1964, señalaba que, ya a mediados del siglo pasado, en el *Diario de un seductor*, el filósofo preexistencialista danés Sören Kierkegaard había trazado el retrato imaginario y premonitorio de un pintor seductor, un verdadero Don Juan de la pintura, que coincidía

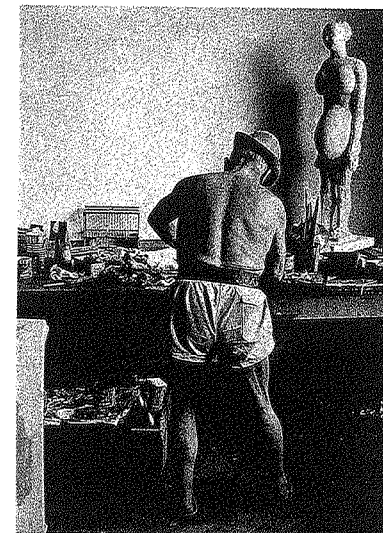
punto por punto con el del mayor pintor del siglo XX, Pablo Picasso⁶. Lo que resulta interesante en la visión de Kierkegaard —y después en la de Sedlmayr— es el detalle que el «donjuanismo» del pintor más emblemático de la modernidad se manifiesta, primeramente, en una inconstancia existencial y, después, en una inconstancia sentimental u erótica. Del mismo modo, para Sedlmayr, el «donjuanismo» de Picasso más que una marca de su vida privada es una marca de su arte, impulsado por la búsqueda reiterada de una forma nueva, de una concepción inédita de la imagen, de un estilo sin precedentes. La búsqueda del eterno femenino, que no conoce ni barreras ni escrúpulos, sería el aspecto existencial inmediato de esta experiencia, que le llevó a multitud de cambios de pareja y del que resultaría un repertorio de los más variados tipos de mujer: las hubo morenas, castañas, pelirrojas, rubias, altas, fuertes, pequeñas, frágiles adolescentes, complacientes, resignadas, exigentes y combativas; a todas, como un torero, las conquistó con ardor o con delicadeza, las amó, las hirió o, cambiando de tercio, las abandonó... Entre ellas se pueden distinguir también dos grandes tipos antitéticos: la mujer fuerte capaz de resistirle (Fernande, Françoise Gilot) y la mujer-paloma (Marie-Thérèse Walter); para ambos tiene Picasso una misma obsesión, la posesión absoluta, como se demuestra en dos obras muy cercanas en las que el artista sufre una curiosa metamorfosis: *Mosquetero con paloma* (1969) y *El matador* (octubre de 1970).

Si esta manera de entender a Picasso es acertada, se deben al mismo tiempo subrayar las raíces hispánicas del mito del seductor, que van bastante más allá de la ópera de Mozart, sobre la que Kierkegaard basó y centró su discurso y que Arianna Stassinopoulos, pese al carácter de tesis algo frívola de su biografía, ha visto bien. Es como si la Modernidad entrevistada por Kierkegaard hubiera esperado exactamente la aparición de un artista profundamente ibérico para conferirle su marca más específica.

Al seguir el tema de la mujer en la obra de Picasso, veremos que a veces la reflexión y otras, quizás las más, el instinto del pintor empujan su búsqueda cada vez más lejos. Concretamente hasta las imágenes primordiales de la

diosa-hembra de la Antigüedad y, más lejos aún, hasta los antiguos ídolos femeninos de la Prehistoria.

Debo destacar aquí que, pese a la extrema flexibilidad estilística de Picasso y de su búsqueda incesante de nuevas soluciones formales, el tema en sí mismo encierra, como una nuez, algo de inmóvil y de permanente. Esto se aprecia bien en una estatuilla, diríamos arcaica o africana, cuyo título, *Petite femme enceinte*, nos revela ya que es obra del propio Picasso, data-



Picasso trabajando en *La Californie*, 1957.
Fotografía de David Douglas Duncan

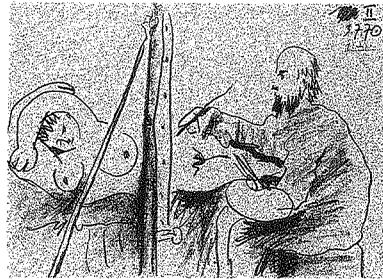
da en Vallauris en 1948. Y se trata de una experiencia que se manifiesta también bajo diversas formas y en diferentes niveles. En este sentido, es interesante una foto que recoge el contexto de una situación real en la que Picasso, a finales de los años cincuenta y en su estudio de la villa «La Californie», está trabajando junto a una estatua-tótem de la mujer fértil.

Más tarde, en uno de los aguafuertes de la *Suite 347*, de 1968, aparece otra imagen —sobre la que volveré más adelante— en la que vemos el autorretrato del pintor, algo disminuido, apoyándose en un bastón, pero de mirada todavía viva y penetrante. El artista se representa en un ángulo de la izquierda, mientras que el lado derecho del grabado está ocupado por una mujer gigantesca, verdadero ídolo sobredimensionado, pronto a hacer estallar casi el marco mismo de la página.

Es preciso advertir que, en sus últimos años, dominados, como se sabe, por la temática erótica y, al mismo tiempo, por el tema obsesivo del artista y el desnudo, Picasso aborda como tema subyacente el de la relación entre su búsqueda incesante del eterno femenino y la permanencia de la pasión amorosa.



El artista y la modelo I, 3 de julio de 1970



El artista y la modelo II, 3 de julio de 1970

Esto ocurre en una serie de tres dibujos, fechados el 3 de julio de 1970, sobre el tema del pintor ante el caballete, frente a un modelo femenino desnudo y dormido⁷. En el primer dibujo, el artista es un joven; en el segundo, un hombre maduro; en el tercero, un anciano. El modelo cambia muy poco y sus cambios son poco significativos. Lo que sí debe ser tenido en cuenta a través de una atenta lectura es el detalle de que Picasso no varía el modelo, que sigue siendo prácticamente el mismo en su somero anonimato, sino la relación del pintor consigo mismo o, más exactamente, entre el modelo, el pintor y el lienzo en vías de realización. En los tres dibujos, el caballete se presenta de perfil bajo la forma de una vertical que corta la página. En el primer dibujo, sin embargo, la proximidad entre el modelo y el pintor se subraya. Existe casi un contacto entre el desnudo alargado y el joven pintor, mientras que la tela se halla en un segundo plano de la representación. Mediante algunos trazos muy simples, Picasso destaca el hecho

de que el cuadro no se ve, pero se comprende que representa un desnudo femenino, es decir, la transposición en imagen de una situación de proximidad física y erótica.

En el segundo dibujo, el caballete funciona como una cesura. Ahora es el primer plano de la representación el que «corta», por decirlo de



El artista y la modelo III, 3 de julio de 1970

algún modo, el cuerpo de la mujer, y no sólo una vez, como para subrayar, precisamente, en sus verticales y en sus oblicuas, el sacrificio de un cuerpo viviente que se afana en traducir al lienzo. Algunos detalles completan el contraste entre el primer y el segundo dibujo. En el primero, el sexo de la mujer no era visible, mientras que en el segundo parece erigirse en una especie de centro visible entre la tela, el pincel y la paleta.

En el tercer dibujo, que marca la progresión temporal con una mayor intensidad de claroscuro —que contrasta con el «puro dibujo» de la primera variante—, todo flota como una bruma más y más espesa. El caballete tiene la misma función de corte que en el segundo dibujo, pero su fuerza es tan grande que la mitad del cuerpo femenino se ha evaporado, como si el tránsito del nivel de lo imaginario al de la tela invisible se hubiera producido ya.

Estos tres dibujos son, a mi modo de ver, tres glosas o comentarios picassianos sobre uno de los grandes temas de la pintura occidental, y es por ello que quisiera profundizar en su significación.

En los orígenes de la representación del desnudo existe la puesta en escena de un acto de infracción *voyeuriste*. Podemos considerar una de las ilustraciones de la primera novela erótica de los tiempos modernos, la *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499), que presenta a un sátiro en el momento de descubrir una ninfa dormida, como el emblema de esta puesta en escena. El grabado cuenta y presenta al espectador un cuerpo semi-desnudo. Nótese, sin embargo, que la desnudez no es total, sino parcial, que el descubrimiento se tematiza en el primer nivel de la imagen y, además, que es el sueño profundo de la ninfa lo que justifica el hecho de que ésta no esboce ningún gesto de pudor. Sus brazos y sus manos, que habrían podido ocultar parcialmente el cuerpo por su posición, no hacen en verdad sino orientar o excitar más, si cabe, las miradas indiscretas del sátiro/espectador. Algo de esta situación impregna aún los dibujos de Picasso, pero la escena «voyeurística» se ha transformado en una escena de pose y, aunque pose involuntaria, ésta sigue guardando el perfume envenenado de la primera infracción.



Sátiro y ninfa dormida, grabado para
El Sueño de Polífilo, Venecia, 1499

Esta recuperación y esta transformación de una situación originaria resulta más significativa si consideramos que en toda la pintura occidental, a partir de la pintura veneciana, y concretamente de Giorgione, el desnudo está en deuda —y se ha señalado muchas veces— con la imagen arquetípica del *Sueño de Polífilo*, que pone en marcha también una estrategia defensiva⁸. Así, la *Venus* de Giorgione, pese a su profundo sopor, esboza quizás de modo inconsciente el primer gesto del pudor. Más tarde, Manet, pese a que presenta a su

Olympia con los ojos abiertos, puede que precisamente por esta actitud de aguantar con firmeza la mirada del espectador —hecho que en la época fue motivo de escándalo—, da a una de las manos femeninas la función casi demostrativa de tapar, como para equilibrar, aunque sólo parcialmente, el impudor de este escandaloso intercambio de miradas.

Si Picasso prefiere volver a la situación originaria, esto es, a la del *Sueño de Polífilo*, ello se explica quizás por la fuerza de esta imagen crucial que había hecho irrupción en el repertorio de la pintura erótica occidental. Se trata, como es fácil de adivinar, del más célebre de los desnudos de la pintura española, *La Maja desnuda* de Goya. Sólo otro cuadro español del mismo tipo puede hacerle competencia en lo que a fama se refiere, y éste es la bellísima *Venus del espejo* de Velázquez; pero el hecho que entre Goya y Velázquez exista, más que un parentesco, un contraste —contraste que seguramente el mismo Goya buscó— es algo que casi no necesita de más comentarios⁹. Este contraste se refiere a la concepción del cuerpo femenino como espectáculo, con sus picardías y sus tabúes, que Goya infringe o desafía de manera flagrante. La iniciativa goyesca es demasiado

fundamental para escapar a la mirada oportunista, inquisitiva y profunda de Picasso, y vamos a insistir un poco más en ella.

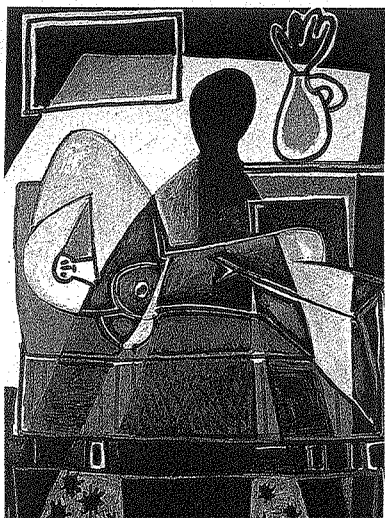
El espectáculo de la total desnudez, del desnudo integral que Goya ofrece por primera vez en la pintura occidental es tanto más chocante cuanto que su puesta en escena se ayuda de su homóloga encubridora, *La Maja vestida*.

No es éste el lugar para reanudar la complicada discusión sobre cuál de estos cuadros precede al otro, o de enfrascarnos en la que versa sobre la función y el lugar de exposición originarios, o en un tema más difícil todavía, el de sus presuntos modelos¹⁰. Me limitaré a aludir a un único detalle, y éste es precisamente que *La Maja desnuda* es la más desnuda de cualquier otro desnudo femenino íntegro de la pintura occidental.

En la imagen de los orígenes de la desnudez, ésta era parcial y el sueño justificaba su poco recato, su abandono. *La Maja* de Goya levanta ambos brazos por encima de la cabeza, su cuerpo se gira hacia el espectador y su mirada lo reta. Por hacer alguna cosa más o menos similar, Rubens, que conocía el desnudo pictórico bastante bien, recurrió a un tema mitológico, el de *Andrómeda prisionera* (hoy en la Gemäldegalerie de Berlín), que muestra su cuerpo sólo involuntariamente —puesto que está encadenada—, pero que gira su mirada al cielo, al que implora protección y su liberación del suplicio.

Picasso, por el contrario, opta por el cuerpo femenino al modo goyesco, pero lo presenta ante los ojos de manera aún más abierta. Aunque en la mayoría de los casos —y éste es verdaderamente un detalle que da que pensar— la presenta con los ojos cerrados de los primeros orígenes del tema del desnudo. Sin embargo, existen contemporáneamente algunos con los ojos abiertos. En una serie entera de pinturas con la misma temática de «el pintor y la modelo» realizada entre los años cincuenta y sesenta, la mirada del modelo femenino se evidencia.

La diferencia más grande en relación con la experiencia de Goya reside, no ya en la posición de sentada que confiere al desnudo y que le dota de un aura de ídolo arcaico, sino en el hecho de que, entre la mirada



La sombra sobre la mujer, 1953



La sombra, 1953

del modelo y la del pintor, se interpone la barrera, el escudo —por la función que desempeña aquí el caballete— del chasis, de la tela.

La relación pintor-modelo ha sido, se sabe, una de las obsesiones de Picasso. Dos ejemplos más pueden resultar oportunos. Son dos pinturas realizadas el mismo día (el 29 de diciembre de 1953) en Vallauris¹¹. En el catálogo razonado de Christian Zervos se titulan *La sombra sobre la mujer* y *La sombra*, respectivamente¹². Estos títulos indican, en su laconismo, dos momentos diferentes de un relato metapictórico. En el primer cuadro nos hallamos ante una situación de *voyeurisme*, parecida a las abordadas en el siglo XIX, en particular por Degas, uno de los maestros preferidos de Picasso. La segunda obra muestra cómo la puesta en escena «voyeurista» se transforma en contemplación de un cuadro. Vamos a analizar esta transición.

En *La sombra sobre la mujer*, un espectro parece salir del espacio del espectador para entrar en el de la imagen. Esta sombra se alza en una enorme y amenazadora vertical que se superpone a un cuerpo tendido. A través de los ojos invisibles de este fantasma, el espectador viola la intimidad del reposo femenino, transforma el interior de esta habitación en un escenario fuertemente sexualizado. Allá donde la sombra toca el cuerpo desnudo, se

produce una especie de incandescencia súbita, de cambio en el estatus cromático de la forma humana. Es interesante advertir que no es el ojo del intruso lo que pone encarnada la carne de la mujer, sino la superposición de la sombra (vertical y masculina) al cuerpo (horizontal y femenino). Son precisamente los senos, el vientre y el pubis los que son —y ello es paradójico— como encendidos por aquélla. El cuadro propone una reflexión inédita sobre la tradición occidental del «desnudo» en tanto que género pictórico. Lo que Picasso pone de relieve aquí, en esta obra que constituye el primer acto de un relato en dos tiempos, es el hecho de que el «desnudo» —lo que nuestra tradición designa como tal— es el resultado de una proyección, de una actividad de *voyeur*, violenta y radical.

Existen varias tradiciones que se combinan en esta iniciativa de Picasso. Dos de ellas se superponen perfectamente: la que ve en la sombra un signo del pintor, como se muestra en la fotografía de 1927 de Picasso frente a su cuadro, y otra que recoge la *Siluetta de Picasso y muchacha* de 1940, que descubre la presencia figurada del artista como espectador. En realidad, estas dos situaciones se corresponden y recuperan, en un grado de simbolización superior, la situación fundadora de la pintura occidental de la época moderna. Basta contemplar el grabado didáctico que Durero realizó en 1538 con destino a su manual de pintura para comprender que el dispositivo de la representación en perspectiva era un dispositivo «voyeurista», organizado con un refinamiento indiscutible. Cabe destacar aquí dos puntos importantes. El primero es que en Durero, como en el conjunto de la teoría clásica de la representación, el ojo era un órgano «fetichizado» por sus cualidades de creador de proyecciones. El ojo trasmite sus órdenes directamente a la mano, sin pasar por el resto del cuerpo, sobre todo, por sus partes inferiores. El segundo es que la concepción clásica permite la proyección del objeto observado sobre una superficie de representación. En resumen, en Durero es la mujer semidesnuda y dormida (pasiva) la que «saldrá» en escorzo y en perspectiva de su espacio y atravesará —en tanto que imagen— el *velum* que la separa del artista para proyectarse sobre una hoja cuadrículada desplegada ante el pintor. Picasso invierte, una vez más, la situación clásica. El recurso

de la sombra le permite una proyección inversa en relación con la ilustrada por Durero. Ahora, es el *voyeur* quien traspasa los límites de un marco invisible. Esta transgresión no afecta únicamente al ojo «fetichizado», sino al cuerpo entero. Todo el cuadro se construye sobre un efecto parecido a aquel al que los fotógrafos aluden como *sobre-impresión*. Y es impresionante constatar cómo perviven aún en el Picasso de los años cincuenta obsesiones y juegos formales presentes en su obra de juventud.

Así, en una fotografía de 1901 se observa cómo la sombra del pintor se superpone como un ectoplasma sobre el ambiente de su estudio, idea que le sirvió para la realizar, en el mismo año, un autorretrato donde la sombra adquiere consistencia corpórea y viene a superponerse sobre un fondo de figuras femeninas, aunque sin llegar a renunciar del todo a su estado de flotación fantasmagórica.

En las obras comentadas de los años cincuenta vemos cómo las cosas se clarifican en el segundo cuadro de esta mini-serie. En la primera obra, la titulada *La sombra sobre la mujer*, se ilustraba el tema del deseo como fundamento de la representación. El «desnudo» era allí una «mujer desnuda» —el título lo dejaba entender también—. En el orden de una economía de la representación fundada sobre el deseo, como ocurre en la representación occidental —al menos, desde Durero y Giorgione—, es la «mujer desnuda», pasivamente adormecida, el modelo posible para un posible futuro cuadro. Este cuadro se hace ahora presente en el caballete en el segundo lienzo de la serie. Se trata de la inmediata continuación de la escena del *voyeur* del primer acto y, en consecuencia, el resultado de una transposición del deseo a una forma enmarcada. Si el rojo marcaba el centro de la primera composición, la segunda da paso a un «enfriamiento» radical y el color dominante es el azul. La actitud de la sombra que mira, aparentemente idéntica en ambas escenas, ha sufrido, en realidad, modificaciones significativas: ahora es mucho menos amenazadora, más pequeña, y su cuerpo no tiene ningún contacto con el «desnudo». Si el título del primer cuadro era *La sombra sobre la mujer*, el verdadero título del segundo debería ser *La sombra sobre el cuadro*.

Hasta qué punto los dramáticos interrogantes que se plantean y manifiestan en esta repetida superposición lograron una respuesta es algo que ignoramos. Un año después, Picasso hace, otra vez, dos retratos en el mismo día (el 3 de junio de 1954; esta vez la mujer no es Françoise Gillot sino, Jacqueline). El segundo de ellos repite el primero, pero declara más abiertamente su simbolismo.

En filigrana, se reconocen los viejos ídolos amenazadores —*Bañista*, 1930 (¿Olga?)— y un nuevo ser totémico, que había permanecido en estado latente, aparece: la esfinge.

Uno de los penúltimos y secretos amores de Picasso, Geneviève Laporte (1951), no le ayudó, al parecer, a resolver sus preguntas, todo lo contrario: el enigma del eterno femenino en Picasso, y pese a todas sus experiencias personales y pictóricas, se revela como permanente e insoluble.

NOTAS

¹ E. Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), París, 1979; C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, París, 1958.

² Para la figuración picassiana del toro, véase I. Lavin, *Past-present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Princeton, 1993, cap. VIII.

³ Geneviève Laporte, *Un amour secret de Picasso*, Mónaco, 1989, pág. 14.

⁴ Véase el catálogo de la exposición *El Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

⁵ A. Stassinopoulos Huffington, *Picasso. Créateur et destructeur*, París, 1989, pág. 12.

⁶ H. Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes*, Salzburgo, 1964, págs. 85-111.

⁷ Nos inspiramos aquí en el hermoso comentario de K. L. Kleinfelder, *The Artists, His Model, Her Image, His Gaze*, Chicago, 1993, págs. 68-123.

⁸ Véase C. Ginzburg, *Miti, Embleme, Spie. Morfologia e storia*, Turín, 1986, págs. 133-156.

⁹ Para más detalles, véase D. Bull / E. Harris, *Goya's Majas*, catálogo de exposición, Londres, National Gallery, 1990.

¹⁰ Para más detalles, véase I. Nagel, *Der Künstler als Kuppler. Goyas Nackte und Bekleidete Maja*, Munich, 1997; y S. Waldmann, *Goya und die Herzogin von Alba*, Munich, 1997.

¹¹ Recogemos aquí observaciones de nuestra *Breve historia de la sombra*, Madrid, 1999, págs. 123-126.

¹² Véase C. Zervos, *Pablo Picasso*, vol. VII, París, 1956, pág. 143.