

9

Cubismo

por Guy Habasque

Con gran acierto y perspicacia, Daniel-Henry Kahnweiler, a partir de 1915, en su célebre *Der Weg zum Kubismus* (publicado en 1920 por Delphin Verlag de Munich), situó el nacimiento del cubismo en la parte derecha del gran cuadro que Picasso realizó durante el invierno de 1906-1907 y que se dio a conocer a continuación bajo el título de *Les Femmes d'Alger*. De hecho, el cubismo comenzó esencialmente por el estudio del volumen o, con mayor precisión, por el estudio de nuevos medios, decididamente distintos de los procedimientos clásicos o tradicionales, de proporcionar el efecto del volumen sobre una superficie plana. Ahora bien, es indudablemente Picasso quien, por la manera de modelar los dos desnudos de la derecha de esta obra (comenzada con el estilo de la época rosa y que prosiguió con dicho estilo en el resto de la obra), fue el primero en encontrar una solución a este problema que, tal como luego se comprendió con mayor claridad, constituía el problema primordial planteado a su generación.

Para resumirlo de la forma más sucinta posible, digamos que, cualquiera que fuera el sistema de perspectiva adoptado, el volumen se había obtenido siempre, desde el Renacimiento, por medio del claroscuro, haciendo que la alternancia de zonas de sombra y de luz dieran, más o menos resueltamente, la impresión de volumen. Pero, por cómodo que fuera, este procedimiento no dejaba de comportar un inconveniente —inconveniente que había adquirido mayores dimensiones en la opinión de los pintores de principios del siglo XX—, el de "ensuciar" los colores. Los impresionistas fueron los primeros en mostrarse sensibles a este peligro y habían reaccionado ante él dando una función preponderante

al color, pero, con ello, finalmente habían diluido la forma, ahogándola en un colorido deslumbrante, desde luego admirable, aunque peligrosamente disolvente. Como reacción contra este estado de cosas, Gauguin, como es notorio, había encontrado un sistema de zonas coloreadas que permitía delinear con precisión el contorno de los objetos, pero de este modo sacrificaba casi totalmente el volumen, mientras que Seurat, por su parte, más clásico a pesar de las apariencias, había conseguido "lavar" las zonas de sombra de su habitual negrura, pero conservando como contrapartida la construcción formal más tradicional posible.

La solución aportada por Picasso con los dos desnudos de la derecha de *Les Femmes d'Alger* —y particularmente los rostros—, así como en toda una serie de telas de menor envergadura pintadas durante el invierno de 1906-1907, consistía en modelar el volumen no ya por el color en sí, sino por una suerte de dibujo coloreado. Esta tentativa podría parecer a primera vista bastante próxima a la de los "fauves", pero la diferencia, y es esencial, estriba en que estos últimos habían ignorado deliberadamente el relieve de los objetos que representaban, mientras que Picasso intentaba precisamente modelar sus volúmenes a través del color, dando a éstos, por medio de ciertas series de rasgos paralelos o de proyecciones, direcciones lineales destinadas a sugerir dicho relieve.

Se ha afirmado a menudo que las obras de esta época habían sido creadas bajo la influencia del arte africano, hasta el punto de que es hoy frecuente hablar a este respecto de la "época negra" de Picasso. De hecho, es muy difícil evaluar la importancia y la profundidad de esta influencia. Es efectivamente cierto que Picasso fue uno de los primeros, con Matisse, Vlaminck y Derain, en "descubrir" la escultura negra y en comprarla. Y es también cierto que le causó una gran impresión la libertad plástica que de ella se desprendía. Por el contrario, sería muy exagerado afirmar que, sobre todo desde el punto de vista técnico, se inspiró en ella. Más bien parece ser que, como ocurrió en el caso de los impresionistas con las estampas japonesas, halló en este arte radicalmente apartado de los criterios estéticos occidentales la confirma-

Desde un punto de vista formal puede considerarse que el cubismo, con sus nuevas propuestas contra la perspectiva clásica, representa el movimiento pictórico más revolucionario del siglo XX. Este *Hombre con una pipa* (Art Institute de Chicago) fue pintado por Picasso en 1915, cuando para evitar el arte abstracto, a causa de la fragmentación geométrica, usó el llamado cubismo sintético o "eidético".



Desamparats (Museo Picasso, Barcelona), llamada también Maternidad o El Niño enfermo, que representa la visión angustiada que tenía de la vida Picasso en 1903, época azul, antes de comenzar la aventura cubista. Esta época de clara preocupación por los desheredados, que sucedió a una etapa influida por Lautrec, tiene en este pintor un matiz simbolista, que permite incluirla dentro de la corriente catalana de fin de siglo. Posteriormente al cubismo, la obra de Picasso atravesará una serie de fases sucesivas que le situarán, en su conjunto, como un genio de la pintura.

ción de la posibilidad de crear un modo de expresión totalmente separado de la visión clásica del mundo y de los medios tradicionales de percibirlo.

La influencia de Cézanne

La influencia de Cézanne fue, sin lugar a dudas y en último análisis, más importante y directa. No sólo sobre la evolución del mismo Picasso, sino, de una forma más general, sobre el nacimiento del cubismo en su conjunto. Todos los cubistas, en efecto, habían de comenzar, tal como se verá más adelante, por una fase "cezanista". La exposición retrospectiva de las obras del maestro de Aix, organizada en octubre de 1907 en el Salón de Otoño, fue decisiva a este respecto y constituyó una verdadera revelación para los pintores jóvenes. Contrastando notablemente con los llamativos coloridos del impresionismo, la solidez de las formas en las obras de Cézanne respondía por anticipado a sus propias preocupaciones.

En lo que a él concernía, Picasso cambió totalmente —y se podría casi decir bruscamente— de estilo durante el año 1908. A pesar de que continuaba dedicándose de modo sistemático al estudio del volumen, adoptó como consecuencia una técnica resueltamente distinta de la precedente. Renunciando a los colores puros y violentos, se limitó desde entonces al uso de tonos neutros y en gene-

ral apagados (pardos, ocrés, verdes y grises), como si temiera que cierta riqueza cromática perjudicara la expresión de los elementos formales. Y lo que aún resulta más sorprendente, volvió al claroscuro que, sin embargo, había intentado suprimir, pero a un claroscuro elemental y violentamente afirmado, eso es cierto, destinado a modelar los volúmenes con la mayor nitidez posible. Volúmenes que él reducía, por otra parte, a sus elementos esenciales.

En este nuevo camino se le unió rápidamente un joven pintor "fauve" que vivía en Montmartre como él, frecuentaba desde hacía algún tiempo su estudio y había experimentado una fuerte impresión ante *Les Femmes d'Alger*: Georges Braque. Cada uno por su parte, Picasso en París y luego en La Rue-des-Bois, en donde pasó sus vacaciones aquel año, y Braque en L'Estaque, en donde residió varios meses, ambos pintores se dedicaron, siguiendo la vía de Cézanne, a conferir a los objetos que representaban su solidez y densidad, cualidades que habían comprometido peligrosamente los impresionistas, al dedicar una atención demasiado exclusiva a los efectos luminosos. Para ello, intentaron sobre todo encontrar de nuevo la forma duradera de los objetos, suprimiendo cualquier detalle accidental y descomponiéndolos sistemáticamente en sus principios sólidos: poliedros, cilindros, conos, esferas, etc.

Esta tentativa coincidía con la del maestro de Aix, que en su famosa carta a Emile Bernard del 15 de abril de 1904 había aconsejado expresamente tratar de este modo a la naturaleza. Difería de ellos, sin embargo, en un punto importante: Cézanne recomendaba "hacer sentir el aire". Por el contrario, Picasso y Braque expulsaban inexorablemente de sus telas cualquier forma de expresión atmosférica, por temor de que alterara la forma con reflejos fortuitos, e incluso levantaban la línea del horizonte de sus paisajes a fin de limitar al máximo los efectos luminosos.

Otro "fauve", André Derain, pareció por un instante —sobre todo en las obras que pintó en Cadaqués en 1910— orientarse en una dirección bastante parecida a la emprendida por aquellos dos artistas. Si bien experimentó efectivamente la influencia de Cézanne de la misma forma que ellos, no había de pasar, sin embargo, de ese nivel. Demasiado respetuoso con la tradición no supo, y quizá no quiso, pasar por encima de las reglas establecidas, conservando en particular la atmósfera como un nexo natural entre los objetos.

Una de las más famosas telas de todo el arte contemporáneo pintada por Pablo Picasso entre 1906 y 1907. Se trata de Les Femmes d'Alger (O Version O), Museo de Arte Moderno, Nueva York). En las dos figuras de la derecha aparece la primera tentativa cubista de dotar a la tela de una tercera dimensión sin recurrir a la perspectiva tradicional. Si la influencia de la obra de Cézanne es manifiesta, hay en ésta el rechazo de la atmósfera y la búsqueda decidida del volumen por el volumen.





Desde luego, no habría que deducir de todo lo anterior que Picasso y Braque seguían una evolución fácil, irreversible y, por así también decirlo, fatídica. El estudio atento de su producción demuestra muy claramente, por el contrario, que la experiencia era en ellos bastante más importante que la teoría. Fue por esto que no titubearon, en la segunda mitad de 1909, no sólo en fragmentar los grandes volúmenes primordiales en series de volúmenes más pequeños, sino incluso en romper de un modo más resuelto la línea del contorno de estos volúmenes mediante bruscas interrupciones del trazo lineal —lo que se ha dado en llamar “passages”—; ambos procedimientos pretendían lograr la desaparición de las gradaciones demasiado continuas de sombra y de luz, difíciles de evitar en el modelado de las grandes superficies.

El cubismo analítico

La evolución fue más sensible aún en 1910. Puede incluso decirse que fue en aquel mismo año cuando se produjo la primera revolución artística del siglo XX, muchísimo más radical que la llevada a cabo por los impresionistas, puesto que consumó definitivamente la ruptura con la visión clásica, adoptada, a pesar de las variaciones de detalle y de las diferencias de factura, por todos los pintores durante cuatro siglos.

Una vez más, nada había allí de teórico. El paso de un espacio plástico a otro se realizó casi insensiblemente por un encadenamiento lógico, aunque no concertado, de “descubrimientos” técnicos sucesivos que, de cabo a cabo, condujeron a Picasso y a Braque al replanteamiento de los fundamentos tradicionales del arte.

A la izquierda, La fábrica de Horta de Ebro (Museo del Ermitage, Leningrado), pintada por Picasso durante su estancia de 1909 en este pueblo catalán. El tema aparece fragmentado en sus volúmenes, eliminando los detalles y la composición acusa en su conjunto un ritmo geométrico heredado de Cézanne. Las diversas superficies que limitan los volúmenes parecen contempladas desde puntos de vista distintos (ello es muy visible en la chimenea del fondo). Este análisis racional del espacio y de los volúmenes que en él figuran, caracterizan la etapa que los críticos han llamado "cubismo analítico".

Fue a fuerza de utilizar los "passages" como se vieron obligados progresivamente a fijar cada vez más la atención en los planos que limitan a los volúmenes, y no en ellos mismos. Y esta independencia cada vez mayor de los planos acabó, a su vez, por hacer literalmente "estallar" el volumen. Y ocurrió así porque, a partir del momento en que los planos eran objeto de estudio por sí mismos y no ya en función de una visión global del volumen, este último se disolvía en una serie de elementos diferenciados y autónomos, y ya no podía por lo tanto someterse a la unicidad del punto de vista de la perspectiva de Alberti. Liberados de esta convención tradicional de una visión monocular homogénea, Picasso y Braque ya no dudaron en multiplicar los ángulos de visión de un mismo objeto. Tanto más cuanto que esta nueva técnica les permitía, al menos desde el punto de vista formal, dar una representación de este objeto forzosamente más compleja, puesto que de este modo podían describirlo a la vez de cara, de perfil o desde cualquier otro ángulo de visión particularmente significativo. Fue este verdadero análisis del objeto el que hizo que más tarde Juan Gris denominara esta etapa del cubismo con la expresión "cubismo analítico".

Si bien suponía considerables ventajas, también es cierto que esta manera de representar el mundo traía consigo algunos inconvenientes. El análisis de las formas, sobre todo, desembocaba a menudo, es preciso reconocerlo, en cierto hermetismo, puesto que a veces se hacía difícil ver a qué objeto o a qué volumen pertenecía tal o cual plano. Y esto era tanto más así por cuanto el color casi no aportaba indicaciones suplementarias. Extendido generalmente por pequeños toques o por ligeras capas, era una especie de color, podríamos decir, "passepartout", adecuado para todos los objetos, pero que no consistía desde luego en el verdadero color de ninguno de ellos, lo que se llamaba entonces el "tono local".

Conscientes de estos inconvenientes, Picasso y Braque intentaron ponerles remedio con rapidez. Para paliar la evidente dificultad de lectura de sus obras, introdujeron en primer lugar, desde 1911, detalles figurativos esquematizados, destinados a estimular la comprensión del espectador. Las cuerdas o las clavijas de un violín, por ejemplo, ayudaban en efecto al espectador a comprender que los planos analizados correspondían exactamente a los de un violín y que el pomo de un cajón se refería precisamente a una mesa, etc. La imitación más o menos realista de los caracteres de imprenta, letras o cifras,

Abajo, Paisaje de l'Estaque (Museo de Arte Moderno, París), pintado por Georges Braque (1882-1963). Se trata precisamente del mismo lugar que había elegido antes Cézanne. Los atributos externos del tema pierden su importancia y sólo interesan las relaciones de planos y volúmenes que constituyen un nuevo lenguaje formal. El fauvismo, que inspiró las primeras pinturas de Braque, ha sido descartado y el color pasa a ser un elemento que se limita a apoyar la estructura. Todo es geometría.



probaba por sí sola que se estaba en presencia de un riódico, de una etiqueta de botella o de un sobre de correspondencia. Mejor aún, la imitación de la madera o del mármol sugería forzosamente la materia de una mesa, de un violín o de una chimenea.

Los "papiers collés"

Por otra parte, esta imitación tenía que conducir a la utilización de un elemento que tuvo luego gran éxito y que muchos pintores contemporáneos, sobre todo los surrealistas y los abstractos, debían adoptar a continuación para su propio uso: el "papier collé" o "collage".

En la época del cubismo analítico, presentaba en primer lugar la ventaja de permitir mayor facilidad de lectu-

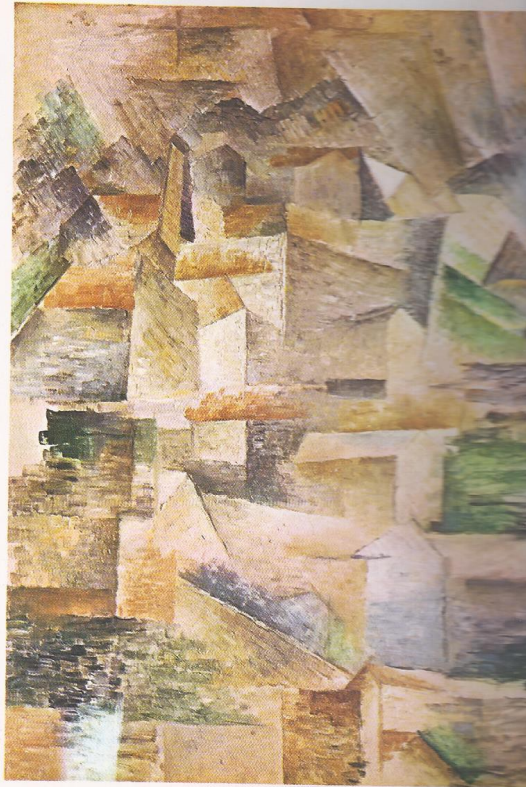
Puerto en Normandía (Art Institute, Chicago), pintado por Georges Braque en 1909. Como obra del "cubismo analítico", obsérvese que el cuadro es un análisis de volúmenes positivos y negativos, aunque la composición aparece todavía dominada por la vena lírica del pintor. La estructuración geométrica del espacio contrasta con las verticales y las diagonales de los mástiles como un elemento rítmico. Las torres cilíndricas de los dos faros recuerdan la obra de Cézanne.



En La industria de Río Tinto (*Museo Nacional de Arte Moderno, París*), de Georges Braque, la forma no es algo finito y característicamente fijo, sino que aparece en términos de planos que la sugieren sin llegar a definirla por completo. En el cubismo, el pintor puede observar el objeto desde distintos ángulos y luego resumir el análisis de sus diferentes perspectivas en una visión plástica única que parece disolverse en el espacio y tender a la abstracción. Precisamente el hermetismo, el peligro de caer en la abstracción, hizo buscar una nueva salida y de ella nació el cubismo analítico o "eidético".

ma, pero rápidamente demostró también ser el agente ideal de aquel "tono local" que los cubistas soñaban con proporcionar y que había tenido que sacrificar de modo profesional al verismo de la forma. En particular es de una evidencia meridiana que ningún procedimiento propiamente pictórico podía reproducir, por ejemplo, el verdadero color de un periódico (recordemos el retrato de Madame Renoir, realizado por Renoir, leyendo "Le Figaro", o el del padre de Cézanne leyendo "L'Événement..."). Pegar o coser con alfileres un trozo de periódico en la tela permitía, por el contrario, obtener el tono local más escrupuloso que pueda darse. Del mismo modo, después de haber imitado la madera o el mármol o las tapicerías en sus obras de 1911-1912, Picasso y Braque se dieron cuenta de que era considerablemente más fácil y mucho más verídico pegar en el cuadro un trozo de papel, imitando perfectamente a las diversas materias, papeles que se encontraban entonces normalmente en las tiendas y que servían a los pequeños burgueses de la época para decorar las paredes de sus apartamentos. Un sello de correos o una tarjeta de visita hallaban de esta forma y con toda naturalidad su lugar en este sistema de figuración. Desde el momento en que se encontraban así introducidos crudamente en las telas, ya no quedaban sometidos a la perspectiva, como había ocurrido con las tapicerías o las páginas de un misal, por ejemplo, en la pintura clásica.

Poco a poco, el "papier collé" había de convertirse, además, en un notable auxiliar de la expresión espacial. A fuerza de utilizarlos, Picasso y Braque se dieron cuenta de que, efectivamente, tanto como la superposición de los planos, e incluso mejor, la diferencia de valor y de altura de tono de estos papeles parecía hacerles avanzar o retroceder con respecto al fondo, o unos respecto a otros. Véase, por ejemplo, la *Naturaleza muerta con periódico*, de Picasso (1914, colección del doctor Jean Dalsacé, París), o la *Naturaleza muerta en una mesa*, de Braque (1913, colección Claude Laurens, París). En ellos se ve perfectamente bien no sólo cómo los "papiers collés" nos informan acerca de la materia de los objetos (una mesa de mármol en el primero y de madera en el segundo), sino también de qué manera el paquete de tabaco "se eleva" sobre el diario y el diario sobre la mesa, y, en el segundo, la forma en que la elevación de tonos refuerza la imbricación de los diversos planos. Con el tiempo, este carácter espacial adquirió prioridad sobre el figurativo. En la *Naturaleza muerta* de Braque, por ejemplo, se observa



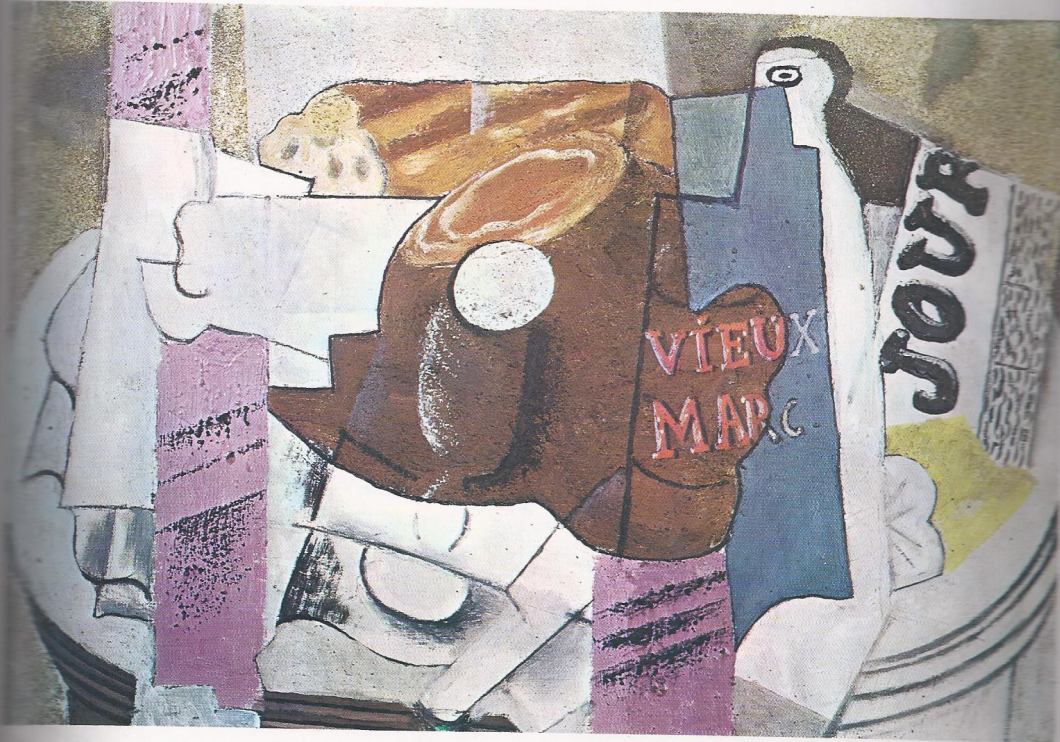
que la madera de la mesa se antepone a la sombra negra de la botella, y finalmente parece que la relación espacial abstracta entre los dos planos sea más importante para el autor que la pura lógica de las sensaciones. Picasso, aún más que Braque, adquirió con mucha rapidez una notable independencia con respecto al contenido figurativo de los "papiers collés", utilizando indiferentemente papel de periódico o madera para representar a un violín, o bien trozos de simple papel de color sin ningún valor representativo.

El contraste tonal, eso es cierto, había sido siempre en la pintura clásica un agente de la expresión espacial, pero los artistas lo utilizaban entonces en el contexto de la perspectiva aérea. Lo que resulta nuevo en las obras cubistas es que, no estando ya sometidas a la perspectiva, el contraste engendra nuevas relaciones espaciales. Puesto que el tono local ya no coincidía con la forma, se llegó —a partir de 1910, pero más aún con la aparición de materias falsas y de los "papiers collés"— a una verdadera disociación de la forma y del color. No sólo el volumen perdió su densidad en provecho de los planos, sino que el espacio mismo perdió su homogeneidad y su isotropía. Se asiste a la creación de un espacio enteramente nuevo en el que los cuerpos pierden su opacidad y se convierten



A la izquierda, El portugués (Kunstmuseum, Basilea), de Georges Braque. A pesar de que los volúmenes en el cubismo analítico, en lugar de ser vistos están sólo sugeridos y han de ser interpretados por la pericia del espectador, se descubre fácilmente la imagen de un hombre que toca la guitarra. Dijo Braque que la relación entre las cosas era más importante que las cosas mismas. El color se hace monocromo, como una reacción contra la disolución del tema en el color que propugnaba el fauvismo.

Abajo, Botella de "Vieux Marc" (Museo de Arte Moderno, París), pintada por Pablo Picasso en 1912, año en que este pintor creó el primer "collage" del arte contemporáneo. Es un ejemplo del cubismo sintético que vuelve a buscar la unidad del objeto, anteriormente diluido en la estructuración geométrica del espacio. Ahora interesa por encima de todo la homogeneidad perdida, la cohesión interna de las cosas. Siguiendo a Husserl, diríamos que se trata de una especie de "reducción eidética" más que de sintetismo.



de algún modo en transparentes (se puede ver muy bien, efectivamente, un objeto a través de otro), un espacio que ya no se mide y define en función de una visión unitaria o monocular, como ocurría con el espacio clásico, en el cual las relaciones de posición se sugieren sin separarlas de una manera estricta.

El cubismo "eidético"

A pesar de toda su novedad y de su indiscutible interés plástico, el cubismo analítico presentaba ciertos riesgos de los que Picasso y Braque eran, a fin de cuentas, perfectamente conscientes. Uno de los principales era, como se ha visto, la pérdida de la homogeneidad y de la unidad del objeto, y, por tanto, de ahí el riesgo de aten-

tar contra su integridad, o, lo que es lo mismo, contra su propia identidad.

En efecto, al contrario de lo que afirmaron en su día ciertos críticos poco propensos a la indulgencia, Picasso y Braque se habían guardado muy bien siempre de llevar su análisis hasta el estadiillo total del objeto, puesto que, a despecho de las apariencias, continuaban siendo resueltamente realistas, cuando no "figurativos". Lejos de presentar *todos* los aspectos sucesivos del objeto, ellos tomaban de él sólo algunos de los más característicos y los reunían por lo general en una imagen única, si bien no totalmente coherente. De lo que no se trataba para ellos, como algunos creen todavía, era de yuxtaponer un gran número de aspectos de un mismo objeto, sino de aprehender los más "constitutivos". A lo que querían llegar es a presentar ante el espectador una imagen del objeto que no

Muchacha con una guitarra (Museo de Arte Moderno, París).
 llamado también La musicienne, pintado por Georges Braque
 en 1913. El color empieza a reaparecer en el cubismo
 sintético y el tema es más fácilmente reconocible, gracias
 a la disciplina impuesta por el "collage" de papeles pintados.



podiera verse afectada ni por las deformaciones de la perspectiva, ni por las variaciones atmosféricas, ni por la iluminación, sino un objeto-arquetipo cuyos atributos pudieran encontrarse de nuevo inalterados en cada una de sus individualizaciones posibles. Tal como he escrito otras veces, con el cubismo se asiste de hecho a una verdadera especulación epistemológica acerca de las condiciones de la percepción del mundo exterior.

El año 1913 marca a este respecto un giro capital. Esta vez no es la técnica la que fue replanteada, sino la forma de concebir las relaciones sujeto-objeto, el método, en una palabra. Rompiendo la homogeneidad del objeto, Picasso y Braque habían dado ciertamente una representación más verídica, pero, por contra, habían atentado, sin quererlo, a su unidad. Por lo tanto, tenían que devolverle su cohesión interna.

Fue Picasso el primero en tomar conciencia en la gravedad del problema y le puso remedio. Hasta entonces, en efecto, llevaba a cabo una especie de elección mental de las cualidades del objeto, apoyándose en la constancia de las experiencias realizadas. Pero, en el transcurso del año 1913, se percibió de que no era en absoluto preciso observar a los objetos para reproducirlos y de que podía igualmente, e incluso mejor, determinar sus atributos esenciales en una imagen *a priori*, a condición de que surgiera de una comprensión clara y lógica de su especificidad. Desde entonces, se elevó intuitivamente hasta la esencia para determinar los caracteres necesarios de un objeto, aquellos que condicionan su existencia misma y sin los cuales no sería en absoluto lo que es, para reunir después estos atributos en una imagen única que fuera, por así decirlo, la esencia plástica. La figura de esta manera obtenida ha de contener, pues, en potencia, todas las individualizaciones posibles de este objeto. Para no tomar más que un ejemplo, el vaso de una obra como la *Naturaleza muerta con una botella de marrasquino* (1914, antigua colección de Gertrude Stein, Museo de Arte Moderno de Nueva York) no es una reunión heterogénea de fragmentos de líneas del contorno, sino el equivalente plástico de la esencia de un vaso, es decir, de un vaso desprovisto de cualquier detalle accidental y reducido a sus predicados esenciales. Es la semejanza de esta actitud con la del fenomenólogo alemán Edmund Husserl, en su célebre "reducción eidética", lo que me llevó personalmente a proponer, hace ya muchos años, el abandono de la denominación habitual de "cubismo sintético" por la de "cubismo eidético", en mi opinión más apropiada.