

Máscaras y otros pliegues africanos en el burdel filosófico: prefiguraciones de Bergson y Baudelaire en Las señoritas de Aviñón (<http://hdl.handle.net/123456789/996>; <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/996>), Luis Roberto Vera

Noventa años hacen respetable a cualquiera, incluso a las pupilas del “burdel filosófico” de Picasso [1]. Y probablemente es debido a este tiempo transcurrido el que podamos darnos cuenta de los efectos del cubismo sobre la cultura contemporánea. Hoy podemos, con toda certeza, estar de acuerdo acerca de “la cualidad seminal de la década que termina en 1914, durante la cual se establecieron nuevas ideas y métodos fundamentales en pintura, escultura, arquitectura, literatura, música, ciencia y filosofía”, aunque para los historiadores de arte no siempre sea claro aprehender los diferentes aspectos implicados en el desarrollo de este extraordinario movimiento [2].

Icono fundamental para el siglo XX, Las señoritas de Aviñón presenta aspectos todavía no estudiados acerca de los cuales hablaré. En particular, sobre los antecedentes y la manera en que Picasso sintetiza la influencia formal de las máscaras africanas y los antecedentes conceptuales, fértiles para el terreno plástico, que le ofrecieron la filosofía de Bergson y la crítica de Baudelaire. En este último sentido, tanto el filósofo como el poeta coinciden en plantear conceptos similares acerca de la percepción del tiempo y del espacio, así como el papel gnoseológico que cumple la memoria tanto para actividades prácticas como creativas. Más aún, los conceptos de Bergson acerca de la percepción espaciotemporal —desplegados en otros subsidiarios de duración, realidad fluida y devenir, en tanto que aquél del élan vital sería su contrapunto psicológico— y las ideas de Baudelaire acerca de la barbarie y del arte grotesco, así como acerca de la percepción sintética —las imágenes basadas en la memoria, conceptuales y analógicas— representan de manera conjunta una clara fuente filosófica y estética para el simultaneísmo cubista.

Por lo tanto, mi propósito en particular es establecer el papel que para Picasso representaron los conceptos acerca de la percepción espacial y temporal así como el papel de síntesis gnoseológica de la memoria a través de la utilización de las esculturas africanas en Las señoritas de Aviñón. Estos conceptos, a mi modo de ver, formarían un correlato específico para la versión visual acerca de la simultaneidad.

La búsqueda de una nueva modalidad gráfica para simbolizar, describir y referirse a la realidad mediante la utilización de los recursos plásticos específicos —espacio, masa y vacío, composición, línea y color— con “una máxima densidad de información” no representaba sólo una empresa formal para Picasso [3]. La Weltanschauung de un individuo de genio es mucho más compleja que la punta del iceberg visible en las ideas expresadas acerca de lo concerniente a su oficio, aunque muy naturalmente debamos juzgarlo fundamentalmente gracias a sus logros en este campo. Pero, en cualquier caso, de entre las muchas formas posibles de comprender su obra, hay que tomar en cuenta la de las fuentes filosóficas y literarias en las que Picasso abrevó en su búsqueda artística de aquella época (1906-1907).

En efecto, las ideas de Bergson y Baudelaire proveyeron a Picasso de ciertas herramientas filosóficas y literarias en su búsqueda por encontrar nuevas soluciones para los específicos problemas plásticos en los que indagaba. De allí que hayan sido los

conceptos de Bergson —y especialmente la directa referencia de Baudelaire acerca de una “barbarie sintética, infantil” — los que le permitieron incluir al arte africano junto con otras influencias provenientes de Cézanne, de Matisse, de la escultura ibérica, de El Greco y de Gauguin (fuentes éstas que había estado estudiando inmediatamente antes de lanzarse a la creación de *Las señoritas de Aviñón*).

Con *Las señoritas de Aviñón* Picasso emprendió un ataque frontal contra las reglas académicas heredadas de la pintura renacentista. Es cierto, sin embargo, que este camino había sido emprendido anteriormente por los impresionistas, Gauguin y, especialmente, por Cézanne. De hecho, con *Las señoritas de Aviñón* Picasso planteó diversos problemas al mismo tiempo, algunos de los cuales mantendrían ocupados durante los años siguientes a Braque y otros artistas (su diálogo con Matisse, por ejemplo) [4]. Al mismo tiempo, Picasso recoge influencias de diversa índole, de manera que su pintura se transforma decididamente en un cruce de convergencias culturales: Cézanne, Matisse, la escultura ibérica, El Greco, Gauguin y las esculturas africanas son las fuentes atestiguadas que nutrieron las ideas que generaron *Las señoritas de Aviñón*. Así, a pesar de estas disparidades, que las dotes prodigiosas de este creador se esfuerza en fundir y logran superar, aunque de una manera imperfecta, *Las señoritas de Aviñón*, más que cualquiera otra pintura de su época, representa un cambio crucial en la historia de la pintura occidental.

1. Aparición del arte africano en la escena europea

En el terreno de la estética, el descubrimiento y aprecio del arte de África y Oceanía se debe al interés de los fauvistas, en particular a Vlaminck, Derain y, por supuesto, a Matisse. Desde entonces la escultura “primitiva” también iba a desempeñar un breve pero importante papel en la evolución del cubismo. Durante el año previo a la creación de *Las señoritas de Aviñón*, Picasso había estado estudiando la escultura ibérica y el trabajo de Gauguin, en especial su escultura en talla [5].

Si nos atenemos al capítulo que conforma la historia del cubismo, uno puede con relativa certidumbre afirmar que para 1907 los fauvistas Vlaminck, Derain y Matisse conocían y apreciaban la escultura africana, y se sabe también que Braque y Picasso compartían este interés; de manera que, aun en el caso de haber sido cierto un descubrimiento autónomo por parte de Picasso, la importancia de tal hallazgo no se limitó al ámbito privado del artista, puesto que el entusiasmo similar manifestado por sus amigos pintores no pudo sino reforzar la atención que durante este periodo focalizó el arte africano. En el caso de Picasso, su introducción al arte africano debe de haber ocurrido a principios de 1907, aunque algunos estudiosos lo fijan ya en 1906.

Edward Fry anota que la escultura africana se manifestó como una influencia decisiva en Picasso y, a pesar de su desmentido público, debe de haberla descubierto durante el invierno de 1906-1907, si es que no ocurrió antes. Los ejemplos de escultura provenientes de Costa de Marfil y otras colonias francesas de África occidental, que debe de haber visto en el Museo de Trocadero (actualmente el Musée de l'Homme), así como en las colecciones privadas de sus amigos, o en las tiendas de antigüedades, indudablemente inspiraron en Picasso un tratamiento más conceptual del cuerpo humano que el que era posible de acuerdo con la tradición renacentista. Esta nueva aproximación aparece más claramente en *Las señoritas de Aviñón* “a través de detalles tales como la reducción de la anatomía humana a losanges y triángulos, así como en el

abandono de las proporciones anatómicas normales”. Fry agrega, asimismo, que “la influencia africana es aún más clara en los rostros en forma de máscaras de las dos figuras de la derecha, que fueron terminadas probablemente más tarde que el resto de la pintura” [6].

El papel renovador de la escultura africana en el arte del siglo XX fue percibido incluso por artistas de tendencias clásicas, puesto que, más tarde, Maillol diría admirativamente que los escultores negros a menudo tenían la capacidad de combinar “veinte formas en una” [7]. Aparte de este aspecto de simultaneidad, la escultura africana presenta otras analogías con el cubismo gracias a la manera en que, por ejemplo, en un collage de Picasso un material determinado tiene, de una manera autorreferencial, la capacidad de significarse a sí mismo, pero, al mismo tiempo, en otra parte del mismo collage, tiene arbitrariamente asignada una significación distinta. De manera similar, en la escultura africana un sólido puede indicar un vacío, y viceversa; o una forma cóncava puede representar algo que en la naturaleza es convexo.

2. Bergson y el simultaneísmo

Nacido en París, el 18 de octubre de 1859 y fallecido en la misma ciudad el 4 de enero de 1941, Henri Bergson se transformó en uno de los más influyentes pensadores de su época. En 1896 la publicación de *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit* atrajo la atención no sólo de las revistas especializadas sino también de una amplia audiencia.

Desgraciadamente en la actualidad, de manera casi unánime, la relación intrínseca que existe entre sus ideas y el cubismo pasa inadvertida [8]. Esta omisión es tanto más asombrosa puesto que la influencia que tuvo en el medio artístico y literario en general ha sido incontestable.

Es cierto que gran parte de las razones para el olvido en que han caído sus ideas se debe a que, en más de un sentido, la filosofía bergsoniana lleva la marca de su época y de su origen de clase, lo que acarrea, asimismo, una confirmación más acerca del origen ideológico que bendijese su aparición. Apartada de cualquier vinculación con problemas sociales y económicos, es decir, lejos de una explicación histórica, sus ideas fueron apropiadas por la burguesía ilustrada que lo apoyó sin reservas, viéndose reflejada en ella, ya que, según nos señala Georges Deleuze, “tanto en su gusto por las cualidades exquisitas de lo evanescente, de lo indecible y de las fuerzas vitales como por la nostalgia del instinto, evoca el simbolismo y el impresionismo” [9]. En verdad, más que de un olvido actual tendríamos que hablar de un descrédito, obviamente también ideológico. Sin embargo, a través de una interpretación inesperada (incluso para el propio Bergson), su filosofía llegó a ser la semilla y la inspiración para la vanguardia de su época. En 1900 fue llamado al Collège de France, en donde sus conferencias gozaron de una inmensa popularidad. Desde entonces y hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial hubo una verdadera moda del bergsonismo. Exposiciones y comentarios acerca de la filosofía bergsoniana se iban a encontrar por doquier [10].

La influencia de Bergson debe situarse entre las fuentes discernibles acerca del nuevo papel atribuido a la memoria como un intermediario entre la experiencia y la creación

de nuevas formas y estructuras. Octavio Paz ha escrito un ensayo iluminador acerca del simultaneísmo [11], sin embargo, a pesar de la clara interrelación que presenta entre el Modernismo inglés y la vanguardia francesa tampoco menciona a Bergson como un antecedente para la comprensión de estos movimientos europeos.

Bergson, el proponente de los conceptos de duración, realidad fluida, devenir y élan vital, representa así una clara fuente filosófica y estética para el simultaneísmo cubista (la representación de diferentes aspectos de un objeto sobre una superficie bidimensional; así como también —aunque esto sería desarrollado durante la fase siguiente— su desarrollo del collage y los ensamblajes). Más aún, el énfasis de Bergson acerca del carácter acumulativo de la memoria humana y del carácter cinematográfico del conocimiento se une a las ideas de Baudelaire respecto a la participación activa tanto del creador como del observador en los actos poéticos [12] y perceptivos, aspectos todos cuya presencia fue incrementándose paulatinamente en la crítica contemporánea. Así, la influencia de Bergson es ciertamente un aspecto fundamental que debe ser considerado al analizar la música de Debussy, Poulenc y Stravinsky, y su radio alcanza incluso al ámbito de la historia, puesto que, a través del concepto de la *longue durée*, Fernand Braudel resulta ser otro de los continuadores de esta línea de pensamiento, aunque quizá sea más fácil discernir sus logros en obras literarias como el Ulises (especialmente en el procedimiento del flujo de la conciencia en el monólogo de Molly Bloom), así como en el tour de force de Joyce: *Finnegans Wake*. De la misma manera, la influencia de Bergson es perceptible en *The Waves*, de Virginia Woolf, así como en los poemas de Pound, Eliot, Williams, E. E. Cummings, Apollinaire [13] y Reverdy. Pero, a mi modo de ver, el ejemplo más acabado de la expresión literaria de las ideas de Bergson se encuentra en *A la Recherche du temps perdu*, publicado entre 1913 y 1927, pero cuyo núcleo logró su cohesión durante el mes de septiembre de 1909, estructura central a la que no dejará de expandir, entretener y agregar nuevos elementos hasta la fecha de su muerte, en 1922 [14]. Pero, ¿cuáles son las ideas de Bergson?

En una carta a William James, Bergson cuenta que, mientras enseñaba en el Liceo de Clermont-Ferrand (1833-1888):

Hasta ese momento había estado completamente inmerso en las teorías mecanicistas, hacia las cuales había sido conducido en edad muy temprana por la lectura de Herbert Spencer... Fue el análisis de la noción de tiempo, tal como se la entiende en mecánica y en física, lo que cambió mis ideas. Vi, para mi gran asombro, que el tiempo científico no dura... que la ciencia positiva consiste esencialmente en la eliminación de la duración. Este fue el punto de partida para una serie de reflexiones que me llevaron, en etapas graduales, a rechazar casi todo lo que hasta entonces había aceptado y a cambiar completamente mi punto de vista [15].

Más aún, en el año en que Picasso pintó señoritas de Aviñón, Bergson publicó *L'évolution créatrice*, una de las obras filosóficas más importantes de esos años a la vez que el libro más famoso del filósofo. Este libro lo revela muy claramente como un “filósofo del proceso”, al mismo tiempo que muestra la influencia de la biología sobre su pensamiento. Es cierto también que para Bergson la evolución era un tema incuestionable y que aceptó como un hecho científicamente establecido. Bergson criticó, sin embargo, la interpretación filosófica que se le había dado debido a la

omisión respecto a la importancia de la duración y por ende dejando de lado el carácter único de la vida. Propuso que todo el proceso evolutivo debía ser visto como un sostenido élan vital (impulso vital, si se quiere) que se desarrolla continuamente y genera nuevas formas. La evolución, por lo tanto, es creativa, no mecánica. El capítulo final de este libro, titulado “El mecanismo cinematográfico del pensamiento y la ilusión mecánica” presenta una revisión de toda la historia del pensamiento filosófico con el fin de mostrar la falta de aprecio por la naturaleza y la importancia del devenir, falseando por lo tanto la naturaleza de la realidad debido a la imposición de conceptos estáticos.

La mejor introducción a su filosofía y recuento más claro acerca de su método se encuentra, sin embargo, en *Introduction à la métaphysique* (1903). Allí expone que existen dos maneras profundamente diferentes de alcanzar el conocimiento. La primera, que alcanza su más amplio desarrollo en la ciencia, es analítica, espacial y conceptual, y tiende a ver las cosas como sólidas y discontinuas. La segunda es una intuición que es global, inmediata y alcanza el meollo de un asunto por simpatía. La primera es útil para llevar a cabo las empresas acometidas, para actuar en el mundo, pero es incapaz de percibir la realidad esencial de las cosas precisamente porque deja fuera la duración y su flujo perpetuo, que es inexpressable y puede ser comprendido sólo mediante la intuición. Toda la obra de Bergson puede ser considerada, entonces, como una extensa exploración del significado y las implicaciones de su intuición acerca de la duración y el devenir como el elemento constitutivo real del Ser.

3. Baudelaire: las prontas alegrías del animal depravado

La otra fuente que considero se ha pasado por alto es Charles Baudelaire. No cabe duda que Picasso, a través de su amistad con Apollinaire, tiene que haber conocido las ideas expresadas en *El pintor de la vida moderna*, [16] si es que no las leyó él mismo. Su famosa cita [17] respecto a que las “imágenes de Polinesia o Dahomey le parecían ‘razonables’” [18] no está muy alejada de la llamada de atención de Baudelaire sobre el arte primitivo:

La palabra “barbarie”, que puede haberse deslizado quizá demasiado a menudo de mi pluma, podría llevar a alguna gente a suponer que estamos frente a dibujos defectuosos y que deberían ser transformados en cosas perfectas con la ayuda de la imaginación del espectador. Esto sería malinterpretarme. Lo que quiero decir es que existe una barbarie inevitable, sintética, infantil, que a menudo se puede discernir en un arte perfecto, tal como el de México, Egipto o Nínive, y que proviene de la necesidad de ver la cosas ampliamente y considerarlas por sobre todo gracias a su efecto total [19].

Una segunda cita de Picasso, relativa a este tema, es aquella recordada por Gómez de la Serna: “pinto los objetos como los pienso, no como los veo” [20]. Baudelaire, en el mismo ensayo que hemos citado, escribe:

El Sr. G. lleva un énfasis instintivo al marcar los puntos relevantes o luminosos de un objeto (que pueden ser relevantes o luminosos desde el punto de vista dramático) o de sus características principales, a veces incluso con un grado de exageración que ayuda a la memoria humana; y así, bajo el espoleo de un fuerte impulso, la imaginación del espectador recibe una imagen más definida de la impresión producida por el mundo

externo en la mente del Sr. G. El espectador se transforma en el traductor, por así decirlo, de una traducción que es siempre clara y excitante. [21]

Y Baudelaire continúa:

Hay una circunstancia que ayuda mucho a la fuerza viva de esta legendaria traducción de la vida externa. Me refiero al método de dibujo del Sr. G. Dibuja de memoria y no a partir del modelo, excepto en aquellos casos —la guerra de Crimea es uno de ellos— en que puede ser urgentemente necesario tomar notas inmediatas, rápidas, y fijar las principales líneas de un tema. De hecho, todo verdadero dibujante dibuja a partir de la imagen impresa en su cerebro y no de la naturaleza. [22]

4. El burdel filosófico

El tema de *Las señoritas de Aviñón*, una escena de prostíbulo puede indudablemente también estar relacionada con la poesía de Baudelaire. Al tratar tal tema, Picasso, siempre rodeado de poetas, ciertamente tiene que haber leído *Les fleurs du mal*. Su lectura pudo haber sido una poderosa influencia, algo nada difícil de creer en alguien que alguna vez se consideró como un poeta ocasional. [23]

El tema también retoma el interés de Picasso por este submundo social tratado anteriormente en sus periodos azul y rosa. Pero mientras el tema del prostíbulo aparece frecuentemente en la pintura de fines del siglo XIX y principios del XX, como por ejemplo en *Toulouse-Lautrec* y *Degas*, o sugerido en los interiores orientales tanto de *Ingres* como *Delacroix*, “la versión de Picasso está tan alejada del espíritu de ironía o pathos (drama) de sus predecesores como de la empatía y asordinado lirismo de su propia pintura anterior”. [24]

El estudio de *Las señoritas de Aviñón*, sin embargo, presenta dificultades de varios tipos. Primero, debido a que evolucionó a través de una serie de etapas muy complejas. Fry concuerda en que es solamente en relación al contexto fauvista contemporáneo como las cualidades radicalmente nuevas de *Las señoritas de Aviñón* emergen más claramente; [25] y sabemos que fue también a través de los pintores fauvistas como Picasso llegó a conocer las esculturas africanas.

Terminada a mediados de 1907 [26], *Las señoritas de Aviñón* es probablemente la primera verdadera pintura del siglo XX, puesto que *La joie de vivre*, comenzada a pintar por Matisse alrededor de 1904, aunque utiliza el color con una libertad, intensidad y arbitrariedad sin precedentes, todavía representa una síntesis de los problemas de la pintura de fines del siglo XIX [27].

Las señoritas de Aviñón, en cuanto pintura, contiene nuevas aproximaciones tanto en el tratamiento del espacio como en la expresión de la afectividad y de los estados mentales. Los orígenes del interés de Picasso por los conceptos relacionados con la proyección de la simultaneidad en las artes visuales, como lo he mencionado anteriormente, pueden trazarse a las ideas de Bergson y de Baudelaire, aunque su solución pertenezca al genio de Picasso.

Lo que hace que *Las señoritas de Aviñón* emerja como una obra de arte verdaderamente revolucionaria es que en ella Picasso rompió con dos características centrales de la pintura europea desde el Renacimiento: la norma clásica de la figura

humana y el ilusionismo espacial de una perspectiva única. Es cierto también que la búsqueda de fuentes diversas para aproximarse al espacio y la interpretación de la figura humana es una preocupación acerca de la cual hay que otorgarle un crédito importante a los impresionistas. En este último caso, fue su fascinación por los valores plásticos ofrecidos por el arte japonés —tal como se encuentra principalmente en los grabados— la que encauzó a la vanguardia para tomar una conciencia agudizada acerca de los valores de un diseño fincado en la superficie, de manera que en esta superficie pictórica se tiende a dar un mayor énfasis a las cualidades bidimensionales de las masas en la misma medida en que busca la consecución de un espacio plano [28].

Sin embargo, para Edward Fry, el tratamiento del espacio es, con mucho, el aspecto más significativo de *Las señoritas de Aviñón*, especialmente en vista del papel predominante de los problemas espaciales en el desarrollo subsecuente del cubismo [29]. Atrás quedaron los recursos del *repousoir* y de la ventana, el muro invisible y las convenciones de escenario para acomodar las transiciones de los niveles pictóricos entre primer plano y plano de fondo. Ahora la simultaneidad desempeña un nuevo papel en vez del punto de vista fijo heredado de Alberti. A través de la simultaneidad de puntos de vista, la masa y el espacio son transformados en una nueva y ambigua entidad. El desarrollo posterior de la simultaneidad en Picasso ya está comprimido — como la forma de un árbol en su semilla: el matrimonio de una estructura programada y la particularidad accidental del destino esperando triunfar sobre la necesidad y las circunstancias— en *Las señoritas de Aviñón*. Allí, el espacio refracta en aquellos diamantes facetados en forma de losange de un helado azul —que cita al mismo tiempo los cielos tormentosos de Toledo pintados por El Greco y la montaña Sainte Victoire de Cézanne—, en tanto que funciona como un *passage* entre las deslumbrantes figuras de las putas, una y otra vez sus formas, que nos recuerda no sólo su cualidad resplandeciente de piedra preciosa sino, en un juego de palabras característico también de Picasso, tanto “el palo” —es decir, “la pinta”— de diamantes como el hecho de que su cuadro tenga la bidimensionalidad de un naípe (acusación frecuente a los cuadros de Manet y de Cézanne), pero que, gracias a sus facetas, enfatiza estos aspectos simultáneos de la representación pictórica.

Pero la ambigüedad de sus formas, que se intercambian como las cartas al ser barajadas, también implica un cambio temporal de la percepción: este espacio y estas masas que simultáneamente avanzan y retroceden provocan una inestabilidad cuyo único asidero es la bidimensionalidad de la superficie de este cuadro. Así, la superficie posee una capacidad de imantación para el vaivén —*arsis* y *tesis*— con el que está diseñada la tela, de manera que su secuencia rítmica semeja una composición musical. Y la manera misma con la que han sido aplicadas las pinceladas pareciera implicar una valoración tímbrica gracias a la disposición de sus frecuencias temporales que van del fortissimo de los cuerpos de las putas al staccato de los rostros en forma de máscaras africanas; de modo que también en este sentido rítmico el volumen y el espacio pasan a ser mutuamente intercambiables, como las piezas que giran en el interior de un caleidoscopio. Allí, con cada manipulación tenemos un punto de vista amfiónico [30] a través “de la representación de las formas naturales en siempre renovadas simultaneidades para la perpetua reconfirmación de un poder que existe sólo en la medida en que se expande”. [31]

No muy alejado de estas afirmaciones, Rosemblum dice que la radical cualidad de Las señoritas de Aviñón reside, sobre todo, “en su ataque a la integridad de la masa como algo distinto del espacio”. [32]

Además de la influencia africana, Picasso también estaba claramente interesado en la anticipación ofrecida por Cézanne en romper con la tradición renacentista respecto a la composición [33]. Ambos intereses de ninguna manera estaban divorciados entre sí; y de hecho Picasso los exploró de manera conjunta durante 1908. Esta habilidad para desarrollar simultáneamente dos o más ideas sería una capacidad que Picasso mantendría durante toda su carrera.

Ciertamente lo que Picasso pudo haber encontrado del mayor interés tanto en Cézanne [34] como en la escultura africana debe haber sido la sugerente posibilidad de otro tipo de representación —una tentativa en el doble sentido del término—, es decir, el hallazgo de una distribución y perspectiva alternos al espacio renacentista; y, consecuentemente, de otra posibilidad de figuración tanto para el modelado de la anatomía humana como de los objetos que ellos le ofrecían a su propia pintura. De acuerdo con Fry:

El agrupamiento de las figuras en Les Demoiselles excede en su arbitraria osadía la más audaz de las estructuras en las composiciones de los Bañistas de Cézanne; y Picasso combina múltiples puntos de vista en una sola forma en un grado tal que Cézanne, con su herencia de fidelidad impresionista al mundo visual, nunca habría intentado. Durante el verano de 1906, en Gosol, en España, Picasso había comenzado a combinar el perfil de una nariz con la vista frontal de un rostro, tal como lo hiciera en las dos figuras centrales de Les Demoiselles; pero la figura de la esquina inferior del lado derecho de la pintura muestra una aplicación mucho más radical de la misma idea. En lo que es probablemente la última parte de la pintura en ser ejecutada, Picasso creó un desnudo femenino cuyo rostro en forma de máscara, espalda y pechos son todos visibles al mismo tiempo; con esta figura Picasso impugnó al mismo tiempo tanto la perspectiva del punto de vista único como la tradición clásica del modelado de la figura. [35]

Uno pasa de la figura con el ojo único en el extremo izquierdo del cuadro, ubicado frontalmente sobre una cabeza de perfil, tal como en una pintura egipcia, para llegar al “más demoniaco par de ojos”, como los llama Rosenblum, con diferentes matices de azul ubicados en diferentes niveles, confiriendo una fuerza mágica a la figura en cuclillas del primer plano a la derecha del cuadro. Rosenblum proclama:

visto como una profecía, este énfasis en la misteriosa intensidad psicológica de un ojo que observa fijamente iba a ser un constante elemento en el trabajo posterior de Picasso, incluso en algunas de sus más cerebrales pinturas cubistas. [36]

De acuerdo con Thompson, (...) se cree que las personas poseídas por el espíritu de una divinidad yoruba pueden hablar de cosas por ocurrir. Atraen enormes multitudes en dondequiera que aparezcan. Observan alrededor suyo con expresiones fijas y a veces con los ojos amplios y protuberantes. Este resplandor de los ojos, la magnificación de la mirada, refleja el áshe, el brillo del espíritu. [37]

El papel del color no es menos significativo que el tratamiento del espacio, con el cual, de hecho, está relacionado. La distribución de colores predominante de la pintura se

basa en el rosa y el ocre que Picasso había estado utilizando durante su periodo rosa de los dos años anteriores. Pero la figura en la esquina superior derecha despliega un modelado del rostro y de los pechos por medio de estriaciones en azul; y en donde el modelado de la nariz hubiese por lo común estado indicado con un sombreado oscuro, Picasso utilizó bandas brillantes y alternadas verdes y rojas del tipo fauvista, cuya yuxtaposición crea fuertes contrastes simultáneos. De manera similar, en el desnudo del lado inferior izquierdo, los rasgos esquemáticamente trazados han sido modelados en azul [38]. El sombreado por medio de estrías que se observa en Las señoritas de Aviñón puede muy posiblemente derivar de la escultura africana.

También para Rosenblum, los colores se han vuelto más abstractos y representan una nueva libertad en la exploración de la masa y el vacío, la línea y el plano, el color y el valor. Su independencia de un fin exclusivamente representativo hace de Las señoritas de Aviñón una obra crucial para las aún más radicales libertades de los años maduros del cubismo. [39]

Respecto a la oposición entre arte africano y arte occidental, Golding anota:

El arte negro es más conceptual, mucho menos condicionado por las apariencias visuales. El escultor negro tiende a representar lo que sabe acerca de su tema más que aquello que ve. O, para expresarlo de una manera diferente, tiende a expresar su idea de aquél. Esto lo conduce inevitablemente a una gran simplificación o estilización, y, al mismo tiempo, a una clarificación y una acentuación de lo que se siente como los rasgos o detalles más significativos del objeto representado. [40]

Finalmente, es aquí en donde encontramos el cruce entre nuestras fuentes: las imágenes conceptuales, analógicas y basadas en la memoria derivadas del arte africano, pero como convocación de aspectos. La ubicuidad de la percepción [41], experimentada por medio de la aprehensión sintética de aspectos simultáneos de una presencia, no están muy distintamente relacionados con los conceptos de Bergson y de Baudelaire ya discutidos anteriormente, como dice Steinberg:

la cosa por ser conocida como un escultor conoce su creación antes de dibujarla con su mano; o como un orbitante, omniobservante ojo podría aprehenderlo; o como la cosa se conoce a sí misma desde adentro, o es conocida para un abrazo dotado de visión. La búsqueda de la forma que fuese al mismo tiempo un diagrama y un abrazo. [42]

Tomen entonces las ideas de Bergson y de Baudelaire y escriban acerca de ellas sobre tarjetas de investigación. O, si lo prefieren, hagan de ellas tarjetas de visita con el nombre del poeta y el filósofo sobre su superficie. Entonces, tal como se usaba a principios de siglo, dóblenlas en su ángulo superior derecho y déjenlas como una señal de visita. Este acto digital, fugaz pero duradero, se convierte así en el signo de un intento de violación de la casa, porque la repentina visita en sí misma es una cuasi transgresión, puesto que el interior estaba desprotegido ante esta inesperada intrusión. Así, la tarjeta de visita se transmuta en la hipóstasis de una visitado interrumpida. Cuadrada y plana, como la tela, estas nada flexibles piezas de papel vacías, a no ser por un signo sobre ellas —la punta de una de sus esquinas creando un triángulo sobre un rectángulo—, apenas si un borde plegado sobre sí mismo, memento de un intento de penetración “que hace que frente y vuelta cohabiten en la misma

forma delineada”, labios plegados con “su anverso observado”, [43] apoteosis dionisiaca, que es, al mismo tiempo, representación simbólica de un acto y su residuo.

Estas imágenes conceptuales, analógicas y basadas en la memoria, una vez fusionadas y llevadas a la práctica mediante la transposición de estilizaciones esculturales negras sobre un espacio plano, en donde los rasgos son tratados como signos movibles, [44] se transformarían en el legado africano que retomaría el simultaneísmo cubista.

El fin de esta investigación era establecer el papel desempeñado por las esculturas africanas en Las señoritas de Aviñón y dar el crédito correspondiente a las ideas de Bergson y Baudelaire. Tal como hemos visto, hay también la concurrencia de otras fuentes visuales —a saber: Cézanne, Matisse, El Greco, Gauguin, así como la escultura ibérica—, pero, en último término, el proceso de la creación de señoritas de Aviñón y de sus elementos formales intuitivamente balanceados deriva del reciente conocimiento del último periodo de Cézanne —el de los Bañistas— y muy ciertamente del aprecio de Picasso por la cualidad abstracta de la escultura africana. De igual manera, existe un correlato superestructural que representa una clara fuente filosófica y estética para el simultaneísmo cubista: Bergson, quien propusiera los conceptos de duración, realidad fluida, devenir e impulso vital —así como su énfasis en el carácter acumulativo de la memoria humana y el carácter cinematográfico del conocimiento—, conjuntamente con Baudelaire, cuyas ideas acerca de la participación activa tanto del creador como del observador en los actos poéticos —es decir, genéticos— y perceptivos son ya parte del acervo de la crítica contemporánea. El poietés (hacedor) alcanza una estructura específica condicionada tanto por su sociedad como por el particular desarrollo del medio que ha utilizado para crear. Subsecuentemente, el observador, a través del acto de percepción de la obra de arte, actualiza esta estructura particular, pero, a su vez, está histórica y psicológicamente condicionado. De hecho, su percepción, puesto que está cambiando constantemente en cada ocasión, acarreará necesariamente una nueva aproximación.

Tarjetas de visita dejadas en el burdel filosófico, las ideas de Bergson y Baudelaire son marcas hechas al inicio de una época de nuestra sociedad que ha atestiguado el colapso de toda teología. Sus ideas son válidas no sólo para el cubismo y las artes visuales en general sino que representan una preocupación permanente acerca de la génesis del arte y una ampliación de la capacidad para apreciar las contribuciones culturales de civilizaciones distintas a la occidental para nuestra época contemporánea, ahora vuelta más que nunca planetaria. Pero Picasso, como lo ha dicho Octavio Paz, “no ha pintado la realidad: ha pintado el amor por la realidad y el horror de ser reales”. [45]

NOTAS

[1] De acuerdo con André Salmon, "Le jeune peinture française", abril de 1912, cit. por Edward Fry, "Cubism". Nueva York y Toronto, McGraw-Hill, 1966, p. 82.

[2] Edward Fry, "Cubism", op. cit., p. 9.

[3] Leo Steinberg, "Other Criteria". Nueva York, Oxford University Press, 1975, p. 191.

[4] Cf. Luis Roberto Vera, "México entiende la tierra y la piedra y la naturaleza". (Conversación con Henry Moore), II, en Sábado de Unomásuno, México, D.F., núm. 279, 12- III-83, p. 14.

[5] Vid. John Golding, *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*. Nueva York, Wittenborn, 1959, pp. 51-54; Fry, op. cit., p. 14; y William S. Rubin (ed.), "Primitivism" en *20th century art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1984, especialmente "Modernist Primitivism: An Introduction" y el capítulo sobre Picasso.

[6] Fry, op. cit., ibid.; también, Robert Roseblum, "Cubism and Twentieth-century Art", Nueva York, Abrams, 1961, p. 7 y 10.

[7] Fry, op. cit., p. 33.

[8] El Prof. O. J. Rothrock, de la Universidad de Nuevo México llamó mi atención acerca del trabajo de Linda Dalrymple Henderson, "The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art". Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1983, especialmente las pp. 67 y 91-92.

[9] Vid. Georges Deleuze, *Le Bergsonisme*, París: P. U. F., 1966, p. 33.

[10] Cf. Gree, *Léger and the Avant-Garde*, capítulo 1, apud Henderson, op. cit., p. 67, n. 56.

[11] Vid. Octavio Paz, "Sobre el simultaneísmo", en "Diorama de la cultura de Excelsior", México, D. F., 1-VI-75, pp. 2-4.

[12] En el sentido utilizado por Umberto Eco.

[13] Especialmente en "Le musicien de Saint-Merry", sobre el cual Paz ha llamado la atención, op. cit., p. 3.

[14] Ellos ciertamente se conocían: Bergson se casó (en 1891) con Louise Neuburger, prima de la madre de Proust.

[15] Vid. Victor Jankélévitch, Henri Bergson, París, P.U.F., 1959, p. 41.

[16] Vid. Charles Baudelaire, "Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques. Le peintre de la vie moderne", París, Garnier, 1962.

[17] André Salmon, apud Fry, op. cit., p. 82.

[18] O "conceptual quality", según Golding, op. cit., p. 60.

[19] Baudelaire, op. cit., p. 15.

[20] Golding, ibid.

[21] Baudelaire, id., pp. 15-16, cf. Platón, "República, IV" y "Ión", p. 533-536.

[22] Baudelaire, ibid.

[23] Otra fuente, evidentemente, es Zolá, "Naná".

[24] Golding, ibid.

[25] Fry, id., p. 12.

[26] Ibid.

[27] Pero quizá el tratamiento del color y de los valores del diseño que alcanzara Matisse nunca fue igualado por Picasso, más interesado en el tratamiento de las masas y de la composición espacial. Con todo un estudio comparativo muestra el diálogo que siempre mantuvieron.

[28] Cf. Montaigne, "Acerca del canibalismo".

[29] Fry, id., p. 14.

[30] Amfioptico (del griego amphi: alrededor; y ops: ojo), que se puede ver en todas direcciones; necesitaba crear este neologismo.

[31] Steinberg, id., p. 223.

[32] Rosenblum, id., p. 7.

[33] Fry, ibid.

[34] Cf. Vera, "México entiende la tierra y la piedra y la naturaleza". (Conversación con Henry Moore), III, en "Sábado de Unomásuno", México, D. F., núm. 280, 19-III-83, p. 14.

[35] Fry, ibid.; Cf. Rosenblum, ibid.

[36] Rosenblum, ibid.

[37] Cf. Robert Farris Thompson, *Flash of the Spirit*. Nueva York, Vintage Books, 1984, p. 9.

[38] Fry, ibid., p. 14.

[39] Rosenblum, ibid.; Cf. Fry, id., p. 15.

[40] Golding, id., p. 59. Apollinaire observaba también que Picasso usaba los planos para denotar volúmenes.

[41] Cf. Octavio Paz, "Sor Juana o Las trampas de la fe", México, FCE, 1982, *passim*.

[42] Steinberg, id., pp. 191 y 201.

[43] Steinberg, id., pp. 167 y 182.

[44] Steinberg, id., pp. 165 y 166.

[45] Vid. Paz, "Picasso, el cuerpo a cuerpo con la pintura", prólogo al catálogo de la exposición "Los Picassos de Picasso", México, Museo Tamayo, 1982; en "Sombras de obras", México, Seix Barral, 1984, p. 188.