

Picasso Vivo. 1881-1097. Infancia y primera juventud de un demiurgo. Josep Palau i Fabre

CAPÍTULO IV

PROTOCUBISMO Y TENDENCIA NEGROIDE

De acuerdo con lo que hemos dicho hasta aquí, llamaremos precubismo a la última etapa de la obra de Cézanne y los antecedentes que hemos ido encontrando, diseminados, en la obra de Picasso hasta 1906 inclusive, algunos de los cuales son anteriores o contemporáneos (hay que fijarse en este detalle) del último Cézanne. Llamaremos protocubismo, coincidiendo grosso modo con Barr (B., P., p. 61), a algunas obras del artista realizadas en 1907, en general anteriores o contemporáneas de Las señoritas de la calle de Aviñó, así como a unas cuantas un poco más tardías.

Sería tarea vana querer intuir o deducir qué habría sido del cubismo sin este cuadro famoso. Lo cierto es que Busto de mujer con las manos juntas (Palau, P. V. 1881-1907, fig. 1439) y Busto (fig. 26), por no citar sino dos ejemplos, son ya, para nosotros, protocubistas. Representan de una manera manifiesta la eclosión de un lenguaje nuevo, sea cual fuere el nombre que se le quiera asignar. Su cubismo enlaza, como ya hemos insinuado y como veremos, con algunas obras posteriores a Las señoritas y con la producción de 1908. Por lo tanto, hay una evolución cubista iniciada en 1906, interrumpida, en cierta manera, por los estragos de Las señoritas de la calle de Aviñó y que se reanuda cuando se apacigua o se mitiga el revuelo ocasionado por esta obra. Este paréntesis, notorio para nosotros, pero que es explosión creadora y plurifacética para el artista, puede tener diversas causas, la primera de las cuales es debida a las consecuencias del cuadro mismo. Pero aquí participan otros factores que habrá que tener presentes.

Una de las preguntas capitales que podemos hacernos en este momento crucial es intentar adivinar o ver de qué manera Las señoritas, que no es un cuadro específicamente cubista, pero que contiene el cubismo como una de sus posibilidades —como la más importante de sus posibilidades—, ha podido engendrar al cubismo, y no otra corriente. ¿Por qué la pintura de Picasso no ha derivado hacia un neofauvismo —o un superfauvismo—, un futurismo avant la lettre, un expresionismo sui generis, un primitivismo candoroso o salvaje, o hacia la abstracción? La respuesta nos la da Picasso mismo a través de las obras que siguieron a su cuadro famoso. De todos los ismos que se podían derivar de él —o que sabemos ver en él—, el más inmediato, o el más fácil de seguir, habría sido el fauvismo. Efectivamente, en unas cuantas creaciones de 1907 y de los primeros meses de 1908 éste será el que, al lado del cubismo propiamente dicho, querrá subsistir y casi imponerse.

En realidad, el artista ya había desbancado, superado o anulado ese posible fauvismo en las mismas Señoritas, por un procedimiento que es muy suyo, el del exceso. En los rostros de las dos figuras de la derecha ya había esa especie de superfauvismo, ese cénit colorista más allá del cual los valores que sustenta se agotan por sí mismos. Si Picasso continúa, en apariencia, concediendo tanta beligerancia al fauvismo en composiciones ulteriores es porque este movimiento era el de la vanguardia reconocida, el que parecía contener la última palabra o el último secreto del arte de

pintar —Braque, Matisse, Derain eran fauves— y Picasso necesita medirse constantemente en su terreno, mientras va avanzando, más secretamente, por otro camino. (Esto tal vez explica que, por reacción, el primer cubismo, como se ha dicho, no sea excesivamente colorista, aunque se ha exagerado, creemos, sobre este punto.)

Si, como ha indicado Kahnweiler, las dos figuras de la derecha son las que dan entrada al cubismo, esto no quiere decir que se tengan que menospreciar las figuras restantes. Conviene constatar, de momento, que la bidimensionalidad, que será uno de los valores que el primer cubismo tratará de obtener o de reconquistar, está más lograda en Las señoritas que en algunas composiciones que vienen después, donde el artista parece todavía pugnar con la tridimensionalidad. Tanto o más que con su formación académica, Picasso tiene que luchar aquí con su naturaleza sensual y posesiva, que tiende a la corporeidad más que a lo plano. En la figura de la izquierda, por ejemplo, donde algunos de los rasgos parecen ser contemporáneos de los de las figuras de la derecha, la planitud está tanto o más conseguida que en éstas, y uno de los problemas mayores que contiene es también equivalente, aunque está resuelto de otra manera. En las dos mujeres de la derecha, uno de los logros dominantes es el del movimiento, que habría podido ser el punto de partida de un posible futurismo. Aquí el artista da al problema una solución brutal, hija a buen seguro de su indignación al constatar que no consigue introducir el movimiento en sus creaciones. La indignación de Picasso es la del creador que ve que sus criaturas no le obedecen plenamente, no salen de la tela y no viven una vida propia. La lucha entre la creación lógica —espiritual— y la biológica es aquí manifiesta y lo será también a lo largo de la vida del artista. En estas dos figuras Picasso quiere llegar al absurdo de la creación biológica por medios artísticos. La misma dinámica está latente en la figura de la izquierda, pero si aquí no es tan manifiesta la indignación o la furia que le produce la no consecución de lo que pretende, la solución plástica del problema está, en algún aspecto, más cerca del cubismo. Esta señorita también se mueve, también se dispone a entrar. Si, a causa del movimiento, una pierna y un pie no pueden ser fijados de manera precisa y la pintura —o la pincelada— se adelanta, por así decir, a los límites estrictos del pie, siguiendo su movimiento, creando unos toques válidos por sí mismos, que pueden ser vistos como un principio de abstracción, la pierna izquierda, en cambio, queda envuelta en los velos que la cubren y no podemos adivinar dónde empiezan y dónde terminan exactamente sus límites y los de la túnica, que nos son explicados casi simultáneamente y en un lenguaje perfectamente asequible.

¿Por qué Picasso no sigue trabajando en las soluciones que ya ha encontrado en Las señoritas y se comporta, o parece comportarse, como si las ignorara? Creemos que por diversos motivos. Porque no pretende fundar, a través de unos hallazgos, por afortunados que sean, un credo artístico o un lenguaje unívoco, un ismo; pretende mucho más, que es derrocar los valores establecidos y crear una representación nueva del mundo, y comprende que para ello tiene que acometer otras exploraciones y realizar otras innovaciones. Pero también porque es un eterno insatisfecho y se desentiende de la tierra descubierta para poder atalayar otras nuevas. Posiblemente también porque, en parte, ni él mismo puede objetivar el valor del cuadro que acaba de realizar. Sabe y siente que ha engendrado una obra nueva, pero tal vez no abarca exactamente sus límites. Por eso, una de las aserciones más pertinentes que han sido formuladas sobre Las señoritas y que más ayuda a su comprensión es la del mismo

artista cuando dice que aquí es visible «el dolor del parto». Por eso, muchas veces nos ha parecido que su célebre Autorretrato cubista (fig. 35) había sido pintado entre las dos etapas de ejecución de *Las señoritas*, o en fecha inmediatamente posterior, pues aquí el rostro del artista hace pensar en la distensión que se produce en el rostro de una mujer después del alumbramiento, cuando ha sido vaciada. Las mejillas hundidas, chupadas del Autorretrato cubista parecen expresar lo mismo. Aun sabiendo que para Picasso los valores psicológicos —sobre todo los autobiográficos— están constantemente presentes en su obra, no nos conformamos con ello y nos conviene no conformarnos para no descarriarnos. Pero pronto veremos que en este autorretrato hay unos valores pictóricos inéditos, que forman parte de las adquisiciones del lenguaje cubista más estricto.

Los rostros de *Las señoritas* nos ofrecen, de izquierda a derecha, una el perfil derecho, dos la posición frontal y las otras dos el medio perfil izquierdo en movimiento. Si Picasso hubiera desarrollado la idea dinámica implicada en las últimas y que, en parte, vemos en su *Rostro con los ojos muy abiertos* (fig. 34), que de hecho es un autorretrato, se habría visto obligado a dar una nueva solución al mismo problema o continuar desarrollándolo. No lo hace. Busca una solución nueva, y ésta la vemos en su Autorretrato cubista, que nos muestra su medio perfil derecho —posición que no nos ofrece ni su precedente autorretrato ni ninguno de los rostros de *Las señoritas*—, donde la nariz aparece dilatada en la parte correspondiente a los orificios, no sólo para contrastar con las mejillas chupadas, sino también para evitar el relieve. De acuerdo con su posición, el orificio izquierdo de la nariz debería permanecer invisible o casi. La distorsión que aquí experimenta el rostro está hecha para dilatarlo sobre la superficie de la tela, y todavía es más manifiesta en el cráneo y la oreja, que deberían obedecer a una ley de fuga mucho más acentuada y que vemos casi de perfil. Sólo hay que tapar la parte del rostro para persuadirse de ello. En este sentido, el Autorretrato cubista prolonga y desarrolla en un grado mucho más acusado la intención que se iniciaba en el Busto, llamado también Busto de mujer de la gran oreja (fig. 26). Así, pues, el rostro del Autorretrato cubista ha sido aplanado por sus dos extremos: con la visualización del orificio izquierdo y la fuga de la frente, por una parte (aún se adivina la rectificación), y con la visión de la oreja y el occipucio casi de perfil, por otra. Son hallazgos que vienen a sumarse al nuevo lenguaje.

Pero en *Las señoritas de la calle de Aviñón* existen otros elementos pictóricos que podemos considerar propios del cubismo y de los que éste se servirá. Tal vez el más importante es el célebre paso (passage), innovación cezanniana que consiste en hacer extensiva el área de unos colores o de unas tonalidades de una zona de la representación a otra, prescindiendo de los límites que los separan o que los podrían delimitar. El procedimiento es experimentado ya en *Las señoritas*, con el fin de evitar los relieves y hacer que la mirada resbale sobre una superficie continua, como quería Cézanne.

Así, por ejemplo, en la figura del ángulo superior derecho, que está entrando, los tonos con los que nos es descrita la luz que vemos entorno a la cabeza se deslizan o pasan al brazo, sobreponiéndose al valor descriptivo de éste. (A menos que esto no sea interpretado como un principio de abstracción.) Otro ejemplo, aún más patente, lo tenemos en la figura de la izquierda, en la que el tono blanquecino que vemos al lado

del antebrazo y que parece responder al del velo o de los velos que envuelven a la figura, rompe la línea que seguramente subía hasta el mencionado antebrazo, que habría subrayado una diferencia de planos. En la mujer situada al lado de ésta, que sujeta un ropaje con la mano izquierda, el procedimiento lo vemos empleado en el paso del antebrazo derecho a la frente y de la barbilla al cuello, desde donde se prolonga por el inicio del busto, rompiendo así el óvalo del rostro en dos puntos.

A propósito del paso, observamos que éste es acentuado o superado, de una manera muy particular, en el Autorretrato cubista donde, entre la mejilla y la oreja, no hay solución de continuidad. Esto puede interpretarse como una forma tímida de paso, porque los elementos que enlaza no son del todo heterogéneos. Pero, dejando a un lado que la homologación pictórica es superior a la que una mejilla o una oreja ofrecen en realidad, la línea oblicua que ha trazado el artista enlaza una zona con otra, creando así una forma peculiar de paso, más atrevido, que no se basa en la extrapolación de unos tonos, sino en un trazo que invade dos zonas y las aplana. Esa línea es la misma que hemos visto en el Desnudo estructural (fig. 6).

No hay que decir que en Picasso la preponderancia de la recta, que no es tanto la recta conceptual, como lo será en un Mondrian, cuanto la temperamental, de rapidez decisiva, es uno de los rasgos que conforman el cubismo naciente. Estas rectas y las correspondientes angulosidades son uno de los factores que hicieron que Las señoritas resultaran chocantes. Obsérvese, a la altura de la cintura de la mujer de la parte superior derecha, un zigzag que será típico del Art Déco unos quince o veinte años después.

Señalemos todavía que el monocromatismo, que ha sido siempre uno de los reductos preferidos de la pintura de Picasso, también lo encontramos en Las señoritas como uno de los elementos integradores del espacio pictórico. Las dos muchachas del centro han sido concebidas así y es posible que primitivamente casi toda la tela obedeciera a estas gamas de ocre pálido y rosados. También es posible que la estridencia del rostro de las dos figuras de la derecha obligara al artista a un reajuste de la figura de la izquierda, o viceversa, para equilibrar la composición, y originara las modulaciones monocromas a base de marrones, tierras y rosados que se establecen entre ella y los cortinajes de donde está emergiendo.

Entre las muchas obras de Picasso que en este tránsito se nos ofrecen a la consideración y solicitan que las estudiemos casi simultáneamente escogeremos dos, que consideramos de suma importancia, del verano de 1907. Una fue ejecutada posiblemente antes de terminar Las señoritas, la otra acaso después. La primera es el pastel Andrógino con los brazos en alto (fig. 36), estrechamente ligada a la elaboración del Desnudo con ropaje, que veremos en seguida, pero también relacionada, aunque más secretamente, con la segunda obra a la que hacemos referencia, que es el Desnudo totémico de pie, de perfil (fig. 39).

El magnífico Andrógino con los brazos en alto, que algunos no creen que represente una figura masculina, pues tiene, como es evidente, mucho de andrógina, parece que se tenga que situar en los orígenes remotos de los proyectos que culminarán en el mencionado Desnudo con ropaje. Su ambigüedad pudo serle dictada a Picasso por el afán de eliminar el relieve. La ausencia de pechos en un caso y o la ausencia de pene en otro le permiten describir un cuerpo que rime plenamente con los ropajes, sin que

nada venga a destacarse del espacio plano. El dibujo parece ser aquí un pretexto para elidir la pintura y ciertos problemas que le son inherentes. ¿Cómo decir unos ojos, una nariz o una boca con el pincel sin caer en alguno de los atavismos de su lenguaje? ¿Cómo decirlos esquemáticamente sin que la pintura parezca una befa o una banalización de sí misma? Mejor dibujarlos descaradamente. El dibujo, la línea, se puede permitir una ingenuidad que es más difícil de obtener y justificar con el pincel, instrumento con connotaciones de sabiduría ineludibles. Con el pastel introducimos el color y nos situamos en cierta manera a medio camino entre el dibujo y la pintura.

El Desnudo totémico de pie, de perfil parece la pintura de una escultura, pero precisamente por eso obliga al artista a unas soluciones más arduas, a fin de obtener la bidimensionalidad que le era facilitada en el Andrógino con los brazos en alto. En el Desnudo totémico apenas si nos damos cuenta de que la nalga posterior se sitúa en el mismo plano que la de delante, que la pierna derecha sale tanto como la izquierda, a pesar de estar más alejada, que el codo que apunta hacia nosotros no se nos viene encima como de hecho habría de ser siguiendo la ley de la perspectiva. La estridencia de los tres colores —amarillo, azul, rojo— juega a favor de esta concepción, pues no sólo no ayudan a producir el claroscuro sino que incluso lo contradicen o lo anulan. En algunos puntos, como allí donde se juntan las dos piernas, los toques azules sirven para eliminar el volumen y para unificar dos zonas concomitantes, como podría hacerlo el *passage*. El aureolado azul, en complicidad con los trazos azules de la figura, termina de alisar la composición. Digamos que el hallazgo de la contraposición de las nalgas es visible en la figura de la izquierda de un Cézanne de 1904: Estudio de desnudos (a).

Creemos con Picasso —y con Zervos y Daix—, como ya hemos afirmado, que no hay arte negro en *Las señoritas*. Pero también creemos, como ellos, que, justamente después de pintar la mencionada tela, se sitúan la visita al Trocadero (actual Musée de l'Homme) y el descubrimiento del arte negro africano. Zervos es una vez más el mejor testimonio en este sentido: «El artista me ha certificado formalmente que en el momento en el que pintó *Las señoritas de Aviñón* desconocía el arte del África negra. Éste le fue revelado un poco después. Un día, al salir del Museo de Escultura Comparada, que entonces ocupaba el ala izquierda del Palacio del Trocadero, tuvo la curiosidad de empujar la puerta de delante, que daba a las salas del antiguo Museo de Etnografía. Aún hoy, a más de treinta años de distancia y a pesar de los acontecimientos actuales, que le atormentan profundamente, Picasso habla con una manifiesta emoción del shock que experimentó aquel día al ver las esculturas africanas» (Z. II*, p. 20). Existe un conjunto de obras que hay que considerar hijas directas de este contacto, que veremos a continuación. Son las que pueden agruparse propiamente bajo el denominador de época o tendencia negroide, que llamamos así para distinguirla de la época negra de 1899. Pero, ¿no parecen ya de la época negroide, o de una época prenegroide si se prefiere, *Dos mujeres desnudas* (fig. 40) y otras obras del mismo momento, anterior a *Las señoritas*? Esta constatación, que enlaza una de las ramas de la exploración picassiana anterior al gran cuadro con otra posterior, es suficiente para persuadirnos de la coincidencia entre algunos hallazgos del artista y su descubrimiento del arte negro.

Hay otro factor, en el transcurso de estos años, que nunca ha sido tenido en cuenta, o sólo de manera anecdótica, pero que no me parece lícito dejar a un lado o tratar con

ligereza. Me refiero a la experimentación de la droga. Sabemos con certeza que Picasso se drogó, sabemos que abandonó esta práctica, pero nunca nos hemos preguntado, o no nos hemos atrevido a preguntarnos, qué obras nacieron bajo la influencia de los estupefacientes o, simplemente, fueron realizadas durante el período en el que los consumió. Es evidente que para poder hacer un estudio cabal de ello tendríamos que conocer las fechas entre las cuales se sitúa la aventura. Como quiera que Picasso nos lo dice todo a través de su obra, habremos de prestar especial atención a las piezas que pueden contener estos secretos, tanto si han sido engendradas directamente durante el estado de excepción como si son el resultado, posterior y aparte, de haberlo conocido. Todo nos induce a creer que, en la gran diversidad de corrientes y tendencias que surgen en torno a 1907, tanto *Las señoritas de la calle de Aviñó* como las producciones más violentas que las preceden o que las siguen se tienen que considerar como el producto de un volcán en erupción que nos muestra su magma incandescente. ¿No es la droga un detonante? ¿Llega a ella Picasso por la sola agitación de las ideas y las imágenes que lo habitan? La respuesta nos la dará treinta años más tarde cuando, con la ejecución del *Guernica*, comprobemos que la tensión moral y psicológica puede desencadenar la aparición de sus fuerzas más recónditas. Entonces la pregunta tal vez la deberíamos formular al revés: ¿abrió el mundo de la droga en el artista alguna posibilidad inédita o le ayudó a descubrirla? Dejemos a un lado, de momento, la respuesta a esta última pregunta.

Las fechas entre las que podemos situar la aventura de las drogas corresponden a la primavera de 1906 y la primavera de 1908. La primera nos la facilita una fórmula inscrita en el «Cuaderno catalán», donde leemos las palabras «opio, azafrán, alcohol» contenidas en un círculo y, lateralmente, dentro del mismo círculo la palabra «láudano» (Coop., C.C., p. 74). Aunque completado en Gósol, el «Cuaderno catalán» fue empezado un poco antes, en París mismo. La fórmula mencionada es más probable que fuera escrita allí, que en Gósol, que más bien representa la antidroga y tal vez incluso un primer intento de liberarse de ella, pues en la célebre fotografía que le hace Vidal Ventosa en Barcelona, la víspera de la marcha hacia aquel pueblecito, la postración física y la mirada de Picasso pueden corresponder muy bien a las de un hombre iniciado en la toxicomanía. Es muy posible que las primeras experiencias de las que nos habla Fernande se remonten al otoño de 1905.

La segunda fecha nos la proporciona el suicidio del pintor Wieghels, uno de los adictos del círculo de opiómanos, que tuvo lugar el día 1 de junio de 1908 y que determinó, según Fernande, la brusca interrupción del consumo de droga por parte de Picasso (Oli, P., p. 89).

Si las obras nacidas bajo el signo de los estimulantes no son las que acabamos de entrever, ¿cuáles pueden ser, de las engendradas durante los dos años mencionados? No olvidemos que cada mixtura da resultados diferentes según la dosis, según la persona y según las circunstancias.

En más de una ocasión había pensado emprender por mi cuenta y riesgo la aventura de releer la producción picassiana de este período bajo los efectos del opio, pero no es nada seguro que los resultados hubieran sido satisfactorios. En definitiva, las obras en cuestión no nos incitan a drogarnos, más bien quieren ser un sucedáneo. Ellas son, la

droga. Su existencia se justifica precisamente porque nos evita tener que acudir a ésta. Y en la medida en que ellas mismas son un estímulo cumplen una de sus funciones.

Los defensores de la plástica estricta parece que quieren llegar a persuadirnos de la existencia de unos valores ópticos o visuales válidos en sí mismos, independientemente del objeto; o de una capacidad de fruición estética, por parte de éste, desligada de toda contingencia. En todo caso, no creemos que este esquema sea válido para Picasso. La posible fruición estética se apoya siempre, para él, en zonas más ocultas de su ser; tiene, casi indefectiblemente, otras connotaciones, incluso cuando su obra es acentuadamente plástica, como en el caso del cubismo.

Al buscar la motivación o la justificación del hecho plástico es cuando nos damos cuenta de que, en su caso, muchos de los esquemas habituales del arte occidental no nos sirven. Ya hemos señalado, en otro libro (Palau, P. V. 1881-1907, p. 494), que uno de los componentes que Picasso removía y reencontraba en el momento de crear *Las señoritas* era el del ritmo, esencial en toda creación. El ritmo entendido no como un resultado sino como una trepidación interior, inherente a la creación misma o capaz de provocarla. Ritmo que puede producirse a través del tantán, a través de la danza o a través de la pintura, concebida entonces como un hecho natural más que como un hecho cultural. Ritmo que el hombre primitivo puede obtener con la droga o sin ella, con la repetición de un sonido, con la alucinación acústica o visual. Es el ritmo que Picasso reencuentra a partir de *Las señoritas*. Los numerosísimos esbozos que conocemos de ellas parecen obedecer a este principio.

Tal vez debemos empezar confesando una amarga verdad: *Las señoritas de la calle de Aviñó* nos irritan aún hoy. Más de setenta años después de su ejecución continúan teniendo la virtud de inquietarnos. Esto demuestra la cualidad esencial de su poder revulsivo. Frente a ellas, todos seguimos siendo todavía un poco convencionales, un poco conformistas. La obra chocó casi a todos sus contemporáneos, entre los cuales había personalidades relevantes, y no hay motivo alguno para que no nos moleste a nosotros.

Se ha dicho, con cierta razón, que Cézanne venía a corregir los excesos de los impresionistas, a imponer orden y arquitectura a la música colorística que los había seducido. Picasso no viene a corregir a sus contemporáneos fauves, más bien viene a decirles que aún lo son poco. No viene a desmentir ciertos ritmos amables de Matisse (como los de *La joie de vivre*), viene a decirle que su cuadro es todavía poco rítmico, que existe un ritmo más profundo que aquél. Picasso es ya sensible a la gran sacudida que experimentará el hombre del siglo XX y le sacude, nos sacude.

En sus cuadernos de este momento, diversas tendencias proliferan y evolucionan a la vez, entremezclándose. Somos nosotros los que las separamos y agrupamos de nuevo para encontrar la sucesión y el orden, que en él son simultáneos. En estas páginas nos sumergimos expresamente en un caos aparente para reencontrar, con más intensidad, esa salida a la luz que es siempre la obra de Picasso, y para que el lector participe en ella.

Del momento inmediatamente posterior a *Las señoritas* existen unas diez o doce hojas de cuaderno (figs. 47 a 56) con referencia a una pirámide humana que parece una tras posición de los «*Xiquets de Valls*», sólo que, en lugar de estar de espaldas, los vemos

de cara y, en lugar de estar vestidos, aparecen desnudos. Pero la presencia en lo alto de la pirámide, en alguno de los dibujos, de la figura de un chiquillo, y en uno de ellos con barretina (fig. 53), que parece corresponder a la del «anxaneta» (nombre específico del niño que se sitúa en lo alto de la pirámide humana), así como ciertas actitudes, como la de hacer la «sillita» (fig. 48), llevan a pensar que el motivo es una reminiscencia de los «castellers» del Campo de Tarragona. Picasso debió de verlos en Barcelona, durante las fiestas de la Mercé, el año 1902, donde sabemos que figuraron grupos folclóricos de todas las comarcas catalanas.

El proyecto no será llevado adelante, pero estos numerosos esquemas y dibujos nos advierten que Picasso, por contraste con los grandes espacios con los que ha trabajado tanto antes como durante la elaboración de *Las señoritas*, siente la necesidad de trocear el campo de trabajo (papel o tela), de desmenuzarlo y dar valor y relieve a cada una de las parcelas de la superficie laborable. Creemos que la idea plástica subyacente en los anteriores proyectos será transferida íntegramente al *Desnudo con ropaje* (fig. 74). La obra nace de esa necesidad y del afán de conseguir ese objetivo obedeciendo a un ritmo único. Pero las cosas no son nunca las mismas, y menos para Picasso. Sin duda el modelo del *Desnudo con ropaje* es el que más se parece, por su postura, a la segunda señorita, pero también se distancia de ella en algunos aspectos. Pictóricamente es la más alejada, pero tal vez el artista la quiere poner, precisamente, al unísono con sus compañeras. En realidad, la volverá a distanciar de éstas por el extremo opuesto, pues será la más elaborada de acuerdo con su lenguaje de ahora. Ella, para alcanzar su postura, también se ha movido.

El cambio de postura parece corresponder también a una actitud interior diferente. Ahora la mujer tiene la cabeza apoyada en el brazo derecho y los ojos cerrados, como si durmiera. En lugar de ser vista de cara, como la segunda «señorita», es vista desde arriba, desde encima de su cama. Un detalle viene a contradecir la actitud aparentemente más púdica del nuevo modelo, que es el de su brazo izquierdo, que se ha movido para retirar la sábana que cubría aún una parte de su cuerpo. Realmente, como si Picasso, de las cinco «señoritas», hubiera escogido la menos vistosa. Digamos de paso que una de las características de algunos prostíbulos barceloneses —y tenemos que pensar que también de otros lugares— consistía en tener un espejo encima de la cama, de las mismas dimensiones que ésta y, a veces, uno al lado o en la cabecera (o bien los tres a la vez), lo que permitía verse a uno mismo emparejado, con el intento de multiplicar así el incentivo erótico. En esta especie de ubicuidad que uno adquiriría, unos ojos muy despiertos como los de Picasso podían ver, más allá del juego, una fuente inagotable de imágenes, una casi simultaneidad de visiones aparentemente contradictorias.

Este detalle, de respeto a la realidad ajena, de considerar que un modelo no es pasivo, nos parece importante constatarlo aquí, a propósito de un cuadro en el que casi todo se nos presenta con la apariencia de la inhumanidad. De hecho, la nueva figura nace de un modelo que ha sido plasmado repetidas veces y que vemos destacarse precisamente en uno de los esbozos de la pirámide humana (fig. 65), lo cual parece probar la relación estrecha entre un proyecto y otro. El esbozo puede ser considerado el antecedente tanto de la segunda de *Las señoritas* como del *Desnudo con ropaje*. Si comparamos algunas de las figuras preparatorias de aquel cuadro (Palau, P. V.

1881-1907, figs. 1492 a 1495) con las que ahora ofrecemos aquí (figs. 57 a 63), observamos que algunos proyectos tienen una función ambivalente. Ante la imposibilidad de establecer un orden cronológico irreversible de ellas, un criterio metodológico de acuerdo con la dinámica del pintor, para quien el personaje está siempre vivo, nos inclinamos a considerar a las primeras como antecedente de la mencionada «señorita». El cambio se efectúa conceptualmente a partir del momento en el que el modelo pone su pierna derecha sobre la izquierda.

La mujer y las sábanas que la envuelven forman un mar tempestuoso de una casi equivalencia expresiva. Las zonas laterales, sobre todo la izquierda, no dejan de recordarnos ciertos proyectos anteriores, de tema equiparable (Palau, P. V. 1881-1907, figs. 1391 a 1393), demostrándonos que en esta obra cristalizan también intenciones que quedaron de momento en suspenso. Lo que nos era explicado con grandes masas ahora nos es dicho en un lenguaje desgajado, hecho casi exclusivamente de líneas.

El triunfo de una pintura que no deja de ser pintura, a pesar de estar hecha sólo con líneas, es uno de los retos que el cuadro nos lanza a la cara. Esto hace que algunos de los proyectos sean o parezcan ser los de una mujer tendida en una hamaca (figs. 64 y 70).

El Desnudo con ropaje ha estado precedido de esbozos de toda índole. En casi todos los proyectos encontramos, de una manera u otra, las líneas en forma de espiga o espina de pez que ya hemos visto aparecer, durante el año, en diversas ocasiones. Esas líneas convergentes en forma oblicua sobre una línea mayor que les sirve de eje, el artista las pudo ver más de una vez en Barcelona, durante la eclosión del románico (el *opus spicatum*), donde son muy frecuentes (a).

No creo, como se ha dicho alguna vez, que el Desnudo con ropaje sea equiparable, en importancia, a Las señoritas, cuadro al que más bien viene a continuar o completar, a pesar de que su unidad estilística sea mucho más acusada. Aquí encontramos consolidado un mundo que a través de Las señoritas trataba de abrirse paso y acababa imponiéndose. Un mundo en el que las cosas pueden ser dichas con una dureza equiparable a la de la máquina. Aunque el planteamiento y los postulados no sean futuristas, la máquina es la gran sombra amenazadora que se yergue detrás del cubismo, como lo será del futurismo. Habrá que tenerlo presente al evaluar los avatares del primero.

Un detalle importante contradice la posición durmiente, de abandono, que predomina en la mujer del Desnudo con ropaje: es su pie derecho, que se apoya con fuerza en el suelo y soporta el peso del cuerpo. La ambigüedad es deliberada o, al menos, consciente. Y plástica. Por eso vemos a la mujer de pie y acostada a un tiempo, y dos dimensiones, la altura y la profundidad, se hacen concomitantes, sin que sepamos por cuál de ellas decidirnos. ¿Corresponde la solución a la aplicación de la teoría cezanniana según la cual las líneas horizontales nos dan la extensión y las verticales la profundidad? ¿No sería más bien el intento de contradecir esta afirmación; de jugar, en todo caso, con los anteriores conceptos, sometiéndolos a la propia voluntad? Recordemos que el que podemos considerar primer esbozo de la obra nos muestra que ésta fue concebida, desde un principio, en sentido vertical y que fue evolucionando hasta la posición yacente. La obra conserva el equívoco de la anterior bipolarización.

Determinados proyectos de rostro, aparentemente preparatorios de la obra anterior (algunos de ellos muy en la línea, *avant la lettre*, de Modigliani), pueden ser posteriores a la ejecución del lienzo (figs. 75 a 79). El hedonismo que respiran los separa de la empresa más áspera que constituye el *Desnudo con ropaje*.

El recurso a la espiga lo encontramos, formando su entrelazado básico, en *Jarrón con flores* (figs. 81, 82 y 83). Picasso se vale en este óleo de la visión oblicua, la llamada perspectiva cezanniana, que acerca la parte alta del objeto al primer término o la sitúa en el mismo plano que la parte baja y evita así la fuga que crea la perspectiva tradicional. La espiga, paralela al jarrón con flores, forma una arista convexa que nos acerca el plano de las flores.

No parece que la magnífica *Maceta con planta* (fig. 80), a la que se han dado diversos nombres, esté muy alejada de las obras anteriores, si es que no las precede. Es una pieza en la que la obtención de la bidimensionalidad está plenamente presente, en la que el bermellón del fondo ha venido a situarse en primer término, jugando con la doble ilusión óptica de acercarnos la pared y, al mismo tiempo, de simular el estallido colorístico de unas flores inexistentes entre tallos verdes. Sin acudir a la perspectiva cezanniana, el pintor ha hecho subir el plano de la mesa hasta el plano de la pared en la parte derecha de la composición, mostrándonos enteramente su juego. Algo, en esta obra, nos la acerca al *Autorretrato cubista*.

En este momento nos encontramos en presencia de unos cuantos bodegones, algunos de los cuales pueden ser anteriores o contemporáneos de *Las señoritas*, si es que no fueron realizados inmediatamente después (figs. 91, 92 y 93), así como de algunos dibujos que parecen paralelos a la ejecución de aquéllas y obedecer a la misma consigna (figs. 85 a 90).

Estos bodegones ejercen aquí una función muy concreta. Si el cuerpo humano, sobre todo el femenino, está sometido a una evidente distorsión; si la lucha que entabla Picasso es ya un incentivo para él, con los bodegones no ocurre lo mismo. El artista permanece en el terreno pictórico estricto. No se ha de violentar ni ha de violentar al objeto. En la «modestia» del bodegón es más fácil vislumbrar un trabajo de orden puramente pictórico, sin la carga psicológica o social que implicaba la lucha con las figuras humanas. Esta falta de transcendentalismo, esta cotidianidad es, en manos del pintor insobornable que es Picasso, una pauta para comprobar que no se ha extraviado, que continúa pisando tierra. Así y todo, el poeta que es Picasso no puede dejar de insuflarle su lirismo, obtenido a través del color, que parece inmanente a los objetos. Se ha hablado tanto de la austeridad cromática del primer cubismo, que la generalización ha falseado la realidad. Aunque es cierto que durante los primeros años del cubismo predomina la paleta sorda, no lo es menos que, de vez en cuando, encontramos obras que rompen totalmente con esta tónica. En algunos dibujos del mismo momento el lirismo es obtenido exclusivamente a través del trazo.

Tanto los dibujos como las pinturas nos explican unos temas tradicionales de una manera nueva. Creemos que el artista abandona su meta, o se desentiende de ella, en la medida en que la alcanza. En la mayoría de dibujos trata de obtener que el ritmo de los pliegues de los paños se confunda con el ritmo de los objetos. A veces lo consigue haciendo que ciertas líneas tengan una doble utilidad: que sean, a la vez, las de los paños y las de los enseres descritos. Algunos de los postulados que encontramos en

estos dibujos no serán plenamente retomados o desarrollados en lenguaje pictórico hasta 1909, en Horta, como veremos. En este momento, la unificación del espacio pictórico es obtenida plenamente en *Los limones* (fig. 92), que significa la aplicación del color en una forma pura, sin perspectiva ni claroscuro, como hará Matisse hacia los años cincuenta, como si el color fuera una propiedad inherente al objeto.

También existen tres o cuatro obras que, de manera inmediata, parece que vengan a resolver el problema, tantas veces debatido, de la influencia del arte negro africano en el arte de Picasso, mucho más aún que el *Desnudo con ropaje*. Son pinturas que tienen la apariencia de máscaras o de rostros tatuados (figs. 97 y 98). Pero, así como en el rostro de las dos mujeres de la derecha de *Las señoritas*, aquella especie de tatuaje (que no era propiamente tatuaje, sino una descomposición brutal de la sombra) es de una violencia estridente, al unísono con la distorsión de las formas, característica que nos hacía creer que fueron realizadas in situ, en las obras que ahora nos ocupan el trazo es mucho más simétrico y reposado, la estilización ha sustituido a la distorsión (en una la frente se le come medio rostro, mientras que la otra es casi acéfala), y parecen hechas después de haber visitado el Trocadero. La tempestad que veíamos — que vemos — en los mencionados rostros de *Las señoritas* nos ayudaba a creerlos autónomos. La tranquilidad de las máscaras que comentamos nos inclina a considerarlas un producto cultural. Allí puede haber alguna reminiscencia involuntaria, aquí parece haber aplicación deliberada. De ello se desprende que el estado de barbarie que Picasso alcanza por su cuenta, interiormente, es superior a la barbarie que ha podido observar en las máscaras o estatuillas africanas. La constatación nos introduce en la génesis del famoso cuadro. El mismo espíritu ritual de las dos máscaras-rostro anteriores lo vemos en «*J'émerveille*» (fig. 96), fechada a veces en 1911, que Daix/Rosselet sitúan hacia 1908-1909, y que nosotros no podemos disociar de este momento.

La imagen que desde un principio hemos dado de *Las señoritas*, diciendo que es una bomba en el seno del arte moderno, es más exacta y útil de lo que parece, y nos puede ayudar a ver la diferencia fundamental —tal vez la primera divergencia conceptual— entre el arte de Cézanne y el de Picasso en los momentos en que más se emparentan y parecen más próximos uno de otro. La pincelada del último Cézanne, las estructuras y las líneas de fuerza (truncadas) con las que trata de restablecer la apariencia óptica del mundo, surgen del desmenuzamiento y el análisis impresionistas, son fragmentos y líneas en vías de integración, de conexión. La fragmentación picassiana, las aristas, las líneas y los planos que nos propone son esquirlas o astillas de un universo que acaba de ser dinamitado. Y aunque Picasso, por muy lejos que lleve la descomposición, conoce perfectamente el ligamen secreto de los fragmentos y nunca pierde de vista la unidad original, en Cézanne, por más que junte y ligue las cosas, se adivina siempre el desmenuzamiento impresionista de donde proceden. En la segmentación cezanniana vibra todavía la luz, es un universo a salvo en medio de esa luz que quería engullirlo todo. En la fragmentación picassiana persiste la dureza mineral y la materialidad del cuerpo compacto.

La constatación es importante porque la aventura que ahora vamos a emprender con Picasso será, en gran parte, la de seguir la evolución progresiva de esta desintegración inicial. En nuestra opinión, el proceso no es explicable sin otra fuente que, tanto o más

que la fuerza de la explosión que Picasso ha provocado, o uniéndose estrechamente con ella, le ayuda en esta asunción, puesto que se trata de una verdadera asunción.

Creo que fue Zervos el primero en subrayar la importancia que la escultura de Picasso tiene para su propia pintura, a la que sirve casi siempre de contrapunto. Zervos considera esta interacción decisiva en el momento del cubismo: «Si Picasso actúa de manera distinta de otros pintores no es por pretensión sino por don natural. Este don aún no lo había identificado claramente. La escultura le ayudará a hacerlo». Un poco más adelante añade con rotundidad: «Por lo demás, en el cubismo de Picasso todo tiene alguna relación con la escultura» (Z. II**, pp. XXXI y XXXIV). El texto es de 1942.

Como sabemos, a partir de Gósol, Picasso ejecuta algunas esculturas con troncos y ramas, siguiendo la estructura insinuada en ellos, o reforzándola. Tanto es así que él mismo llamaba *Le bois de Gósol* a la más característica y, posiblemente, primera de estas realizaciones. En París, siguiendo la misma vena, ejecuta una talla que tiene toda la apariencia de un mascarón de proa (fig. 99), y es difícil creer que su intención no haya sido la de configurar, a partir de un esbozo que se prestaba a ello, una de esas figuras imponentes que antes se colocaban en la punta delantera de los barcos. El mascarón de proa parecía ayudar así a cortar las olas, a desafiar a los elementos y, sobre todo, a proteger la nave o atemorizar al enemigo. El de Picasso tiene alguna de estas características y por eso lo designamos con el nombre, ya mencionado, de Mascarón de proa. Además de éste y de algunos relieves sobre madera, elabora unas cuantas figuras que obedecen, progresivamente, a la forma cilíndrica del tronco, a veces talladas con relativo esmero (fig. 100), a veces de una manera bárbara y primitiva. El proceso parece culminar en el pequeño Tótem (fig. 101), donde la forma cilíndrica original ha sido plenamente respetada, donde la configuración del personaje se ha plegado a las exigencias del elemento natural. Al seguir este proceso, Picasso ha desembocado exactamente en la concepción de las figuras totémicas de los pieles rojas canadienses, que, como es sabido, realizan sus monumentos protectores directamente sobre troncos de árbol gigantes (Pi., S.A., I, pp. 265-308). No es imposible que Picasso haya llegado por sí solo a este descubrimiento, pero tampoco es imposible que en él subsistiera el recuerdo, que ya hemos señalado varias veces (Palau, P.C., p. 74), de los grandes tótems canadienses que fueron exhibidos en Barcelona a partir de 1892, con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América por Colón y que permanecieron mucho tiempo en la ciudad catalana. El hecho de que Torres García (que los pudo ver), al volver al Uruguay y querer fundamentar un arte autóctono americano, construyera figuras de una estructura elemental sobre bases equivalentes ayuda a confirmarnos en nuestra hipótesis. A propósito de todo esto, queremos añadir que estamos seguros de haber leído en algún sitio unas declaraciones de Picasso en las que, al serle formulada la pregunta sobre la influencia del arte negro, hizo un gesto con la mano indicando que la influencia era anterior. ¿A qué elemento «anterior» se refería? Lamentamos no haber podido recuperar este texto que, un día u otro, alguien sabrá desenterrar.

¿No es también casual, demasiado casual, que el crítico Louis Vauxcelles, inventor de los términos «fauvismo» y «cubismo», hable, a propósito de Picasso, de arte peruano?

Casi todos los estudios de rostros que hemos visto en el momento del *Desnudo con ropaje* son anteriores o contemporáneos de esta obra, pero existen algunos (fig. 108),

que parecen francamente posteriores, como si el rostro hubiera adquirido autonomía, creando o reclamando nuevas dimensiones. En todo caso, el óvalo más redondeado de estos rostros viene a prefigurar más bien los dos desnudos femeninos con los brazos detrás de la cabeza (figs. 106 y 107), precedidos por un gran dibujo a lápiz, más estático (fig. 105), y por una primera bailarina, dinámica como ninguna, a la que fácilmente tomaríamos por un homúnculo surgido de una probeta de Fausto (fig. 104).

Los dos grandes lienzos parecen haber nacido por contraste con el Desnudo con ropaje, de acuerdo con la idea de no desmenuzar tanto la superficie pintada, concediendo la misma prioridad a los acentos distorsionados del cuerpo humano, pero ubicándolo en la tela de una manera más grandiosa, con grandes trazos y grandes espacios. La Bailarina 2 (fig. 107) tiene casi las mismas medidas que el Desnudo con ropaje y, en consecuencia, parece marcar un hito que quiere ser equiparable al anterior. El otro, Bailarina 1 (fig. 106), retoma ciertos acentos sensuales del cuerpo femenino que creíamos olvidados o elididos en el nuevo léxico pictórico. Incluso la idea de volumen que sugieren los muslos se ha querido que fuera compatible con la idea de pintura plana. En la Bailarina 2, esta veleidad ha sido eliminada y todo su cuerpo es sometido a un esquematismo anguloso que descarta cualquier voluptuosidad. Los muslos, precisamente, se han convertido en aristas frías y cortantes, formando una estructura de base que no deja de recordar la de la Torre Eiffel. Los colores, que en el Desnudo con ropaje estaban separados y actuaban por contraste, los vemos ahora amalgamados, obedeciendo a la idea de masas, contrapuesta a la de las líneas.

Creemos que es esencial subrayar aquí, para comprender el comportamiento excepcional de Picasso, que las mutaciones que estamos observando no se efectúan por motivos estéticos ni intelectuales, sino por motivaciones vitales, biológicas. El paso del desmenuzamiento a la vastedad o el de la estática a la dinámica son necesidades interiores que todos experimentamos, que nuestra naturaleza efectúa incesantemente, pero no sabemos traducir sobre el papel, sobre la tela o sobre el pentagrama. Nuestra idea preconcebida de la obra de arte (poema, cuadro o partitura) hace que no prestemos atención a estas motivaciones más íntimas y vitales, que son de hecho las que la originan. La constante disponibilidad de Picasso desde sus orígenes de hombre es todavía uno de los aspectos de su personalidad que más desconciertan y cuestan de explicar. Pero, si la pretensión de dilucidarlo puede seguir en el aire, merece la pena aprovechar al menos alguno de estos ejemplos en los que la transformación es notoria para hacerlos patentes y captar su irrepetible idiosincrasia.

Algo de nuestro organismo, de nuestro comportamiento, de nuestra manera de concebir y traducir los embates de la vida queda truncado a causa de los esquemas preestablecidos y de las soluciones que nos es dado adoptar. Esa parte insatisfecha y recóndita de nosotros mismos es la que más se satisface en la obra de Picasso, a través de la cual aprendemos a conocernos y a movernos con un poco más de libertad en el interior de nuestro propio laberinto.

Los dos desnudos anteriores, pero más el n.º 106, tienen un ritmo que tanto puede ser el de un cuerpo humano como el de una planta tropical de hojas gigantescas. El equívoco ha sido perpetuado en unos árboles-paisajes en los que, al lado de un «movimiento» que se puede considerar femenino, subsisten algunas formas viscerales bien manifiestas (fig. 109). Si por el colorido los dos desnudos nos evocan el fin del

verano y la llegada del otoño, los árboles-paisajes continúan dentro de la tónica rítmica de los que habíamos visto durante la primavera, pero adentrándonos en el verano y en el otoño, como el del Kunstmuseum de Berna, donde el aire parece haber quedado retenido a su paso por la arboleda (fig. 110), mientras que el Árbol-paisaje (fig. 114), en el que la naturaleza se aquieta, preludia el invierno. En el transcurso del año hemos asistido a una interpretación del paisaje que se elevaba hasta la abstracción y que volvía a la realidad tangible. Si los bodegones que hemos visto antes son el elemento más domesticado de la pintura de Picasso de 1907, este conjunto de paisajes parece contener su aspecto más fantasmagórico.

Aunque nuestro método expositivo nos lleve, por un rigor que emana de la obra misma de Picasso, a establecer filiaciones y a mostrar cómo, en su universo, todo está íntimamente unido, no podemos dejar de hacer de vez en cuando alguna incursión esporádica para ocuparnos, con más o menos detalle, de ciertas imágenes aparentemente desligadas del conjunto. Hay que pensar siempre, en estos casos, que el defecto es nuestro, por no haber sabido descubrir el momento preciso al que correspondía la obra, o por no haber sabido identificar el método expositivo adecuado, o por el desconocimiento de una obra que, en algún caso, nos habría servido de eslabón. Pero también hay que contar, tratándose de Picasso, con la posible existencia de una obra que viene a romper una secuencia. Por eso él nunca se deja capturar del todo. Habría constituido una facilidad demasiado grande —y una falacia— situar ésta u otra erupción en el momento que nos convenía sin estar plenamente convencidos de ello.

No podemos adentrarnos más en 1907 sin exponer antes un elemento de reflexión que tal vez ya debería haber sido formulado. En el diálogo que se entabló entre Picasso y el arte del África negra, durante la visita al Palacio del Trocadero, una de las cosas que debió de ver, y que con toda seguridad más le sorprendieron, fueron las estatuillas de Dogon, con el característico abdomen en forma de casco de buque invertido. A veces, el ombligo está representado como un eje o como un botón en el que convergen los cuatro ángulos del casco, que Picasso se encargará de acentuar.

Si bien muchos de los hallazgos que el artista hace en este momento son autónomos o se deben a reminiscencias más o menos involuntarias, este detalle del arte Dogon es difícil que sea plenamente personal. Por lo tanto, algunas de las obras (dibujos o pinturas) en las que vemos este motivo han de ser situadas durante la segunda mitad de 1907. Zervos nos propone unas cuantas, a las que debemos de añadir las que nosotros mismos hemos dado en el momento de *Las señoritas* (Palau, P. V. 1881-1907, figs. 1500 a 1507). Con todo, algunos de los antecedentes picassianos que hemos constatado en el Capítulo II no dejan de introducir un elemento perturbador en la última conjetura.

Esta injerencia del arte negro viene a confirmar, en cualquier caso, la aserción de Zervos sobre la influencia de la escultura en la pintura cubista de Picasso.

El Salón de Otoño de 1907 ofrecía una amplia retrospectiva de Cézanne, a la que fueron especialmente sensibles —nos lo dice Cassou— los jóvenes pintores del momento, como Picasso, Braque, Derain, Dufy...

Después de todo lo que hemos dicho y hemos visto, no resulta ninguna exageración afirmar que el año 1907 es el más decisivo del arte contemporáneo. No sólo a causa de *Las señoritas*, que es su pivote, sino además porque, antes y después de pintar esta obra, Picasso ejecutó otras muchas en las que aísla algunos de los problemas allí planteados, que así se nos hacen más patentes. La acumulación de ideas, proyectos y posibilidades que encontramos en la producción del artista durante este año es tal que hay momentos en los que parece como si toda la aventura de los siete u ocho años subsiguientes estuviera prefigurada, como ocurre en el caso de la abstracción. Pero ya veremos que ciertas innovaciones o descubrimientos, entre ellos algunos capitales — nos referimos a los collages, los *papiers collés* y las construcciones—, no figuran en esta premonición.

André Salmon, que vivió de cerca todos estos avatares, nos dice: «En este punto de su inquietud, los futuros pintores cubistas serán conducidos de ahora en adelante por las meditaciones exclusivas de Picasso, las meditaciones activas de un inspirado culto, sabio siempre ofendido por la propia ignorancia, y que piensa con el lápiz o el pincel en la mano.

«Haré justicia a todo el mundo y diré lo que corresponde a cada uno de los que vienen después. Pero en 1907 sólo existe Picasso» (Sal., A.V., p. 117).