

Realismo e ideología: introducción a la semiótica y al cubismo (Capítulo 2), Perry Gill, Charles Harrison & Francis Frascina

Introducción

Cuestiones Preliminares

Entre el otoño de 1912 y la primavera de 1913, Pablo Picasso y Georges Braque realizaron una serie de obras que plantearon varias cuestiones acerca de la categoría del objeto artístico. Algunas de estas obras, como *La Suze y Naturaleza Muerta «Au Bon Marché»* (Figuras 77 y 78), están construidas con “trozos» de materiales como periódicos, etiquetas y cartones. Las palabras, las letras y los caracteres tipográficos formaban parte de los cuadros. Pero como éstos no podían ser clasificados como los objetos artísticos convencionales, se inventó una «nueva» categoría: los *papiers collés*, «papeles pegados» o «collages».

Según los términos artísticos convencionales, estos materiales eran un tipo de artículos sin valor, asociados a menudo con la «cultura de masas». En el arte de vanguardia, las referencias a la «cultura de masas» no eran nuevas. En el siglo XIX, algunos artistas como Courbet y Manet se habían comprometido con una amplia gama de fuentes, sobre todo en la medida en que estaban endeudados con los conceptos de la «modernidad» de Baudelaire, y ello a pesar de que, en su mayor parte, trabajaron con los medios de expresión del arte «culto», como el óleo sobre lienzo. Muchos de los cuadros cubistas de Picasso y Braque de este momento incluyeron referencias a la «cultura de masas» contemporánea, participando, de esta forma, de la tradición de este tipo de compromiso, mientras que sus collages presentaron una nueva dimensión, al utilizar materiales cotidianos normales, como los periódicos o los anuncios, generalmente ajenos al «arte culto». Los criterios aceptados para los medios de expresión artística estaban siendo cuestionados o, por lo menos, revisados, así como los conceptos convencionales de «representación».

Si examinamos el género aparente de muchos de los collages, el bodegón o naturaleza muerta, la relación que se establece entre el objeto artístico material y el espectador es diferente a la del bodegón tradicional, véase *El Pez Raya* de Chardin (Figura 79). La «forma» del objeto artístico es diferente: los elementos reales del collage sustituyen el ilusionismo que se crea en el óleo sobre lienzo. El cuadro de Chardin da la máxima prioridad a la semejanza de la representación de los objetos, en este caso una jarra, un gato o un pez raya. Este cuadro ofrece un tipo de representación en el que la imagen puede ser interpretada por aquellos espectadores acostumbrados a los convencionalismos asociados con el parecido a las «cosas» del mundo. Toda imagen que tiene un alto grado de semejanza de carácter ilusionista o de identidad con el mundo de las «cosas» se clasifica a menudo como icónica. En un mapa, una línea recta, que indica «carretera recta», en virtud de una característica compartida, o la curva de una señal de tráfico, que indica «curva en la carretera», son ejemplos del carácter icónico de otros sistemas de representación.

Las formas y los signos pintados por Chardin hacen referencia a unos objetos específicos. Pero, al igual que una «curva» en una señal de tráfico indica no sólo «curva en la carretera», sino también el carácter «potencialmente peligroso», así también El

Pez Raya expresa un significado especial dentro de un conjunto de convencionalismos. Generalmente, muchos cuadros de bodegones fueron composiciones proyectadas para indicar el concepto de vanitas (la vacuidad de las cosas materiales y la fragilidad de la vida humana). A menudo, este concepto se mostraba con una calavera, como símbolo aceptado de la idea de la «muerte», un memento morí que sirve para recordarnos que somos mortales. En el cuadro de Chardin, el pez raya, destripado, con su sonrisa burlona, manifiesta un significado simbólico similar. Existe también un significado sexual. Las gónadas del pez raya se extienden casi por todo su tronco. La representación de sus órganos sexuales es tan explícita que, generalmente, en razón del decoro moral, se exhibía en la parte de atrás de las pescaderías. A la derecha de la composición tenemos un tipo de jarra especial, que es también un símbolo tradicional del útero (si se representaba roto o rajado hacía referencia a la pérdida de la virginidad); a la izquierda se representa un gato, con el pelo erizado corqo símbolo de licenciosidad. Las relaciones entre estos elementos en una composición de carácter ilusionista provocan la vanitas y muestran la supuesta vacuidad de la pasión venal; estas ideas estaban enraizadas en el simbolismo secular holandés y flamenco y en los ideales y valores de la burguesía. Es evidente, por lo tanto, que cuadros como El Pez Raya pueden ser interpretados en términos icónicos («jarra», «gato», «pez raya») y simbólicos (vanitas, deseo sexual). De hecho, existe una poderosa relación entre ambas interpretaciones.

Vamos a analizar una obra del mismo género, realizada en este caso por un pintor moderno que a menudo se relacionó con el cubismo de Picasso. A primera vista, Naturaleza Muerta con un Amor de Escayola (Figura 80) parece estar relacionada con el parecido, con lo icónico, de la misma forma que el cuadro de Chardin. Sin embargo, El Pez Raya, tiene un nivel de «acabado» pictórico superior y un tipo de perspectiva centralizada, características que, para muchos historiadores de la modernidad, indican un planteamiento académico. El cuadro de Cézanne muestra contradicciones de punto de vista y de escala pictórica cuando se analiza el efecto resultante de otorgar la misma escala tanto al objeto redondo del «fondo», como a las manzanas y cebollas que están sobre la mesa, en la que se apoya la figura de escayola. Estos objetos representados también pueden ser interpretados simbólicamente: por ejemplo, el vaciado en yeso de la escultura Amor del escultor del siglo XVII Puget, puede ser el símbolo del «dios del amor». El historiador del arte Meyer Schapiro ha demostrado que, en la poesía y las representaciones clásicas, las manzanas estaban relacionadas también con una ofrenda de amor y que se utilizaron como una metáfora que representa los pechos femeninos. En el cuadro de Cézanne «las manzanas están junto a las cebollas —formas y sabores contrastados, que sugieren la polaridad entre sexos—» («The apples of Cézanne», p. 11).

A pesar de algunas diferencias importantes, los cuadros de Chardin y Cézanne se adhieren al arquetipo del parecido y conservan una relación entre lo icónico y lo simbólico que los collages cubistas de Picasso no tendrán. Si se considera que los primeros son obras ejemplares, está claro por qué muchos pusieron en duda si los collages merecían ser considerados como «arte». Sin embargo, existe una manera de analizar su representación que puede aclarar todos estos cuadros. Con este planteamiento, que considera la manera en que se expresa el significado en las imágenes y el papel del espectador en este proceso, debemos ser capaces de valorar si

el collage fue un tipo de crítica al tipo de «objeto artístico» que representaban Cézanne y Chardin. De momento, hemos empezado a utilizar la terminología de este planteamiento, que está basado en la relación entre signo, significante y significado.

Un significante visual puede ser tanto el objeto material en sí mismo, como los signos y las formas materiales que aparecen sobre la superficie pictórica. En el cuadro de Chardin, la propia pintura al óleo y los elementos pintados son los que constituyen la representación pictórica de los objetos y las cosas individuales, así como la relación entre estas representaciones, entre la jarra, el gato y el pez raya. En el cuadro de Picasso, no sólo los elementos individuales, el anuncio recortado, el periódico y las líneas esquemáticas a lápiz, sino que también la relación entre estos elementos son los que constituyen todo el collage. El significado es el sentido, lo que el significante representa. En la obra de Chardin el significado es tanto icónico (la pintura y las formas representando un tipo de «jarra», etc.) como simbólico (la «jarra», que representa un útero). Así, el significado es (1) «un conjunto de objetos», (2) su simbolismo individual y, sobre todo, (3) el resultado de su combinación, el significado moral y social concreto de toda la imagen. Aunque como método de análisis podemos distinguir entre significante y significado, en la práctica ambos actúan juntos y son materialmente inseparables. Juntos constituyen el signo como un todo, con un significado particular para una comunidad o público. El cuadro de Chardin interpretado como signo, presenta al mismo tiempo un mensaje moral simbólico y una semejanza icónica, como si el mensaje moral fuera tan «natural» como la representación de los objetos. Esto plantea la cuestión de cuál fue su público, la clase y el género de su comunidad de «lectores», una cuestión también relacionada con las obras de Cézanne y Picasso como «signos».

El análisis en términos de signos, significantes y significados se conoce como semiótica. Este tipo de análisis ha sido aplicado al lenguaje y a la literatura así como a las representaciones visuales como cuadros, películas y anuncios. A través de la semiótica, los teóricos de diferentes áreas culturales han tenido (y tienen todavía) importantes cosas que decirse mutuamente. Al examinar la semiótica y al considerar su potencial para «descifrar» las obras cubistas, consideraremos si, en general, las representaciones visuales pueden analizarse de forma útil como un sistema de códigos y evaluaremos el tipo de valores sociales y culturales codificados en dichos sistemas significativos.

Interpretaciones introductorias de dos collages cubistas La Suze

Los elementos utilizados en este collage se pueden identificar claramente. En el centro tenemos la etiqueta de una botella de un aperitivo corriente, Suze; más abajo, a la izquierda y a la derecha Picasso emplea el mismo papel de empapelar que en Guitarra, Partitura Musical y Vaso (Figura 81); hay varios trozos recortados de papeles de colores, destacando el papel de color azul de forma ovalada en el centro y las columnas impresas recortadas de un periódico. Todos estos elementos han sido pegados sobre una base de papel con el añadido del dibujo a carboncillo y la aguada.

No podemos fiarnos de la semejanza a un «vaso» o una «botella», los objetos mencionados en el título. Más bien deducimos la «botella» identificando la propia etiqueta como parte del objeto, que está construido pictóricamente a través del estrechamiento, casi triangular, de una forma blanca, a través de la curva de la parte superior del cuello de la botella y de su «tapón». Podemos deducir toda la botella gracias a la contigüidad de la representación de sus partes. El «vaso» está representado

a la izquierda, también de una forma muy esquemática. Estas formas pictóricas (los significantes) y el uso del periódico y del carboncillo (también significantes) relacionan el signo pictórico del vaso con el objeto real, por medio del acuerdo cubista establecido en los cuadros de este estilo. Una vez que «identificamos» el vaso, podemos continuar deduciendo que la forma oval de color azul es la superficie redonda de una mesa bajo una perspectiva elíptica.

¿Pero qué ocurre con el periódico? Se utiliza en tres lugares: forma parte del signo «vaso» (la parte superior) y del signo «botella» (la forma acanalada), pero, además, se emplea en columnas recortadas. En este caso, parece referirse a cosas diferentes: quizás a una «estructura» y estilo de carácter pictórico; quizás a un espacio poco profundo, sobre todo donde se le añadió el sombreado o donde el carácter tipográfico adopta direcciones diferentes; posiblemente el mantel de una mesa que cuelga desde el borde de la «mesa» azul; tal vez, con el cambio de dirección de la tipografía se indica la refracción de la luz a través del vaso. Sin embargo, puede ser también leído literalmente, ya que la lectura del papel de periódico es una actividad de la que cualquier persona medianamente curiosa podría ocuparse. Estos recortes de periódico proceden de un periódico concreto, *Le Journal*, fechado el 18 de noviembre de 1912 (Figura 82). Picasso recortó trozos de la portada y de la segunda página, todos ellos con referencias a la guerra de los Balcanes; son crónicas de guerra de Paul Erio, fechadas el 12 y el 17 de noviembre, y de Henri Barbi, fechada el 16 de noviembre. Varios trozos del segundo en los que se pormenoriza el avance serbio hacia Monastir (Macedonia) están pegados en la parte superior. Así, podemos saber algo de los heridos, de los movimientos de la batalla y sobre la amenaza de hambre que se cernía sobre la sitiada Adrianópolis. En el lado derecho, pegada boca abajo, está la crónica de Paul Erio sobre una devastadora epidemia de cólera —una consecuencia de las inhumanas condiciones de la guerra— que había matado a miles de soldados turcos.

La crónica espantosa de la muerte y la respuesta automática del avance de los soldados está contrapesada, en el lado izquierdo, por una columna que contiene un reportaje muy diferente, pegado en el lado superior derecho, hacia arriba. Cerca del mismo, tenemos el sombreado esquemático sobre el «vaso», debajo de una curva que forma su borde y de un ángulo agudo que indica tanto el encuentro de la cara y el borde, como una «flecha» que apunta a un subtítulo «L'ordre du jour» (el orden del día) en medio de la columna. El reportaje es la continuación de otro empezado en el lado derecho más bajo de la portada de *Le Journal*. Como contraste al reportaje de la batalla violenta, éste detalla "El encuentro en Pré-Saint-Gervais contra la Guerra», mostrando una multitud muy diversa, una manifestación de «40.000-50.000» pacifistas, sindicalistas y socialistas, que tuvo lugar en la tarde del 17 de noviembre, en una comunidad de clase obrera cerca de Belleville, en el arrondissement diecinueve de París. Cuenta las numerosas proclamas que se realizan al grito de «abajo la guerra», «larga vida a la revolución social» y diferentes discursos, entre los que se incluye uno del diputado socialista Sembat, que terminó «afirmando que los trabajadores no deben matar para los capitalistas y los fabricantes de armas y municiones» (...) deben mantener sus fuerzas y también sus armas para la gran guerra interna que derribará el régimen capitalista».

El uso de los textos no termina aquí. Aunque Picasso podía haber elegido para la «botella», como hizo en otras obras, una etiqueta de «Bass» o una de Vieux Marc (un tipo de coñac), en este caso, colocó la etiqueta Suze en el centro del collage. Como la etiqueta deja claro, se trata de un aperitivo extraído de la hierba genciana, utilizada a menudo como tónico y digestivo. Pero significa algo más que esto. La hierba recibe su denominación de Gentius, un rey ilirio del siglo segundo antes de Cristo que, supuestamente, descubrió las virtudes de dicha hierba. Iliria, centro de las lenguas eslavas, está situada en la orilla oriental del Adriático, precisamente el lugar en el que se reunía la Liga Balcánica (la alianza de Bulgaria, Serbia, Grecia y Montenegro que luchó entre 1912 y 1913 en la primera Guerra Balcánica contra los turcos) en el momento en que Picasso hizo el collage. Con este sistema de seleccionar, cortar y combinar trozos de periódico, Picasso alude a las cuestiones políticas y morales contemporáneas de una forma que recuerda la costumbre o el ritual de las conversaciones de los cafés, referencias y conexiones que comprendía un grupo social concreto.

Esto me hace pensar que esta obra ofrece una expresión de tipo social. Los artistas, como otros individuos, se relacionan y enfrentan entre sí y con el mundo material a través de unas formas de intercambio social. Esta es la base y el origen de su «conocimiento», de una conciencia activa y del compromiso con las fuerzas y las relaciones sociales, que se manifestó en representaciones —políticas, jurídicas, filosóficas, religiosas, literarias, artísticas, etc.—. Los medios de comunicación y los sistemas visuales —las formas de intercambio— con las que se comprometieron, como las visuales (arte, periódicos, anuncios, libros, ritos, etc.), corresponden a unas formas concretas de organización social y son necesarias para su existencia. Por ejemplo, los anuncios publicitarios son el producto de un sistema económico de libre mercado que explota la tecnología moderna. Los anuncios tratan de vender productos y valores suministrando y estableciendo deseos, expectativas, el consumismo. A menudo, las palabras y las imágenes codifican unos valores del pasado y del presente que aseguran el mantenimiento, no sólo del sistema económico, sino también, de unos valores y unas creencias que estimulan a un público consumidor pasivo.

Los supuestos anteriores sobre la sociedad y su sentido derivan de las ideas de Marx y Engels que describieron el concepto de «ideología» como aquellas ideas, valores y creencias sobre la sociedad y la vida social que, erróneamente, damos por supuestas. A veces, plantearon la ideología como una inversión de la realidad, de las relaciones sociales. Bajo esta perspectiva, las desigualdades de la distribución de poder, de los bienes y de la riqueza de la sociedad, entre clases, grupos étnicos y géneros, están sostenidas por unos grupos dominantes, esto es, las clases dirigentes. Los grupos dominantes construyen «representaciones» del mundo real (es decir, descripciones que pueden ser codificadas en leyes, en la literatura, así como en imágenes) que mantienen sus intereses de poder, haciendo que estas desigualdades parezcan, de alguna forma, «naturales». Pueden ser dos ejemplos claros, la representación de la clase trabajadora como una multitud peligrosa o como la destinataria agradecida de la riqueza y el valor «aristocrático» y la representación de las mujeres como objetos sexuales idealizados o como madres hogareñas. En ambos casos, el poder sobre los demás está inmerso en herederos concretos. Los marxistas reclaman que un proceso como éste es una «inversión» de la realidad de las relaciones reales:

En toda ideología, los hombres (sic) y sus relaciones aparecen invertidas como en una cámara oscura, este fenómeno responde a su proceso histórico de vida, como la inversión de los objetos al proyectarse sobre la retina, responde a su proceso de vida físico.

Representar «el mundo al revés» es una manera tradicional de mostrar una resistencia a las consecuencias de esta dominación; señalando la ideología como una «falsa conciencia», como una inversión o refracción de la «realidad». Representar el mundo «al revés» es también una estrategia anarquista que Picasso pudo haber conocido por su relación con grupos anarquistas. En este collage se invirtieron varios de los recortes de periódico sobre el horror de la guerra de los Balcanes, que conocían las gentes de la época y que, por lo tanto, estaban al servicio de los intereses y del poder del capitalismo y el imperialismo. Esta inversión está, como hemos visto, contrastada con la información sobre la manifestación pacifista pegada en la dirección correcta de lectura y señalada por la «flecha/vaso».

Evidentemente, la selección y el uso de los recortes de periódico que hizo Picasso no fue arbitraria. Tampoco el uso que hizo de la etiqueta Suze como un significante tanto de “un aperitivo”, con todas sus connotaciones sociales, como de «los Balcanes», con todo su significado socio-político. Además, no sólo pueden actuar como significantes algunas partes del collage sino que la relación concreta existente entre las mismas, como en el caso de la inversión, es también fundamental para la comprensión de lo que está significado en la obra como un todo.

De esta forma, surgen algunas cuestiones importantes. ¿La forma en la que «interpretamos» el collage de Picasso es muy diferente de la manera con la que «interpretamos» los ejemplos de Chardin o Cézanne?, ¿qué nos dice este hecho sobre los sistemas de significación con los que trabajaron? ¿Era Naturaleza Muerta con Botella de Suze un «unicum», o existen otros ejemplos que revelan una complejidad similar de «signos» potenciales y una relación estructural particular entre ellos? La primera cuestión es muy amplia para la totalidad del capítulo, pero la segunda puede ser resuelta analizando otro collage, Naturaleza Muerta «Au Bon Marché» .

Naturaleza Muerta «Au Bon Marché-

A la derecha podemos ver los «signos» cubistas de un vaso y a la izquierda los de una garrafa, junto a lo que parece ser una caja con una etiqueta en el centro. Muchos de los restantes elementos remiten al contexto contemporáneo concreto de la obra. Uno es el pequeño recorte periodístico, bajo la «garrafa», de un corresponsal que escribe desde Constantinopla, informando del asesinato del Ministro Nazim Pasha, el 23 de enero de 1913; se trata, por tanto, de otra referencia a la guerra balcánica. El segundo ejemplo es la etiqueta del gran almacén Au Bon Marché de París colocada en el centro, que no sólo hace referencia a las mercancías contemporáneas de esta institución moderna, sino que sirve también para hacer «juegos», tanto de la relación entre el que percibe y lo percibido, como con los conceptos de «lo real» y «lo representado». La etiqueta real está colocada de una forma ilusionista, parece retroceder como si fuera la parte superior de una caja, con el frente estampado y un lado en sombra. Además, en toda la obra se ha utilizado un mismo papel estampado que sugiere la existencia de un plano pictórico vertical. Esto contradice la representación ilusionista creada, que incita al espectador a interpretar la etiqueta como si fuera otro plano vertical.

Encima de la etiqueta Au Bon Marché hay un trozo de la página novena de Le Journal, fechada el 25 de enero de 1913. Está cortada de tal manera que las partes seleccionadas pertenecen a tres anuncios diferentes combinados en el collage para formar una relación nueva y especial. El primero es la parte superior de la esquina izquierda de un anuncio publicitario de venta de ropa interior de Samaritaine, otro gran almacén parisino. Encima, se encuentra la parte derecha inferior de un anuncio de una máquina de escribir, la «Torpedo», anunciada en Le Journal como una «MÁQUINA PARA LA ESCRITURA MODERNA». Finalmente, a su derecha, está el lado izquierdo de un anuncio de «MASAJE», de carácter médico y estético.

Picasso, además de combinar estos anuncios, los altera. Pinta sobre algunas partes del anuncio de la venta de lencería, dejando justamente sin pintar el torso superior de la mujer, el precio «2 francs 85 centimes» y las letras SAMA. Esto último podía hacer referencia a la raíz de la palabra SAMA(RITAINE), que se esperaba que completara el espectador. Picasso utilizó a menudo apodos, como por ejemplo, «Ma Jolie- («mi bonita», era la mujer con la que convivía), que aparece escrita en muchas de las obras de este momento. ¿Es también SAMA el apodo de una persona o de un gran almacén, o es un tipo de retruécano personal? A la derecha arriba ha cortado la «A» de «agents-, de tal forma que en las letras ahora leemos «gents». «Gent-significa «tribu» o «raza»; en esta época se utilizaba todavía en un tono jocoso para referirse a las mujeres, después de que La Fontaine, el escritor de fábulas y versos del siglo XVII (siempre licenciosos), expusiera que «gent féminine- quería decir «el bello sexo». En el contexto de las otras palabras y de la imagen de la mujer anunciando lencería, las palabras «gents sérieux demandés Partout» podían ser interpretadas como «se necesitan mujeres serias (el «bello sexo») en todas partes». Si esto es así, no hubiera sido la primera vez que Picasso esperara que los espectadores participaran del juego de palabras y que completaran «bromas» sexuales o advirtieran indirectas en sus obras.

El collage compromete al espectador, de una manera activa, en otros asuntos. Debajo de la etiqueta Au Bon Marché, una mancha de pintura ripolin (es una marca comercial) parece crear un espacio en blanco, al igual que el «vaso» de la derecha con sus acanaladuras «pormenorizadas». Pero, como en el caso del «vaso», la mancha es una figura con una estructura formal, una realidad que contradice la expectativa visual de ver el blanco como un espacio o «agujero» de carácter ilusionista y que contradice, además, las palabras «TROU» (agujero) e «ICI» (aquí), en caracteres negros. Además, el efecto ilusionista del blanco sobre negro (las letras SAMA) o del negro sobre blanco («TROU», «ICI») es un elemento del «lenguaje» de la tipografía periodística. Por lo tanto, tenemos otro caso en el que se mezclan los signos de la «cultura de masas» con los del «arte culto».

Au Bon Marché: «Una interpretación» cubista

Los collages de Picasso juegan con los convencionalismos existentes e invitan a la reflexión y a la controversia. ¿Existe un significado concreto del uso que hace Picasso de las palabras y los textos?, ¿existe una referencia más probable que otra? ¿Debemos interpretar las palabras recalcadas en su sentido literal o es necesario recurrir al contexto original de las noticias presentadas, al anuncio o a la etiqueta, o a la nueva relación estructural que se crea entre las partes del collage, al nuevo «texto»? En la realización del collage se trastorna, transforma y sobreelabora el contexto original; la

nueva relación produce varios significados en términos tanto de los convencionalismos del «arte culto» como de los convencionalismos de las fuentes originales, es decir, la mercancía moderna «fabricada en serie».

Una interpretación posible de la combinación novedosa de los elementos de Au Bon Marché es una socialización poderosa orientada al consumo en el gran almacén. En la década posterior a 1900 se habían producido innovaciones importantes —el Metro, los teléfonos, la luz eléctrica, la caja registradora y la escalera mecánica— que facilitaban las compras en el gran almacén. La variedad de productos era amplia, desde la bicicleta al cinematógrafo; se podían comprar objetos caros exclusivos y artículos realizados en serie, como el papel de empapelar, el papel de envolver, el papel del decorador de madera vetada o el hule que Picasso y Braque utilizaron en sus collages. Bon Marché fue el primer gran almacén que se abrió en Francia (la primera piedra se colocó en 1869). En 1912 amplió sus instalaciones y, cuando Picasso hizo el collage, estaba disfrutando sus años dorados. En 1910 vendió mercancías valoradas en 227 millones de francos, mientras que sus rivales más cercanos, el almacén Louvre, facturó aproximadamente una cantidad de 152 millones de francos, y Samaritaine (fundado en 1870), tuvo una facturación de 110 millones de francos. Bon Marché tenía su propia industria de ilustración de catálogos, agendas y tarjetas en las que se representaban adultos y niños. Creó la imagen de la «casa apropiada, el atavío correcto, la buena vida burguesa» y una visión de la cultura burguesa, tratando de convencer a la gente de clase media de que en una sociedad moderna ésta era la forma en que debían vivir:

Bon Marché abrió sus puertas a todo el mundo pero, la mayor parte de las veces solamente la burguesía pasó a través de ellas. Existía indudablemente una clientela de la clase trabajadora, pero su número se vio limitado por la política de «sólo dinero en efectivo» (...) Bon Marché tenía, de hecho, algo marcadamente respetable que la convertía en impresionante para aquéllos que carecían de las aspiraciones de la clase media, ni mucho menos para los que no tenían los medios de la clase media. El almacén creó su estilo en relación al barrio en el que se asentaba, y fue conocido por su opulencia, sus reglas católicas, y sus formas bienpensant...

(M. Miller, *The Bon Marché*, pp. 178-179.)

El collage "Au Bon Marché" de Picasso combina un anuncio publicitario de ventas de «SAMA(RITAINE)» con otro que posibilita facilidades de crédito en veinte meses. El segundo se refería realmente a la máquina de escribir «Torpedo», pero en el contexto de este collage indica aparentemente la posibilidad de crédito en Samaritaine. Sin embargo, la etiqueta de «Lencería Broderie» del departamento Bon Marché acompañada de pago sólo en efectivo, establece de esta forma un contraste económico y social.

Se puede establecer una lectura diferente del collage centrada en posibles juegos de palabras sexuales y en lo que puede significar la imagen de lo femenino. Edward Fry ha afirmado que:

(...) La escena con una botella y un vaso sobre la mesa podría hacer referencia a un café. Una mujer de aparente vida alegre está sentada detrás de la mesa, su cabeza está indicada con el anuncio de periódico, su cuerpo (combinado con la mesa) con la etiqueta de la ropa del almacén y sus piernas bajo la mesa con el recorte de periódico

con el juego de palabras «LUN B TROU ICI». El retruécano entero, por lo tanto, dice «AU BON MARCHÉ LUN B TROU ICI», que puede traducirse como «alguien puede hacer un agujero aquí gastándose poco dinero». Este double entendre sexual, verbal y visual es también particularmente notable porque no representa de una forma ilusionista la profundidad pictórica y las relaciones espaciales...

(«Picasso, Cubism and reflexivity», p. 301.)

Por otro lado, Christine Poggi llama la atención sobre su carácter irónico y ambiguo, una discrepancia que sugiere que el collage no tiene, como signo, un significado fijo, ni privado ni público. Afirma que las alusiones del collage hacen referencia a la «promiscuidad de la mercancía», tanto por los materiales usados como por las referencias a los grandes almacenes:

(...) Picasso construye una imagen de la mujer burguesa que se ajusta irónicamente a la de los medios de comunicación. En este collage, ella aparece cumpliendo la típica función dual, como una consumidora de productos y como un objeto de deseo, es decir, íntimamente implicada con el mundo de las mercancías.

(«Mallarmé, Picasso and the newspaper as commodity», p. 140.)

Poggi plantea que Picasso pudo querer establecer una referencia privada a la primera novela pornográfica, *Mirely, ou le petit trou pas chéri* "Mirely, o el agujerito barato", de su amigo Guillaume Apollinaire, el poeta y crítico que apoyó a los cubistas; sin embargo, las alusiones eróticas podrían hacer referencia, con toda probabilidad, a la obsesiva fascinación un tanto vulgar de la época sobre la sexualidad de las «dependientas» de los grandes almacenes. Algunos escritores pensaban que estas «chicas ingenuas» podían sucumbir a la vida depravada de las ciudades; algunos insinuaban que se preparaba a las chicas para que sedujeran a los hombres «respetables», otros protestaban porque «no podían distinguirse fácilmente de la *bonne bourgeoisie* y esto podía conducir a una confusión moral y social peligrosa» (Poggi, p. 40). La inclusión de Picasso de un vaso y una garrafa con un tapón puede añadir algo de luz a esta interpretación, en la medida en que estos objetos eran interpretados como recipientes a los que se podía asignar un género, de la misma forma que la jarra quebrada en *El Pez Raya*. ¿Establecen el papel estampado, el «papel de empapelar» del fondo y la «caja» decorada o el anuncio de lencería un espacio femenino privado? Dependiendo del sexo del espectador, ¿plantea ésto una invasión voyeurística de ese espacio? o, por el contrario, ¿recuerdan el vaso y la garrafa a una escena de café más pública, con el intercambio sexual sugerido por Fry? Otra lectura podría relacionar el pegado de la etiqueta y los anuncios, con el pegado de carteles, con una pared de la vía pública parisina cubierta de carteles, anuncios y avisos, como la fotografiada por Atget o como en *Paisaje con Anuncios* de Picasso.

Resumiendo

Una conclusión de este análisis introductorio plantea que el significado de un cuadro es la consecuencia de las interpretaciones que los espectadores establecen tanto en términos icónicos como simbólicos. Incluso en el caso de un cuadro como *El Pez Raya* de Chardin, que sigue un modo de representación en el que se concede una gran prioridad al parecido en la representación de los objetos. Podría plantearse que, en último caso, se espera que los espectadores sean unos consumidores relativamente

pasivos de las ideas, los valores y las creencias transmitidas; después de todo, el parecido pictórico, sirve para adaptar el mensaje ideológico codificado y para ocultar las relaciones de poder en las que se apoya, generalmente de género (por ejemplo, el supuesto espectador masculino) y de clase (la vanitas, por ejemplo, era una preocupación burguesa enraizada en la obra ética protestante). ¿Es el collage cubista una crítica a este modelo de representación? Al confundir la expectativa del parecido, ¿se obliga a los espectadores a ser más autorreflexivos? Es decir, llegar a ser conscientes no sólo del collage como una representación codificada sino también de la relación entre los códigos y los procesos de «lectura» del espectador. En el collage, este conocimiento se produce por el uso de varios «materiales» —en concreto (periódicos, etiquetas, anuncios) y de manera metafórica (arte culto y cultura de masas, debate político, la modernidad de la vida social parisina)—. ¿Qué revela esta conciencia autorreflexiva sobre los sistemas de significación particulares, los códigos o «lenguajes» de las diferentes representaciones visuales? ¿Qué implica todo esto, en relación al conocimiento, a la clase social y al género de los espectadores? Todas estas cuestiones son problemáticas y controvertidas, especialmente porque hacen referencia a la relación entre los conceptos de realismo y representación.

Para algunos, como Patricia Leighton o Christine Poggi, los collages son un ataque de la vanguardia a los conceptos burgueses de la «alta cultura». Para otros, como Rosalind Krauss o Yves-Alain Bois, que centran su análisis en las tradiciones de representación del arte occidental, el collage es similar a los desarrollos de la semiótica, es «el primer ejemplo, dentro de las artes pictóricas, de algo parecido a una exploración sistemática de las condiciones de representabilidad ocasionadas por el signo» (Krauss, «In the name of Picasso»). ¿Cuáles son los significados cifrados sistemáticamente en los collages cubistas? ¿Son fijos y ahistóricos (como los significados lexicológicos de las palabras) o son variables y contingentes en condiciones sociales e históricas específicas?

El concepto de Representación:

el lenguaje, los signos y el realismo

Como ocurre por lo general en el siglo xx, la categoría y la interpretación dominante del Cubismo se estableció a partir de una exposición, en concreto en la exposición *Cubism and Abstract Art*, celebrada en el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York, en la primavera de 1936. La exposición y el catálogo que la acompañaron representan, en términos de validación curatorial y de realización de un «texto clásico» de interpretación, un cambio perceptible en el análisis y la exhibición del arte moderno y de su historia convencional. Estos hechos fueron, en gran medida, obra de Alfred H. Barr junior, el primer director del nuevo y prestigioso museo, fundado en 1929 por la elite financiera del capitalismo de la costa Este. En la cubierta de la guía y catálogo de la exposición de Barr aparecía un diagrama de líneas de influencia con el desarrollo del arte abstracto.

Barr llama la atención sobre un aspecto concreto del arte de los primeros años del siglo xx: su radicalismo técnico. Es fácil colocar en orden cronológico a Bouguereau, a Cézanne, una pareja de cuadros cubistas de Picasso y un Mondrian justo anterior a la Primera Guerra Mundial (Figuras 98, 101, 1, 114 y 167), y proponer el abandono progresivo de las tentativas de imitación de la apariencia natural y la ruptura de las

funciones «descriptivas», dejando el «lenguaje» de la representación artística implicado con las posibilidades expresivas de las «configuraciones pictóricas» del color, la forma, la línea y la propia sensibilidad compositiva del artista. Una propuesta como ésta está de acuerdo con la importancia que otorga Roger Fry a una «intensidad de contemplación desinteresada» y con la teoría de Clement Greenberg sobre la especialización moderna en la producción y en la recepción «auténtica» de las obras de arte modernas. A partir de estas afirmaciones, nos enfrentamos con unas pretensiones sobre el lenguaje de la representación de carácter ilusionista y con unas reivindicaciones sobre la depuración gradual del «lenguaje» hasta que, desprovisto de asociaciones visuales externas y de alusiones sociales e intelectuales, alcance a través de la «autocrítica» un estado de «pureza». Bajo este punto de vista, el potencial técnico y expresivo de los elementos formales del arte moderno son la medida más significativa de su función como representaciones.

Sin embargo, de esta forma, nos encontramos con la distinción errónea, que hicieron muchos artistas modernos, entre lo «figurativo» o «realista» y las obras de arte abstractas, puesta en duda por Schapiro en su crítica al catálogo de Barr:

La oposición lógica entre el arte realista y el abstracto con la que Barr explica los cambios más recientes, se apoya en dos presunciones sobre la naturaleza de la pintura, que son comunes a los escritos sobre arte abstracto: que lo figurativo es un reflejo pasivo de las cosas y, por lo tanto, esencialmente no artístico, y que el arte abstracto, por otra parte, es una actividad puramente estética, que no está condicionada por los objetos, basada en sus propias leyes eternas (...) Estas opiniones son completamente parciales y se apoyan en una idea equivocada de lo que es una representación. No existe una representación «pasiva» o «fotográfica» en el sentido descrito (...) Todas las representaciones de objetos, sin importar como sean de exactas, incluso las fotografías, actúan en relación a unos valores, métodos y puntos de vista que, de alguna manera, forman la imagen y que, a menudo, determinan su contenido.

(«Nature of abstract art», pp. 85-86.)

Schapiro plantea que todo arte es una práctica de representación: «cualquier construcción formal o improvisación, incluso el mismo acto del garabateo fortuito, está condicionado por la experiencia y por unas preocupaciones no estéticas» («Nature of Abstract Art», p. 86). Como vimos en el *El Pez Raya* de Chardin, las obras de arte no reflejan ni suministran una ilusión transparente de la «realidad» ni del «mundo», ni siquiera cuando el cuadro parece icónico. Desde esta perspectiva todos los cuadros, incluso alguno tan aparentemente intratable como *Ma Jolie* de Picasso (Figura 114), muestra alusiones a la «realidad» o al «mundo». Como representaciones de ideas, valores y creencias, están mediatizados o crean representaciones de la realidad.

«Realismo» y representación

El planteamiento de Schapiro sobre el realismo y la representación repercutió una década más tarde, en 1948, en Daniel-Henri Kahnweiler, el marchante de Picasso y Braque durante el período cubista. Como amigo y marchante, Kahnweiler tuvo un conocimiento íntimo, personal, aunque interesado, de la práctica cubista. Afirmó que estos pintores se apartaron del concepto de «imitación»:

porque habían descubierto que el verdadero carácter de la pintura y la escultura era el mismo que el de la escritura. Los signos emblemáticos del mundo externo, no son espejos reflectantes de una forma más o menos deformada de ese mundo, sino el resultado de esas prácticas artísticas. Una vez que se reconoció esta idea, las artes plásticas se liberaron de la esclavitud propia de los estilos de carácter ilusionista.

(citado en Y.-A. Bois, «Kahnweiler's lesson», p. 40.)

La caracterización de Kahnweiler de las obras de arte como «escritos» o «signos» plantea cuestiones y problemas sobre en qué se comprometieron Picasso y Braque en la práctica. Sus técnicas son comparables a los juegos de palabras y a los experimentos gramaticales y sintácticos, por ejemplo, de la poesía de Mallarmé (Figura 142) y de Apollinaire, y a la yuxtaposición absurda que utiliza Alfred Jarry para trastornar lo conocido en sus textos. Sin embargo, es muy poco probable que Picasso y Braque tuvieran algún interés teórico por los análisis lingüísticos que formaron las bases de la semiótica. Sin embargo, algunos teóricos contemporáneos, entre ellos Jakobson, establecen conexiones entre un texto sobre la formación de ese desarrollo, el *Course in General Linguistics* de Ferdinand de Saussure (publicado por primera vez en 1916, pero basado en unas conferencias que pronunció entre 1906-1911), y el cubismo.

Jakobson, uno de los mayores contribuyentes a la lingüística moderna y a la teoría literaria, fue miembro de los influyentes círculos lingüísticos de Moscú y Praga del período de entreguerras. Afirmó que su encuentro con las obras cubistas en las colecciones Shchukin y Morozov en Moscú fue importante para su obra y para otros miembros de la escuela de la teoría literaria y lingüística conocida en Rusia como el Formalismo. En su tarea de analizar el arte y la literatura, incluyendo las obras modernas y de vanguardia, el «carácter literario», la cualidad que diferenciaba la «obra de arte» literaria de otros tipos de textos, fue una de las preocupaciones formalistas. Jakobson recordaba la insistencia de Saussure no sólo en los significados individuales de las palabras sino también las similitudes y diferencias entre éstas, y en el efecto de su combinación más que en su apariencia individual. El tratamiento de Saussure del lenguaje como un «sistema de diferencias» se relaciona, asimismo, con el concepto de «no familiarización», propuesto por otro formalista ruso, Victor Shklovsky. Este autor afirmaba que una forma nueva de decirnos sorprende con una forma nueva de ver; un nuevo medio (más que el mensaje) permite darnos cuenta de lo que es familiar, habitual y esperado en cualquier contexto dado. La técnica del collage cubista, que era diferente tanto de las obras académicas como del arte moderno anterior, se convirtió, de esta manera, en una forma de «no familiarización». Conviene señalar que muchas de estas ideas lingüísticas y semióticas fueron establecidas en París después de la Segunda Guerra Mundial por teóricos como Roland Barthes y Claude Lévi-Strauss, que empezaron a ser conocidos como «estructuralistas».

Jakobson interpretó que Saussure y los cubistas estaban interesados por la naturaleza de la relación entre los «significantes» (las palabras y las formas visuales) y sus significados (lo que representan o lo que significan):

El impulso más fuerte hacia un cambio en la aproximación al lenguaje y a la lingüística (...) fue quizás —para mí al menos— el movimiento artístico de principios del siglo xx. La extraordinaria capacidad de estos descubrimientos por superar una y otra vez los hábitos desvanecidos de su propio pasado (...) está íntimamente relacionada con su

sentimiento único de la tensión dialéctica entre las partes y el todo, entre las partes conjugadas y, sobre todo, entre los dos aspectos de cualquier signo artístico, su signans y su signatum (el significante y su significado).

(citado en Bois, «Kahnweiler's lesson», p. 64.)

Kahnweiler y Jakobson analizan las semejanzas entre el arte cubista y el lenguaje: un enfoque que plantea que los signos artísticos —desde un símbolo convencional (como el gato para lo licencioso) a una pincelada— funcionan de la misma forma que las palabras dentro de una oración y que ésta se corresponde con la unidad total de un cuadro. En unas entrevistas, publicadas por primera vez en 1961, Kahnweiler afirmó que lo fundamental «para la comprensión del cubismo y de lo que, para mí, es realmente el arte moderno (es) el hecho de que la pintura es una forma de escritura (...) que crea signos»:

Una mujer en un cuadro no es una mujer; es un grupo de signos que yo interpreto como una «mujer». Cuando uno escribe en una hoja de papel «f-e-m-m-e», el que conoce la lengua francesa y sepa leer, leerá no sólo la palabra femme-lmujer), sino que verá, por así decirlo, una mujer. En los cuadros ocurre lo mismo; no hay diferencia. Básicamente, la pintura no ha sido nunca un espejo del mundo externo, ni tampoco ha sido nunca similar a la fotografía; es una creación de signos, que sus contemporáneos siempre leyeron correctamente.

(Kahnweiler entrevistado por F. Crémieux, *Mes galeries et mes peintres*, p. 57.)

Las reacciones contemporáneas indican que no todos los interlocutores contemporáneos pudieron interpretar los signos y las referencias de las obras cubistas. Además, hay testimonios de Picasso y Braque en los que afirman que pretendían realizar un tipo de «realismo» (interpretado tradicionalmente como un paradigma de legibilidad). Esta cuestión del realismo y la legibilidad está expresada explícitamente en *Du «Cubisme»*, un escrito realizado por dos pintores, Albert Gleizes y Jean Metzinger, publicado en 1912. Al final de su exposición (que está endeudada con la noción del «superhombre» de Nietzsche), ambos autores afirman:

Estamos de acuerdo con que el fin último de la pintura es llegar a las masas; sin embargo, la pintura no debería dirigirse a las masas en el lenguaje de las masas, sino en su propio lenguaje, para mover, dominar y dirigir, y no para ser comprendido. En la religión ocurre lo mismo. El artista que se abstiene de hacer concesiones, que no habla de sí mismo y que no dice nada, acumula una fuerza interior cuyo resplandor ilumina todo su entorno (...) Frente a las libertades parciales conquistadas por Courbet, Manet, Cézanne y los impresionistas, el Cubismo ofrece una libertad sin límites.

(*Du «Cubisme»*, pp. 74-75.)

Al comienzo de su exposición recurren a Courbet, que «inauguró una aspiración realista de la que participaron todas las tentativas modernas» (p. 38). Pero, ¿por qué Courbet? Un elemento crítico a su «Realismo» se asienta en la afirmación implícita de que las formas de los cuadros académicos u oficiales que ocultaban las divisiones de la sociedad de clases eran ideológicas y, por lo tanto, representaciones falsas de la realidad. Estaba aliándose con los conceptos contemporáneos del realismo en el arte y en la literatura (como *Modernité* de Baudelaire) y con el positivismo, el movimiento filosófico de mediados del siglo xix que aceptaba como conocimiento solamente

aquellas cuestiones basadas, de hecho, en el juicio «positivo» de los datos de la experiencia, no en la metafísica, la teología, la especulación sin sentido crítico, ni en el conocimiento «trascendente». Su concepto del realismo en el arte se relacionaba con el problema de la veracidad y con las formas en las que las tradiciones artísticas y los convencionalismos podían generar falsas representaciones de los contenidos de las imágenes. Se trataba de una propuesta de realismo que revelaba, por lo general, los funcionamientos de estas tradiciones y convencionalismos.

Sin embargo, el tipo de realismo propuesto en Du «Cubisme» no es un concepto influido por el positivismo. Es, más bien, una reacción contra el mismo. Gleizes y Metzinger descomponen el «realismo» en un «realismo superficial» y un «realismo profundo»; al primero pertenecen Courbet y los impresionistas y al segundo Cézanne. Gleizes y Metzinger afirman que la realidad existe esencialmente como consciencia. Los individuos conocen todo lo que existe a través de las ideas. Consideraban la obra de Cézanne como un ejemplo de las tradiciones y los convencionalismos modernos de un arte mediatizado por su «consciencia individual» o, como expusieron confusamente, «el arte de dar a nuestro instinto una consciencia plástica» («plástica», en este caso, significa física).

«El realismo» es, por lo tanto, un concepto variable que en el siglo xix experimentó unas transformaciones culturales. El concepto de «realismo» en de Du Cubisme -es cercano al de Platón, que defendía que las propiedades de los objetos (como el color rojo o la forma cuadrada) existían independientemente de los objetos en los que se percibían. Además, estas propiedades o «ideas» eran «más reales» que los objetos en los que podían ser encontrados y constituían la «esencia», servían de base a la realidad que el conocimiento trata de comprender. Este planteamiento está cerca de muchas de las insistencias críticas cubistas sobre los «universales», las «esencias» y la «realidad subyacente» de los objetos y las experiencias. Este tipo de perspectiva era más consecuente con lo que ahora conocemos como Idealismo y era diferente a los significados que el «realismo» había desarrollado en el siglo xix.

El realismo en el arte y la literatura ha sido utilizado, por ejemplo, por Courbet, para determinar nuevas teorías acerca de la independencia del mundo físico frente a la mente o al espíritu; ésta fue una actitud o método que estaba a favor de una demostración de las cosas «como si existieran realmente». Como hemos visto, la terminología semiótica considera icónicas este tipo de representaciones. A finales del siglo xix, se hicieron varias objeciones a esta visión del realismo. Una, asociada a menudo con el Simbolismo, planteaba que lo que se describe o representa sólo puede verse de una forma superficial, es decir, en términos de su apariencia exterior más que de su propia realidad. Otra objeción planteaba que existen muchas fuerzas reales, desde los sentimientos internos y los estados físicos a los movimientos sociales e históricos subyacentes, que no son accesibles en la observación ordinaria ni están representados de la manera adecuada, si acaso, en la apariencia de las cosas. Las teorías de Marx y Freud, que insistían de una forma diferente en el condicionamiento social, apoyaron muchas de estas objeciones. Una tercera objeción planteaba que el medio en el que tiene lugar la representación (pintura, collage, etc.) es radicalmente diferente a los objetos representados en el mismo, por lo que el efecto de «representación de lo parecido» o «reproducción de la realidad» es, en el mejor de los

casos, un convencionalismo artístico particular y, en el peor de los casos, una falsificación que nos hace admitir esas formas de representación como reales.

Arte y Semiótica

En esta aproximación a las transformaciones culturales más amplias del propio concepto de realismo podemos encontrar las semejanzas que Jakobson identificó entre el Cubismo como una práctica de representación y el desarrollo de la semiótica. En el apartado anterior hemos incidido en algunas de estas semejanzas con respecto a los collages de Picasso. Continuando este análisis y para examinar el potencial explicativo de la semiótica, vamos a centrarnos en algunos casos típicos, empezando por *Las Señoritas de Avignon* de Picasso.

Es útil analizar esta obra porque nos permite examinar en parte, de una forma crítica, un cuadro considerado canónico en las principales historias del arte moderno. En éstas el cuadro está singularizado como un signo con un valor concreto —del mismo modo que otras obras «canónicas», pero superior al de obras «no canónicas»—. La categoría de *Las Señoritas* se consolidó con el catálogo posterior a la exposición organizada por Barr en 1939, *Picasso Forty Years of His Art*, que coincidió con la adquisición del cuadro ese mismo año por el MOMA. *Las Señoritas* se exponía en el museo como una obra canónica, un símbolo no sólo de su colección de pintura moderna, sino también de la presentación curatorial del desarrollo del Cubismo en el museo. El cuadro es un signo de un conjunto poderosamente influyente de reglas oficiales y no oficiales que incluye la recepción del «arte culto».

Además, por lo que sabemos de la planificación y la realización del cuadro, se proyectó como una intervención «importante» en la práctica contemporánea. Como tal, el cuadro se manifiesta como un signo de las normas que incluye su realización. Aunque no se expuso hasta 1916, en 1907 causó un impacto considerable a un grupo concreto de personas, en un momento en el que estaban en boga las representaciones fauvistas de pequeño tamaño, de colores intensos que representaban pueblos costeros y otros lugares reales e imaginados por los artistas supuestamente «progresistas». La realización y la exposición de este cuadro estuvo condicionada, también, por los intereses de los Salones «Independent» y por el desarrollo de los intereses comerciales del marchante. Por su tamaño y temática, *Las Señoritas* recoge tradiciones diferentes: es una obra importante, realizada para un Salón oficial, con un tema legitimado por el «harén» de Ingres en *El Baño Turco* (Figura 55), aunque contrasta con las versiones modernas de algunos temas tradicionales como el de la representación sexualmente más ambigua de los grupos de desnudos al «aire libre», ejemplarizada por las series de «bañistas» de Cézanne.

Para realizar este proyecto, Picasso pidió, como muchos artistas académicos habían hecho, un bastidor especial de madera de dimensiones poco convencionales (normalmente se realizaban en serie). Los bastidores utilizados por los impresionistas y los fauves eran de sólo 190 centímetros. Durante el otoño de 1906 y en 1907 Picasso siguió lo que parecen ser los procedimientos académicos preparatorios normales para una «obra tipo» Salón, con numerosos bocetos y estudios sobre papel, lienzo y madera, a menudo coloreados. Existen docenas de ellos, tanto individuales como como álbumes de dibujos. Aunque hubo algunas excepciones significativas, este procedimiento no era habitual en muchas de las prácticas modernas o de vanguardia

de finales del siglo xix, que valoraban la «franqueza» y la «espontaneidad». Por lo tanto, fue igual, pero diferente; acaso un cambio simbólico frente a los «cuadros de historia» de la Academia (Figuras 97 y 98) y a los cuadros de historia más recientes, como los de Seurat.

Desde 1900, Picasso había estado trabajando en París, introduciéndose dentro de las redes sociales del mundo del arte. Expuso en galerías privadas, como la de Vollard, y firmó contratos con críticos como Apollinaire y coleccionistas norteamericanos como Gertrude y Leo Stein (estos últimos llegaron a tener pronto la colección de pintura contemporánea más famosa de París). Su grupo social estaba enraizado política y socialmente en la herencia «bohemia» izquierdista del siglo xix; los temas de los cuadros de Picasso de los primeros años del siglo xx pueden relacionarse con aquellos aspectos de la modernidad de Baudelaire, que aludía a los rechazados socialmente y a las actividades marginales: la prostituta, el artista de circo o el bebedor de ajeno, el pobre «heroico».

Las Dos Hermanas es un ejemplo (Figura 88) que muestra este interés de Picasso por la representación de la pobreza, la depresión psicológica y la prostitución. Picasso escribió al poeta francés Max Jacob que el dibujo preliminar de este cuadro representaba a una «prostituta de Saint Lazare con su madre». Saint Lazare de París era el hospital-prisión para las prostitutas que tenían enfermedades venéreas. Esta enfermedad y el riesgo de contraerla fue para Picasso un asunto personal y, como el SIDA en las décadas de 1980 y 1990, una cuestión de interés general en las conversaciones médicas y sociales. Sin embargo, en cuanto al formato, el cuadro muestra un esquema pictórico anterior: parece un fresco renacentista representando el tema de la «visitación», con la mujer de la derecha con el niño entre sus brazos.

También, en su gran cuadro El Harén, es importante destacar la representación de un tema contemporáneo como la prostitución combinado con el uso o la evocación de las fuentes y los formatos anteriores, ya que recurre a la herencia del famoso ejemplo de Ingres. En términos académicos, el cuadro puede ser interpretado como una representación de las «ninfas» clásicas o un harén idealizado vigilado por una figura masculina que adopta la pose de un dios fluvial clásico. En esta obra, el ánfora, la gran vasija de agua, actúa tanto como una referencia al mundo clásico y como un símbolo del útero con las asociaciones tradicionales de sexualidad y vanitas. Sin embargo, se pueden encontrar referencias contemporáneas españolas, quizás incluso con Gosol, la ciudad donde Picasso pintó éste y otros cuadros. El ánfora, al igual que el porrón que sostiene la figura masculina (Picasso había representado ambas en cuadros diferentes) es un objeto típico de la zona. Además, probablemente, la mujer del fondo del cuadro está construida siguiendo el ejemplo de la obra Celestina, La Alcahueta de 1904. Se puede decir, por lo tanto, que El Harén recuerda dos propuestas —la representación académica del harén y un tema «contemporáneo», los burdeles y la prostitución, con sus raíces en las imágenes alternativas del siglo xix—.

Picasso adoptó en Las Señoritas un tema «baudelaireano» similar, concibiendo, esta vez, un cuadro ambiciosamente monumental, dentro de la «gran tradición», una obra que estuviera a la par de las «obras tipo» creadas por Ingres o Bouguereau, pero que proporcionara, además, una distancia crítica de los temas y las técnicas del fauvismo. Asimismo, este objetivo puede relacionarse con cuestiones psicológicas y sociales: sobre

todo con la fascinación morbosa de Picasso por la prostitución y las enfermedades venéreas, su interés (compartido con sus contemporáneos) por las imágenes y los significados de la escultura «primitiva» y con su experiencia de vivir en una comunidad bohemia estructurada sobre diferencias étnicas, ideas anarquistas y filosóficas y conceptos sobre la libertad sexual.

En 1933 Picasso habló con Kahnweiler sobre el contenido del cuadro: las Señoritas de Avignon, ¡cómo me irrita ese título! Sabes muy bien que lo inventó (André) Salmon (poeta y crítico). Sabes muy bien que el título original era El Burdel de Avignon. ¿Pero sabes por qué? Porque Avignon ha sido siempre una palabra familiar para mí, y es parte de mi vida. Yo vivía a menos de dos pasos de la Calle d'Avignon (Carrer d'Avinyo, una calle en el famoso distrito de las luces rojas de Barcelona, la ciudad donde Picasso asistió a una escuela de arte), donde solía comprar mis papeles y mis acuarelas y además, como sabes, la abuela de Max (Jacob) era oriunda de Avignon. Solíamos hacer un montón de bromas sobre el cuadro. Una de las mujeres era la abuela de Max. Otra Fernande (Olivier, su pareja en aquella época), otra Marie Laurencin (la pintora), todas en un burdel en Avignon (...) En el primer bosquejo del cuadro, iba a haber hombres en el cuadro, a propósito —has visto los dibujos (Figura 90). Había un estudiante sujetando una calavera (un memento morí, Figura 91). También un marinero. Las mujeres estaban comiendo, por eso dejé en el cuadro la cesta de fruta. Luego lo cambié, y se convirtió en lo que es ahora.

(citado en Kahnweiler, «Huit entretiens avec Picasso», p. 24.)

Quizás, los primeros bocetos del cuadro fueron los dibujos en los que se representaba a dos marineros de permiso en tierra saliendo de un burdel (Figura 93). Sin embargo éstas y las restantes figuras masculinas (Figuras 91, 92 y 94) fueron suprimidas en la composición final, que se centra en cinco mujeres y en el cuenco de fruta, símbolo tradicional de la abundancia, del verano (una de las cuatro estaciones), del gusto (uno de los cinco sentidos), etc... Esta disposición prevé un espectador masculino y el cuadro final está de acuerdo con las representaciones que poseemos de burdeles reales y con las fotografías eróticas.

La pose de la «Venus Anadiomene»: el «langage» de representación

La figura central de Las Señoritas sigue los convencionalismos relacionados con numerosas representaciones del desnudo femenino en el siglo xix. La Venus Anadiomene de Ingres (Figura 97) fue interpretada como una obra ejemplar por aquéllos que mantenían la opinión tradicional de que la representación del desnudo femenino traía consigo la realización de una versión de lo femenino degradada y personificada, que permitía al artista masculino mostrar su poder para transformar la «decadencia» del cuerpo femenino en un «ideal de belleza», en un «amor sensual». La Venus Anadiomene (Venus surgiendo del mar) representa a la diosa romana del amor y la fertilidad después de su nacimiento mitológico. En la escultura clásica se representó de esta forma y se pensó que procedía de una obra perdida de Apeles, considerado como el pintor más importante de la Grecia Antigua. Ingres utilizó esta pose a mediados del siglo xix tratando de crear un efecto concreto. T. J. Clark hace la siguiente observación:

La mayoría de los escritores y artistas pensaban que el atractivo del desnudo, al menos en parte, era claramente erótico (...) se representó un cuerpo que hasta cierto punto estaba amenazado por su identidad sexual, pero al final triunfó el cuerpo. Buscando un lenguaje menos metafórico: la tarea del pintor consistió en construir o crear una relación entre el cuerpo como un hecho concreto y fabuloso (esa carne, ese contorno, los elementos de la mujer moderna) y el cuerpo como un signo, formal y universalizado, realizado como una muestra de compostura y autorrealización. El deseo apareció en el desnudo, pero fue desplazado, personificado, no como un atributo más de la forma de la mujer desnuda.

(The Painting of Modern Life, pp. 123-126.)

La Venus Anadiomene de Ingres es un ejemplo que representa el «cuerpo como un signo... formal y universalizado». Venus aparece en una posición de contraposto, el pelo largo le cae por la espalda y levanta sus brazos para mostrar un cuerpo no mancillado. Varios artistas, entre ellos Bouguereau, la utilizaron en sus cuadros. También aparece en fotografías cuasipornográficas y en tarjetas postales coloniales. Picasso «cita» la pose, en el desnudo del centro (el desnudo a su derecha es una variación), de la misma forma que «toma» en concreto, de un pequeño cuadro de Cézanne, Tres Bañistas, la figura en cuclillas de la derecha, que recuerda también el uso que hace Degas de figuras similares en sus visiones de «ojo de cerradura» o entrometidas de las mujeres en el momento del aseo. En términos de la comunidad inmediata del planteamiento de Picasso, es significativo que Cézanne en Cinco Bañistas, Matisse en La Alegría de Vivir, y Derain en Bañistas, utilizaran variaciones de la pose de la «Vénus Anadyoméne».

Existe, al menos, una relación fundamental: todos estos cuadros codifican un intercambio comercial entre sexos —entre los hombres que tienen una relativa libertad socioeconómica para comprar u ocupar su placer donde quieran y las mujeres, cuya relativa ausencia de alternativa económica y social se evidencia en la venta real de sus cuerpos, o en las representaciones—. En semejante tipo de intercambio comercial, está implícita la existencia de un mecanismo de control o estructura cultural específica, un sistema de pensamiento en el que la explotación de las mujeres está admitida —representado, además, como si fuera algo no excepcional, normal, familiar—. También están implícitas las palabras, las imágenes o la interpretación a través de las que se presenta esa intención. La pose de la Venus Anadiomene» de Ingres es una «muestra» de ese intercambio. Presupone dos encuentros, uno imaginario, que está representado, y otro real entre el espectador y la imagen. Ambos cuentan con la aprobación de una clase particular y con las relaciones y significados entre sexos.

La legitimación de la representación de mujeres desnudas en estas situaciones (que sugieren o hacen referencia a los «harenes» o burdeles y que conllevan la mirada voyeurística de un espectador masculino) cuenta con un sistema de reglas. Estas normas prescriben las condiciones tanto de su realización como de la recepción de los significados: delimitan quién puede afirmar, producir, comunicar y conocer los significados, quién puede recibirlos y comprenderlos, qué temas pueden ser presentados, bajo qué circunstancias y en qué modalidades (el cómo, el cuándo y el por qué). Las reglas de esta clase de sistema se apoyan en una red de clasificaciones: de gente, temas, tópicos, asuntos, circunstancias, etc... Pero estas clasificaciones

proceden, en última instancia, de los intereses e ideas —del capitalismo y del patriarcado, por ejemplo— de los grupos dominantes o poderosos. Esto implica el surgimiento de una red de mensajes suplementarios a partir de la interacción entre los espectadores y entre el objeto y el espectador, que indica la categoría de las relaciones entre aquéllos que dominan y aquellos espectadores y grupos dominados. Por ejemplo, cuando un sistema «permite una declaración ofensiva sobre las mujeres, que es interpretada como una “broma”, implica una estructura particular de las relaciones entre sexos, en la que los hombres dominan como grupo sobre las mujeres, aunque necesiten enmascarar su hostilidad y agresión hacia ellas» (R. Hodge y G. Kress, *Social Semiotics*, p. 5). Los partidarios entusiastas del concepto de la autonomía del arte pueden ser contraatacados, ya que las connotaciones de una «broma» no son las mismas que las de una imagen visual, es decir, un «cuadro» no funciona como una «broma». Sin embargo esta red de mensajes y suposiciones, que son parte de un complejo ideológico, pueden penetrar, e incluso gobernar, a ambas, a pesar de las diferencias entre los signos concretos (una afirmación entendida como una broma y un cuadro de mujeres desnudas). Los procesos de poder y dominación social y psicológica tratan de legitimar y mejorar —disimular y hacer aceptable— sentimientos como la hostilidad y la agresión y actuaciones como la explotación. A través de la gama de formas que constituyen la vida diaria se generan significados ideológicos similares. El negar u olvidar este hecho puede significar la connivencia con un sistema de poder dominante.

La pose de la Venus Anadiomene, como ejemplo del cuerpo como signo, puede, en los cuadros de Ingres y Picasso variar en parte sus características formales. Pero, ¿tiene la misma función moral dentro de un sistema de significación? Para muchos pensadores de la modernidad, para los que la experiencia visual es una categoría especial, estas variaciones de la pose son fundamentalmente «estéticas» y en gran parte autónomas. Pero ésta es una opinión que atrae críticas, como las fundamentadas en la observación de Max Weber sobre la «negativa de los hombres modernos a asumir su responsabilidad en los juicios morales del gusto ([las cosas se designan] “en mal gusto” en lugar de “censurable”)». Y continúa diciendo que «la inaccesibilidad del atractivo de los juicios estéticos excluye la discusión» (en «Religious rejections of the world and their directions» From Max Weber, p. 342). ¿Cómo podríamos explicar entonces las variaciones de la pose de la Venus Anadiomene en términos de la organización social y moral de los participantes implicados (artistas y espectadores) y de las condiciones inmediatas, como las relaciones e interacción entre sexos?

«Langage» y «langue»

Podemos empezar aplicando, tal y como propuso Kahnweiler, un modelo lingüístico a la práctica artística. En teoría, Picasso tenía a su disposición en 1907 todos los elementos, convencionalismos y reglas para hacer un cuadro dentro de la tradición occidental. Se trataba de un lenguaje pictórico que Picasso había heredado culturalmente y que había practicado sistemáticamente en su primera formación. En términos semióticos, las posibilidades disponibles en cualquier momento para realizar una representación visual se equiparan con el langage («lenguaje»), término que utiliza Saussure para referirse a la capacidad del lenguaje heredado biológicamente. En su opinión, es diferente de langue (-una lengua»), que es un sistema de lenguaje concreto, como el

inglés o el francés. En el arte visual, digamos que se puede equiparar con el sistema académico de representación pictórica que es diferente, por ejemplo, del «lenguaje» del arte «popular».

En sus primeras conferencias, Saussure insistió en que las palabras que constituyen un lenguaje son signos verbales. Estos tienen dos caras, una imagen acústica, o tipo de sonido, y un contenido («Nature of the Linguistic Sign», pp. 65-70). Estos dos elementos están ligados íntimamente y cada uno pone en funcionamiento al otro. A la imagen o tipo de sonido le llamó signifiant, el significante, y al contenido le llamó signifié, el significado. El planteamiento teórico de Saussure residía básicamente en que la conexión entre el significante y el significado no es natural sino arbitraria. No existe una razón «natural» por la que el sonido-imagen «tree», o su silueta en una página, deba representar el concepto de un árbol (después de todo, en francés se dice «arbre», en italiano «albero» y en alemán «baum»), Pero, en inglés, sí representa ese concepto porque existe un acuerdo entre los hablantes del lenguaje que hace que represente ese contenido. Únicamente podemos hablar sobre árboles si formamos parte de ese acuerdo. Los acuerdos son disposiciones sociales, conjuntos de reglas. Aprenderlas significa participar, o aceptar, un «contrato colectivo» con otros hablantes de un lenguaje en concreto. Nosotros «hacemos ese contrato» para cumplir las reglas y para poder comunicarnos. Por lo tanto, nuestros actos individuales de comunicación o expresión, que pueden tener un carácter espontáneo y de invención, radican o presuponen un conjunto de convencionalismos sociales en los que el individuo aparentemente aislado poco o nada puede hacer para cambiarlos. (Volveré sobre este problema en la siguiente sección).

De la misma forma que en un lenguaje existen innumerables palabras, así también existe una gama enorme de acuerdos lingüísticos. Pero, ¿qué es lo que asegura que se interrelacionen y que no se estorben? y ¿cómo somos capaces de captarlos todos?

Saussure afirma que el lenguaje tiene una estructura sistemática. En 1964 el semiólogo francés Roland Barthes expuso en *Elements of Semiology* que los signos verbales u otros son como monedas diferentes en circulación. Los signos, como las monedas, forman un sistema de valores. Una moneda de cincuenta peniques equivale a cierta cantidad de artículos que el individuo puede comprar, pero tiene también un valor en relación a otras monedas, en este caso igual a cinco monedas de diez peniques, o más o menos otras monedas. Lingüísticamente, por ejemplo, los signos «animal racional» pueden ser cambiados por los signos «ser humano». Sin embargo, entre los signos existen otras relaciones sistemáticas de valor, diferentes a las relaciones entre las monedas. Principalmente, relaciones de diferencia y exclusión: por ejemplo blanco/negro, cultural/natural, femenino/masculino, activo/pasivo (véase «Language (langue) and speech», pp. 81-83).

Estas teorías pueden aclarar, al menos de dos formas, el uso que hace Picasso de la pose de la Venus Anadiomene. En primer lugar, con respecto al arte como «lenguaje»; Picasso participó de un «contrato colectivo» que había aceptado un conjunto de reglas (las que dominaban lo que constituían los signos «significativos»), que él aprendió para comunicarse con los demás (las Academias, las escuelas de arte y los Salones eran las instituciones que mantenían las reglas de estos regímenes productivos; otros grupos similares — académicos, fauves, cubistas— desempeñaron una función similar). Uno

de estos «signos significativos» aprendidos dentro del modelo académico es la pose de la Venus Anadiomene». Pero, como hemos visto, en 1907, algunos artistas no académicos como Cézanne, Matisse, Derain y Picasso también lo utilizaron. A finales de 1907, Braque, que había abandonado el Fauvismo (en parte, después de ver Las Señoritas en el estudio de Picasso), comenzó a realizar cuadros como Gran Desnudo, una variación particular de la pose de la Venus Anadiomene.

En segundo lugar, por que cada uno de los elementos de este lenguaje, como la pose de la Venus Anadiomene, tenía un valor dentro de un sistema de significados concreto. El valor de la pose de la Venus Anadiomene, como signo, es igual a otros signos del mismo sistema de señales («como una moneda»), por lo que puede «cambiarse»; en otras palabras, existe una extensión de signos dentro de un sistema. La totalidad de las modificaciones del cuerpo puede ser considerada como un lenguaje, un «sistema». Así, nosotros hemos identificado la pose de la Venus Anadiomene, como un elemento. La «pose de odalisca» es otro elemento de igual «valor», utilizada por Picasso en el retrato de Fernande (Figura 104). Ingres la utilizó en El Baño Turco, y Matisse hizo una variación del mismo en Desnudo Azul (Figuras 55 y 54). Al igual que la pose de la Venus, la pose de odalisca es un significante de género, implica una disponibilidad no mancillada. En las representaciones fotográficas de las colonias (Figura 110) se utilizó también como señal de posesión, una colonización de «lo otro». En El Fioren este significante se vuelve específico, de un modo significativo a través de la diferencia: el cuerpo y la pose del «dios del río» masculino es diferente del de la «odalisca», ya que el artista en su representación posiciona los brazos de la figura hacia abajo, no están en una posición de exhibición.

Las poses de la Venus Anadiomene y de la «odalisca» pueden ser consideradas como elementos del sistema de «lenguaje» conocido como «el cuerpo»: cada una tiene unos significados concretos dentro de ese lenguaje. También pueden ser versiones del «cuerpo», que en sí mismo es un signo que pertenece a otros sistemas como «la mujer», «lo femenino», «el mito clásico» o «la pintura de historia». En la pintura de historia, por ejemplo, la pose de la Venus Anadiomene muestra el nacimiento mítico de la diosa romana del amor y la fertilidad. En la poesía griega (Hesíodo, Teogonía), Gea (la Madre Tierra) y su hijo Urano (el cielo) se emparejan, surgiendo la primera raza humana, los Titanes. Urano tira a sus hijos al infierno pero Gea, en venganza le da al más joven de ellos, Cronos, una hoz con la que castrar a su padre. Venus nace del mar, de la espuma producida por los genitales del castrado Urano cuando son arrojados al agua. Venus llega a la tierra en una concha de venera. La «Venus Anadiomene» es una variación, se representa de pie y chorreando agua por su pelo.

Parole: el «acto de hablar» y su contexto

Un uso o articulación que haga un artista de esta pose de la Venus Anadiomene» (o de alguna de sus variaciones) en una imagen, puede ser comparado con una comunicación lingüística (una enunciación), un ejemplo de parole. El habla o parole, es el acto individual de un artista o persona que habla, acto en el que selecciona unos signos de la lengua o sistema de lenguaje particular, combinándolos con unos objetivos específicos. El significado de la «comunicación» u obra de arte no depende solo del significado de los signos del «código» del lenguaje, sino también del contexto en el que son utilizados. Por ejemplo, el mismo signo «mujer» puede repetirse en diferentes

«enunciados» y puede combinarse con otros signos; en cada combinación provocará ideas diferentes, quizás de mujeres individuales diferentes, que serán específicas en el contexto de una comunicación concreta.

Existe una diferencia en el uso del lenguaje que hacen Ingres, Bouguereau y Picasso. Sin embargo, técnica y formalmente, la diferencia entre Las Señoritas y los cuadros con la representación de Venus parece relativamente mayor. Esto no quiere decir que podamos agrupar a Ingres y Bouguereau: sus cuadros se realizaron en circunstancias específicas, así como los significados de sus cuadros como signos. Según mi planteamiento (de tipo semiótico), a pesar de la especificidad de sus comunicaciones, el uso de la pose de la Venus Anadiomene» que hacen Ingres y Bouguereau implica, en ambos casos, un planteamiento académico, una versión «ideal» del «desnudo femenino», con sus nociones sociales y psicológicas de la «mujer». En el caso de Ingres:

El desnudo transmite con acciones y atributos diferentes una fuerza inevitablemente sexual, dispuesta en un lenguaje rico y convencional. Lo que queda es un cuerpo que, aunque se exhibe de forma directa y sincera ante espectador, está completamente universalizado en la forma, organizado en un rimado complejo y evidente, limpio de pormenores, ofrecido como una versión libre pero respetuosa de los modelos correctos, aquéllos que articulan mejor la naturaleza.

(Clark, *The Painting of Modern Life*, pp. 126-127.)

En Las Señoritas, Picasso utiliza la pose de la «Venus Anadiomene» como un elemento que pertenece a un sistema de lenguaje, sin embargo, la descripción que hace Clark de su uso por parte de Ingres no cuadra en este caso. La «actualización y selección» concreta (utilizando los términos de Barthes) de Picasso se convierte en una contribución al planteamiento académico existente (un ejemplo de la «repetición de signos idénticos») ejemplificado por el uso de Ingres y Bouguereau. Pero, la «comunicación» concreta de Picasso es diferente, técnica y formalmente —en concreto, en la textura densa de la pintura sobre algunas de las cabezas y manos, en las pinceladas visibles en la pose central que muestran tanto la dirección de los planos como las partes del cuerpo y el tono de la piel— del uso anterior, es una repetición de ese «signo» en un planteamiento «consecutivo»: un desarrollo ajeno a la Academia. Así, podríamos calificar este planteamiento «consecutivo» como «moderno», ya que los miembros que lo practicaron (Matisse, Derain, Picasso, Braque, etc.) constituyeron una «agrupación social» que estableció un «contrato colectivo».

Quisiera destacar en este punto una cuestión importante. Anteriormente expuse que, según Saussure y Barthes, hacemos un contrato, acatamos unas reglas y unos convencionalismos que nos permiten comunicarnos; así, la lengua es el resultado de un contrato social colectivo. El acto individual, parole, es una «enunciación o comunicación», un producto de ese sistema. Los críticos a esta definición han afirmado que esto puede conducir a una sobrevaloración de lo sistemático, ya que «los que hablan» están considerados como gobernados o «estructurados» por el lenguaje, porque son los usuarios de un sistema de formas que delimita su posibilidad de actuación por medio del comportamiento lingüístico o de su manifestación en sociedad. Gran parte de la «corriente semiótica principal» ha insistido en la complejidad de un sistema formal subyacente (socialmente contratado) y en el resultado concreto (la obra de arte) gobernados por los elementos de este sistema, en

sus relaciones y en sus combinaciones diversas. Todo esto es una consecuencia del estudio histórico de los comportamientos, los acontecimientos y los objetos contingentes por medio de los cuales se considera que los participantes en la actividad semiótica (los interlocutores, los escritores, los artistas, etc.) «actúan recíprocamente» de formas diferentes, en contextos sociales concretos. El punto de vista de Saussure es útil porque establece paralelismos y conexiones entre los sistemas sígnicos verbales y los no verbales (como el sistema «visual»), Pero su interés por la langue (el sistema convencional) más que por la parole el acto individual dentro de ese sistema) lleva a una insistencia sobre lo que es estable en períodos largos. Esta insistencia no sirve para analizar los aspectos sociales y políticos de un ejemplo concreto de la actividad semiótica.

Por lo tanto, aplicar el modelo de Saussure, nos puede ayudar a explicar cómo realizó Picasso la enunciación individual de *Las Señoritas*, un cuadro de historia moderna, que contrata un «sistema de lenguaje» de la representación visual social, que es relativamente estable en un largo período de tiempo. Entre los elementos de este sistema se incluyen «la pintura de historia moderna» y la pose de la «Venus Anadiomene»; que es un signo dentro de otro signo, el propio cuadro. La semiótica de Saussure nos permite realizar un análisis sistemático de «las condiciones de representabilidad ocasionadas por el signo» (Krauss, «In the name of Picasso»). Este punto de vista, plantea el signo como un elemento autónomo, ya que no se puede atribuir un significado históricamente específico a un elemento que pertenece a un sistema que se afirma que trasciende las demandas sociales contingentes. Este tipo de planteamientos establecen paralelismos, en su metodología, con la insistencia de la modernidad sobre la autonomía del medio y las características formales de aquellas obras de arte reconocidas dentro de su modelo. Sin embargo, el modelo explicativo de Saussure (así como el paradigma de la modernidad) no sirven para explicar el significado de *Las Señoritas*, como una «comunicación» social, un signo concreto, dentro de lo que podríamos denominar la «retórica» de la representación visual en 1907.

La Semiótica social

Una hipótesis

En esta sección, quiero analizar la siguiente suposición: que *Las Señoritas* no es solamente una articulación individual dentro de un sistema que incluye la pose de la «Venus Anadiomene» como signo; es también un fenómeno social que altera las relaciones entre los signos del sistema; es decir, que hay algunas características del cuadro que revelan el significado ideológico del signo. Esto se produce en parte, a través del proceso de eliminar la seguridad de la expectativa al espectador; el efecto de la «no familiarización». En las representaciones de Ingres y Bouguereau, las relaciones reales entre los tipos específicos y la clase de gente están escondidas por la manera en que se trata el tema; por signos que no hacen referencia a una «mujer» en concreto sino a un cuerpo ideal, consumible, poseíble como mercancía. En el cuadro están ausentes los pormenores sociales. Se trata de un cuerpo desnudo, idealizado, que está transpuesto en temas y atributos mitológicos, que hacen «aceptable» una relación ideológica entre el «desnudo» representado (una categoría del planteamiento estético) y el espectador, supuestamente masculino. Las normas específicas de «belleza» están

sostenidas culturalmente por la riqueza del lenguaje convencional, el color, la textura de la pintura, la frontalidad compositiva, etc., ejemplificada en la «retórica» de las imágenes de Ingres y Bouguereau.

Jennifer Shaw demuestra que esta retórica de lo «ideal» en los planteamientos artísticos del siglo XIX se sustentaba en los conceptos de superioridad y control; se consideraba que la creatividad masculina era capaz de transformar las mujeres, que eran descritas como «fuera del control de sus propios cuerpos, debilitadas, enfermas, mutiladas». Este punto de vista negativo de «la mujer» se codificó en una gran variedad de planteamientos, uno de los cuales (la dependienta del gran almacén) analizamos en las interpretaciones consideradas sobre el bodegón *Au Bon Marché* de Picasso. Las obsesiones del siglo XIX por la menstruación, las enfermedades venéreas, la sexualidad y las clases sociales estaban estrechamente ligadas con las fantasías sobre la prostitución, lo femenino como identidad maternal, y lo femenino como la «arpía» que implica al «burgués honesto» en una red de mala reputación. Trás la Comuna de París de 1871, este planteamiento recobró una fuerza particular, ya que muchas de las participantes de la Comuna fueron mujeres. Posteriormente, hubo un gran debate sobre las mujeres de la clase trabajadora consideradas sexual y políticamente imprevisibles, dando como resultado la articulación poderosa y opresiva de la ambivalencia masculina. Esto nos lleva al análisis de Shaw sobre la figura de «Venus» que «sirvió como un lugar a través del cual el control del hombre sobre el cuerpo de la mujer, o la carencia del mismo, podía articularse de varias formas» en un tipo de representaciones en las que podía «encarnar tanto a la Virgen como a una prostituta». Shaw hace referencia al *Grand Dictionnaire Universel*, de 1875, donde aparecen diez páginas dedicadas al concepto de «Venus»:

Sabemos que este vocablo se utilizó para referirse al acto sexual, «les plaisirs de Vénus», como una referencia coloquial a la enfermedad venérea, «un coup de pied de Vénus», y en la terminología médica, como alusión a los genitales femeninos, «le Mont de Vénus». Las múltiples variantes de la palabra «Vénus» como representación del acto sexual que aparecen en el *Dictionnaire érotique moderne* (1864) de Alfred Delvau, demuestran hasta qué punto se equiparó en el uso popular con el placer sensual.

(Shaw, «The Figured of Venus», p. 553.)

Pero, esta diosa de la creación poderosa, idealizada, podía caer en desgracia, en una supuesta «debilidad femenina», y convertirse en una «Venus popular», una mujer de la calle, corrupta, que pervierte a los «dioses» superiores y a las figuras mitológicas del arte culto.

En contraste a la riqueza del lenguaje convencional de Ingres y Bouguereau, los significantes de las Señoritas parecen «bastos», «disonantes», «feos», «ambivalentes»; caras con forma de máscara, ojos ennegrecidos, formas corporales angulares, zonas de textura pictórica gruesa, un espado pictórico plano, etc... Utiliza los signos del mismo sistema signi- co, pero los altera; las cuestiones sociales como el «sexo», la «Violencia», el «poder», la «clase», el «género», que están codificadas ampliamente y «sin peligro» por Ingres y Bouguereau, se convierten en la respuesta inevitable o contenida de Las Señoritas. ¿Cómo podríamos examinar esta hipótesis en términos de semiótica?

Voloshinov, Bakhtin y los orígenes de la «semiótica social»

A finales de la década de 1920, un grupo de lingüistas de Leningrado se aproximó a la obra de Saussure y a la de los formalistas rusos (Círculo de Moscú), apartándose de una forma crítica de las insistencias sistemáticas y formales de ambos, desarrollando una «semiótica social». Antes de considerar su utilidad para el análisis de nuestra hipótesis sobre Las Señoritas, quisiera referirme al misterio existente en relación a los textos escritos por este grupo. Dos de ellos, Mikhail Bakhtin y Valentín Voloshinov, publicaron textos importantes en los años veinte. Voloshinov parece desaparecer en los años treinta, al igual que otros muchos marxistas, con las purgas de Stalin. En 1973, cuando Bakhtin tenía 75 años, se decía que era el autor de las obras firmadas con las letras V. N. Voloshinov, así como P. N. Medvedev, otro miembro del grupo, que publicó una crítica del Formalismo en 1928. Este tema ha sido objeto de diferentes disputas y existen algunos autores que afirman que estas obras pueden haber sido escritas gracias a la colaboración entre ambos autores. Sin embargo, en este caso me interesan las teorías y los métodos que contienen sus obras, muchos de los cuales ofrecen una dirección común.

En 1929, en *Marxism and the Philosophy of Language*, Voloshinov afirmaba que la obra de Saussure *Course in General Linguistics* contenía un error fundamental: insistía en la parole, el habla o enunciación, como una entidad totalmente individual. El sistema de Saussure nos aleja de «la generación dinámica y real del lenguaje y de sus funciones sociales» y en su teoría están subyacentes «las presuposiciones de un panorama del mundo racionalista y mecanicista» (p. 82); para Voloshinov, la comunicación o expresión es un fenómeno social.

Bakhtin afirmaba también que la comunicación es social, por que «nace en un diálogo que es como una réplica viva dentro del mismo; (...) cada palabra se dirige a una respuesta y no puede escaparse de la influencia profunda del mundo de las respuestas que anticipa» (*The Dialogic Imagination*, p. 279). Voloshinov y Bakhtin insisten en que la comunicación se orienta hacia un interlocutor; su objetivo es provocar una respuesta que se estructura, anticipándose a esa contestación. Bakhtin planteaba que el lenguaje en uso es «dialógico», de tal forma que cada acto de habla está enraizado en las comunicaciones previas y se estructura en espera de una respuesta:

Todas las formas retóricas (...) se orientan hacia el oyente y su (sic) respuesta. Esta orientación hacia el oyente es considerada normalmente como la característica fundamental del discurso retórico (...)

En el diálogo y la retórica de todos los días se tiene regularmente en cuenta al oyente y su respuesta, pero en cierto modo, cada conversación se orienta hacia una comprensión que es «sensible» (...) La comprensión sensible es una fuerza fundamental, que participa de la formación de la conversación, y, además, es una comprensión activa, que plantea significados como resistencia o apoyo, que enriquecen la conversación.

(*The Dialogic Imagination* , pp 279-281.)

Esta insistencia sobre el intercambio «dialógico» es muy diferente de la tradición de Saussure quien no sólo afirma la existencia de un vínculo arbitrario entre el sonido/imagen y el concepto, sino que insiste además en los aspectos sistemáticos del lenguaje, en contraste al carácter individual del habla/imagen. Voloshinov/Bakhtin

consideran la comunicación, sonora o visual, como el producto de una interacción social y dialéctica. Como tal resultado, es portadora de ideas, valores y creencias, algunas de las cuales están proyectadas conscientemente, mientras que otras están mediatizadas por deseos inconscientes, ilusiones y expectativas. Las ideas, valores y creencias son competencia de la ideología. Voloshinov, en concreto, afirmaba que es necesario investigar el carácter ideológico de la comunicación o de la imagen visual en las representaciones visuales, así como en los diálogos hablados o escritos. Esto significa tratar tanto a la langue como a la parole como cuestiones fundamentadas socialmente.

Siguiendo los planteamientos de los textos de Marx y Engels, Voloshinov planteaba que todo lo «ideológico posee una significación: representa, reproduce o sustituye algo que se sitúa fuera de sí mismo; en otras palabras, es un signo» (Marxism and the Philosophy of Language, p. 2). Además, cada fenómeno que funciona como un signo ideológico tiene algún tipo de personificación material, sea de sonido, masa física, color, movimientos corporales o algo parecido. En este sentido, refleja y refracta otra realidad externa a sí mismo. Voloshinov amplió la visión de Marx y Engels sobre la ideología como ilusión, falsa conciencia, realidad que se le sube a uno a la cabeza. También afirmaba que la forma en la que las diferentes clases sociales usan el mismo lenguaje y los mismos signos en contextos y formas diferentes es un exponente de la lucha de clases: «las diferentes clases sociales utilizarán un mismo lenguaje único. Como consecuencia, en cada signo ideológico se cruzan los acentos de orientaciones diferentes. El signo se convierte en el campo de la lucha de clases» (p. 23). Estos «acentos» hacen referencia a que las clases sociales distintas y enfrentadas valoran el signo de forma diferente.

Veamos este planteamiento teórico en un ejemplo. En enero de 1907, cuando Picasso estaba trabajando en los estudios preparatorios de Las Señoritas, se expuso en el Louvre la Olimpiade Manet junto a la Gran Odalisca de Ingres (Figuras 105 y 106). Olimpia, el escándalo del Salon de 1865, estaba considerada como un hito de la práctica vanguardista: utilizaba un signo del discurso académico, la pose de la Venus de Urbino de Tiziano, junto con signos que mostraban la percepción real de una prostituta de la época. Por otro lado, la Gran Odalisca era un ejemplo ambivalente de los ideales cultos de la Academia y el Salón.

A continuación vamos a analizar el cuadro de Olimpia como un signo ideológico en el que, siguiendo a Voloshinov, «se cruzan los acentos (sociales) de orientaciones diversas», convirtiéndose así en el «campo de la lucha de clases». Para explorar estas posibilidades, podemos buscar los signos de este tipo de intersección en la acogida que tuvo el cuadro en la época. T.J. Clark afirma que, en el contexto de la transformación de París de Haussmann, Olimpia no tuvo un significado fijo o social. Cita la crítica de Ravenel al Salón de 1865 que, tanto en sus referencias como en su forma «entrecortada», se acerca a los ingenios de la imagen como un «vivero de significados poco asimilados». Ravenel plantea de un golpe una serie de conexiones: Baudelaire y los poemas de Les Fleurs du Mal, seis de los cuales habían sido legalmente «suprimidos» por «obscenos e inmorales»; Goya, el pintor español, famoso por sus cuadros políticos y sus imágenes «de pesadilla»; la faubourienne, una chica «vulgar» de un suburbio de la clase obrera; las historias de los bajos fondos parisinos de Eugène

Sue, los Misterios de París(1847); los cuentos macabros de Poe traducidos por Baudelaire y, finalmente, el Paul Niquet, un bar de noche frecuentado por las prostitutas de Les Halles, el barrio comercial de París:

Cada transeúnte coje una piedra y la tira a su cara. Olimpia es una obra disparatada de rabia española, es un millar de veces mejor que la inercia y el tópico de muchos óleos que se muestran en la exposición.

Una insurrección armada en el ámbito burgués: cada visitante cuando ve a la BELLA cour-tesane en flor, recibe en toda la cara un jarro de agua helada. Cuadro de la escuela de Baudelaire, ejecutado libremente por un discípulo de Goya; la viciosa extrañeza de la pequeña faubourienne, la mujer de la noche del Paul Niquet, de los misterios de París y las pesadillas de Edgar Poe. Su mirada muestra la amargura de una persona que ha envejecido prematuramente, su rostro es como el perfume perturbador de una fleur du mal; su cuerpo está cansado, corrupto (...) El gato arqueado hace que el visitante se ría y se relaje; es lo que salva a Manet de una ejecución popular (...)

(Ravenel, citado por Clark, *The Painting of Modern Life*, p. 139-140.)

Olimpia trastorna la relación entre los distintos códigos sociales de los planteamientos señalados de forma correcta. Manet evocaba, por una parte, la interpretación del juicio estético de un «desnudo artístico», a través del modelo de la Venus de Urbino de Tiziano y de otros muchos ejemplos académicos contemporáneos de «los desnudos recostados» u «odaliscas», en un escenario mítico o exótico; por otra parte, evocaba una interpretación del desnudo femenino «en la que se ensayaban obsesivamente las relaciones y las disyunciones de los términos Mujer/Desnuda/Prostituta» (Clark, «Preliminaries to a possible treatment of "Olympia" in 1865», p. 23). El gato negro es un símbolo tradicional de libertinaje (como en el cuadro de Chardin) y la criada negra con el ramo es como una metáfora de unos órganos genitales «florecientes», un signo de las fantasías colonialistas francesas sobre lo exótico y lo erótico. Ambos símbolos, se combinan con esos significados sociales conflictivos de la figura de Olimpia.

Según Voloshinov, el carácter multiacentuado de Olimpia revela el carácter desnaturalizado de la «Venus» u «odalisca» ideal. En este caso, «el carácter multiacentuado» no indica únicamente que un signo pueda tener significados ambiguos o polisémicos. Voloshinov afirma que algunos signos tienen este carácter multiacentuado porque tienen en potencia una variabilidad social que cambia precisamente la idea de un significado «correcto» o «apropiado». Por ejemplo, un aristócrata puede interpretar la «clase social», de la «pequeña faubourienne», como una referencia a las diferencias de categoría, mientras que, por otro lado, un trabajador socialista verá las diferencias de poder y la explotación de las mujeres de la clase trabajadora. Para Voloshinov, los signos que no tienen este potencial social, son signos monoacentuales, se ajustan a un significado «correcto» o «apropiado», validado social y políticamente por los grupos o las clases dominantes.

Volviendo a Las Señoritas, en el contexto de 1907, este carácter multiacentuado puede interpretarse también de una forma social, aunque no tengamos un texto comparable al de Ravenel. Sin embargo, podemos examinar si el uso de la pose de la «Venus Anadiomene», en esta comunicación concreta, muestra un intento por evitar una

valoración social única. Voloshinov plantea que cuando un signo se aparta de las «tensiones de la lucha social (...) pierde inevitablemente su fuerza, degenera en una alegoría, deja de ser el objeto de un vivo proceso social de la comprensión y se convierte en el objeto de la interpretación filológica (Marxism and the Philosophy of Language, p. 23). Por lo poco que sabemos de las reacciones contemporáneas a Las Señoritas, como las de los Stein y la de Matisse, la respuesta general fue una mezcla de horror, agravio y ofensa. Al ver el cuadro a finales de noviembre de 1907, Braque dio su respuesta, relatada de formas diferentes: -C'est comme si tu buvais du pétrole en mangeant de l'étoffe enflammée- («Es como si bebieras petróleo mientras comes una estopa ardiendo»). Como señala Leighton, l'étope significa «estopa» en el sentido de «espoleta» o «mecha», que junto al petróleo constituye un cóctel Molotov, una bomba anarquista, atestiguada por la frase común «mettre le feu aux étoupe» («encender las mechas») (Re-Ordering the Universe, p. 91). El Gran Desnudo de Braque (Figura 103), de la primavera siguiente, constituye una prueba de su intento por construir un cóctel Molotov similar. Por lo tanto, según Voloshinov Las Señoritas, no se ha apartado aparentemente de las presiones de la lucha social. Como la Olimpia, ha resistido a la «alegoría» de Ingres y Bouguereau.

Voloshinov plantea que en períodos de dominio ideológico, las clases dirigentes se esfuerzan por adjudicar un carácter absoluto o eterno al signo ideológico, para quitarle su carácter multiacentuado y suprimir los impulsos que caracterizan las valoraciones sociales de los grupos apartados o marginales. En circunstancias normales, la ideología dominante, su pensamiento y pretensiones asociadas no funcionan para los significados suprimidos, que son, por lo tanto, borrados u omitidos. Por ejemplo, las «amas de casa» entienden el «trabajo» de una forma diferente a la mayoría de los administradores sociales, para los que «una madre trabaja» sólo si tiene «un trabajo remunerado». Por lo tanto, el significado de «trabajar» ha sido oficialmente limitado, de tal forma, que aquellas actividades que un grupo (las madres que no tienen un trabajo remunerado) denominan «trabajo» no son reconocidas como tales, y la comprensión del término por este grupo ha sido marginada. En épocas de crisis social o revolucionaria, el grupo suprimido puede ratificar su interpretación y el impulso suprimido puede resurgir en una lucha contra la expresión dominante.

Constituye un ejemplo de todo esto la crítica de las estructuras de poder y las reivindicaciones de la igualdad sexual de finales de la década de 1960, especialmente con el desarrollo de las asociaciones de mujeres y el femimismo.

Polaridades: el significado de las diferencias

Vamos a analizar los «acentos» de Las Señoritas. Para ello vamos a fijarnos, por una parte, en los rostros con apariencia de máscaras de las dos figuras de la derecha, en relación a las dos del centro, en la figura en cuclillas que muestra la parte posterior de su torso y la totalidad del rostro, y, por otra parte, en el contraste entre las dos variaciones de las figuras del centro de la pose de la «Venus Anadiomene» y las actitudes de las otras tres «mujeres» y, por último, en el uso de las posiciones «de perfil» y «de frente».

Meyer Schapiro ha analizado de forma semiótica cómo actúan las posiciones enfrentadas de perfil y de frente en algunos sistemas concretos de la representación visual. El arte medieval occidental asigna por lo general a Judas, en la representación

de la Última Cena, la posición de perfil, frente a Cristo y los apóstoles, que están representados de frente o en una posición de tres cuartos. La asimetría de la posición de perfil hacía referencia a lo demoníaco, mientras que «la posición frontal plantea un fin y una plenitud ideales —en calma permanente y simétrica—». Otras veces,

(en un) mismo estilo, el donante devoto (la persona que encargó el cuadro) se arrodilla de perfil ante un Cristo o una Virgen entronizados mayestáticamente de frente. Pero Satanás, el soberano de sus súbditos, puede aparecer también en una frontalidad completa (...) Por lo tanto, dentro del mismo estilo, pueden darse dos sentidos a un mismo enfoque, de la misma forma que una palabra, una categoría gramatical o una forma sintáctica, puede tener acepciones diferentes en contextos diversos.

(«Frontal and profile as symbolic forms», p. 45.)

Con este ejemplo podemos ver cómo los signos establecen a menudo conexiones dobles, pudiendo ser portadores de mensajes opuestos dentro de una misma obra. Su relación específica en un cuadro (al igual que la combinación de las palabras en una oración concreta) es, antes que ninguna otra característica fijada, la que acarrea el significado:

Uno de los dos, es el vehículo de un valor superior y el otro, por el contrario, señala al menor. La oposición de cada uno está a su vez reforzada por las diferencias de tamaño, posición, vestimenta, lugar y fisonomía, como atributos de individualidades polarizadas. La dualidad de la posición frontal y de la de perfil puede por lo tanto hacer referencia a la diferencia entre dios y el diablo, entre lo sagrado y lo menos sagrado o profano, lo celeste y lo terrestre, el soberano y el súbdito, el noble y el plebeyo, lo activo y lo pasivo, el combatiente y el combatido, la vida y la muerte, la persona real y la imagen.

(«Frontal and profile as symbolic forms», p. 43.)

La combinación de estas cualidades y estados varía en culturas y contextos diferentes, aunque las posiciones contrastadas que establecen la polaridad, son comunes:

A veces, las posiciones frontal o de perfil se reflejan principalmente en el cuerpo en su conjunto más que en el rostro; a veces en la cabeza más que en el cuerpo, y hay ejemplos en los que se produce la oposición entre la posición de perfil y la de tres cuartos, entre la posición frontal y la de casi de perfil o entre la de tres cuartos y la frontal.

(«Frontal and profile as symbolic forms», p. 43.)

Las posiciones de perfil y de frente de los cuerpos y los rostros de Las Señoritas pueden interpretarse como un tipo de estructuras con las que Picasso reforzaba una cualidad particular de las figuras, a través de características relacionadas, logrando una expresión rotunda de significados opuestos. Por ejemplo, fíjate en el «ojo frontal» y la «nariz de perfil» de los rostros de las figuras, las variaciones son significantes, como la figura de la parte superior derecha cuyo rostro medio girado presenta la nariz de perfil, un ojo frontal ennegrecido y el otro de perfil. Teniendo en cuenta el contexto del cuadro, la representación de un burdel con sus connotaciones sociales y sexuales, se pueden establecer varias conexiones posibles, enfrentadas, opuestas social y psicoanalíticamente, en relación a las ideas variables de la «Venus» como «Virgen» o

como «prostituta», que como hemos visto, estaban arraigadas en las interpretaciones del siglo XIX. Veamos el aspecto de cada una de ellas: una «mujer» concreta, una persona o «cuerpo» universalizado como mercancía, un sentimiento auténtico o trabajo alienado, el sexo como algo bueno y sagrado (asociado con el amor) o demoníaco y profano (asociado con la lujuria), el deseo como satisfacción celestial o como placer terrenal, un compromiso activo o una ruptura pasiva, una persona real o una «imagen», una «fantasía», un «sucedáneo».

Esta polaridad se mantiene en todo el cuadro. A la izquierda, la mujer de perfil descubre una cortina y muestra dos mujeres con la pose de la «Venus Anadiomene» de frente; las otras figuras de la derecha son también variaciones de la posición frontal (una se da la vuelta ligeramente y la otra muestra al completo su rostro y espalda, totalmente negros). El tono de la piel del rostro de la de figura de perfil es distinto al de las otras, quizás haga referencia a una mujer de mayor edad o de origen étnico diferente, y la «cortina rosa» que le cae por el lado derecho sugiere que está semidesnuda. Ella podría representar, por oposición con las otras cuatro figuras, a la alcahueta o «madame» del burdel. También en este caso se produce una polaridad. Las dos figuras del centro son versiones de la «Venus» idealizada; las dos de la derecha, enmarcadas por las cortinas azules, destacan sus rostros con una pintura de textura densa, sugiriendo, por la fuerza del contraste, cualidades como de máscara. Estos rostros son portadores al menos de dos referencias posibles. La primera de ellas está relacionada con las supuestas máscaras africanas «primitivas» y las cabezas ibéricas antiguas, que reflejan la obsesión contemporánea de los artistas por los conceptos de lo «primitivo» y, a un nivel más general, por las nuevas colecciones etnográficas y por los museos como símbolos públicos del lado «benigno» del colonialismo y el imperialismo. Como vimos en el capítulo anterior, existió una contradicción entre estas obsesiones y las colecciones públicas y privadas que categorizaron sistemáticamente los objetos de las diferentes culturas, explotadas y saqueadas, a través de sus propios sistemas de significación; unos sistemas ajenos a los regímenes de producción y recepción originales en los que los objetos tenían un significado. Por otro lado, el arte de las sociedades y las culturas «descubiertas» gracias a la colonización europea del mundo adquirieron el prestigio singular de lo «eterno» e «instintivo»; lo «otro» fantaseado frente al mundo moderno occidental y la supeditación aparente de lo individual a los procesos de alienación. Además, recibieron unas designaciones oficiales que las clasificaban como productos «atrasados» o «no civilizados», pertenecientes a una gente salvaje, «primitiva», que se beneficiaba de la organización social occidental moderna. Los valores de explotación y mercancía se enfrentan con los sentimientos proyectados como fantasía o sueño. De la misma forma que las proyecciones masculinas de la «Venus» hacen referencia a «una prostituta» o «una Virgen».

La segunda referencia no está relacionada con esta primera. Los que regresaban de estos lugares «exóticos» traían consigo enfermedades de transmisión sexual. Las enfermedades venéreas se extendieron a las colonias, se contagiaban en los prostíbulos de estilo occidental, creados generalmente por los agentes militares del colonialismo, que estaban llenos de mujeres locales para luego volver a ser transportadas a sus países de origen. En algunos de los estudios preparatorios que hizo Picasso de Las Señoritas aparecen unos marineros, portadores ambulantes de estas

enfermedades, al igual que los soldados (Figuras 92 y 93). Si contemplamos algunas fotografías francesas, con personas que sufren las consecuencias de la sífilis (Figura 107), y algunos ejemplos del tipo de arte africano que Picasso admiraba (Figuras 49, 108 y 109), podemos interpretar los rostros de la derecha del cuadro de Picasso como significantes pictóricos de máscaras primitivas o de rostros deformes, especialmente, de prostitutas, que padecen enfermedades venéreas; o, quizás, pueden ser significantes de ambas cosas. Como vimos en *Las Dos Hermanas*, los dilemas de las relaciones entre la atracción sexual, la prostitución y la enfermedad venérea que habían sido uno de los temas del cuadro de Picasso, se mantienen en este momento, por ser al mismo tiempo un asunto personal activo y solícito y el tema de una frenética controversia pública.

Según este análisis, los rostros muestran unos significados variables que podían ser coherentes con el intento de Picasso de crear una respuesta viva frente a otras prácticas artísticas. Incluyó referencias explícitas a fuentes concretas, como el ejemplo de «Ingres» o Cézanne y Degas, en la figura en cuclillas de la derecha. En este caso, vemos de frente el rostro de la figura y su espalda, es decir, que no nos muestra sus pechos, un aspecto importante de la pose de la «Venus Anadiomene». Las polaridades de lo sensual o erótico, asociadas con el amor «verdadero», y del riesgo de la enfermedad o incluso la muerte, relacionadas con los placeres corporales y la vanitas, aumentan otras polaridades del cuadro. Algunas de estas oposiciones están arraigadas en las doctrinas y en las polaridades de redención/castigo de la educación católica de Picasso.

Schapiro hace otra observación sobre el significado de la posición de perfil y la posición frontal, sugiriendo que podrían hacer referencia a unas relaciones diferentes entre un tema y el espectador, teniendo como base unas insinuaciones metafóricas y psicoanalíticas firmes. Analizando el arte medieval, Schapiro observa que el rostro de perfil alude a aquello que se presenta «independiente del espectador» y que está relacionado con un cuerpo que está «en acción»:

En términos generales, es como la tercera persona gramatical, el impersonal «él» o «ella» conjugado concordantemente; mientras que el rostro que gira hacia afuera llama la atención, ofrece al espectador una mirada inmanente o potencial, que se corresponde con el papel del «Yo» en el habla, y su complementario «tú».

(«Frontal and profile as symbolic forms», pp. 38-39.)

Schapiro observa también que dentro de la pintura de finales del siglo XIX y de comienzos del XX se utilizó, en contextos diferentes, el emparejamiento de las posiciones de perfil y de frente, «reapareciendo como elementos de una tendencia expresionista firme, tanto en los retratos como en los temas narrativos» (p.61), de los cuadros de Munch, Ensor y Vuillard. En *Las Señoritas*, Picasso empareja el rostro «impersonal» de perfil propio de un cuerpo «en acción», de la figura que descorre las cortinas, y el rostro y el cuerpo de frente con «una mirada que se dirige al espectador». Según Schapiro, esta función del «Yo/Tu» en los ejemplos medievales «parece existir tanto para nosotros como para ellos, dentro de un espacio virtualmente continuo con el nuestro y, por lo tanto, asignada a la figura como símbolo o portadora de un mensaje» (p.39).

Al igual que en el rostro de Olimpia, el mensaje transmitido por los rostros frontales de Las Señoritas depende de un contexto, tanto el general de una época, en la que funcionan unas realidades socio-económicas y las relaciones de una economía de mercado, como el específico, del sexo del espectador de esas realidades y relaciones. La polaridad semiótica de la posición de perfil y la frontal es un recurso del lenguaje de la representación visual, que se remonta, al menos, al período medieval, mientras que su uso específico tiene un significado social y psicológico concreto. La interacción «Yo/Tu» identificada por Schapiro, resulta problemática en los rostros frontales de las imágenes de Picasso y Manet, que parecen mostrar expresiones vacías, alienadas y «enfocadas a». ¿Transmiten los rostros frontales de estas imágenes un mensaje en relación al trabajo alienado de la prostitución que tiene lugar en la vida metropolitana moderna? Si los ojos frontales, según Schapiro, «se ocupan de nuestra mirada», ¿cómo es la mirada (qué tipo de clase, género, raza) de la que realmente hacen posesión?

Ya hemos señalado que en el siglo XIX existieron, de una forma simultánea, tendencias, actitudes o sentimientos contradictorios, en relación al objeto individual denominado «Venus»: por una parte, como «Virgen», el carácter maternal de lo femenino, un deseo y una satisfacción sexual idealizada; por otra, como «prostituta», lo femenino como mercancía, el coito portador de enfermedades venéreas. En este caso se crea una ambivalencia psicoanalítica: la coexistencia del amor y del odio, del deseo y del miedo, de la posesión y del rechazo. Entidades socialmente específicas y, por lo tanto, también de género específico. Laura Mulvey cree, que el instinto escopofílico (el placer que se obtiene al mirar a otra persona como un objeto erótico) actúa, por lo general, como un mecanismo que condiciona los atributos formales de la representación (el uso de la posición de perfil o de frente en las imágenes narrativas) estableciéndose una versión particular de la polaridad de lo «pasivo» y lo «activo». La verdadera imagen de la mujer como materia prima «pasiva» ante la mirada masculina «activa» está estructurada en el sistema de representación:

En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se ha dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina, que está organizada en consecuencia. En su tradicional papel exhibicionista, las mujeres son exhibidas y miradas simultáneamente, con su apariencia codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico, por lo que puede decirse que connotan una «sermiradaidad» o -mirabilidad». El leitmotif del espectáculo erótico es la mujer exhibida como un objeto sexual: desde las pinups o mujeres atractivas a los striptease, de Zeigfeld a Busby Berkeley, la mujer sostiene la la mirada, y actúa y muestra el deseo masculino.

(«Visual pleasure and narrative cinema», p. 19)

Mulvey está interesada en el cine narrativo, pero algunos aspectos de su análisis pueden aplicarse convenientemente a los cuadros. En Las Señoritas, por ejemplo, no hay personajes masculinos, solamente «mujeres» como «espectáculo erótico». Sin embargo, es obvio que Picasso imagina en la propia naturaleza de la escena de burdel y en la representación de las mujeres que se están exhibiendo ante un cliente, un personaje masculino activo. El espectador del cuadro se sitúa, por lo tanto, en una posición que le identifica con el cliente invisible, con el protagonista masculino principal en la relación entre la mujer como mercancía idealizada y el varón

consumidor que resiste la mirada del consumo erótico. El poder activo de la mirada erótica del espectador real coincide con esta identificación, consciente o inconsciente, con este protagonista masculino ideal que «controla» los acontecimientos del relato pictórico de la «experiencia del burdel». Ambas dan al espectador masculino una sensación de omnipotencia satisfecha. Si el espectador es femenino, el cuadro funciona de una forma diferente.

Pero, como afirma Mulvey, el aspecto erótico y el sentimiento masculino de omnipotencia están accionados de una manera convencional en la representación ilusionista y narrativa de un espacio tridimensional. Los cuadros reflejan el espacio equivalente al modo de la semejanza «especular» de Ingres o Bouguereau. Esto es importante, porque, según Mulvey, el poder erótico de la mirada masculina está vinculado con la representación convencional del ilusionismo tridimensional, en un momento psicoanalítico concreto del desarrollo del ego. Ella expone:

Jacques Lacan ha descrito cómo el momento en el que el niño reconoce su propia imagen en un espejo es fundamental para la creación de su ego (...) La fase del espejo tiene lugar en un momento en el que las ambiciones físicas de los niños superan su capacidad motriz, con la consecuencia de que su reconocimiento de sí mismo es gozoso por que imagina que su imagen especular es algo más completa, más perfecta entonces que la experiencia de su propio cuerpo. El reconocimiento está así cubierto de un reconocimiento erróneo (...)

(«Visual pleasure and narrative cinema», p. 17.)

En este caso, la imagen que se reconoce en el espejo, y que se cree que es real, está concebida como el cuerpo «superior» de uno mismo, su propio ego ideal. El niño interioriza esta imagen reflejada idealizada y poderosa como un yo ideal, preparando el terreno futuro en el que el individuo se identificará con los demás. En términos de nuestro análisis, en las representaciones de Ingres o Bouguereau, el espectador masculino se identifica con «la mujer» por medio de un espectáculo erótico idealizado, que refleja una existencia imaginaria tranquilizadora para el ego ideal. Todo esto asume un «reconocimiento» masculino (del yo ideal), revestido por un reconocimiento erróneo de las relaciones reales y por la experiencia del patriarcado. Por el contrario, Las Señoritas no utilizan el signo de un cuerpo ideal no mancillado, sino que presentan un cuerpo fragmentado con múltiples significaciones que no permiten que la mirada tenga fácilmente esa seguridad omnipotente. Esta configuración «destruye» la representación convencional de profundidad y del espacio «requerido por lo narrativo». Sin embargo, tenemos que ser conscientes de que las partes fragmentadas del cuerpo que en Las Señoritas parecen crear la imagen de una figura recortada, pueden integrarse en el relato convencional que Mulvey denomina como una «forma diferente de erotismo», codificada gracias a las polaridades semióticas concretas del cuadro.

El Desnudo Azul

Para examinar esta posibilidad, vamos a fijarnos en otra de las polaridades semióticas de Las Señoritas: «rojo» (caliente)/ «azul» (frío). Las dos figuras de la derecha con las cabezas máscaras/sifilíticas primitivas están rodeadas de unas cortinas azules. En este contexto el color «azul» tenía unas connotaciones diferentes. Picasso había utilizado

este color en sus primeras obras, para representar el concepto de la «melancolía» y a los «marginados socialmente». También se relaciona con las representaciones de la Madonna (la Virgen María) porque antiguamente era un pigmento caro. Pero había sido utilizado recientemente. Picasso era consciente del alboroto que había causado el *Desnudo Azul* de Matisse, con su pose de odalisca, al exhibirse en «los Indépendants» de 1907. Leo Stein, compró este cuadro, aumentando su categoría dentro de una comunidad parisina particular, junto a las *Bañistas de Derain*, en el que las figuras del lado izquierdo, sobre todo una representada con la pose de la «*Venus Anadiomene*», estaban enmarcadas por un azul intenso (Figuras 54 y 102).

El planteamiento académico, consideraba el color como «lo femenino», como la antítesis del espíritu intelectual. Por el contrario (consciente o aparte de eso), el uso de los colores intensos se había convertido en un elemento importante de la práctica artística más reciente. La *Visión después del Sermón* de Gauguin y el *Cristo amarillo*, expuestos ambos en el «Salon d'Automne» de 1906 (Figuras 11 y 17), recordaban los significantes simbolistas y modernistas ya que utilizaban el color de una forma no naturalista, presentaban zonas amplias tendentes hacia la planitud (negando así la profundidad que requería el relato), incorporaban formas angulares «primitivas», intensificaban un tipo de imagen no narrativa, limitando otra vez la representación de profundidad. Los fauves utilizaron algunos de estos recursos pictóricos que formaron parte de la gramática pictórica de Picasso. El *Desnudo Azul* de Matisse es un ejemplo de una comunicación en este sistema. Procede de la tradición orientalista de pintar «odaliscas», vinculada con el subtítulo «*Recuerdo de Biskra*» a una de las ciudades de la tribu Ouled-Na'il, en el norte del Sáhara argelino que Matisse había visitado en 1906. La palabra «souvenir» evoca una tarjeta postal o un recuerdo (Figura 110); sin embargo, podía también hacer referencia a una enfermedad contraída físicamente.

Matisse recurrió a los diversos juicios de valor social que implicaba el uso de la «pose de odalisca». Uno de estos incluía las interpretaciones occidentales legitimadas del harén, en la que se interpretaba como una forma de prostitución organizada. Según David Gordon, las mujeres de la tribu, las supuestas «hijas de Nail- se iniciaban tradicionalmente en la prostitución privada sin deshonor; ellas no incitaban, pero mostraban su consentimiento al bajar su mirada, tal y como hace la figura del *Desnudo Azul*. Sin embargo, sus rituales particulares, dignificados, se corrompieron durante el colonialismo francés para servir al turismo: se introdujeron la danza del vientre y el desnudo —como muestra esta representación— e incluso, cuando las casas de prostitución públicas y manifiestas se ilegalizaron en Francia, en Argelia se mantuvieron.

Como se ha analizado en el capítulo primero, muchas organizaciones de extrema derecha como la *Action Française* consideraron el colonialismo como una forma del poder potencial del nacionalismo francés, especialmente enfrenteado con el alemán, que estaba considerado en ese momento como el enemigo tradicional del país. Las colonias eran interpretadas como un depósito de soldados incondicionales, «fuerzas bárbaras y sumisas-, «bayonetas que no discuten, no retroceden y no perdonan» (Melchior de Vogüé, 1899, citado por R. Girardet, *L'Idée coloniale en France*, p. 102). El hombre colonizado era importante, en términos de su potencial militar, mientras que muchas mujeres se convirtieron en reclutas de «carrromatos extraños» (Gordon, *The*

Women of Algeria, p. 42) de burdeles militares itinerantes. Los militares franceses reclutados y alistados, conocidos comúnmente como los «bleus» («los azules») apoyaban esta orientación. La piel de los tuareg locales (otra tribu de la región reclutada para luchar junto a los franceses en la Primera Guerra Mundial) se tintaba a menudo de color azul por la excesiva utilización del añil en la coloración de sus vestimentas.

La incorporación de las mujeres a la prostitución militar y civil fue una estrategia poderosa del colonialismo francés. Esto no sólo minó los valores tradicionales de la familia argelina, sino que también se proyectó para abrir las colonias a la asimilación cultural francesa. Esto implica una escoptofilia, el poder de la mirada, a un nivel público mayor. Los artistas y los fotógrafos participaron en este proceso. Malek Alloula ha analizado las fotografías de las mujeres argelinas de las tarjetas postales coloniales francesas, interpretándolas como metáforas escoptofílicas:

Lo primero que el ojo extranjero capta de las mujeres argelinas es que están ocultas a la visión (...) La mujer argelina que viste un velo que las cubre hasta los tobillos, no fomenta el deseo escoptofílico (el voyeurismo) del fotógrafo. (Figura 111). Representa la negación concreta de este deseo, ratificando de esta forma al fotógrafo, un triple rechazo: a su deseo, a la práctica de su «arte» y al lugar que ocupa en un entorno que no es el suyo propio.

(The Colonial Harem, p. 7.)

Sin embargo, este hecho no impide al fotógrafo, o al pintor, construir una representación en el estudio en la que: «desvelará lo que está cubierto con el velo, creando una representación figurativa de lo prohibido»; ésta será su «venganza simbólica frente a una sociedad que continúa negándole cualquier acceso y que cuestiona la legitimidad de su deseo» (p. 14). En el espacio bajo control de su estudio, puede satisfacer «su deseo, su instinto escoptofílico», sometiendo, al menos, sus modelos argelinas a unas poses dentro de un sistema significativo occidental, como las variaciones de la pose de la «Venus Anadiomene» (Figuras 112 y 113). En su estudio, Matisse utiliza la «pose de odalisca», otro elemento del sistema signico francés (y discutiblemente occidental), y de esta forma elimina también de una manera omnipotente el «velo» real y metafórico. Nosotros debemos ser conscientes de nuestro protagonismo: cuando vemos estas fotografías o lo representado en los cuadros, podemos estar conniviendo voyeurísticamente y legitimando un «instinto escoptofílico» sexual y colonial.

Las Señoritas, que tiene algún campo común con este sistema, hacen por su localización, Barcelona, que la prostitución se convierta también en «exótica». Existe un «velo», en forma de cortinas, que está siendo «retirado». Picasso representa a una mujer descorriendo la cortina, es decir, implica metafóricamente a «la mujer» en su propio deseo escoptofílico y en el del espectador masculino. La pose de la «Venus Anadiomene» de las figuras del centro sostiene todavía «la mirada» y se utiliza para representar e indicar «el deseo masculino».

Realismo, ideología y lo «discursivo» en el Cubismo

Hemos interpretado Las Señoritas como una comunicación social con respecto a aspectos diferentes de un sistema de signos existente. Según la semiótica social de

Voloshinov, el carácter multiacentuado del cuadro nos muestra los límites del sistema de significados en el que funciona. Sin embargo, aunque el cuadro como signo puede representar un lugar de la lucha social, es todavía muy problemático, al menos en relación a las cuestiones de género y de clase. Si lo comparamos con «Ma Jolie» Mujer con Cítara o Guitarra (Figura 114) vemos que este cuadro se aparta del sistema de signos anterior. No se representa un cuerpo en un tipo de representación ilusionista narrativa. La insistencia en los significantes técnicos y compositivos (trazos pictóricos, estructura facetada, etc.) hacen que el cuadro parezca «velado». El «cuerpo fragmentado» de Las Señoritas, que codificaba en las polaridades del cuadro un modelo de erotismo diferente, ha sido desarrollado hasta tal punto que parece hacer funcionar un sistema de significados completamente diferente. Podemos denominarlo como un sistema signico cubista, una interpretación moderna consecuente con el sistema en el que funcionaban Las Señoritas. El Portugués (Figura 115) de Braque pertenece claramente a este mismo sistema signico cubista.

En 1911, Picasso y Braque estaban realizando su obra casi como un proyecto colectivo; bromeaban diciendo que eran como dos montañeros amarrados juntos. Se veían casi todos los días, recibían el apoyo intelectual y social de un grupo cosmopolita concreto y disfrutaban de un contrato informal con Kahnweiler, que fue formalizado a finales de 1912. Ambos, manifiestan en sus cuadros los mismos intereses, los retratos y los bodegones o naturalezas muertas son dos de los temas principales de sus composiciones figurativas. Picasso pinta durante los dos años anteriores a Ma Jolie, composiciones figurativas como Mujer con Mandolina, Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler y El Acordeonista (Figuras 116, 117 y 118). Hombre con una Mandolina y Mujer leyendo (Figuras 119 y 120) son unos cuadros parecidos, realizados por Braque con anterioridad a El Portugués. Existen varios ejemplos paralelos de naturalezas muertas, Violín y Paleta, Composición con Violín y Clarinete y Botella de Ron sobre una Chimenea (Figuras 121, 122 y 123) que muestran el interés de Braque, durante este período, por este género pictórico. Estos cuadros son más difíciles de descifrar cronológicamente, si no tenemos un conocimiento de la lengua sistemática que los artistas parecen estar utilizando. Según la opinión de los partidarios de la modernidad, estos cuadros están «a las puertas» de un desarrollo formal de la abstracción. Sin embargo, si tomamos en cuenta sus declaraciones posteriores, los artistas estaban trabajando en una orientación «realista». En 1917, en la revista Nord-Sud, Braque expone que la pintura fue un «método de representación» (citado por Goldwater y Treves, *Artists on Art*, p. 422) y en una entrevista concedida en 1954 recalca: «siempre quise estar lo más cerca posible de la realidad, por eso, en 1911, introduje las letras en mis cuadros» (citado por D. Vallier, «Braque, la peinture et nous», p. 16).

Anteriormente, analizamos los conceptos de «realidad» y «realismo» que inspiraron las ideas cubistas. La filosofía de Henri Bergson tuvo una enorme incidencia y causó un gran impacto cultural dentro y fuera de Francia. Sus conferencias en la apertura del curso del prestigioso «Collège de France» siempre estaban llenas de gente y muchos de los jóvenes educados en Francia se convirtieron en defensores militantes del «bergsonismo», leyendo con gran interés sus artículos y libros.

La filosofía de Bergson era profundamente antimaterialista e idealista. Afirmaba que había que entender la «realidad» como lo que «asimos desde dentro», aquello que se

crea en cada experiencia e intuición individual del mundo, más que en la objetividad externa o el «simple análisis». En 1903, en la introducción de la *Métaphysique*, escribió que la inteligencia solamente puede llegar a captar el incesante cambio de dirección de la «realidad móvil» gracias a la «intuición»:

La mente tiene que ir en contra de sí misma, tiene que cambiar completamente la manera en que piensa habitualmente (...) de esta forma, alcanzará los conceptos inestables, y será capaz de seguir las sinuosidades de la realidad y de abrazar la importancia de la vida interna de las cosas.

(An Introduction to Metaphysics, p. 51.)

Bergson interpretó la realidad como una entidad que fluye y cambia constantemente. Cada persona crea su concepto de la realidad a partir de los recuerdos, de las experiencias del pasado, que están presentes simultáneamente en la conciencia individual. Existe un flujo simultáneo del pasado y el presente en el futuro; el tiempo es una «experiencia» esencialmente intuitiva, un flujo; Bergson lo denominaba «una duración». La conciencia del presente se crea, por lo tanto, a partir de varios estados del ser cambiantes, transformables e interrelacionados. Bergson opinaba que los razonamientos analíticos o las conceptualizaciones destruyen el sentido individual de la «conciencia interna», porque la conducen a estados separados que están privados de su única vida interna. Este concepto idealista de la «realidad» fue muy importante; es evidente, por ejemplo, en las novelas de Proust, cuyo primer volumen de *Remembrance of Things Past* fue publicado en 1913. En 1908 Apollinaire escribió el prólogo de un catálogo para una exposición que incluía a Braque, Derain, Matisse, Metzinger, Vlaminck y otros artistas contemporáneos en términos bergsonianos. Insiste en los instintos individuales del pintor y en la necesidad de que «sea consciente de su propia divinidad». Los espectadores tenían que ser capaces, también, de experimentar «su propia divinidad» a través de los cuadros y, «para ello, deben abarcar con una mirada el pasado, el presente, y el futuro (...) la realidad nunca será descubierta de una vez y para siempre. La verdad siempre será nueva» («The three plastic virtues», pp. 48-49). Este ensayo, con alteraciones sin importancia, formó más tarde la primera parte de *Les Peintures Cubistes: Méditations esthétiques*, 1913.

Aunque hoy día la filosofía de Bergson está desacreditada, en aquel momento aportó un conjunto de ideas, patentes en gran parte de la crítica cubista contemporánea, preocupada por las «esencias internas», las alternativas metafísicas al positivismo y las evocaciones poéticas de la realidad. Algunas de estas cuestiones, como veremos, estuvieron relacionadas con la experiencia de fumar opio. Otro conjunto de creencias influyentes se centraron alrededor de las ideas místicas y «espirituales» de la teosofía, que atrajo a artistas como Kandinsky y Mondrian. Este hecho puede ser caracterizado ampliamente como el surgimiento de unas doctrinas en las que los procesos psicológicos, lo que la gente pensaba que existía, habían sustituido la realidad externa como el asunto más apremiante por investigar.

Es evidente que, de 1909 a 1911, Picasso y Braque habían desarrollado los procesos técnicos de sus obras a expensas de un tipo de representación convencional. Sus cuadros posteriores se alejaron en mayor medida de la dependencia icónica y de los conceptos convencionales de realismo, que estaban subordinados al concepto del parecido. Existen, sin embargo, algunos elementos comunes, ejemplificados en Ma

Jolie, que ayudan a la identificación de la lengua de los cuadros —su sistema de lenguaje particular—.

En la parte superior, en el centro, aparece un signo cubista para la cabeza desprovisto de cualquier detalle fisonómico, salvo la indicación del pelo a su derecha. Debajo tenemos un plano estrecho que hace referencia al cuello y que termina en una línea casi horizontal para los hombros. A la derecha hay un signo del «brazo» izquierdo de la mujer que se dobla por el codo; en la parte inferior, en el centro, están aquéllos que forman parte de la cavidad de la caja de resonancia y unas pinceladas curvas que definen los dedos de la mano izquierda de la figura, debajo de seis «cuerdas» verticales y paralelas. Un trazo oblicuo claro y unas pinceladas oscuras, justo debajo de las cuerdas, indican los dedos de la mano derecha de la mujer. También se puede identificar la silueta global angular del cuerpo y el mango de la «cítara o guitarra». Las formas curvas que hacen referencia a los pechos de la mujer están representadas por todo el cuadro. Una forma curva a la derecha representa el brazo de una silla, con sus borlas decorativas visibles justo debajo. En el lado izquierdo, abajo a medio camino, aparece el contorno de un atril musical. En el fondo, a la izquierda de las palabras «Ma Jolie», es legible un «vaso»; a la derecha de las palabras pintadas, hay una clave de sol y un pentagrama musical.

Las pistas o «claves» se combinan para dar al espectador la información suficiente para que construya una idea de una figura y unos objetos.

Roman Jakobson defiende que podemos entender la naturaleza de estas pistas en relación a las figuras lingüísticas del habla, la metáfora y la metonimia («The metaphoric and metonymic poles», pp. 67-73). Interpreta la metáfora y la metonimia como procesos alternativos que varían su predominio en el comportamiento semiótico. En un test psicológico muy conocido, se confronta a los niños con una palabra y se les pide que den la primera respuesta que se les ocurra:

Ante el estímulo cabaña, un niño respondió quemada; otro, es una casa humilde (...) la primera respuesta crea un contexto puramente narrativo, mientras que la segunda ofrece una doble conexión con el motivo cabaña: (...) una contigüidad posicional (es decir sintáctica) y (...) una similitud semántica (...) el mismo estímulo produjo las siguientes reacciones sustitutivas: la tautología cabaña; los sinónimos chozay cobertizo; el antónimopalacioy las metáforasguariday escondrijo. Las respuestas metonímicas a la misma palabra, techo de paja, basura o pobreza, combinan y contrastan la similitud posicional con la contigüidad semántica».

(«The metaphoric and metonymic poles», p. 68.)

Por medio de estos procesos, el «interlocutor» crea una serie de conexiones con el motivo, «bajo la influencia de un patrón cultural, la personalidad y el estilo verbal, dan preferencia a uno de estos dos procesos (el metafórico o el metonímico) sobre el otro». Donde la relación es metonímica se combinan y contrastan «la similitud posicional» y «la contigüidad semántica».

Gracias a la metonimia, y tal como hemos analizado, la figura «Venus» quiere decir «belleza», «encanto», «el poder del amor», pero también hace referencia al «acto sexual», «la enfermedad vénerea», etc... En la sinécdoque, una subespecie de la metonimia, una parte (la cavidad de la caja de resonancia, por ejemplo) de algo (una

guitarra) se utiliza para referirse a un todo, o el todo a una parte. Jakobson da el ejemplo de Guerra y Paz de Tolstoi, donde «las sinécdoques “el pelo sobre el labio superior” y “los hombros al descubierto” se utilizan para referirse a aquellos personajes femeninos de la novela que cumplen estas características” (p. 69). En relación a las huellas pictóricas, las que forman la silueta curva del fondo derecho de Clarinete y Botella de Ron sobre una Chimenea (Figura 123) de Braque, constituyen una metonimia de la ménsula de una chimenea de mármol, de una clave de fa y del mango de un instrumento musical. En El Portugués, las pequeñas pinceladas horizontales, son metonimias de la luz que incide sobre el cristal de la ventana de un café, de la superficie estampada de los anuncios, y de las motas de polvo de una habitación llena de humo. Por supuesto, todos estos signos tienen subordinado su significado al contexto, a la relación con otros signos que hacen referencia a la «música», «al ámbito del café», etc... Vamos a analizar, en pocas palabras, otros ejemplos de metonimia y sinécdoque en el Cubismo.

La identificación que hace Jakobson de la polaridad metafórica y metonímica, se relaciona con un principio básico de la lingüística de Saussure. El uso de los sistemas sígnicos implica dos actividades diferentes: la selección de las palabras o signos visuales de la lengua y su combinación en una imagen u oración. Por lo tanto, para realizar la oración «el barco se hizo a la mar», seleccionamos las palabras necesarias de los convencionalismos apropiados de la lengua española y los combinamos según las reglas gramaticales y la sintaxis de dicha lengua. Cuando Chardin pinta El Pez Raya, selecciona las imágenes (el gato, el pez raya, la jarra, etc.) y el formato (el género de los bodegones o naturalezas muertas) de los ejemplos y los convencionalismos apropiados del «lenguaje académico» y los combina según las reglas de ese lenguaje. Jakobson plantea que las figuras de la metonimia y la sinécdoque dependen de una contigüidad espacial y temporal, insistiendo de esta forma en la importancia del eje de combinación del lenguaje. Las marcas metonímicas de «la cavidad de la caja de resonancia» y de las «cuerdas» de Ma Jolie de Picasso están relacionadas con una «cítara» o «guitarra», «la clave de sol», «el atril de música» y con la lectura y la acción de tocar música. La metáfora, por otra parte, depende de la analogía o similitud imaginativa entre elementos normalmente no contiguos: la «jarra» de Chardin adopta la forma de un útero, por lo tanto, es seleccionada para actuar como un símbolo de la virginidad, intacta o quebrada. La metáfora enfatiza, de esta manera, el eje de selección del lenguaje.

Jakobson afirma que el Romanticismo y el Simbolismo (más tarde el Surrealismo) se relacionan generalmente con el proceso metafórico. Sin embargo, asocia el proceso metonímico con el realismo; «sirve de base y predetermina realmente la tendencia conocida como “realista” (...) Un ejemplo sobresaliente de la historia de la pintura en la que los objetos se transforman en un conjunto de sinécdoques es la orientación manifiestamente metonímica del cubismo» («The metaphoric and metonymic poles», pp. 69-70). Así, según Jakobson, el cubismo pertenece a la «tendencia realista»; es un sistema de signos en el que predomina el uso de la sinécdoque. En la sinécdoque se combinan y contrastan la «similitud posicional» y la «contigüidad semántica». Analizemos todo esto con mayor profundidad.

Composición y técnica

Aunque *Ma Jolie* es un retrato, toda la imagen, la «figura», el espacio «interior» y los «objetos» han sido tratados de la misma forma, dando como resultado una representación superficial de planos compenetrados o entrelazados, destacando los pequeños toques de pincel realizados con una gama de colores y tonos apagados. La imagen parecería un conjunto de formas evasivas, sombreadas, en un espacio poco profundo, si no fuera por las sinécdoques que permiten la identificación de una figura y de la actividad musical. Sin embargo, existe una relación de contigüidad entre las líneas, las formas y las facetas. La «estructura» de líneas y sombras está combinada de tal forma que sugiere una figura central, a cuyos lados se desarrolla una combinación de formas y figuras más sencillas que aumentan la sensación de un espacio poco profundo, mientras que la figura central destaca como una representación de una relativa importancia. La figura central presenta una estructura «de andamio» piramidal estrecha que «afianza» la estructura facetada de la parte superior e inferior del lienzo. Esto implica la concepción de la «figura» y del cuadro como objetos. El espacio y el volumen están sugeridos en su conjunto, gracias al empleo de la luz y la sombra sobre los planos facetados. La fuente de luz que incide en el cuadro desde el lado derecho resalta ciertas facetas, crea unos contrastes de sombras pronunciados, dejando el lado izquierdo del cuadro relativamente en sombra. Los pequeños toques de pincel del pelo de la parte superior crean una sensación de direccionalidad y establecen una sensación de planos paralelos a toda la superficie vertical del lienzo. La propia superficie crea una tensión óptica entre los planos pictóricos representados y la superficie pictórica real o «de carácter plano». De esta manera se crean unas posibilidades metafóricas: «el carácter plano» y las marcas sobre la superficie son metáforas de la pintura y de la acción de pintar.

El color

El primer Cubismo se diferencia del lenguaje fauvista en que utiliza una gama limitada de tonos y colores. En 1917 Braque dijo: «Amo la regla que corrige la emoción» («Thoughts and reflections on painting», p. 423), es decir, una «regla» antitética al color, signo de hedonismo. Pero, ¿por qué utilizan estos tonos apagados? A finales del siglo XIX, algunos artistas vanguardistas como Pissarro creían que utilizar colores intensos significaba llevar a cabo un proceso equivalente a la complejidad de la visión, mostrándose, además, diferentes al arte de Salón burgués, que promocionaba un estilo tonal «apagado», por lo tanto un tipo de visión «reprimida». ¿Existe algún punto en común entre el Cubismo y este planteamiento? La lección más importante de la semiótica social de Voloshinov y Schapiro plantea que los significados no son fijos, que el contexto es fundamental. Los cuadros de Picasso y Braque fueron desde aproximadamente 1908 bastante diferentes, tanto de lo que Apollinaire identificaba como la popularidad penetrante del Impresionismo, como del fácilmente vendible Fauvismo. En 1908, Matisse escribió en «Notes of a painter» que soñaba con un «arte equilibrado, puro y sereno que no perturbe o presione el tema pictórico» que tuviera una «influencia tranquilizadora (...) algo así como un buen sillón» (Barr, Matisse: His Art and His Public, p. 122). Esta posición no era contraria a lo que buscaba la burguesía en el Impresionismo. La burguesía se había apropiado del Impresionismo, le gustaba deleitarse con la sensualidad de los colores de sus ricas superficies pictóricas que facilitaban una oportunidad aparente de tratar los cuadros como una entidad aparte de la «vida», un lugar donde la mente podía librarse de las cuestiones, los temas y los

intereses «inquietantes o deprimentes». Por una parte, la sinécdoque del sistema sígnico cubista parece animar a los espectadores a establecer sus propias conexiones, a ser lectores activos. Por otro lado, su relación negativa con los sistemas convencionales de significación, como el uso convencional del color y su dependencia de un lector autorreflexivo concreto, sugiere una forma sistemática de aproximación particular. Aquélla en la que el «deseo», el «hedonismo», o «un buen sillón» no se hacen realidad fácilmente.

La introducción de rótulos en los cuadros

La aparición de letras, palabras o partes de palabras en los cuadros es algo novedoso y típico de la obra de Picasso y Braque de este período. En este caso, las dos palabras «MA JOLIE», no están de acuerdo con la sugestión de un espacio poco profundo, ya que añaden variaciones de profundidad. Da la sensación, al estar situadas justo encima del lugar donde normalmente los conservadores o coleccionistas colocan los títulos de los cuadros, de actuar también como una especie de título fingido del mismo. Por lo general, la frase «Ma Jolie» se utilizaba en Francia con un carácter cariñoso; sin embargo, estas palabras cumplen en el cuadro otras funciones de significado. Constituyen una parte de la letra del comienzo de *Dernière Chanson*, una canción de amor popular en 1911, que comienza así: -O Manon, ma jolie, mon coeur te dit bonjour. En sí, «Ma Jolie» es una sinécdoque; las palabras aluden a una parte de una canción contemporánea y provocan un sonido acústico repetido en el cuadro con las referencias a la cítara o guitarra. Por otra parte, también tienen un significado privado, familiar, para los amigos más íntimos de Picasso. «Ma Jolie» era el apodo de Picasso para Éva Gouel, conocida también como Marcelle Humbert; en esta época eran amantes, siendo ésta la primera vez en la que Picasso hace uso de unas palabras para mostrar sus sentimientos personales. El 12 de junio de 1911 escribió a Kahnweiler lo siguiente: «Marcelle es muy dulce. La quiero mucho y escribiré esto en mis cuadros» (citado por Monod-Fontaine, Daniel-Henry Kahnweiler, p. 110). En otros cuadros incluyó las letras «Jolie Éva», «J'aime Éva» y «Ma Jolie», todas ellas como metonimias de la persona de «Éva» (Figuras 124 y 125).

Este cuadro no es un retrato de «Éva» al modo de una fotografía (Figura 126) o un retrato convencional. Se resiste a las estructuras icónicas o narrativas. La comunicación funciona dentro de un sistema de lenguaje que estaba siendo creado por Picasso y Braque. El cuadro es un signo que mantiene su carácter multiacentuado en relación a los planteamientos existentes (el retrato musical, Figura 127) y al «contrato colectivo» establecido por una comunidad bohemia concreta.

Después de visitar, en el mes de abril, junto a Braque, Le Havre (la ciudad natal de Braque), Picasso pintó «a la vez», en mayo de 1912, los cuadros *Violín*, *Vaso*, *Pipa* y *Ancla* y *Recuerdo de El Havre* (Figuras 128 y 129). Estos cuadros están llenos de alusiones a este viaje: en el primero encontramos las referencias al punto de destino de su viaje, «(H)AVRE» y «(HON)FLEUR», los nombres de dos ciudades situadas a cada lado del estuario del Sena; en el segundo aparece «HONF(LEUR)», completando FLEUR del primer cuadro y podemos leer -SOUVENIR DU HAVRE», escrito de una forma no muy distinta a las letras que aparecen en las pegatinas que se pegan sobre los souvenirs, sobre una «filacteria en forma de cinta». En los cuadros de este momento es inusual el contraste que se produce entre unas áreas de color monocromas y otras

brillantes: el comienzo de la filacteria del souvenir de color azul y la bandera tricolor francesa que tiene encima, hacen referencia al puerto marítimo, al igual que los colores que aparecen en la parte superior del otro cuadro.

En el primer cuadro (Figura 128), podemos reconocer las «partes» que representan un violín completo: el «mango» en la parte superior, tres líneas como referencia a las cuerdas y dos cavidades de la caja de resonancia en forma de «f» casi en el centro, un poco a la derecha. A derecha e izquierda, podemos identificar los signos cubistas de un vaso. La «pipa», que fumaban los dos artistas, está a la izquierda. Las partes del ancla están representadas en la parte superior derecha y en el centro, una de sus «puntas» curvas se dobla como una «flecha» señalando la zona superior en la que aparecen varias letras. Se produce un posible «juego de palabras» con el vocablo -ancrer(«ancla»). Zervos, el amigo íntimo de Picasso que hizo el catalogue raisonné clásico de la obra del artista cometió el «error» de titular en el catálogo el cuadro como «encrier- (tintero, tintero de despacho, tintero de pupitre). La broma de su amigo Zervos, que aprovecha el parecido sonoro de ambas palabras, habría hecho sin duda gracia a Picasso. Pero, plantea también otros posibles juegos de palabras o retruécanos: «encrer», «entintar» como en la tipografía (fíjate que las palabras y las letras están pintadas para «parecer» letras impresas, versiones entintadas); «écrire», «escribir», con el cuadro como mensaje visual y verbal; «s'écrier», exclamar o gritar. Utilizado en la frase «idée ancrée dans la tête», «una idea anclada en la mente», conectaría con la palabra «souvenir»de\ otro cuadro que podemos traducir como «recordar», «tener lugar en la memoria» o, como un sustantivo, «una muestra del recuerdo». Los posibles juegos de palabras continúan con «s'ancrer»que significa «establecerse», «hacerse una reputación firme». Sabemos que Picasso y Braque competían intensamente por superarse el uno al otro, a través de la complejidad de sus comunicaciones: cuando Braque vio los dos cuadros sabemos que declaró con un poco de amargura, entre bromas: «Cambio de chaqueta» (J. Cousins, «Documentary chronology», p. 390). Una de las razones posibles de esta afirmación, es el uso que hace Picasso en el cuadro Souvenir del «peine» de acero, con el que hacía el papel pintado que simula el vetado de la madera (faux bois). Braque había aprendido este método siendo aprendiz de decorador, lo había utilizado en sus cuadros y se lo había enseñado a Picasso. Por lo tanto, un componente que había destacado como un elemento de diferencia entre ambos, dejaba de serlo, porque había sido apropiado.

También se producen otras referencias personales. Las letras «W» y «BO» forman juntas la sinécdoque de «WILBOURG», una transformación de «Wilbur Wright», el nombre de un aviador pionero de la época, con el que Picasso apodó a Braque (véase, por ejemplo, su carta a Kahnweiler, el 11 de agosto de 1912, citado por Monod-Fontaine, Daniel-Henry Kahnweiler, p. 112). Braque firmó incluso, ocasionalmente, alguna de sus obras como «Wilburg». Los dos artistas se referían a sí mismo en broma, como pioneros fraternales, como si fueran los hermanos Wright. Este hecho evoca también un recuerdo, porque Wilbur Wright murió el 30 de mayo de 1912, cuando Picasso estaba pintando estos dos cuadros.

Las letras «SOIRE DE PAR» tienen, al menos, dos significados posibles. El primero como la «tarde de la partida». Braque escribió a Marcelle, a «Éva», desde Le Havre: «Nuestra estancia termina mañana por la noche (28 de abril). Regresaremos a las 11.50 p.m (...)

Mañana vamos a Honfleur. Esta mañana he despertado a Picasso con la música de un fonógrafo. Fue gracioso» (citado por J. Cousins, «Documentary chronology», p. 387). En la parte superior de la pintura aparecen las letras «MA JO(LIE)», la metonimia de «Éva» y de la canción popular que quizás incluso sonó en el fonógrafo. El segundo significado de las palabras hace referencia a *Les Soirées de París*, una efímera revista mensual un tanto radical fundada por Apollinaire, René Dalize, André Salmon y André Tudesq que apareció por primera vez en febrero de 1912. Su tirada era bastante reducida, entre 1912 y el otoño de 1913 nunca tuvo más de cuarenta suscriptores (su circulación se incrementó cuando la revista fue relanzada en noviembre de 1913, con este cuadro en la portada). El primer artículo de la revista escrito por Apollinaire «Du sujet dans la peinture moderne» decía que: «Los pintores nuevos pintan cuadros en los que no existe un tema real», según el sentido tradicional de que los cuadros presentan la «representación perfecta de la figura humana, desnudos voluptuosos, con detalles muy acabados». También afirmaba que el éxito del arte del momento, del Cubismo, se debía a su «austeridad», a que «la verosimilitud ya no tenía ninguna importancia». Picasso fue el único artista contemporáneo al que citó, porque «estudia un objeto de la misma forma que un cirujano disecciona un cadáver» (pp. 1-4). En los números siguientes, en los meses de abril y mayo, publicó una continuación de lo anterior con dos artículos firmados con el mismo título, «La peinture nouvelle», que fueron más tarde rehechos y que constituyeron la base de su libro *Les Peintres Cubistes: Méditations esthétiques*, publicado en 1913- Picasso criticó el libro en una carta a Kahnweiler, fechada el 11 de abril, en la que escribió: «Estoy realmente apenado con todos estos chismorreos», (citado por Monod-Fontaine, Daniel-Henry Kahnweiler, p. 113).

En los artículos de *Les Soirées* existen otras dos posibles referencias en antítesis a la reivindicación de «austeridad» de Apollinaire. René Dalize escribió en el primer número un artículo, «La Littérature des intoxiciques» (pp. 9-18), que afirma que de todos «los extractos vegetales capaces de reaccionar sobre el organismo humano, la esencia extraída de la flor marrón de la amapola de Asia (-la fleur brune du pavot d'Asie-, insisto) es la más eficaz y excepcional». El artículo habla de aquellos artistas o personas que fuman opio para obtener una perspectiva nueva, no racional del mundo. Cuenta su propia «experiencia» y afirma que, incluso en las horas posteriores a fumar opio, «se tiene una noción imprecisa de la realidad de las imágenes». «La cité enchantée» («la ciudad encantada»), «Le festin» («el festín»), «Le bal» («el baile») fueron los títulos de las subsecciones. El cuadro de Picasso no sólo presenta una combinación de (LES) SOIRÉ(ES) DE PAR(IS), del vocablo FLEUR pintado de color marrón, y del «estarcido» BA(L), sino que ambos cuadros ofrecen también signos de una vida agitada, asociada con las fiestas y el espectáculo de las visitas a «ciudades encantadas», tanto de una forma literal como metafórica (llamo también la atención sobre las palabras OLD JAM(AICA) del cuadro *Souvenir* que aluden al ron). Picasso había fumado opio desde joven. En el segundo número de *Les Soirées*, Dalize volvía sobre este tema, con el artículo «Sur le bateau de fleurs» («En el barco de las flores», pp. 51-58) en el que recordaba un «viaje» a Oriente, en un barco de flores en el que «se reúnen el juego, el amor, las bellas letras, la buena vida, las canciones, la danza, la música y este opio que tranquiliza todas las cosas, el mayor placer del hombre y su perdición infinita» (p. 55), Picasso consigue hacer en este caso una gracia traviesa. En 1912 Apollinaire era el

marchante no sólo de los diferentes artistas cubistas, sino que en otoño apoyó finalmente al grupo la Section d'Or (Figuras 130, 131 y 132), además, estaba tratando de justificar de alguna forma el Cubismo como el arte más moderno. Lo caracterizó como «austero» en oposición a su propia poesía hedonista y a las reuniones «báquicas» de los editores de Les Soirées. Dalize, que era el editor gerente de la revista, consideró el primer artículo de Apollinaire, «El tema en la pintura moderna», como «estúpido» y «absurdo»: «Nos arruinarás con tu cubismo. El Soirées no se creó para apoyar a los pintores ignorantes y pretenciosos con los que te gusta estar porque te halagan. A excepción de cuatro o cinco, son completamente despreciables».

El retruécano o juego de palabras

Muchas de las obras de Picasso forman retruécanos —verbales, auditivos o visuales— como elementos de un sistema signico cubista. Derek Attridge ha escrito sobre el ámbito de los retruécanos (las relaciones entre los signos de un lenguaje en un momento concreto) y sobre la etimología (las relaciones históricas entre signos de diferentes períodos), afirmando que «se agrupan dos sonidos similares pero de significantes distintos y la relación superficial entre ellos, crea un significado gracias a la capacidad inventiva y retórica del escritor». Esto puede desestabilizar el concepto de los significados fijos o crear una diferencia forzada entre las conexiones «reales» y «falsas».

En Concha de Venera, «Nuestro Futuro está en el Aire» (Figura 133) la concha alude a Recuerdo de Le Havre, refiriéndose, en consecuencia, a su viaje con Braque. Las letras «CHB» son una sinécdoque del tabaco Chebli que, junto con el «vaso» del centro, la pipa y la raíz de JOURNAL (el periódico), sugieren un encuentro en un café. A la derecha está la bandera tricolor francesa, con las letras representadas delante de una forma ilusionista. Esta parte, en términos del color y del tratamiento, se opone a la monocromía del resto del óvalo. En una de las tres obras relacionadas, en la que aparecen algunas de las palabras de "Notre Avenir est dans l'air" («Nuestro Futuro está en el aire») (Figura 134), las letras parecen caracteres tipográficos.

El lado derecho representa, de una forma relativamente ilusionista, la cubierta de un folleto patriótico contemporáneo (Figura 135), un manual de los oficiales del ejército en el que se defendía el desarrollo del avión como un arma esencial. Picasso sólo nos proporciona algunas partes de las palabras, esperando que el espectador complete la referencia. ¿Son estos truncamientos significantes? ¿Plantean una combinación nueva?

«Not» (de notre) es también la raíz de «Nota» (nota, fíjate bien); «Ave» (avenir) crea «Dios te salve» como en «Ave María»; «dan» (parte de dans) no está cortada por el marco sino abreviada por el apóstrofe de «l'a» (de l'air) y forma la raíz de «danger» (peligro); «l'a» es el artículo definido y el comienzo de una palabra, de là: es decir, «allí» o «entonces». Como simpatizante del anarquismo, Picasso veía grandes peligros en la retórica militarista de los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. La facción nacionalista estaba eufórica porque creía que con un biplano se podía ganar la guerra en tres días. Exclamar «Ave María» y hacer el signo de la cruz hubiera sido la respuesta apropiada al «peligro» o incredulidad de alguien educado en la España católica.

En estos tres cuadros aparecen las letras «JOU», el nombre del periódico «(LE) JOURNAL». Este truncamiento refleja la forma en la que se exhibían los periódicos

(Figura 136): cuando aparecen doblados en los estantes sólo se puede leer la raíz del nombre del periódico. En los cuadros de Picasso aparecen a menudo algunas o todas estas letras. Aparte de hacer una referencia al periódico, estas letras muestran otras connotaciones. Como Françoise Gilot recalca, es sabido que Picasso estuvo toda su vida interesado por los juegos de palabras. A menudo combinó las letras «JOU» con representaciones de instrumentos musicales, bebidas alcohólicas, tabaco (papel de fumar) o con referencias a las mujeres tanto directa como indirectamente, por medio de la asociación tradicional de las guitarras y los violines con la figura femenina. Éstas son algunas abreviaturas posibles de diferentes palabras de su jerga particular:

jouailler: tocar mal un instrumento musical

jouasse: la energía o sensación que producen las drogas

jouer: jugar o hacer el tonto

jouet: juguete o juego

jouer: jugador de un juego

jouir: tener un orgasmo, gozar

jouissance: orgasmo

joujou: juguete

Incluso podía sugerir «J'ouis sens» (escucho el significado), con un sonido parecido a «jouissance». Los retruécanos visuales, verbales y auditivos y las relaciones entre ellos forman parte de este sistema de significados.

Ten en cuenta la metáfora de Guitarra: El Diluvio (Figura 137). Picasso confirmó más tarde la interpretación que planteó William Rubin sobre este collage:

El cuerpo curvilíneo de la guitarra (...) se asocia en este caso con el torso femenino, la cavidad de la caja de resonancia en papel de periódico adopta el papel del ombligo. Así, como extensión de la metáfora, el carácter rectilíneo del plano posterior de la guitarra sugiere un torso masculino, pudiendo considerarse que el motivo en su conjunto expresa la unión de las anatomías masculina y femenina.

(Picasso In the Collection of the Museum of Modern Art, p. 82.)

El contenido de las formas de los periódicos seleccionados añade crédito a esta interpretación. Proceden del periódico de Barcelona El Diluvio que incluye anuncios del Doctor Casasa, especialista en enfermedades venéreas, y del Doctor Dolcet, oculista. Rubin plantea que con «DILUV» hace referencia al Louvre, pero es también plausible que Picasso estuviera jugando con «louve», «loba». En lo que se refiere a Las Señoritas destacamos varias polaridades tanto en el grupo de las figuras desnudas como en los rostros de «máscara/sífilis». La idea del sexo como muerte potencial o enfermedad grave ha sido una cuestión social corriente y una preocupación concreta de Picasso: la referencia al Dr. Dolcet puede insinuar que no se puede confiar sólo en la vista para garantizar unos encuentros sexuales seguros. Por lo tanto, tenemos otra vez la evidencia de un sistema sígnico que socava las expectativas existentes en unos significados estables y, sobre todo, que establece un intercambio dialógico entre las cuestiones sociales, sexuales y culturales particulares. El uso del retruécano es una forma de mantener el carácter multiacentuado del collage como signo.

El retruécano como significante social

El retruécano aparece también en retratos, con significantes sociales como en *El Aficionado*, pintado en Sorgues, en 1912 (Figura 138). Sabemos por una carta que Picasso escribió a Braque (fecha el 10 de julio) que había «transformado una tela ya empezada que representaba a un hombre, en un aficionado; creo que quedaría bien con una banderilla en la mano, además estoy tratando de darle un rostro muy del sur» (J. Cousins, «Documentary chronology», p. 399). En esta época, las corridas de toros eran un ritual importante en las vidas de Picasso y Braque. Picasso escribió a Kahnweiler el 9 de julio: «He estado en Nimes y he visto una corrida de toros. Es un poco extraño encontrar la información característica de un arte en otro arte. Solamente Mazantinito hizo algo por destacar» (...) (citado por Monod-Fontaine, Donation Louise et Michel Leins, p. 169).

Podemos identificar algunas partes de los atributos de la «reconstrucción» del «aficionado» que hace Picasso: un sombrero negro tipo Trilby (flexible), un rostro con bigote y perilla, una pechera de lazo blanco con una camisa formal de cuello de pajarita, una botella con las letras «MAN», las palabras «LE TORERO» (el nombre de un periódico taurino), en primer plano, en el centro una banderilla (el dardo con serpentina que los toreros clavan en el cuello del toro), las letras «TOR», el topónimo «Nimes» (la ciudad del este de Francia, famosa por sus corridas de toros, así como por ser un lugar turístico que conservaba restos de época romana), una guitarra en posición vertical con sus clavijas al mismo nivel que la cabeza del hombre, la cavidad de la caja de resonancia y las cuerdas justo debajo de las letras «TOR». Probablemente éstas, hacen referencia a la raíz de toréador o toréer (torero). Aunque son también la raíz de tortiller, que significa atusarse uno mismo el bigote, o tortueux, que significa lo tortuoso o clandestino con respecto a un comportamiento. Las letras «MAN» de la botella aluden probablemente a la etiqueta de una bebida, quizás la manzanilla, un jerez seco y suave. Forman parte también de manade, la manada de toros que conduce el boyero. Incluso es posible que sea una sinécdoque de «Mazantinito», el torero mencionado en la carta de Picasso a Kahnweiler.

Picasso quería pintar a un aficionado burgués, en un café de Nimes, rodeado de las pruebas de su afición por las corridas de toros locales. Esto le permitió llevar a cabo un grado de ironía o agudeza benévola. Orgulloso de ser español, consciente de que las corridas de toros estaban envueltas en ritos de machismo y en conceptos de patriotería cultural y artística, las versiones normales francesas de las corridas de toros le debían de parecer imitaciones disfrutadas por «fans» entusiastas. Tradicionalmente no se mataba al toro, sino que más bien se trataba de una representación de proezas acrobáticas a su alrededor; ocupaba un lugar importante en la cultura popular del sur de Francia y, a menudo, se erigía en el acontecimiento más importante de un día festivo, muy vinculado con las costumbres locales y las tradiciones antiguas de hospitalidad y diversión comunitaria. Esto comenzó a cambiar a mediados del siglo XIX; las corridas de toros se comercializaron, se introdujo la manera española, la corrida, en la que se mataba al toro.

De esta forma, estos proyectos comerciales dejaron de ser pequeños festivales taurinos y se convirtieron en grandes espectáculos, crearon deudas importantes y se comenzó a matar al toro, algo que era totalmente ilegal. Así, de una forma consecuente, la

organización de la corrida cayó en el ámbito dudoso, entre el entretenimiento popular y el pequeño crimen, llegando a considerarse cada vez más como un hecho delictivo.

¿Qué clase de aficionado «con un tipo de rostro muy del sur» se representa en este contexto? Las corridas de toros del sur, atraían una gama variada de espectadores, incluyendo obreros y pequeños propietarios minifundistas. Algunos se habían trasladado a las ciudades, otros acudían a la ciudad sobre todo cuando se acercaba la hora de la *fête populaire* en los ferrocarriles nuevos: la pequeña burguesía que tenía aspiraciones sociales aprovechaba la ocasión para vestirse de fiesta, para asistir a la corrida de toros, pudiendo realizar al mismo tiempo algún tipo de negocio. No obstante, también existía un público de la corrida más aristocrático, diferente al que acudía a los acontecimientos locales más baratos y menos prestigiosos. En el pensamiento y el comportamiento de la clase privilegiada del sur de Francia, el hispanismo era una señal de distinción social; Picasso quiso sin duda hacer una referencia irónica a este hecho, por ello el aficionado lleva «una banderilla en su mano»:

En 1889 los aristócratas y la burguesía pudiente de Avignon, que se denominaban a sí mismos «aficionados» formaron el Club Frascuelo (...) imitando la pasión de la nobleza española por la corrida (...) Es como si las clases privilegiadas no pudieran resistirse a aparecer ocasionalmente en público reafirmando su primacía social ante las masas, sobre todo, en una competición íntimamente ligada con un estado reaccionario católico.

(R. Holt, *Sport and Society in Modern France*, p. 111.)

Holt señala que la corrida (y las peleas de gallos), como espectáculo violento que presenta un comportamiento asociado del público de carácter turbulento, se convirtió en un lugar en el que convergían posiciones sociales y políticas enfrentadas. Picasso y su comunidad no pudieron eludir este hecho, la combinación de su política de izquierdas con la pasión por la corrida implicaba una contradicción. Las Iglesias protestantes, los grupos protectores de animales y los republicanos y socialistas de izquierdas criticaron las corridas de toros y las peleas de gallos. La corrida llegó a asociarse con los partidos de extrema derecha, como la Acción francesa de Maurice Barrés, antirrepublicana y antisemítica. La corrida empezó a servir de punto de reunión de la agitación contra Dreyfus. Los que apoyaban a Dreyfus eran tachados no sólo de socialistas, sino que también se decía que muchos de ellos se oponían acérrimamente a la corrida. Esta controversia alcanzó su punto culminante en la misma época.

Le Torero (14 de agosto de 1910) decía que «el arte del torero es el último reducto de la tradición de caballería, aparte del tipo de vida de un oficial de carrera en el ejército». El apoyo a la corrida se unió fácilmente con un culto general sub-barrésiano por el heroísmo, el individualismo, las «raíces» y la muerte. Los que se oponían a que se matara a los toros y al destripamiento de los caballos eran acusados de ser unos intelectuales metropolitanos desarraigados o de socialistas sentimentales con simpatías internacionistas «antifrancesas».

(Holt, pp. 117-118.)

El contexto de *El Aficionado* ofrece unas valoraciones social y políticamente enfrentadas. Picasso estaba implicado en una contradicción dialéctica: por una parte, la

satisfacción de sus raíces hispanas por los rituales de la corrida, con el peligro de que fuera asociado erróneamente con los grupos de extrema derecha franceses, personificados en el aficionado del sur, y, por otra, la transformación de un aspecto de la cultura popular en mercancía. Picasso utiliza un «lenguaje» cubista en el que, por ejemplo, las letras TOR pueden ser una sinécdoque de, al menos, tres palabras francesas diferentes, indicando las diferentes acepciones sociales que encajan en el cuadro como signo.

Una cultura de signos

El Aficionado es un ejemplo de «enunciación», estructurado gracias al sistema signico cubista que en 1912 se ha convertido en un recurso totalmente desarrollado. El espectador que se compromete con esta interpretación particular es consciente de la selección, combinación y estructuración que hace de los elementos con los que construye la comunicación. Esta interpretación constituye la anulación del ilusionismo icónico y requiere que el espectador tenga una conciencia activa sobre la manera en que los significantes socialmente específicos transmiten un significado. Los collages fechados en esta misma época funcionan también de la misma manera.

En la interpretación introductoria de Vaso y Botella de Suze, apuntamos que la mayoría de los recortes de periódico eran crónicas sobre la guerra de los Balcanes, incluyendo la manifestación contra la guerra. Sin embargo, los recortes que constituyen la «botella» (los dos trozos reducidos a tres curvas) y el que se refiere a la mitad superior del vaso, proceden de una fuente diferente; son recortes de un roman-feuilleton publicado en fascículos sobre idilios y asuntos amorosos. Esta nueva forma de novela comercial, en entregas diarias, fue un fenómeno del siglo XIX que utilizaron los periódicos para incrementar sus ventas (se publicaban en la parte inferior de la portada). París disponía de setenta periódicos diarios en la década de 1880; esto atestigua la existencia de un público nuevo, masificado, para los asuntos publicados. Este hecho tuvo implicaciones importantes para los conceptos de la diferencia de clase y cultura:

Con el advenimiento de la literatura casi universal a finales del siglo XIX (...) la lectura no podía suministrar por más tiempo un terreno firme para las diferencias de clase o las jerarquías culturales. Sin embargo, una oposición jerárquica nueva, desplazó gradualmente a la más antigua, marcándose así, las diferencias entre los que leían periódicos y los que leían libros, especialmente de poesía. Esta oposición llegó a ser decisiva para la generación de los escritores y poetas simbolistas, que concibieron sus escritos como una forma de protesta contra la penetración de los valores y la lógica del mercado en la propia estructura y recepción de la literatura.

(Poggi, «Mallarmé, Picasso and the newspaper as commodity», p. 135.)

En los años 1905-1908, existía en París un movimiento neosimbolista vigoroso que contaba con revistas de apoyo. Sabemos, por Maurice Raynal, que Picasso tenía libros de Verlaine, Rimbaud y Mallarmé en su estudio de la calle Ravignan (antes de 1909) y, otras fuentes, nos informan que leía asiduamente los periódicos. Según Mallarmé y los simbolistas, el periódico había desvalorizado el periodismo literario frente al «libro», que era un «Instrumento Espiritual» —que es justamente el título de un ensayo de Mallarmé de 1895. Mallarmé afirmaba que el periódico estaba ya deshonrado—,

constituyendo las páginas abiertas de una mercancía que, como una prostituta, están disponibles para todos los que las quieran. El libro, que se vendía en Francia con las páginas insonso, sin cortar, era por contraste un lugar para la posesión «virginal». En su ensayo de 1895, *Le Livre: instrument spirituel*, escribió:

La acción de abrir el lomo virginal del libro, una vez más, se presta de buena voluntad al sacrificio (sic) al igual que en su momento se tiñeron de sangre roja los bordes rojos de los tomos antiguos; la introducción de un arma o estilete establece la toma de posesión. Cuánto más personal será luego nuestro conocimiento al no tener que llevar a cabo ese simulacro bárbaro: cuando se une al libro, tomado aquí, allí, que varía melódicamente, que se adivina como un enigma —casi recreándolo—. Los pliegues perpetuarán una marca, intacta, invitándonos a abrir o cerrar la página, según el maestro. Un proceso tan ciego e insignificante, se consuma el crimen, en la destrucción de una frágil inviolabilidad.

(Citado en Poggi, «Mallarmé, Picasso and the newspaper as commodity», p. 136.)

Mallarmé afirmaba, también, que la nueva poesía sería la antítesis de las columnas verticales del periódico del mercado de masas; el efecto global de este tipo de poesía se basaría en los efectos ópticos y auditivos de las palabras, dentro de unas relaciones «puras» y esenciales (Véase, Figura 142). Poggi señala que las ideas de Mallarmé se extendieron entre los poetas, artistas y críticos simbolistas, que compartían esta aspiración por crear un «arte autónomo, libre de toda realidad». Así, Maurice Denis afirmó en 1896 que los seguidores de la pintura Impresionista «no hacen nada más que fijarse en las sensaciones, el arte no es nada más que el periódico de la vida (...) Es un periodismo en pintura (...) Es el ojo que devora la cabeza» (citado en «Mallarmé, Picasso and the newspaper as commodity», p. 138).

En las fotografías de su estudio podemos ver, que los collages y las construcciones de Picasso eran como láminas instantáneas (Figura 139). Si nos fijamos en una de éstas, por ejemplo Botella, Vaso y Periódico sobre una Mesa (parte inferior de la Figura 139a y la Figura 140), podemos ver cómo Picasso lleva a cabo la negación de este tipo de valores simbolistas: haciendo inestables los límites convencionales entre el «arte» y la «cultura de masas». Picasso ha utilizado parte de un titular de *Le Journal* del 4 de diciembre de 1912 (Figura 141) que decía «UN COUP DE THÉ(ATRE)», que anunciaba un artículo sobre un “acontecimiento sensacional» de la guerra de los Balcanes. Es decir, vuelve a utilizar, una vez más, crónicas (Figura 82) de la guerra de los Balcanes. Por ejemplo, en Guitarra, Partitura Musical y Vaso (Figura 81), podemos leer las palabras LE JOU (el juego) y LA BATAILLE S’EST ENGAGÉ (“la batalla ha comenzado»), una frase que se ha interpretado a menudo como una referencia al inicio de la nueva práctica pictórica, del collage. Pero la frase «UN COUP DE THÉ» es también un retruécano del título de un famoso poema de Mallarmé, «Un Coup de Dés Jamais n’abolira le Hasard» («Una Tirada de Dados no anula la Suerte»), que aparece en varias páginas, con un trazado tipográfico del texto no convencional (véase la Figura 142). El medio artístico contemporáneo, dominado por los valores elitistas simbolistas, tuvo un gran afecto por este poema; Picasso se sale con la suya al incorporar a su obra de arte aquello que más despreciaba este grupo, es decir, lo corriente, lo comercializado, o la degradación de una forma de «arte». Utilizó también el fragmento, «URNAL», parte del nombre del periódico LE JOURNAL. También podía ser una sinécdoque de Maurice Raynal, uno de

los primeros críticos que escribió favorablemente sobre el collage como una forma de «arte» que «corrompe» la «pureza» que buscaba Mallarmé. Pero puede orientarse también más allá de la referencia posible al poema de Mallarmé y referirse a UR(I)NAL: un lugar para «orinar».

Las lecturas diferentes de los juegos de palabras posibles de este collage, le permitieron a Picasso vaciar (junto a todos aquéllos que pertenecían a su subgrupo y que podían entender las bromas) la seriedad de la pureza cultural de Mallarmé. Precisamente, y debido a la naturaleza socialmente variable del signo, Picasso podía mantener también una buena relación con los estetas culturales para los que la modernidad de Mallarmé era ejemplar. Picasso podía tener ambas formas, a través de la naturaleza subversiva de la risa.

Picasso y Braque incorporan en los collages y papiers collés de esta época algunos elementos que constituyen la antítesis de un arte autónomo o «puro»: recortes de periódicos con sucesos socio-políticos contemporáneos, novelas románticas publicadas en entregas, innovaciones científicas y todo tipo de anuncios. Muchas de estas obras están basadas en el bodegón o naturaleza muerta tradicional, pero estos materiales dan al método de representación y a los temas un significado que no existía en las representaciones convencionales. Braque, al igual que Picasso, realizó cuadros y papiers collés que parecen estar directamente relacionados entre sí. Su Composición con as de tréboles (Figura 144) tiene muchas similitudes compositivas y temáticas con Frutero y Vaso (Figura 143), considerado tradicionalmente como el «primer» papier collé. Ambas composiciones crean la ilusión de estar mirando a través de la ventana de un café, describiendo con todo detalle su interior. La obra de 1912 está dibujada a carboncillo con papel veteado de madera pegado. En Composición con as de tréboles Braque utilizó el truco del decorador, el «peina o» que simula las vetas de la madera, utilizado en los papiers collés como un equivalente del papel veteado. Este signo procede también de un sistema (la pintura comercial y decorativa) normalmente ajeno y contrario a un «arte culto».

Los papiers collés de Braque (Figuras 145, 146 y 147) recuerdan también al mundo consumista del espectáculo y al gran almacén. El recorte de periódico que aparece en Vaso y Botella «Fourrures» (Figura 145) anuncia la «suprême élégance» de los abrigos de piel que las mujeres pueden comprar gracias a las facilidades de crédito, aunque, la palabra «fourrures» también hace referencia al relleno o forro, es decir, a la propia función del recorte de periódico en la propia obra.

El funcionamiento de los juegos de palabras en el Cubismo revela algunos de los límites de los aspectos más sistemáticos de la corriente semiótica principal. Según la teoría de Saussure, los signos se definen, los unos con los otros, a través de sus relaciones diferenciales: por ejemplo, si decimos «azul», quizás el «concepto» que debe originarse de este sonido/imagen, y que lo representa mejor es «no blanco», «no rojo», etc... Cada unidad lingüística, cada signo, es lo que los otros noson. Existe una unión arbitraria entre la idea «azul» y la secuencia de sonidos o pigmento real, que actúa como una señal; el signo «azul» no tiene un significado fijo, sino que depende del contexto en que se utilice. Así, cuando Picasso, combina «azul», «blanco» y «rojo» en Nuestro Futuro está en el Aire (Figura 133), cada uno de estos signos se convierte en parte del signo de la bandera tricolor francesa. Esta combinación puede hacer

referencia en este contexto al patriotismo, a la identidad nacional, a lo militar, etc... Y el «azul» de El Desnudo Azul, al menos en el contexto del norte de Africa francés, hace referencia a un reclutamiento militar. Sin embargo, como hemos visto en el caso de los retruécanos, una unidad lingüística o signo puede hacer referencia, dentro de un sistema de relaciones, a más de una cosa. El trastor no potencial de un sistema de signos que producen los retruécanos puede ser gracioso, pero puede transmitir también un significado más profundo, consciente o inconscientemente, como el concepto de Voloshinov sobre el carácter multiacentuado, y unas valoraciones sociales enfrentadas a partir de un mismo signo: «cada signo ideológico vivo tiene, como Jano, dos caras. Cualquier palabrota corriente puede convertirse en una palabra de elogio, cualquier verdad absoluta puede, inevitablemente, sonar a mucha otra gente como la mentira más grande» (Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, p. 23)

Picasso y Braque, además de utilizar los juegos de palabras, incluyeron algunos significantes de la cultura popular de masas, como los anuncios, los productos cotidianos y las máscaras fetiches, procedentes de la base social de su experiencia que cuestionaba la práctica y los emplazamientos del arte culto. Braque y Picasso (Figuras 152 y 153) utilizan en sus obras, por ejemplo, el cartel que había realizado Jane Atché para el papel de fumar «JOB» (Figura 148). En todos los casos, las letras mantienen la tipografía del anuncio, e incluso, Picasso representa el paquete de papel de fumar con las letras y la cuerda atada. «JOB» podía ser también una sinécdoque de Max Jacob. En 1915, Picasso fue el padrino de Jacob en el bautismo del poeta; en este caso abunda el simbolismo católico. Braque hace también una referencia a los artículos de juego en el cuadro de 1914 y en el grabado a punta seca. De una forma similar, el Paisaje con Anuncios (Figura 85) de Picasso muestra un paisaje urbano en el que destaca un cartel que anuncia las existencias de cubos «KUB» con su precio, diez céntimos. Aparece también una botella con las palabras «PERNOD FILS» y, a la derecha, las letras «LEON» copiadas de un anuncio de «sombreros». Las letras «KUB» se refieren, probablemente, a «Kubismus», la palabra alemana de Kahnweiler para el Cubismo. La palabra está representada sobre un cubo esbozado, sin duda como una broma. Otras palabras incluidas hacen referencia a las costumbres sociales, especialmente a las del propio círculo de amistades de Picasso (Figuras 149, 150, y 151). Las dos primeras incluyen las tapetas de visita de André Level (el coleccionista) y Gertrude Stein; ambas tienen sus esquinas dobladas, una costumbre que hace referencia a que el visitante no encontró a quien buscaba. De hecho, en la obra en la que aparece la tarjeta de visita de Level la esquina «doblada» está representada a lápiz, de una forma ilusionista.

En Dados, vaso, botella de Bass, as de tréboles y tarjeta de visita (Figura 149) Picasso representó otra vez una tarjeta de visita con una esquina doblada, pero esta vez deletreó su propio nombre con letras estarcidas. Al colocar su nombre sobre un trozo ficticio de papel firma la obra pero, además, como en el cuadro en el que aparece la tarjeta de visita de Stein, la inclusión de la representación del dado hace referencia a las preocupaciones contemporáneas sobre la suerte del arte, la poesía y la literatura.

Se produce una ironía. El subgrupo de Picasso, una elite introvertida, utiliza los signos de una cultura de masas o popular como rizoma de un lenguaje de grupo. Se ven obligados a usar este recurso, porque el sistema signico existente del «arte culto» forma parte de una ideología dominante establecida que no puede ser utilizada para

representar la experiencia del grupo de la crisis social o cambio revolucionario. Mezclando los signos de sistemas diferentes, pueden manifestar lo que Voloshinov describe en el Dios Jano como «el carácter internamente dialéctico del signo». La contradicción reside, en que aunque no se consideran como una élite jerárquica, sino un grupo social resistente e independiente, su obra puede ser apropiada y modificada completamente ya que reintegra los signos de una fuente potencialmente subversiva en el sistema del «arte culto». Este es el riesgo, y quizás la trampa, de realizar un tipo de arte resistente o de oposición en el capitalismo moderno, que se desarrolla convirtiéndolo en mercancía y así neutraliza la disidencia.

Subculturas artísticas: los signos y el significado

¿A qué tipo de público se dirigían los signos cubistas? Evidentemente no se trataba de un público muy amplio. El público «cubista» era lo que los sociólogos describen como una subcultura, en este caso, de tipo «bohemio». Los grupos subculturales definen sus rituales, estilos y normas de comportamiento como una respuesta colectiva frente a un mundo social más general. Establecen un grado de libertad definido «de una forma colectiva» y delimitan sus condiciones de producción entre un mundo de alienación y unas reglas normalizadas impuestas. Son un tipo de grupos que se resisten a ser asimilados por el capitalismo, ya que lo consideran un sistema cultural y social represivo. Generalmente, estos grupos

exploran unos «asuntos esenciales» para la vida interna del grupo: aspectos siempre «hechos» o «nunca realizados», conjuntos de rituales sociales que sostengan su identidad colectiva y que los definan como «grupo», en vez de como una mera reunión de individuos. Adoptan y adaptan los objetos materiales —los bienes y posesiones— y los reorganizan en «estilos» característicos que expresen el carácter colectivo de su ser como grupo (...) A veces, marcan su obra de una forma lingüística, con nombres o un argot que clasifica el mundo social externo a ellos en términos que son significativos solamente dentro de su perspectiva como grupo, y que mantienen sus límites. Esto les lleva a desarrollar también, más que unas actividades inmediatas, una perspectiva sobre el futuro inmediato —planes, proyectos, cosas que hacer para rellenar el tiempo, proezas (...) Son formaciones sociales, identificables también de una forma concreta, construidas como una respuesta colectiva a lo material y a la situación de su clase.

(J. Clarke, S. Hall et al., «Subculture, cultures and class», p. 47.)

Las subculturas bohemias de la vanguardia han sido un elemento fundamental del desarrollo de la ciudad moderna. Aunque se muestran diferentes frente a la intelectualidad de la cultura urbana de la clase media, los grupos subculturales también han formado parte de ella, compartiendo algunas características: un punto de vista moderno, altos niveles educativos y una posición privilegiada en relación al trabajo productivo. Desde, al menos, la segunda mitad del siglo XIX, una de las preocupaciones de los artistas de estos grupos ha residido en cómo realizar unas imágenes que sean legibles por su comunidad más cercana, sin tener que recurrir a abastecerse de soluciones legibles por otros —según Voloshinov, este planteamiento pretende proteger el carácter multiacentuado de sus signos y destacarlos como un elemento diferente y de lucha frente a la «expresión» de las clases dominantes—. Muchos de los que se consideraban «vanguardistas» (en el sentido político original del término) más que «modernos», indicando un radicalismo cultural, tuvieron que

trabajar en la contradicción de una ambición «realista», mientras funcionaban en un sistema de representación «moderno» que marginaba y especializaba el conocimiento requerido para poder interpretar sus obras.

A partir de 1909, muchas de las referencias sobre las obras de Picasso y Braque, que funcionaban como una comunidad aislada, viéndose prácticamente todos los días, los explican en términos de una depuración de las posibilidades y la complejidad de las características formales. Algunos historiadores, incluso, han considerado su forma de vida como un compromiso con «el arte por el arte», como una estética aislada y un refugio conservador del mundo. Ciertamente, se implicaron poco en el aspecto público de la vida artística, sobre todo después de que fueran contratados de una forma informal por la galería privada de Kahnweiler. De hecho, se puede construir una hipótesis que relacione la posición privilegiada que disfrutaron Picasso y Braque (como consecuencia del tipo de contrato comercial que tuvieron y del contacto mediatizado con coleccionistas ricos) y su retirada posterior a un mundo hermético de signos, que sólo tenía un «significado» posible para un pequeño grupo de coleccionistas y críticos.

Kahnweiler, que monopolizó realmente el mercado de las obras de Picasso y Braque, declaró, más tarde, que los artistas que contrataba mantenían un «cierto carácter aristocrático», ya que trabajaban al margen de las presiones de las exposiciones y de la acogida de los críticos. Por eso, es habitual y bastante correcto tratar a Picasso y Braque como un grupo de «vanguardia», dentro de los grupos más amplios de artistas modernos; Se relacionaron con Léger, Delaunay, Le Fauconnier, Gris, Gleizes y Metzinger (Figuras 130, 131 y 132), los cubistas más conocidos por el público, así como con los diferentes grupos de artistas cubistas que se dedicaban al mundo del arte en general. Su público no estaba formado por un público artístico amplio, sino por la subcultura de la vanguardia. Este pequeño grupo tenía sus propias jerarquías, sus conceptos de categoría y unas divisiones similares a las de clases. Picasso, Braque y su comunidad más inmediata crearon, de una forma eficaz, una subcultura dentro de otra subcultura.

Por lo general, las subculturas mantienen relaciones con los sistemas sígnicos públicos de la sociedad, que son diferentes de los de los grupos principales; este hecho aclara el «juego» de Picasso y Braque con los signos. La experiencia social de los miembros de una subcultura es generalmente contradictoria; se resisten, pero dependen de un sistema social que encuentran inhóspito. Por lo general, las subculturas «hacen juegos» con los sistemas sígnicos disponibles, rompiendo sus normas de formas diversas. La mayor parte de las veces, todo esto trae como consecuencia una sucesión rápida de estilos de grupos minoritarios: la música, la cultura de la juventud, por ejemplo el «punk» de finales de la década de 1970, es un ámbito característico del «juego semiótico». Estos estilos a menudo marginalizados, así como socialmente excéntricos, defienden, sobre todo, su identidad como grupo. Pero, a veces, lo meramente defensivo se transforma en una actividad comprometida frente a los grupos sociales dominantes. En estos casos, se convierten en una forma de resistencia simbólica frente a los grupos dominantes, ya que rompen o modifican las reglas de los sistemas sígnicos públicos que utilizan. Las feministas que rechazan un tipo de ropa decorativa, que no sea práctica, ofrecen una resistencia simbólica frente a las ideas patriarcales dominantes sobre lo femenino; sin embargo, esta resistencia es

improbable que se produzca, a menos que proceda de unas circunstancias materiales y sociales, de una experiencia concreta de grupo. La resistencia simbólica se enfrenta con aquellos signos públicos que llegan a tener alguna relación con la propia vida socio-económica del subgrupo.

¿Contra qué reaccionaban Picasso y Braque? ¿En qué condiciones sociales y materiales vivían? Reaccionaron, al igual que el resto de la vanguardia, contra la experiencia histórica y material de la sociedad francesa en general, pero también contra la experiencia de la propia vanguardia; obteniendo un aislamiento social y la incompreensión pública. En cuanto a su situación social en París, Picasso era español, Kahnweiler era alemán y Braque procedía de las provincias obreras. París, como Viena, Berlín, Londres y Nueva York, era el centro de un nuevo imperialismo que ofrecía unas fronteras infinitas que cruzar al exiliado o émigré, móvil e inquieto, al artista internacional antiburgués.

El contrato comercial como un signo contradictorio

Kahnweiler fue el más astuto de los negociantes del monopolio artístico moderno, junto a Vollard y Uhde. En el retrato que Picasso le hizo (Figura 117) aparece con una identidad particular dentro del Cubismo. Kahnweiler, algo más joven que los artistas que exponían en su galería abierta en París en 1907, se aprovechó de una estructura financiera y cultural bien asentada, basada en las relaciones entre el arte «radical» y los especuladores privados, los marchantes y los «coleccionistas» que habían proyectado unos intereses sociales y financieros concretos en el «arte moderno». Kahnweiler se ocupó de las obras contemporáneas al igual que Uhde, pero a diferencia de otros muchos marchantes, las adquiría según se iban realizando. Esta cuestión muestra un signo de diferencia frente a una cultura basada en la competencia artística.

Kahnweiler, que era nuevo en el negocio y que tenía, además, la misma edad que su grupo de artistas, hizo desde 1907 un tipo de contratos informales con ellos. Hoy sabemos que fue tanto su amigo íntimo como su agente financiero. Moulin y Gee han demostrado que con esta actitud Kahnweiler se muestra diferente, ya que en el siglo XIX los marchantes y los artistas mantuvieron unas relaciones, modales y procedimientos de tipo formal. Cuando abrió la galería, Kahnweiler realizó un tipo de contrato verbal e informal con los artistas, pero entre 1912 y 1913 estableció contratos escritos con Picasso, Braque, Gris, Léger, Derain y Vlaminck. Aunque más tarde manifestó no haber hecho nunca publicidad de su galería, el crecimiento de la atención crítica en los periódicos y las revistas por sus artistas le ayudó a crear una buena reputación de los mismos. Kahnweiler tenía garantizado el control de la oferta y, por lo tanto, del precio de las obras de los artistas que contrataba, con un buen número de compradores extranjeros.

Los contratos de Kahnweiler eran sencillos y claros. Los de Picasso y Braque revelan un nivel de complicidad, mientras que el de Derain y, sobre todo, el de Léger fueron relativamente formales y serios. Todos los contratos incluían una condición: Kahnweiler tenía que ser su marchante exclusivo; Braque y Derain le prometían toda su producción, Picasso y Léger casi todas sus pinturas al óleo y, al menos, la mayor parte de sus dibujos. Se comprometía, por su parte, a comprar sus cuadros a un precio fijo, según su tamaño. Este trato comercial no tenía en cuenta ningún concepto identificable en relación a la calidad, como el que caracteriza las crónicas modernas

retrospectivas. Kahnweiler tuvo también mucho interés por obtener los derechos de reproducción de todos los cuadros que compraba.

Picasso fue el único pintor que introdujo algunas condiciones, permitiéndose un grado de flexibilidad y el derecho a quedarse con algunos cuadros y dibujos concretos, aunque no pudiera venderlos. El contrato de Picasso revela también diferencias significativas en relación a los precios que acordaron. Los contratos de Picasso y Léger agrupaban algunos formatos, quizás debido a la creencia del pintor o del marchante sobre la posibilidad de que el artista vendiera mejor los de determinados tamaños. La lista de los lienzos de Léger muestra también que, a diferencia de otros artistas, trabajó claramente en tamaños grandes, de 100, 120 y más, ajustándose así al tamaño más público tipo Salon. Sin embargo, es sorprendente constatar las diferencias de los precios que se pagaban por sus obras. Por ejemplo, tamaño 25: Picasso, 1000 francos; Derain, 300 francos; Braque, 250 francos; Léger, 75 francos. Si analizamos otros tamaños se mantienen las mismas diferencias, incluso en los dibujos. Con sólo 31 años, Picasso había conseguido crearse una reputación comercial que aseguraba un precio alto para sus obras. Si comparamos estos precios con los obtenidos por Matisse, un artista mayor y más establecido, en su contrato con Bernheim-Jeune (tamaño 25: 1275 francos, más un 25 % del beneficio del precio de venta), vemos que este tipo de contrato es mucho más preciso, amplio y formal que los contratos de Kahnweiler (Bernheim-Jeune se había creado una reputación en poco tiempo). También podemos compararlo con un pintor de casas, que podía aspirar a ganar 170 francos al mes (200 horas a 0'85 francos por hora) o un cajista, 160 francos (0'80 francos por hora). En cuanto a los salarios de los profesionales, sabemos (Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting*, p. 229) que L'Intransigent le propuso al crítico André Salmon en 1908 ganar 200-250 francos al mes, una oferta demasiado buena como para que la rechazara. Salmon, contando con un 100% de margen de beneficio, tendría que gastarse, por lo tanto, sus honorarios de 8 a 10 meses para poder comprarse un lienzo de tamaño 25 de los precios de Picasso de 1912. Un pintor de «brocha gorda» tendría que gastar todas sus ganancias anuales en beneficio bruto para poder comprar el mismo lienzo de este marchante.

¿Que conclusiones podemos obtener de estos contratos? Podemos comenzar respondiendo a esta pregunta con la diferencia que establece Marx entre el trabajo productivo y el no productivo: «Milton escribió "Paradise Lost" por cinco libras, era un trabajador no productivo. Sin embargo, un escritor que escriba cosas para su editor en un estilo en serie, es un trabajador productivo. Milton hizo El Paraíso Perdido por la misma razón que un gusano de seda produce seda. Era una actividad de su propia naturaleza» (*The Theories of Surplus Value*, p. 401). A Marx le interesaba distinguir los escritores que eran productivos según las ideas y los términos del capital, el autor como un trabajador a sueldo para un editor capitalista.

Según este análisis, los contratos de Picasso y Braque muestran una contradicción con su situación económica. Por una parte, los contratos les permitían continuar trabajando en representaciones que mostraban un sentido de dificultad, una experiencia contradictoria y una resistencia frente a las nociones convencionales del objeto artístico. Desde esta perspectiva, sus cuadros tienen un valor intrínseco, ya que extienden la conciencia crítica de su comunidad cercana o subgrupo. Esto parece

sugerir, en palabras de Marx, que no estaban «(produciendo) cosas para (su) editor en un estilo en serie». Por otro lado, los contratos conciben las obras de arte como objetos, ofreciendo una recompensa según su tamaño, en vez de en términos de su supuesta «calidad». Kahnweiler, como agente comercial, se permitía tratar el valor intrínseco de las obras, como objetos con un valor de cambio, como mercancías de una economía capitalista que concede un valor intrínseco diferente a las obras. Esto estaba peleado con su dificultad y «resistencia» natural, pero fue fácil de asimilar. Desde la posición del artista, existe una dicotomía entre la apariencia y la realidad oculta. Los contratos disocian explícitamente la «calidad» y el precio, por eso dan el aspecto de resistencia a la mercantilización del valor intrínseco original de las obras. Sin embargo, el contrato crea, en realidad, artistas alienados de sus obras, ya que convierte sus productos en algo para lo que no fueron realizados. El agente obtiene un beneficio, la plusvalía, que es la diferencia entre el precio del contrato y el que se obtiene en el proceso de cambio en el mercado. Esto representa una contradicción en la que todos estaban atrapados, incluyendo a Kahnweiler.

Las relaciones empresariales y el fetichismo comercial estrecharon, por lo tanto, de una forma característica, el vínculo financiero que ataba a los artistas vanguardistas con la sociedad convencional. La obra artística vanguardista se convirtió, a menudo, en un tipo de «trabajo enajenado», alienando a los artistas de sus propios productos y de lo que Marx llamaba una «actividad libre de la vida consciente». Sin embargo, el proyecto de Picasso y Braque parece reflejar el sentimiento de esta libertad amenazada y un intento por liberarse de la enajenación del trabajo. Intentaron llevar a cabo una estrategia crítica que creara un espacio social donde pudieran realizar obras que cuestionaran los convencionalismos asociados con «el trabajo productivo» artístico, el tipo de obra que podía ser fácilmente asimilada y vendible en la estructura Salon/marchante. La insistencia que hace Picasso en su contrato de poder retener los dibujos preparatorios de sus «obras» y su asociación con Braque en el proyecto cubista, son señales de todo ello.

Esta estrategia implicaba, como hemos visto, la investigación, subversión y modificación de unos signos que tenían un significado para un grupo dentro del cual Kahnweiler tuvo un efecto material poderoso y en el que pudo encontrar junto a otras personas una identidad social y política de izquierdas en los primeros años del siglo. Sin embargo, el izquierdismo de Kahnweiler, no significa que podamos alinear simplemente la obra de Picasso y Braque con un público de izquierdas. Ciertamente, la herencia cultural de Kahnweiler estaba formada por las ideas, los valores y las creencias de la intelectualidad liberal, así como los primeros años de Picasso en España se caracterizaron por sus actividades y simpatías anarquistas. Sin embargo, en la realidad de París, ambos ocuparon unas posiciones sociales en las que estaban en juego significantes potencialmente contradictorios. Por ejemplo, en el otoño de 1909, Picasso se trasladó del relativamente miserable Bateau Lavoir a un apartamento confortable en el Boulevard de Clichy, mostrando una categoría financiera más desahogada. Gracias a Fernand Olivier, sabemos que Picasso asistía a las so/ rcesvanguardistas de moda que caracterizaron la vida cosmopolita de París. Esto hizo que Cottington afirmara que semejante estilo de vida suponía un proceso de aburguesamiento de lo artístico y que dentro de las obras cubistas estaba codificada una ideología estética conservadora que constituyó el refugio de la burguesía pudiente de

la práctica política contemporánea (la búsqueda de placer de los coleccionistas liberales como un sustituto del compromiso moral y político), del neosimbolismo de los escritores contemporáneos (Apollinaire, Salmon y Jacob) y de un «formalismo» procedente de los últimos trabajos de Cézanne. Señala como una evidencia posible de todo ello los valores burgueses sociales y culturales de los «cultos» coleccionistas contemporáneos, que tenían unos ingresos seguros y que pertenecían a la intelectualidad literaria. Sus valores se trasladaron, de las tendencias sindicalistas o socialistas, a una preocupación defensora de la estética y el arte. La forma en que estos movimientos afectaron a la práctica artística de Picasso y Braque está abierta al debate.

También se puede realizar otra interpretación analizando lo que conocemos sobre las prácticas cubistas específicas y el trabajo de los grupos subculturales. Una subcultura puede desarrollar durante algún tiempo una identidad que puede continuar siendo resistente a la apropiación, como una reacción negativa ante los agentes de la autoridad, los guardianes del decoro y la moral (los administradores sociales, los directores culturales, la prensa oficial, etc.). El «contrato colectivo» de Picasso y Braque con un grupo social concreto, dentro del que producían sus obras y sus significados originales, representa un cruce de los límites establecidos de los sistemas sígnicos de clases diferentes y de las facciones de clase diferente. Es verdad que desde entonces sus obras han sido incluidas dentro del sistema capitalista, localizándose, en su mayor parte, en museos «santuarios» que tratan estos «signos ideológicos» como objetos «artísticos» estéticamente independientes. Este es el proceso por el que «la clase dominante se esfuerza por conceder un carácter eterno, por encima de las clases, al signo ideológico para destruirlo o reducir la lucha entre los juicios de valor sociales que tienen lugar en su seno y convertirlo así en un signo monoacentual (Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, p. 23). Sin embargo, podemos recuperar las obras cubistas de este proceso, examinándolas como signos, como comunicaciones sociales concretas de la gente que experimenta y responde a las representaciones contradictorias de la sociedad capitalista moderna. De esta forma, aprendemos mucho de los ejemplos de representación históricamente específicos y, en general, acerca de la manera en que el reconocimiento de un signo por el espectador puede estar revestido de un reconocimiento erróneo de las relaciones y experiencias reales.

Conclusión

Hemos analizado algunas correspondencias que Jakobson estableció entre los primeros estudios sobre semiótica y lingüística y el Cubismo como un sistema de signos que comprometió al espectador en un diálogo social sobre la propia naturaleza de la representación. De esta manera, hemos tenido en cuenta la crítica de Voloshinov a «la corriente semiótica principal», que tiende a crear «proposiciones de una visión del mundo racionalista y mecanicista» y que niega «la generación dinámica y real del lenguaje y de sus funciones sociales» (*Marxism and the Philosophy of Language*, p. 82). Voloshinov afirma, por el contrario, que la comunicación, o el signo visual, establece una relación dialógica, en la que puede haber una lucha entre los juicios de valor social y el propio signo.

Los textos que han interpretado el Cubismo desde el punto de vista semiótico nos indican el peligro que corremos al tratar de buscar unos significados fijos, sobre todo, en aquellos cuadros que plantean problemas sobre la naturaleza de la representación

visual. Sin embargo, algunos autores han sido criticados por utilizar la teoría de Saussure y defender la autonomía de la representación visual, excepto a nivel de *langue*, negando de esta forma la dimensión social del signo. Las críticas a la semiótica apuntan justamente al peligro de conceder demasiada importancia «al sistema de significación» (*langue*) y al «resultado» más que a «los que crean» la actividad semiótica, ya que actúan recíprocamente de formas diferentes, en contextos sociales concretos. Este hincapié sobre el «sistema» puede conducir a un análisis radical de la autonomía del propio sistema de significación, más que a una separación implícita o explícita de la semiótica del pensamiento social y político. La intención de Saussure pudo no ser ésta, pero algunas interpretaciones de su obra han preparado el terreno de un formalismo radical en el análisis semiológico, siguiendo la tradición de las insistencias comparables de la historia y la crítica moderna, donde la autonomía del arte es fundamental. En este capítulo, he tratado de examinar las obras cubistas que funcionan en un sistema *signico* social, tanto a nivel de *langue* como de *parole*. A este respecto, no han sido interpretados como objetos fetichizados que garantizan la autonomía del «arte culto», sino como ejemplos de un diálogo social que se revela de una forma histórica, incluyendo un cuestionamiento de la categoría del «arte culto», dentro de un contexto específico.

El desarrollo del fotomontaje fue uno de los legados del Cubismo. Hannah Hoch y John Heartfield (Figuras 154 y 155) utilizaron esta técnica, manipularon los procesos lingüísticos de «selección» y «combinación» para hacer perdurar "el carácter internamente dialéctico del signo» (Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, p. 23), es decir, la lucha entre los juicios de valor social que acontecen en su seno. Hoch y Heartfield querían revelar, con el uso de la ironía y el retruécano, la manera en que un grupo dominante trata de convertir el signo en «monoacentual», tratando de estabilizar las luchas sociales y las contradicciones de sus propios propósitos ideológicos.

El desarrollo de la abstracción, que reivindica la autonomía de un «arte culto» como un ámbito de experiencia estética especializada, que puede o no representar una forma de resistencia social y política, fue otro legado del Cubismo. El libro de Malevich *The Non-Objective World*, publicado en 1927, plantea esta orientación de una manera intensa. Escrito en el contexto de las demandas de competencia del Realismo socialista y el Formalismo ruso, expone que toda idea social «deriva de la sensación de necesidad», igual que toda obra de arte «nace del sentimiento plástico o pictórico»; afirma también que «Ya es hora de que comprendamos que los problemas del arte están bastante lejos de los del estómago o del intelecto» (En Chipp, *Theories of Modern Art*, p. 346; véase Figura 183). Por otra parte, Brecht pensaba que la lucha social existía a un nivel de signo e interpretó, siguiendo los postulados de Voloshinov, que los fotomontajes de Heartfield eran un arte abstracto «no figurativo» o abstracto «monoacentual». En sus cuadernos de 1935 a 1939 escribió que la insistencia en un sistema formal, por mucho que fuera internamente radical, conducía al cierre social y a una aprobación implícita del status quo:

Como pintores y espíritus sometidos a una clase social dirigente, pudisteis proclamar que lo más bello y las percepciones más importantes están compuestas de líneas y colores (...) Además, como pintores de corte, pudisteis sacar todos los objetos fuera del

mundo de la percepción, de todo lo que tiene valor, de todas las necesidades, de todo lo substancial. No necesitabais, como pintores de las clases dirigentes, unas percepciones específicas, como la cólera contra la injusticia, ni percepciones vinculadas con el conocimiento que invocasen otras percepciones de un mundo que está cambiando —sino percepciones sencillamente generales, vagas, no identificables, disponibles para todos, para los ladrones y para sus víctimas, para los opresores y los oprimidos—.

(Brecht, «On non-objective painting», p. 143.)

Esta interpretación forma parte de un debate que todavía está abierto, que no es muy diferente al planteado sobre la base «social de la semiótica». Si Voloshinov tenía razón, y creo que sí, en el fondo de su debate aparece la lucha entre los juicios de valor social y político y, como muchos han afirmado, esta lucha implica la retórica del poder (de clase, de género, de raza) y todas sus expresiones.

NOTAS

[1] Véase E. Snoep-Reitsma, "Chardin and the bourgeois ideals of his time".

[2] Los historiadores del arte empezaron a hacer esta lectura en la década de 1960. Véase, por ejemplo, la tesis no publicada de Charlat Murray, *Picasso's Use of Newspaper Clippings in his Early Collages* y R. Rosenblum, «Picasso and the typography of Cubism». El presente análisis sobre el collage *Suze* está basado en un análisis minucioso de la propia obra y en una elaboración de las interpretaciones que pueden encontrarse en P. Daix y J. Rosselet, *Picasso: The Cubist Years 1907-16*, p. 289. The Open University, *A315 Cubism: Picasso and Braque*, pp. 75-76 (escrito para el equipo del curso por F. Frascina); R. Cranshaw, «Notes on Cubism, war and labour», p. 3; P. Leighton, «Picasso's collages and the threat of war 1912-13», p. 665, y *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, pp. 126-127.

[3] Sobre Yves-Alain Bois, véase «Kahnweiler's lesson».

[4] Greenberg, «The pasted paper revolution» and «Modernist painting».

[5] Sobre Barr, Schapiro, Greenberg y el «Barr paradigm», véase la introducción de F. Frascina en *Pollock and After: The critical Debate*.

[6] Véase «Structuralisme et téléologie», 1975, en *Selected Writings*, vol. 7, 1985, citado en Bois, «Kahnweiler's lesson», p. 49.

[7] Sobre Barthes, véase p. 119; para Lévi-Strauss y el cubismo véase a G. Charbonnier, *Conversations with Claude Lévi-Strauss*; sobre toda esta evolución, véase J.G. Merquior, *From Prague to Paris*.

[8] Sobre la cuestión de las preocupaciones médicas y la obra de Picasso, véase M.Léja, "Le vieux marcheur" y "les deux risques": Picasso, prostitution, venerai disease, and maternity, 1899-1907. Véase, también, W. Rubin, "La Genèse des Demoiselles d'Avignon".

[9] Véase F. Frascina, «Picasso's art: a biographical fact?».

[10] Sin embargo, no estoy de acuerdo con aquéllos que diferencian a Ingres y Bouguereau en términos de «calidad», aquéllos que consideran a Ingres como el heredero de las ideas superiores de un «arte culto» y a Bouguereau como un artista pompier (este término hacía referencia a aquellos «artistas oficiales» del siglo XIX que tuvieron una gran popularidad pública, que obtuvieron encargos gubernamentales prestigiosos, siendo favorecidos por los jurados de los Salones y Academias). Para los artistas modernos, los artistas pompier, realizaban obras kitsch, es decir obras sin ningún valor, de moda, versiones que juegan con las emociones de un «arte real» (Véanse Greenberg «Avant-Garde and Kitsch» y el análisis crítico de este enfoque que realiza Frascina, en *Pollock and After*). De esta forma, Ingres era considerado como un pintor de ideales superiores, dotado de un talento mayor, por mucho que sus cuadros estuvieran ideológicamente comprometidos, mientras que a los ideales de Bouguereau no se les daba ningún valor, se consideraba que eran obras que seguían la moda y que su talento era menor. Debemos tener cuidado con este tipo de distinciones, que pueden atender a imposiciones ideológicas de evaluaciones retrospectivas.

[11] «Olympia's choice», en *The Painting of Modern Life*, y «Preliminaries to a possible treatment of Olympia in 1865».

[12] D. Gordon. *Women of Algeria: An Essay on Change*. Véase también, *The Open University, Cubism: Picasso and Braque* (por Francis Frascina), pp. 34-38.

[13] Véase F. Steegmuller, *Apollinaire*, pp. 199-201, y H. Buckley, *Gillaume Apollinaire as an Art Critic*, p. 72 y ss.

[14] Citado por J. Culler, *On Puns: The Foundation of Letters*, p. 2.

[15] «Nunca citó un nombre propio. Nunca se refirió directamente a un acontecimiento o situación; habló de ello sólo al referirse a otra cosa. Pablo y (Jaime) Sabartés (el secretario de Picasso) se escribían casi todos los días contándose cosas de poco valor e

incluso de un interés menor, pero se comunicaban de la manera más recóndita e ingeniosamente imaginable. A alguien ajeno le habría llevado días, semanas, desentrañar alguna de sus notas secretas. Podían contarse algo relacionado con el señor Pellequer, que dirigía los asuntos de negocios de Pablo. Pablo escribía (desde que el señor Pellequer tenía una casa de campo en Touraine) del hombre de la torre (tour) del castillo que tiene una herida en la ingle (aine) y así sucesivamente, jugando con las palabras, descomponiéndolas, combinándolas en neologismos inverosímiles y suspicaces, como si fuera el mapa hecho pedazos de un pirata que debe ser completado para mostrar la localización del tesoro. A veces empleaba más de tres páginas para escribir acerca de una espada de tal manera, que ni siquiera se viera obligado a referirse a este objeto como una espada, por miedo a que la carta cayera en manos de Inés (Sassier, la doncella de Picasso) o la señora Sabartés y revelara algo a una o a otra. Trabajó duro, de una forma tan hermética que, a veces, incluso Sabartés no le entendía y tenían que enviarse varias cartas más, para desenredar el misterio.» (F. Gilot y C. Lake; *Life with Picasso*, pp. 165-166).

[16] Véase Corbin, «Commercial sexuality in nineteenth-century France-».

[17] Dreyfus, un oficial judío de la armada, fue condenado erróneamente por vender secretos militares a los alemanes; toda su condena se anuló en 1906. El caso, que planteó cuestiones de antisemitismo, anticlericalismo y antirrepublicanismo, dominó la vida política francesa desde 1894 a 1906 y preocupó a los comentaristas de la vida cultural y social francesa durante muchos años después.

[18] En francés «thé» («té») puede hacer referencia a «tomar el té»; y es también la palabra en argot para la marihuana. La frase puede por lo tanto evocar a un «golpe» («coup») o dosis de marihuana.

[19] Para una mayor información sobre lo que sigue, véase The Open University, *Cubism: Picasso and Braque* (Por F.Frascina), pp. 40-58.

[20] Véase, por ejemplo, D. Cottington, «What the papers say: politics and ideology in Picasso's collages of 1912».

[21] R. Moulin «Le Marché de la peinture en France y M. Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Paintings*.