

Campo de batalla. "Las señoritas" interpretadas.

Hay quien opina que las obras de arte no son ellas mismas sino lo que de ellas se dice. Realmente, cuando contemplamos algún objeto artístico que nos seduce no sólo miramos con los ojos: lo vemos con lo que sabemos. La mirada nunca ha sido inocente, y el juicio que se deriva de la mirada menos aún. Puestos a imaginar, imaginemos alguien, un ser como nosotros, con cualidades perceptivas e intelectivas semejantes a las nuestras, pero adánico, sin determinadas informaciones acumuladas por la asimilación de conocimientos y por el transcurso de la experiencia. Imaginemos que podemos situar a ese ser delante de Las señoritas de Aviñón ¿qué reconocería? ¿Qué nos diría que está viendo?

No hace falta ser Susan Sontag para deplorar las interpretaciones. A veces, ante determinadas acumulaciones explicativas, no sólo el público, sino también los propios críticos e historiadores del arte, sienten un desdichado desánimo, y sienten sobre todo que tanta letra impresa y tanta diatriba acaban hurtando la promesa de felicidad que buscamos en cada experiencia estética positiva. Pero he aquí un hecho: quizás el caso de Las señoritas de Aviñón esté llamado a ser un caso aparte. Quien conoce esta pintura de Picasso sabe que no es posible hablar de ella ni de su proceso creativo sin establecer, al mismo tiempo, una interpretación de los datos que la propia obra ofrece. Y éste ha sido sin duda uno de los registros que han cimentado el éxito de la obra: el de su continua demanda de interlocución. Porque, además, las interpretaciones de Las señoritas... no han sido meramente académicas o historiográficas: también han existido en torno a ella interpretaciones museológicas, mediáticas, e incluso vivenciales.

Precisamente, la primera interpretación de Las señoritas... fue una interpretación vivencial. Me refiero a la recepción que el cuadro tuvo en el entorno inmediato de Picasso, en el momento en que le pintor decidió mostrarlo, a finales del verano de 1907. Tales reacciones no fueron puestas en conocimiento del gran público hasta que, en 1933, Fernand Olivier las reprodujo en Picasso y sus amigos. Es muy conocida la repulsa causada por la obra en Matisse, en Derain e incluso en Braque (quien consideró que Picasso acabaría suicidándose) a la afirmación del entonces espantado Braque de que lo experimentado era como si Picasso les hubiese querido hacer comer estopa y beber gasolina para escupir fuego. Afirmo que estas reacciones van más allá del anecdotario y constituyen una interpretación, pues aunque sólo se produjesen de viva voz, depositaron sobre el cuadro las cualidades de ser algo extravagante, misterioso y más allá de la razón. Y estas cualidades junto al secreto que rodeó a una pieza sin nombre definido durante años, que no se expondría hasta 1916, en plena Guerra Mundial, y que, en principio, sólo se reprodujo en una revista norteamericana, fomentaron el origen de unos rasgos de excepcionalidad que habrían de llegar hasta hoy, un siglo más tarde.

El poeta y crítico de André Salmon, que había asistido en lugar preferente a la gestación del cuadro, fue el primero, en 1912, en escribir sobre él. Aun en la brevedad de su escrito, Salmón hizo dos comentarios sobre la obra, aparentemente

contradictorios, que luego han guiado las dos principales líneas interpretativas en torno a la pintura. De un lado Salmón dijo que la obra mostraba "problemas desnudos. Cifras blancas en la pizarra negra" y que era "el principio de la pintura-ecuación". Y de otro que la obra representaba "un burdel filosófico". Lo primero daba pie a una comprensión formalista basada en el lenguaje plástico por sí mismo, mientras que lo segundo realizaba una apertura contenidista, intelectualizada y alegórica.

Lo escrito por Salmon habría de esperar veinte años para tener repercusiones. Mientras tanto, en plena Primera Guerra Mundial, y desde su exilio en Suiza, el factotum del cubismo, Daniel Henry Kahnweiler (1916, 1920) quizás no supo entender el cuadro. Y es curioso porque entre los conocedores iniciales de la pintura él fue el único realmente receptivo o, cuando menos, no denigratorio. Pero Kahnweiler, que aún no podía usar nombre propio para Las señoritas..., las consideraba "un gran cuadro extraño", inacabado y carente de unidad, cuyo principal mérito consistía en ser el punto de partida de la experiencia cubista. Y no deja de ser curioso que todas estas consideraciones de Kahnweiler, formuladas casi de pasada o con desgana, hayan hecho correr luego tantos ríos de tinta. William Rubin ha hecho ver como ya entonces Kahnweiler estaba obsesionado con las relaciones entre cubismo y clasicismo y, por tanto, la obra se le escapaba, mientras que Robert Rosenblum ilustró la paradoja acerca de cómo el marchante del cubismo auténtico en principio no supo entender lo heteróclito como nueva valor fundamental en la estética del siglo XX.

Con todo, una verdadera resurrección de Las señoritas... se produjo, casi inesperadamente, de la mano de André Breton y de los surrealistas. Breton, conocedor de la obra en el estudio de Picasso, la reprodujo junto a La danza en el primer número de La Révolution Surréaliste. Entre ambas piezas mediaban casi veinte años de trabajo de Picasso y toda una serie de giros y variaciones en la historia del Movimiento Moderno. Breton era incluso de una generación distinta y posterior a la del malagueño. Pero era evidente que ambas obras dialogaban desde un mismo espíritu desasosegado, traumático y eróticamente perturbador. Al asociar ambas piezas, lo que daba a entender Breton estaba claro: para él, el verdadero Picasso era el que trazaba líneas de continuidad entre ambas pinturas; este Picasso se habría pasado desde sí mismo a través del cubismo y del nuevo clasicismo que ejerció en un inquietante y continuo juego de escisión. El picasso de la pintura pura cubista y del neclasicismo revivalista era excursivo. El verdadero Picasso era el Picasso convulsivo de Las Señoritas..., de La danza y de tantas otras obras desafortunadas surgidas al socaire de los contextos cubista y neoclásico.

Sin embargo, esta tesis no escrita de Breton, tan sugerente, no estuvo destinada a triunfar. Sus propias estrategias fatales le jugaron una mala pasada. Al convencer al modisto Jacques Doucet que la comprara (y al propio Picasso de que la vendiera) la obra pasaría no sólo a cambiar de manos sino de estatus, de definición y de interpretación. Al parecer, como es sabido, la estratagema que incluía la compraventa era la de una posible donación de Doucet al Museo del Louvre. Por la razón que fuera la donación no se produjo, y la obra pasó a formar parte de la decoración del lujoso apartamento del modisto en Neully, junto a las puertas de Lalique, la suntuosa y cinematográfica escalera de Csaky y dentro del ostentoso marco diseñada para ella por Legrain. Si bien es verdad que también cohabitaba con obras de Matisse y Seurat. La

exacerbada osadía del cuadro fue convertida en objeto de buen gusto. Esto es lo que Bergamín llamaría el arte de birlibirloque, y es por ello que considero que la instalación del cuadro en el apartamento de Doucet es una interpretación vivencial.

Casi diez años permanecieron Las señoritas... en casa de Doucet. A la muerte del modisto el destino de Las señoritas... cambió radicalmente: del más glamuroso espacio privado al más emergente y luego candente espacio público. También cambiaron Las señoritas... de continente y de ciudad: América por Europa, Nueva York por París. Quizás Picasso no habría imaginado estos cambios, pero, quid pro quo, sin duda gracias a que entraron en el MoMA, Las señoritas acabaron adquiriendo fama mundial y se expusieron a nuevas interpretaciones.

El primer y emblemático director del MoMA, Alfred H. Barr Jr. hubo de dar asiento intelectual a tan notable presencia. En principio Barr no había podido contar con Las señoritas... en sus exposiciones programáticas de 1936 y 1937. En *Cubism and abstract art* la obra fue sólo reproducida y circunstancialmente comentada. Barr, sin embargo, tuvo que abordarla de frente en dos ocasiones: con motivo de las dos retrospectivas sobre Picasso realizadas por el museo, con la distancia de casi una década, en 1939 y 1946 respectivamente. En su primer acercamiento, Barr, aunque muy sucintamente, habló de la relación de la obra con Cézanne, con El Greco y con el arte primitivo de la Costa de Marfil y del Congo. Consideró la pieza como una pintura de transición, como un laboratorio, como un campo de batalla que inauguraba, con *La alegría de vivir* de Matisse, el arte moderno. Para Barr la pintura era una pieza maestra del Periodo "Negro" de Picasso donde el cubismo se encontraba prefigurado en un estado rudimentario, aunque reconocía que la obra había sido considerada como el punto de partida del verdadero arte cubista. Además, en su sintético comentario, Barr encontró hueco para afirmar cómo la pieza tenía antecedentes dentro de la propia producción picassiana y cómo su estado final había sido fruto de una larga gestación. Reprodujo tres bocetos preparatorios (que en realidad eran tres versiones de la obra) y concluyó dos cosas: la primera que *Las señoritas...* fue en origen, tal como se deducía de algunos personajes de los preparatorios, una composición alegórica moralista (una especie de psicomaquia, diríamos) donde se manifestaba el contraste entre el vicio y la virtud y, segundo, Barr también afirmaba que tal carácter alegórico se fue eliminando con la realización de la obra hasta llegar a su estado final de pureza formal y sentido abstracto. Siete años más tarde, en *Picasso: Fifty Years of his Art*, Barr mantenía todas sus consideraciones: tenía en cuenta que la publicación del catálogo razonado de Zervos añadía diecisiete piezas relacionadas con la obra, mantenía la importancia del arte negro aunque Picasso la hubiese negado, consideraba la obra dotada de una bárbara intensidad y de una violencia expresionista que la hacía anticipar lo surreal, daba importancia al bodegón de frutas incluido en el cuadro, relacionaba la pieza con lo elaborado en Gósol, aclaraba la personalidad de los personajes masculinos de los bocetos y consideraba el cuadro, además de una psicomaquia, un memento mori. Así mismo, afirmaba que el título dado a la obra era trovadoresco, que no se correspondía con las intenciones del autor e insinuaba, finamente, aunque por primera vez, que lo representado era un burdel, aunque no utilizaba esa palabra sino la ambigua expresión francesa *maison publique*.

Es decir, todo estaba en los breves comentarios de Barr. Todo lo que luego ha sido objeto de tanta literatura y de tanta polémica quedó enunciado. La polivalencia de la obra, y por tanto su apertura al comentario contrastado, quedaba expuesta. Al hablar de *Las señoritas...* como memento mori y como psicomauia, Barr anticipaba las principales tesis de Steinberg. Y al hablar de que la obra evolucionó de lo alegórico a lo abstracto, Barr también anticipó una de los principales análisis de William Rubin. Y sin embargo, si se acepta el modo de expresarlo, podríamos decir que nadie hizo caso a Barr. Y ello es sorprendente dada la posición que ocupaba. Hasta la aparición del conocido estudio de Leo Steinberg en 1972, es decir durante más de quince años, los acercamientos a *Las señoritas...* fueron preferentemente formalistas, considerando la pintura en su capacidad de transformación del orden visual heredado, en su vocación hacia lo abstracto y en su capacidad fundadora del cubismo. No era de extrañar pues en Estados Unidos y en Europa, y desde que el propio Barr propusiera tal visión en 1936, el Movimiento Moderno se definía desde el paradigma de la abstracción. Lo alegórico y lo figurativo contenido en *Las señoritas...* eran considerados aspectos espurios o a superar. Además, algo incidía suplementariamente en la tendencia a valorar la obra preferentemente desde postulados formalistas: *Las señoritas...* entendidas en el discurso de los ismos tienen preferentemente este valor. Pero entendidas desde el interior de la propia producción picassiana se rebelan contra la pura formalidad y reclaman acercamientos contenidistas. No en vano Picasso mantuvo la relación con el primitivismo y con lo alegórico hasta el verano de 1909.

Cuando en 1972 Leo Steinberg publicó, en dos entregas sucesivas, su primer escrito sobre *Las señoritas...*, titulado, significativamente, *El burdel filosófico*, las circunstancias sociales e históricas habían cambiado mucho con respecto al 1946 del segundo encuentro de Barr con la pintura. Se habían producido la revolución de los jóvenes y la liberación sexual, comenzaba la expansión de los radicalismos sociales y políticos, y la cultura pop, dando un giro a la noción misma de cultura, se había extendido por Occidente. Y quizás en virtud de ello, lo primero que llama la atención en los escritos de Steinberg es el modo franco de abordar la obra en toda su crudeza, abandonando el pretendidamente elegante *sottovoce* anterior que dejaba al buen entendedor la comprensión del lado escabroso de la pintura. También, cuando escribe Steinberg el paradigma de la abstracción como sentido del Movimiento Moderno estaba comenzando a ser demolido y, con él, el de la primacía de la crítica formalista. Es entonces incluso cuando el método iconológico comienza a entrar, de verdad, en los dominios de la Historia del Arte. Desde este punto de vista, a cualquier lector actual sin duda puede sorprenderle la clara militancia de Steinberg contra los métodos formalistas, militancia planteada desde los primeros párrafos y desde las primeras notas al pie de su texto. Y valga decir ahora que el antiformalismo de Steinberg fue la clave de su impulso, pero también el signo de su debilidad, pues nadie puede negar hoy la importancia de la experimentación formal llevada a cabo por Picasso en la obra.

Steinberg, además, fundó todo un método, el que podríamos denominar de la arqueología creadora subjetiva. Con descubrimientos propios y con las catalogaciones de Zervos en las manos, ordenó apuntes, esbozos, proyectos, y propuestas previas para querer hacernos ver que el significado de la obra no es lo que simplemente vemos sobre el lienzo pintado sino, mejor, todo el proceso creativo que podemos reconstruir. Esta toma de posición es francamente discutible e incluso William Rubin, apasionado

defensor de Steinberg, al entender *Las señoritas...* como una obra que había recorrido un camino de elaboración de lo narrativo a lo icónico recogió las tesis de su antecesor para ampliarlas y enmendarlas en este punto.

En cualquier caso, Steinberg quiso dar sentido a las figuras masculinas que aparecen en los preparatorios —es decir, al marinero y al estudiante de medicina que porta un libro o una calavera— y sobre todo, entendió la obra preferentemente en su dimensión iconográfica y simbólica, estimando que su significado—y cito textualmente—no era un enigma sobre el precio del pecado, es decir no era un memento mori, sino una alegoría que escenificaba al que se compromete y al que rehúsa comprometerse, en una confrontación de las exigencias indestructibles del sexo. Y, al hacer esta consideración, Steinberg también abrió la puerta a las interpretaciones psicoanalíticas de *Las señoritas...*

Aunque en algunos aspectos puedan resultar discutibles, de lo que no cabe duda es que las posiciones y los comentarios de Steinberg abrieron todo un ciclo interpretativo que dura hasta hoy. Al cifrar el significado de la obra en su proceso creativo dio paso a enjuiciar la relación entre el cuadro y el espacio privado del artista. Como era de esperar, ha sido Pierre Daix quien más ha insistido en ello planteando la importancia que durante la ejecución de la pieza tuvieron las desavenencias del pintor con su compañera, Fernande Olivier. Cuesta trabajo aceptar que el mayor artista del arte del siglo XX, al realizar sus obras maestras, diera tanta trascendencia a las cuestiones domésticas.

Pero sea como fuere en el espacio privado de Picasso se incluyen también sus fobias y una de ellas, al parecer muy conocida y recurrente desde 1900, era su miedo a la sífilis y a las enfermedades venéreas. El tema ya está presente en Steinberg y ha captado el interés de Michel Leja y de Wayne Andersen, pero sin duda ha sido desarrollado de una manera peculiar por William Rubin quien asocia la imagen deformada de los rostros de mujeres sífilíticas en avanzado estadio de la enfermedad con los rostros de *La*

señoritas... que asumen los rasgos de las máscaras africanas. Rosalind Krauss e Yves Alain Bois se han opuesto con fuerza a esta identificación. En realidad no es fácil oponerse a ella. Rubin quiere jugar fuerte en la interpretación de la obra y la lleva a un terreno difícil, más allá de lo escabrosamente morboso y cercano a lo gore o lo freaky. Pero los abultados hinchamientos y las descarnaciones de las enfermas terminales de sífilis no parecen tener una clara relación formal con las esquematizaciones angulosas y en corte prismático de talla seca de las máscaras africanas. Además, en plena época de expansión colonial, en el contexto picassiano, lo primitivo era siempre asumido como un valor positivo que oponer en su otredad a la decadente sociedad burguesa de *La Belle Époque* y a las ideologías dominantes imperialistas y segregacionistas. O al menos algo parecido a esto es lo que piensa Patricia Leighton (1990). Para Leighton, Picasso, desde su ideología imbuida de lo libertario, se opondría a las prácticas genocidas reivindicando la potencia estética —y erótica— de lo considerado inferior, salvaje e incluso carente del estatuto de la condición humana. Por otro lado, el modo en que se ha acercado al asunto *Natasha Staller* es distinto del de Leighton, pero en alguna medida relacionable con él. Según *Staller*, para llegar al cubismo, Picasso tuvo que realizar, como él mismo dijera, un cúmulo de destrucciones. En una de ellas está en el origen mismo de *Las señoritas...* y no es otro que la destrucción de la antinomia

española o andaluza con respecto a lo africano, establecida desde la época de La Reconquista. Nosotros entenderíamos que esa antinomia (que dialécticamente también puede ser fascinación) es más bien con respecto al mundo norteafricano y no subsahariano, pero, en fin, según la autora, la validez que da Picasso al arte negro en *Las señoritas...* sería la prueba la superación en positivo de heredadas actitudes hostiles ante el otrora enemigo histórico.

Como en Picasso todo está relacionado, las alusiones a las fobias privadas del artista nos ha llevado a los llamados estudios culturales, pero también puede llevarnos a otros terrenos. Anna Chave, precisamente, ha conciliado los estudios culturales con los estudios de género, planteando en *Las señoritas...* no ya sólo como campo donde se evidencia las contradicciones de la sexualidad masculina sino, además, donde se pone de manifiesto la utilización del cuerpo femenino como lugar de ensayo --con todo lo que simbólicamente ello conlleva-- de las experiencias de campo y de las definiciones de lo moderno.

En alguna medida, determinados planteamientos de Chave está sugeridos por el nuevo psicoanálisis. Significativamente, algunas de las más poderosas sugerencias iconográficas de Steinberg tienen que ver con la captación de símbolos o contenidos latentes traídos del psicoanálisis. Evidentemente los análisis iconográficos del arte del siglo XX al no poder apoyarse en la literatura emblemática tienden a hacerlo, mal que les pese a algunos, en la simbología psicoanalítica. Quizás al hablar de *Las señoritas...* John Nash (1970), no pensaba adentrarse en este terreno, pero lo hizo. Y lo hizo al afirmar que el rostro de la señorita más problemática, la que está agachada y tiene, contradictoriamente, el rostro de frente y el cuerpo de espaldas, era la imagen misma de la más terrible de las Gorgonas. Nada recuerda en este rostro a las descripciones de Medusa en la literatura clásica. Esta señorita con su doble posición nos está diciendo que aunque esté de espaldas en realidad le gustaría estar de frente y mostrarnos su sexo (algunos dibujos preparatorios así lo muestran) y Nash, no sé si conscientemente, al decir que su rostro era el de Medusa parecía evocar el conocido texto de Freud en que Medusa es identificada con la representación misma de los genitales femeninos y, por ende, en el espacio masculino, con el complejo de castración. Y es por ello que *Las señoritas...* pueden llegar a resultar amenazantes para algunos espectadores varones. Años más tarde, Yve-Alain Bois (1988) recuperó la sugerencia de Nash, siempre también recordada por Rubin, y la relacionó inevitablemente con la Medusa de Freud para hacer un quiebro y acabar proponiendo que *Las señoritas...* fuesen leídas desde la instancia o el registro de lo simbólico propuesto por Lacan y no desde el sentido convencional de lo simbolista, es decir, no desde aquello que alcanza una significación metafórica constante en unos individuos determinados sino desde el plano en que el psiquismo estructura su relación con el orden del mundo. Pero Bois no emprendió la tarea por él mismo y que yo sepa hasta ahora nadie la ha emprendido, quizás porque es una tarea difícil de concretar. Bois tituló su texto *Pintura como trauma*. Habría sido mejor hablar de síntoma que de trauma, apreciando entonces el cuadro en su brutal capacidad de poner de manifiesto, y en el terreno del arte, los signos ocultos de la sociedad patriarcal del cambio de siglo.

Dentro de la esfera psicoanalítica, pero en parte alejada de los planteamientos anteriores, la psicoanalista y e historiadora del arte Mary Matthews Gedo, experta en

Picasso y fundadora de la psicoiconología, ha conducido sus indagaciones sobre el artista desde la proyección en sus obras de lo que podríamos denominar, abusando de los términos, psicosis (o escisión) masculina típica. Picasso se identifica con los personajes masculinos de los bocetos. Esto es algo ya apuntado por Steinberg y comprobable por el espectador a través del parecido. Estudiante (con libro o calavera) y marinero son dos formas distintas de entregarse a la sexualidad y al encuentro con lo femenino. Mientras ambos personajes están presentes las señoritas son amables y divertidas, cuando en el proceso final de realización ambos desaparecen, y _Las señoritas acaban siendo entendidas como el exorcismo mediante el cual Picasso querría alejar de sí mismo el poder que sobre el tendría la figura materna y, por ende, su actitud dual ante las mujeres. Y para apoyar su punto de vista Gedo saca a colación unas conocidas declaraciones de Picasso a Malraux en las que el artista afirma algo muy parecido a estos planteamientos.

La emergencia de los estudios culturales y las sugerencias --tópicas o sofisticadas-- de lo psicoanalítico, hacen echar en falta la antigua sociología del arte. Y a Las señoritas... no les va mal este recuerdo. Pierre Daix ya situó el sentido de Las señoritas..., junto al de la experiencia íntima, en la oposición frontal del artista a la hipocresía social y a los medios de dominación de La Belle Époque. Michel Leja (1985) puso de manifiesto cómo Picasso, en el tratamiento final de la obra, reprodujo (o simplemente transcribió, como haría durante toda su vida) la forma de grupo en la que posaban las prostitutas para fotografías eróticas o publicitarias. Wayne Andersen ha rescatado aún más este tipo de documentos y, en fin, Neil Cox, ha planteado como entre las caricaturas de la época, a las que tan aficionado era Picasso, se encuentran versiones satíricas y descarnadamente eróticas de desnudos femeninos provenientes de la pintura europea culta o de la tradición académica que bien pudieron inspirarle la idea del cuadro y algunos aspectos de su lenguaje.

En relación con esta otra perspectiva, el biógrafo de Picasso, John Richardson ha pensado siempre que el artista tuvo presente las escenas de prostíbulo de Contantin Guys (el pintor de la vida moderna de Baudelaire) al plantear Las señoritas... y desde luego, artistas que siempre estuvieron en el repertorio visual de Picasso como Degas y Toulouse-Lautrec hicieron de las escenas de prostíbulo un tema recurrente en sus composiciones. Este diálogo del artista con otros pintores es desde luego muy picassiano, y ha sido yendo desgranado poco a poco por diversos autores al abordar la obra. Y es un diálogo que, como siempre en Picasso, mezcla la apropiación de los maestros antiguos con el reto hacia los maestros modernos. Todas estas asociaciones conllevan interpretaciones de la obra de Picasso y, a su vez, todas estas interpretaciones se resumen en una mayor: La mirada de Las señoritas... no sólo se dirige, al cabo, al espectador, se dirige a la Historia del Arte.

Pronto, Barr relacionó Las señoritas... con La visión de San Juan de El Greco. Steinberg, buscando referencias barrocas para la obra, por su teatralidad, la puso en relación con La vocación de San Mateo de Juan de Pareja y con Las Meninas. Olvidó, pensando el cortinaje que se pliega, Las Hilanderas. Pero en cualquier caso Steinberg hacía del Museo del Prado el primer referente de Picasso. Añadiendo luego la similitud la obra algunas piezas que el artista no pudo conocer de Pietro Mochis y de Laurence Alma-Tadema. Muchos años más tarde, y plena efervescencia de los estudios que relacionan

a Picasso con los maestros antiguos, Elizabeth Cowling y Christopher Green han puesto en relación Las señoritas... con dos de los pintores de los que Picasso más se apropia: Tizano y Rubens; del primero Diana y Acteón, iconografía con la que coincide algún boceto preparatorio y, del segundo, nada más y nada menos que El juicio de Paris, por la pose de una de las figuras femeninas con los brazos alzados. Steinberg puso pronto en relación Las señoritas... con El harén, óleo realizado en Gósol en el verano de 1906, y Pierre Daix puso a su vez en relación El harén con El baño turco de Ingres, por lo que Ingres y Picasso comenzaron a concatenarse en una relación sin fin confirmada por los catálogos razonados del artista. Y, en fin, mientras que Rubin sacó a colación Las mujeres de Argel de Delacroix y se hacen indispensables referencias subsidiarias a Goya y Manet, Javier Pérez Rojas ha encontrado parecidos entre Las vividoras del amor de Julio Romero de Torres y la obra de Picasso.

De todas estas asociaciones llama la atención sin duda la insistencia picassiana en repetir en sus desnudos la iconografía de la Venus Anadiomenes, algo que también haría Matisse, como ha recordado Daix, y sin duda en esta asociación iconográfica reside uno de principales rasgos de la entropía comunicativa de Las señoritas...: que siendo una pintura de audaz lenguaje contemporáneo y tratando un tema que desafiaba al decoro remitiera al espectador culto, de un lado, a lo primitivo y, de otro, a esquemas iconográficos asentados en la tradición clásica y académica; creaba así Picasso un juego de interferencias tan perturbador como fascinante que tenía implicaciones más allá de lo meramente estético.

Por otro lado, la fascinación de Picasso por la obra tahitiana de Gauguin ha sido siempre conocida, e incluso tendida por el verdadero íncipit hacia su encuentro con lo primitivo, mientras que ya Barr puso tempranamente Las señoritas... en relación las bañistas de Cézanne y David Fraser-Jenkins ha retomado contemporáneamente el asunto con dosis de franca originalidad. Y no menos conocido actualmente que las referencias a Gauguin y Cézanne es el desafío que Picasso lanzó con Las señoritas... al Matisse de La alegría de vivir y del Desnudo azul, recuerdo de Biskra y al Derain de Las Bañistas. Al establecer estas relaciones observamos cómo Las señoritas... pueden ser vistas más como el punto y final del ciclo posimpresionista que como el punto de partida del cubismo. O quizás pudieron ser ambas cosas. Pero, en cualquier caso, como en algún modo ya planteara Steinberg, esta competición de Picasso con Matisse y con Derain llevaba aparejada tanto un hito de emulación como un sonoro reproche: ellos, en los albores de la modernidad, aún situaban sus metáforas y sus experiencias sobre el lenguaje plástico en un lugar intemporal y arcádico, mientras que Picasso parecía afirmar que en el nuevo tiempo que comenzaba sólo era posible con un enfrentamiento directo con, escrito con mayúsculas, lo Real, diferenciando la belleza y el deseo del ejercicio de la sexualidad.

En definitiva las interpretaciones y las visiones depositadas se pliegan sobre sí mismas, se hacen eco unas de otras y se multiplican incesantemente como las imágenes en una habitación de paredes de espejo. Hay quien deplora las interpretaciones. Hay quien considera que la acumulación de interpretaciones puede llevar al sin sentido y a la banalización de la experiencia plástica, pero ¿esta capacidad de Las señoritas de Aviñón de hacernos transcurrir del análisis formal a los estudios culturales, o del psicoanálisis a los estudios de género, pasando por la iconología y por la sociología,

esta capacidad, digo, no hace que la obra, un siglo más tarde, siga aún viva entre nosotros y se inmiscuya, todavía, en los más inesperados resquicios de nuestra vida cotidiana?