

Un álbum de Les Demoiselles d'Avignon (Picasso. Les Demoiselles d'Avignon. Álbum de dibujos). Brigitte Leal.

Un álbum de Les Demoiselles d'Avignon

Esos ojos traspasados de tristeza y esa nariz como una fea cicatriz, ese cuerpo, en fin, roto, destrozado de tanto como ha servido...

Nada más abrir el álbum nos encontramos con la imagen más sobresaliente de Les Demoiselles d'Avignon: la cabeza de la señorita sentada a la derecha, cuya agresiva concepción tanta tinta hizo correr. Procedente de los estudios previos al segundo estado del cuadro, repintado en su parte derecha durante el verano de 1907, este dibujo al carbón es, pues, totalmente ajeno al resto del álbum, cuya iconografía y principios estilísticos coinciden con los de la primera versión de la obra, esbozada en la primavera del mismo año. De esta versión inicial, como de la definitiva, no sabíamos nada, o casi nada, hasta que, tras la desaparición de Picasso, pudimos ver los tesoros ocultos en sus talleres, el más precioso de los cuales eran posiblemente sus álbumes de dibujo y, de manera especial, la serie de quince álbumes preparatorios de Les Demoiselles d'Avignon, que de este modo fueron finalmente recuperados en su totalidad.

Tras permanecer inédito durante largo tiempo —Christian Zervos esperó a 1973, año de la muerte del pintor, para publicar desordenadamente sus mejores hojas—, nuestro álbum surge ahora como el más bello florón de este cortejo genesíaco. Integrado por diecisiete importantísimos estudios de conjunto, es el único álbum en el que figuran todos los personajes llamados a aparecer (cinco señoritas) y a no aparecer (dos señoritas y dos hombres) en la obra final. Por él desfilan asimismo numerosas imágenes, posteriormente eliminadas, cuya apariencia anodina (una hermosa fuente llena de frutos maduros e incluso Fricka, la perrita de Picasso) no consigue ocultar del todo su fuerte carácter simbólico.

El misterio que planea sobre la historia y el significado de Les Demoiselles d'Avignon fue siempre alimentado cuidadosamente por el propio Picasso («negligencia o perversidad», de su parte, piensa Leo Steinberg). Tal vez irremediabilmente herido por el severo juicio formulado por quienes —pintores, amantes del arte o amigos— en junio de 1907 tuvieron el privilegio de ver el cuadro, ya en su estado definitivo, en el taller del Bateau-Lavoir, y después molesto por la maliciosa controversia montada en torno a la presencia en sus obras de influencias del arte «negro», Picasso decidió ignorar, a partir de entonces, todas las críticas hechas a la obra. En La cabeza de obsidiana, libro publicado un año después de la muerte del pintor, André Malraux recoge lo que el artista le confió acerca de esta obra y su verdadero sentido. Una tarde de 1937, en París, Picasso termina el Guernica y evoca su descubrimiento, durante el verano de 1907, de las colecciones de etnografía del Museo del Trocadero: «Completamente solo en aquel museo horrible con máscaras, muñecas de los pieles rojas, maniqués cubiertos de polvo. Les Demoiselles d'Avignon debieron de llegar aquel mismo día, pero no por las formas, sino porque era mi primera tela de exorcismo, sí».

Completamente solo..., ¿en qué horrible soledad decidió Picasso, en el otoño de 1906, acometer un gran cuadro de desnudo como Matisse y según Ingres y Cézanne?

En un gran álbum apaisado muy parecido a éste, Picasso empieza a dibujar desde todos los ángulos mujeres desnudas, de pie. En el invierno, sin dejar de tantear, llena hasta los bordes las hojas de un segundo álbum con desnudos de formas densas y músculos abultados, y se recrea en la plasmación de los rostros con sus ojos cerrados... En el mismo corazón del álbum aparece un primer estudio de conjunto, esbozado con trazo rápido, cuando todavía el artista piensa en una composición —¿primera idea del cuadro?— con dos mujeres sentadas frente a frente en un interior adornado con cortinas, cuyas posiciones estudia largamente.

En marzo de 1907, el artista encuentra por fin su tema. Se sirve de un tercer álbum —el que aquí nos ocupa—, cuyas páginas llena completamente en menos de un mes para narrar, como después confesará a Christian Zervos, «el recuerdo de una casa de tolerancia existente en la calle Aviñón de Barcelona...»

A través de las hojas del álbum, a veces rabiosamente tachadas e incluso arrancadas, llenas de anulaciones y rectificaciones, ese «recuerdo» va tomando cuerpo ante nuestros ojos.

La leyenda, ganada por la intensidad expresiva del álbum, afirmaba que Picasso lo había concebido muy deprisa, pintándolo directamente sobre la tela como poseído por una especie de furia. El elevado número de estudios preparatorios (álbumes, hojas sueltas y estudios pintados) invalida esta romántica hipótesis. Los dibujos del presente álbum muestran asimismo que esta obra, sazónada durante largo tiempo, se asienta en normas clásicas. Piénsese en David cuando trabajaba en el Juramento del Jeu de Paume. Los estudios de conjunto ajustan la composición, distribuyen los grupos de figuras con una escritura nerviosa y espontánea que se diría impulsada por el caudal arrollador de las ideas. Después el lápiz se serena para contemplar cada una de las figuras por separado y desde todos los ángulos; dos de ellas, desnudas y vestidas. El trazo grueso y acentuado estudia cuidadosamente cada uno de los motivos, precisa una postura, enriquece los detalles de un peinado, de un cortinaje, pero se concentra de manera especial en los rostros, cuyo contorno delimita en un primer plano cada vez más inmediato, modificando aquí y allá las sombras que surcan una mejilla, la inclinación de una cabeza o la expresión de una sonrisa... Ni siquiera las modestas flores del bodegón y su rústico vaso se libran de este análisis minucioso.

Estos estudios ponen asimismo de manifiesto las contradictorias ideas que presidieron la gestación de la obra. Tres croquis muestran claramente que, ya en este momento, Picasso piensa sustituir el formato horizontal, que da una composición de friso, por un formato cuadrado, trabajado en sentido de la altura, que implica un ordenamiento más recogido del espacio.

La concepción general, aunque compleja, parece ser que brotó, ya perfectamente estructurada, de su mente: primeramente, Picasso traza dos diagonales que ocupan todo el ancho de la página y se cruzan ligeramente a la izquierda del centro; con ellas quiere sugerir las líneas de fuerza de la composición. El espacio de los cuatro triángulos así formados es ocupado por siete figuras, mientras que paulatinamente se va adivinando la punta afilada, un poco inquietante, de la mesita baja tomada del Baño

turco ingresiano. Luego los triángulos son sustituidos por las curvas, más suaves, de pesadas colgaduras que hienden el espacio de parte a parte, lo enmarcan como un escenario y acogen entre sus pliegues las figuras en apretados grupos de dos o tres; son pliegues hinchados como bolsas uterinas que quisieran protegerlas de todo contacto entre ellas. De hecho, en este espacio asfixiante, las carnes se tocan sin que las miradas lleguen a cruzarse jamás. La atmósfera cálida del Baño turco es reproducida aquí mediante una escenificación cuyo carácter barroco Leo Steinberg ha subrayado acertadamente. Los personajes toman sitio uno tras otro a lo largo y lo ancho del escenario y forman un círculo alrededor de la frugal comida. El lápiz negro, muy afilado, traza siluetas de aristas cortantes o sugiere, con pulso relajado, cuerpos sin formas ni rostros que, poco a poco, van cobrando apariencia humana.

Aquí y allá, el triángulo de un sexo, la doble curva de los senos y una cabellera que cae sobre la espalda definen a una mujer, mientras que dos siluetas —una exactamente en el centro de la composición, como empalada en la punta de la mesa, y la otra de perfil, a la izquierda—van a permanecer en estado de esbozo hasta que el artista cubra su desnudez con ropas que las definan como representantes del sexo fuerte.

Pero, ¿qué va a encontrar uno en un burdel, sino chicas y clientes? Picasso no es Matisse. Por eso, mientras éste sitúa sus delicadas odaliscas en los jardines de la Arcadia, en Picasso las mujeres desnudas, las «bañistas» tienen sexo y lo muestran de buen grado.

La señorita agachada en el rincón de la derecha es sin duda la más desvergonzada, pues tiene las piernas abiertas como si quisiera exhibir su mercancía. La que está delante de ella, arrellanada en un sillón con las piernas cruzadas en alto, no posee mucho más pudor. En cuanto a la cariátide captada en una postura clásica que recuerda el Esclavo de Miguel Ángel del que más tarde Picasso tendrá un vaciado, hay que decir que muestra asimismo sus encantos sin la menor vergüenza, poseedora de una gracia hecha de indiferencia y despreocupación muy ingresiana. Las otras dos señoritas se disponen a levantar las cortinas para ver mejor al recién llegado. ¿Quién es ese hombre que entra a la izquierda con un libro bajo el brazo?

Extraño cliente, en efecto, ese joven de ojos grandes y asombrados, y aspecto un tanto cohibido. ¿Acaso no muestra una calavera a nuestras señoritas y acaso no vuelven éstas sus ojos y la miran con interés?

Se trata —lo ha dicho Picasso—de un estudiante de medicina. Pero, ¿qué viene a hacer aquí? Cogido a las cortinas, titubea ostensiblemente. ¿Se decidirá a iniciarse en los misterios de la carne o dejará caer las cortinas sobre este antro de vicio?

El único que permanece totalmente ajeno a lo que pasa a su alrededor es el personaje central, a buen seguro pendiente de las rajadas de sandía y el porrón de vino tinto. Este cliente es un marinero —¿hay algo más trivial en el burdel de una ciudad portuaria?—, y Picasso se ha recreado visiblemente en dibujar con precisión su bonito traje de cuello grande y escotado, y su gorro con borla encasquetado en lo alto de la cabeza. Picasso nos ofrece asimismo una imagen más brutal de él. En ella el marinero aparece con el torso desnudo, sin su traje de opereta, y lía un cigarrillo mientras espera turno... Picasso duda visiblemente acerca de la personalidad de su modelo: primeramente dibuja los rasgos, un poco toscos, de un hombre maduro, de aspecto huraño, cuello

robusto y mentón cuadrado; después traza el retrato completo de un hombre bajito con una sonrisa burlona. Una bellísima hoja de estudios a pluma nos lo presenta a su vez con las facciones de un adolescente de rostro delicado, aspecto dulce y soñador que recuerda extrañamente a Pablo Picasso... Las figuras de los dos hombres se confunden: los mismos ojos desorbitados, el mismo perfil clásico, la misma frente alta enmarcada por infantiles mechones de cabello, de manera que a la postre no se sabe bien quién es el marinero, quién es el estudiante de medicina y cómo distinguir el vicio de la virtud, toda vez que uno y otra tienen el mismo rostro.

En este mes de marzo de 1907, Picasso no ha «descubierto» aún el arte negro. Vive bajo el hechizo de la escultura ibérica precristiana que ha visto recientemente en una exposición del Louvre dedicada a las excavaciones del Cerro de los Santos. Posteriormente, el taller del Bateau-Lavoir albergará durante algún tiempo dos de estas toscas cabezas de piedra que Picasso adquirió en mala hora a un estafador que se hacía pasar por el secretario de Apollinaire. Una de ellas, una cabeza de hombre, prestó luego sus ojos a flor de piel, sus grandes orejas ribeteadas y su flequillo cortado a ras a los dos clientes del burdel de la calle Aviñón. Los rostros femeninos no escaparon a esta estilización brutal. Sin piedad para nuestras señoritas, a las que presta musculaturas de atleta que hacen dudar de la verdadera naturaleza de su sexo, el lápiz del dibujante la emprende luego con sus finos rostros ocupados a su vez por ojos inmensos rematados por los arcos perfectos de unas cejas que se prolongan en narices enormes, anticipo de las célebres porciones quart-de-brie que tan gran revuelo van a levantar. Si no fuera por sus largas cabelleras, nada las distinguiría de sus compañeros de fortuna. Ellas y ellos están marcados por esa dignidad dolorosa —rostros herméticos, miradas ausentes— que tanto impresionó a Gertrude Stein.

La atmósfera de melancolía que se cierne sobre todos los personajes, la presencia emblemática de los dos hombres rodeados de objetos simbólicos —¿vanitas o sucedáneos sexuales?— hacen pensar que bajo la anécdota trivial se esconde un sentido alegórico. Aunque nos cueste ver a Picasso en el papel de predicador, cabe preguntarse si no habrá concebido aquí «una especie de alegoría burlesca del salario del pecado», un memento morí encarnado en la pareja formada por el estudiante de medicina (la virtud) y el marinero (el vicio), como sugiere, no sin reticencia, Alfred Barr. Leo Steinberg, por su parte, prefiere ver en el estudiante de medicina con su libro un símbolo del conocimiento, «un hombre aparte..., desahuciado en cuanto que no entra». Cuando, en el curso del trabajo, los dos hombres y con ellos la anécdota desaparecen para dejar a las mujeres solas, esta intención moralizante será eliminada en beneficio de investigaciones formales reavivadas por el descubrimiento de las artes primitivas. Entonces esta «tela de exorcismo» se ofrecerá a las miradas como lo que, en el fondo, nunca dejó de ser: una brutal metáfora sexual.

Este álbum, con todo y narrar una historia que nunca vio la luz, es inolvidable. Ante cada una de sus páginas sentimos que nos falta el aliento, emocionados con tanta belleza. Cuando creíamos que íbamos a entrar en un vulgar «salón», descubrimos, un tanto confusos, rostros graves, flores frescas en un vaso, una perrita que amamanta a sus cachorros y la presencia punzante de una calavera.