

Les Demoiselles Cuaderno n.º 42, 1907 (Je suis le cahier. Los cuadernos de Picasso).
Robert Rosenblum

El que yo albergara una superstición totalmente absurda sobre Picasso (y que se hizo añicos bruscamente el 8 de abril de 1973) estaba en consonancia con el más supersticioso artista del siglo veinte. Aquel día, seis meses y medio antes de cumplir noventa y dos años, reveló su inmortalidad al morir de forma increíble, mientras yo siempre había tenido el disparatado presentimiento de que, si alguien en la historia del género humano podía burlar a la muerte por una energía creativa realmente sobrenatural, sería aquel diabólico español. Por supuesto, estaba equivocado, pero sólo en parte. Desde 1973, Picasso ha llevado una vida póstuma de astuto faraón, cuyos tesoros tumbales ocultos, uno a uno, van apareciendo en interminable sucesión de pinturas, esculturas y dibujos que nos obliga a pensar en él no en tiempo pasado, sino en presente y futuro. Desde los diez hasta los noventa años, todavía parece hacer arte póstumamente, y todo lo que creemos saber sobre él parece provisional y vivo, sujeto a los cambios producidos por el próximo descubrimiento de tal o cual obra sorprendente y desconocida, o por una ráfaga de pequeños fragmentos de nuevas evidencias gráficas o documentales capaces de resaltar o variar sutilmente algún momento o alguna obra maestra de sus ocho décadas de frenética producción.

A esta última categoría pertenece la fresca lluvia que nos llega en los cuadernos de Picasso, un conjunto de carnets muy individualizados que, al ser expuestos y presentados aquí, pueden hacer resaltar toda una nueva serie de interpretaciones en la nunca terminada carrera de Picasso. El año del cuaderno de dibujos a lápiz que presento, 1907, es el más importante de su primera madurez: la época del año concreta, aparentemente, es la primavera, de marzo a mayo más o menos, cuando está inmerso en las primeras fases de *Les Demoiselles d'Avignon*. El cuaderno ofrece una variedad de datos visuales y escritos que refuerzan y amplían nuestro conocimiento de la cada vez más asombrosa inventiva de Picasso al crear una extraña y nueva raza humana que pronto se plasmaría en la convulsión pictórica de las *Demoiselles*.

Un solo dibujo se separa de esta línea figurativa, un fragmento de paisaje a lo Cézanne que representa, con un sentido impresionista del matiz, ramas bifurcadas y enmarañadas de un árbol sin tronco desafiando a la gravedad. Se puede percibir bien el origen de una serie de paisajes más abstractos en gouache y acuarela asociados con una escena al aire libre de campesinos trabajando, *Los segadores*, un cuadro que también ocupaba a Picasso en la primavera de 1907. Sin embargo, ante todo el cuaderno está lleno de estudios de desnudos femeninos, un ejercicio abierto generador de una especie humanoide que retrocede a ciertas formas arcaicas de representación anatómica y de poderes mágicos recobrados. Aquí, la evolución darwiniana del arte realista decimonónico —que había alcanzado, para cuando Picasso nació, un infinito virtuosismo reproduciendo en pintura y escultura el cuerpo humano en movimiento— se invierte. El maestro retrocede a los orígenes imaginarios que pueden brillar, de paso, en figuras como las de las páginas F y G, evocación un mundo arcaico y mediterráneo donde las mujeres, como cariátides o campesinas, llevan cestos en la cabeza o caminan con jarrones rituales en la mano. Pero tales figuras, que recuerdan muchos motivos de similares características arcaizantes, pintados

abundantemente durante la estancia de Picasso, la primavera y el verano de 1906, en el pueblecito catalán de Gósol pueden volver a destilaciones de forma todavía más elementales, como si se estuviera inventando un vocabulario virgen para hacer nuevos ídolos para una religión aún por codificar. Las páginas A y B, por ejemplo, parecen ser la misma diosa vista de frente y de espaldas en una imagen de total frontalidad relacionada con las artes tribales exóticas o con los orígenes de la escultura occidental en Egipto o la Grecia antigua. Por otra parte, esta austera y rígida criatura servirá de modelo para otras obras de este período. Otras páginas, como las 19 y las 20, muestran variaciones más informales de la factura de estos iconos hieráticos, con vistas de frente y dorsales en la primera y en la segunda, dos alzados laterales de la deidad cortados por el mismo molde simétrico.

Por supuesto, es oportuno pensar en la realización de tales ídolos en términos de una moderna tradición, donde los complicados genios del arte occidental, empezando por Gauguin, se enfrentan a los anónimos artistas de lo que antes de este siglo se había llamado arte «primitivo» de lejanos lugares, como las Islas Marquesas o Costa de Marfil. Gracias sobre todo a la exhaustiva investigación realizada para la exposición del Museo de Arte Moderno y del catálogo «El primitivismo en el arte del siglo XX», esta historia ya ha sido documentada con precisión, para el arte moderno en general y para Picasso en particular. Pero sin duda una de las conclusiones de esta comparación más significativa para la relación de Picasso con el arte tribal en 1907 es, como señala William Rubin, que el arte del maestro coincide con estos exóticos ídolos no tanto como resultado de una influencia directa, sino más bien por una importancia específica del arte tribal en Occidente a partir de 1890. Ya a finales del Siglo XVIII John Flaxman, en sus grabados para ilustrar a Homero (1793), Esquilo (1795), y otros, al estilo de la cerámica decorada griega, había supuesto una regresión a un mundo solemne y arcaico, donde las figuras, como las muchachas tebanas que oran ante la estatua de Ares, suponen un alienamiento de rigurosas vistas frontales y de perfil donde formas geométricas «primitivas» de una fase anterior del arte se convierten en los componentes elementales de la descripción anatómica.

Esta forma voluntariamente arcaizante de simetría jerárquica y de orden elemental fue en ocasiones resucitada por la generación simbolista, que dominaba el arte en el cambio de siglo tanto en la Barcelona como en el París del joven Picasso. Como ejemplo característico, Verdad, un cuadro de 1903 del maestro suizo de renombre internacional Ferdinand Hodler (que, como Picasso, expuso en la exposición mundial de París de 1900), ofrece, dentro de las restricciones de un vocabulario cuyas fuentes en el realismo académico son todavía evidentes, una de esas diosas icónicas. Con la pureza intemporal de su cuerpo desnudo, fijada eternamente en un eje de rígida simetría, se nos presenta de frente en una postura heráldica. Como una deidad mágica de alguna religión primitiva, puede disipar, con las manos alzadas, el sexteto simétrico de malvados espíritus masculinos, cuyas contorsiones y escorzos anatómicamente más complejos parecen relegarlos a un reino más terrestre y predestinado.

Las invenciones de figuras de Picasso en este cuaderno pertenecen, de hecho, tanto a la forma arcaizante de Holder como a la más conocida historia de la serie de influencias polinesias, ibéricas y africanas en su obra de 1906-1907. Como en el caso de la regresión estilística en el cuadro de Hodler desde las más complicadas posturas de

torsión casi miguelangeliana a la afirmación central de una simetría inmutable y tremenda, también Picasso, como se ve en este cuaderno, alterna entre lo que podrían parecer simplificaciones de estudios académicos de modelo desnudo, donde existen tensión muscular y movimiento, y las abstracciones emblemáticas de estas figuras que inmovilizan y codifican sus anatomías en el éxtasis intemporal de ídolos. Se puede ver este proceso de trabajo, por ejemplo, en las páginas 2-8, donde lo que parecen ser percepciones directas de un modelo de pie está metamorfoseado en una diosa, cuyos brazos alzados, con manos detrás de la cabeza y sexo expuesto y silueteado, hacen de ella el antepasado remoto (o el descendiente moderno) de una genealogía de diosas del amor, que va desde el nacimiento de Venus (recreada en la Venus Anadiomene, de Ingres) a una multitud de mujeres tumbadas del siglo diecinueve de marcada disponibilidad sexual, como la Maja desnuda, de Goya, y las odaliscas de Ingres. Pero este camino de lo observado a lo abstracto o de lo remoto a lo inmediato, es constantemente variable y reversible en la obra de Picasso; y es fascinante ver, en este cuaderno, cómo esta obsesiva imagen puede transformarse en las confrontaciones sexuales y más ferozmente directas que alcanzaron su realización en *Les Demoiselles d'Avignon*, cuyo concepto de composición está también bosquejado aquí. Más destacable es la secuencia de las páginas 22-25, que culmina en un monstruo cuya descarada tensión erótica, delineada con una serie de sombreados partidos, la convierte casi en el doble de muchos dibujos de Kooning de los años 50 relacionados con aquella serie diabólica de *femmes fatales* conocida simplemente como *Mujeres*.

Realmente, dentro del contexto del cuaderno, esta imagen de agresiva sexualidad femenina se convierte en una especie de Galatea para el Pigmalión de Picasso, que proporciona, por así decir, un ensayo para el mayor drama de las *Demoiselles*. No es una sorpresa, entonces, encontrar esparcidos en estas páginas dos estudios para aquella escena en el salón de un burdel que comenzó con una especie de escenario donde un marinero descubre un cortinón para entrar en el oscuro santuario de lo que los franceses llaman una *maison close* y que acabó en julio de 1907, en aquel quinteto de furias que se encaran frontalmente con el espectador, como para atraerlo a su tumultuoso teatro de sexualidad.

En el primero de estos estudios de composición, el elenco de personajes es el más reducido de todos los dibujos preparatorios relacionados con las *Demoiselles*. Aquí, el motivo constante del marinero solitario penetrando en la escena detrás del cortinaje se repite, pero sólo se enfrenta con dos prostitutas, en vez de las habituales cuatro o cinco. Estas dos son también recurrentes en los posteriores apuntes, la de arriba que aparece por las cortinas separadas del secundario santuario interior del burdel y la de abajo, de espaldas, que separa los muslos desvergonzadamente para exponer su sexo al nuevo cliente. En el primer plano central, una forma triangular proporciona un empuje fuerte y, si se quiere, fálico, de fuera adentro del cuadro 4, una cuña que en el cuadro final se convertirá en la inestable base para una naturaleza muerta, tumultuosamente erótica, de una rodaja de melón que empujará hacia arriba contra la carne de las prostitutas y un racimo de uvas y dos frutas redondas con forma de pera que caen. Pero aquí se trata de un rudimentario triángulo, inexplicable como objeto, sin conocer la posterior evolución del cuadro. Más extraño es, en esta versión reducida de las *Demoiselles* —con tres personajes— el ancho objeto en la cortina de la izquierda, cuya identificación escapa a mi capacidad, pero que podría ser algo específico,

compuesto de algo parecido a una pesa rodeada y abrazada por una especie de anillo. Su formato cruciforme, geométrico, evoca a la vez un símbolo mágico, una especie de signo de brujería, y una pieza utilitaria de metal, como el pomo de una ventana o la aldaba de una puerta, quizás apropiado a nuestra penetración desde el exterior al recinto clandestino detrás de la fachada. Pero seguramente, como en el caso de otros objetos indescifrables en la obra de Picasso, éste también sea finalmente interpretado y, como los otros, se sitúe en su sitio lógico.

No menos desconcertantes en esta página son las inscripciones en una meticulosa caligrafía cursiva, casi como ejercicios escolares encontrados entre las obras de juventud, del Museo Picasso de Barcelona, como variantes de firma hechas en los libros de latín de 1891-1892. Especialmente y en relación con la escena del prostíbulo, estas palabras se convierten en una irónica vuelta a la enseñanza infantil, unos deberes caligráficos en un cuaderno. La palabra Aurais, aislada, sugiere el estudio de la forma condicional del verbo francés; Germinal puede referirse a la novela de Zola o, más probablemente, al nombre del mes relacionado con la primavera (del 21 de marzo al 19 de abril) en el calendario revolucionario francés, y que puede corresponder a la fecha real del dibujo; y Crurs, quizás una forma latina mal escrita de crus y cruris, formas de la palabra «pierna». Pero esto sólo son conjeturas sobre un garabateo verbal y caligráfico que algún día podrá ser aclarado más coherentemente.

La otra página que propone una serie para el drama de las Demoiselles se ajusta más directamente a las varias docenas de estudios relacionados con él en los que el salón del burdel está ahora poblado por otras dos prostitutas a la izquierda, y otro marinero, abajo en el centro, ya se ha unido a los obscenos personajes. La cuña triangular soporta ahora un jarrón cilíndrico de flores bocetadas, cuyas medias lunas superiores parecen haberse metamorfoseado en una naturaleza muerta independiente de dos rodajas de melón, presumiblemente apoyadas en un plano más lejano. En cuanto a las dos nuevas prostitutas de la izquierda, la central superior está ahora en la postura de la diosa del amor, de pie, que, con los brazos alzados y detrás de la cabeza, aparece en las páginas de este cuaderno así como en varios pequeños óleos de estos meses. En este contexto, su postura frontal, casi simétrica, en el vértice de la escena y su primitiva geométrica de codos y muñecas en ángulo recto casi la convierten en una especie de ídolo a lo Gauguin, la abstracción de una musa erótica que domina eternamente la conmoción temporal de abajo, vista de frente y de espaldas, de la mercancía sexual.

La otra prostituta de la izquierda, inclinada contra un marco niquelado, sugiere una figura reclinada, con muslos separados, tumbada en una cama o sofá, que, como una figura en un libro «vivo», puede saltar hacia adelante para saludar al nuevo cliente, por mucho que la prostituta agachada de la derecha, exponiendo su mercancía sexual, parezca emparejada (en la forma de la cabeza también) con el marinero central. Esta polaridad sexual puede incluso implicar una doble imagen biológica, porque la parte posterior de la prostituta exhibicionista crea en la cabeza ovalada y en el pelo con trenzas una forma espermática que recuerda la frecuencia de esta imaginería en la obra de Edward Munch, que cobró tanta importancia en la formación del joven Picasso. En la obra Cenizas del maestro noruego, por ejemplo, las células espermáticas, como inevitables portadoras biológicas del comportamiento y del destino humanos, aparecen en el margen y, como retruécano subliminal, en el dibujo del vestido

desabrochado de la tentadora, cuya postura de disponibilidad sexual de nuevo corresponde al tipo que obsesionó a Picasso en aquellos meses. La idea principal en la obra de Munch de que la consumación sexual es letal para el macho de la especie, es también parte del argumento secundario y horrible de las Demoiselles, que como han demostrado muchos estudios recientes podría fundir la fuerza de la atracción sexual con el terror de una fatal enfermedad venérea.

En cuanto a otros antecedentes de las Demoiselles en el siglo diecinueve apreciables en este cuaderno, queda quizás otro eslabón por explorar. En las páginas 1 y 43 aparece el nombre de Eugène Rouart, primero con su dirección en Bagnole-de-Grenade, en Haute-Garonne, y después en lo que parece ser una cita, el jueves a mediodía (jueves a las 12), en el restaurante Fogot. Investigaciones anteriores han revelado que este hombre es el hijo de Henri Rouart, un miembro de la famosa familia Rouart que estuvieron estrechamente relacionados con Degas como amigos y mecenas, uno de cuyos descendientes, Denis, publicaría en 1948 los monotipos de Degas. Entre esos grabados está una importante serie de escenas de burdel parisino, relacionadas con la narrativa naturalista de los Concourt, Maupassant y Huysmans; y en 1958, cuando un grupo de estos monotipos salió al mercado en Londres, el propio Picasso fue uno de los principales compradores. Parece muy probable que Picasso conociera estos grabados clandestinos hacía décadas (algunos fueron publicados por su marchante Antoine Vollard en 1935 para ilustrar la Maison Tellier, de Maupassant), y es tentador suponer que fue Eugène Rouart quien le introdujo en ellos por primera vez, en 1907, cuando estaba gestando las Demoiselles. Realmente, en un grabado característico de la serie, y que acabó en la colección personal de Picasso, vemos exactamente el mismo tipo de escena donde un cliente masculino vestido entra desde el lado frente a la patronne, así como una obscena exhibición de muslos separados y cuerpos tumbados dispuestos para ser cubiertos por el posible cliente.

Otro motivo del cuaderno evoca también un tipo diferente de escenario especulativo, que puede ser apoyado o no: la secuencia de dibujos, de las páginas 27-37, que parecen representar en esta ocasión un hombre desnudo saliendo de una cortina abierta. Es un motivo que transexualiza el persistente tema de las Demoiselles, de la prostituta que aparta las cortinas en la parte superior derecha y entra en la escena, mostrando los pechos. Los ritmos ondulantes, casi art nouveau, de los recintos en estos dibujos sugieren algo sexual y fetal, una vuelta a la experiencia del útero; y de hecho, la criatura desnuda que ha nacido de estas formas orgánicas parece retroceder a un tipo de homúnculo, bebé o embrión. En las páginas 32 y 34, la inesperada inespecificidad de la cabeza con su ojo fijo y almendrado y el fuertemente contorneado arco de una oreja se asocian rápidamente con el autorretrato de Picasso de 1906-1907, como si el artista se hubiera identificado totalmente con esta iniciación a los ritos sexuales del burdel. ¿Y no hay aquí también algún presagio de aquellos ciclos biológicos de despertar erótico y evolución fetal que el artista llevaría a una fruición magistral en la Muchacha ante el espejo, de 1932? Como siempre, la temática del maestro, incluso cuando se vislumbra en los más modestos y ocasionales dibujos, suscita inesperadas vibraciones con otras obras que pueden estar separadas por décadas.

Como un postscriptum a los motivos sexuales que priman este cuaderno, Picasso, en el último dibujo proporciona un perfecto final. Abstraída, casi como un logo, de la prostituta agachada en los estudios de las Demoiselles, esta figura ha perdido ahora la cabeza para convertirse en un cuerpo sexualizado. Extendida simétricamente ante nosotros, en un casi monogramático emblema, presenta su espalda a nuestro ojo exterior, pero su parte delantera a nuestra imaginación erótica, un arquetipo de despertar que parece cerrar y simbolizar todo el carnet.

Por último, hay varias otras páginas del cuaderno dignas de mención, que son interesantes en muchos sentidos diferentes. En la página 42, unos garabatos sólo en parte legibles nos dicen que «Stein estará en su casa toda la semana próxima...?? el martes», un recuerdo manuscrito de la amistad de Picasso con Gertrude Stein, que empezó en el otoño de 1905. Pero encima de este texto hay otro: «Escribir à Braque» (Picasso ha acentuado la a, como en francés y no como en español) y en el interior de la tapa posterior, junto a la nota de la cita con Roaurt, Picasso escribió «Braque, el viernes». Presumiblemente, Picasso y Braque no se encontraron hasta octubre-noviembre de 1907, por intermedio de Apollinaire; pero si este cuaderno data, como parece, de la primavera anterior a la finalización de las Demoiselles, en julio de 1907, ¿podría evidenciar esto que el encuentro de estos dos grandes artistas, que daría como resultado la asociación más extraordinaria de la historia del arte, se había producido unos seis meses antes? Si el primer examen de este pequeño cuaderno puede suscitar tales cuestiones, pensemos cuántas más yacen almacenadas, porque el Picasso resucitado continúa revelando una obra tras otra.