

Litoral

*EROS*  
*PICASSIANO*



5/11/11



# **litoral**

**Revista de la Poesía  
y el Pensamiento**

Fundada por Emilio Prados  
y Manuel Altolaguirre

**DIRIGE**

José María Amado  
Lorenzo Saval

**MAQUETACION Y DISEÑO**

Lorenzo Saval  
Miguel Gómez Peña

**EDITA**

Revista Litoral, S.A.

**REDACCION Y ADMINISTRACION**

Urb. La Roca, Apdo. 107-C  
Torremolinos (MALAGA) 29620  
Tel. 2384200 - Fax 2380758

**DISTRIBUCION**

**MAIDHISA, S.L.**

Distribuidora de libros  
C/. Fuentespina, 14, local 2  
29031 Madrid  
Tel.: 331 20 53. Fax: 332 48 79

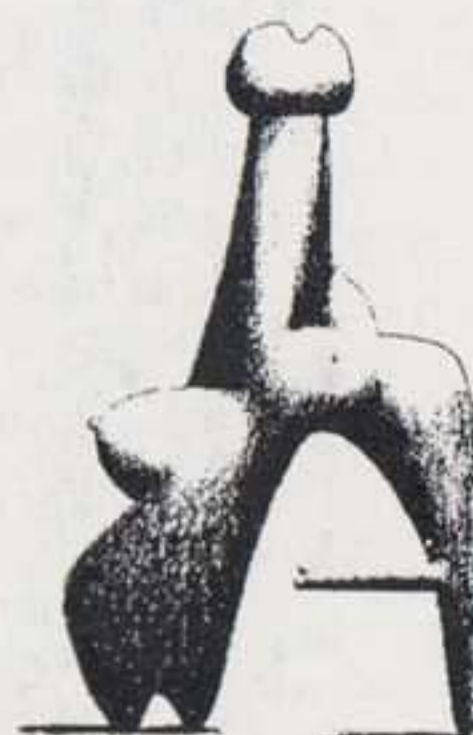
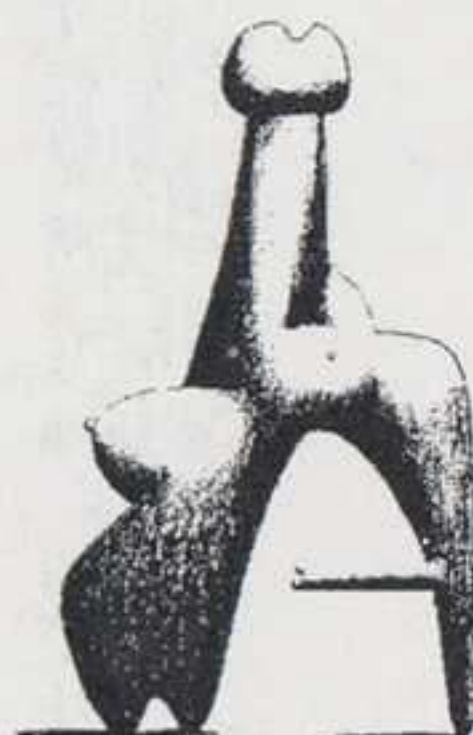
**LES PUNXES**

Distribuidora, S.L.  
Sardenya, 75-81  
08018 BARCELONA  
Tel. (93) 485 63 80 - Fax 300 90 91

**IMPRIME**

Gráficas San Pancraccio, S.L.  
Pol. Ind. San Luis, C/. Orotava, 17  
Tel. 2342400/04 - Fax 2342400  
29006 MALAGA

D.L. MA 128 - 1968  
I.S.S.N. 0212 - 4378  
C.I.F. A-29183050





# **litoral**

*Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*



**211-212**

*Torremolinos - Málaga  
Andalucía - España - Europa*





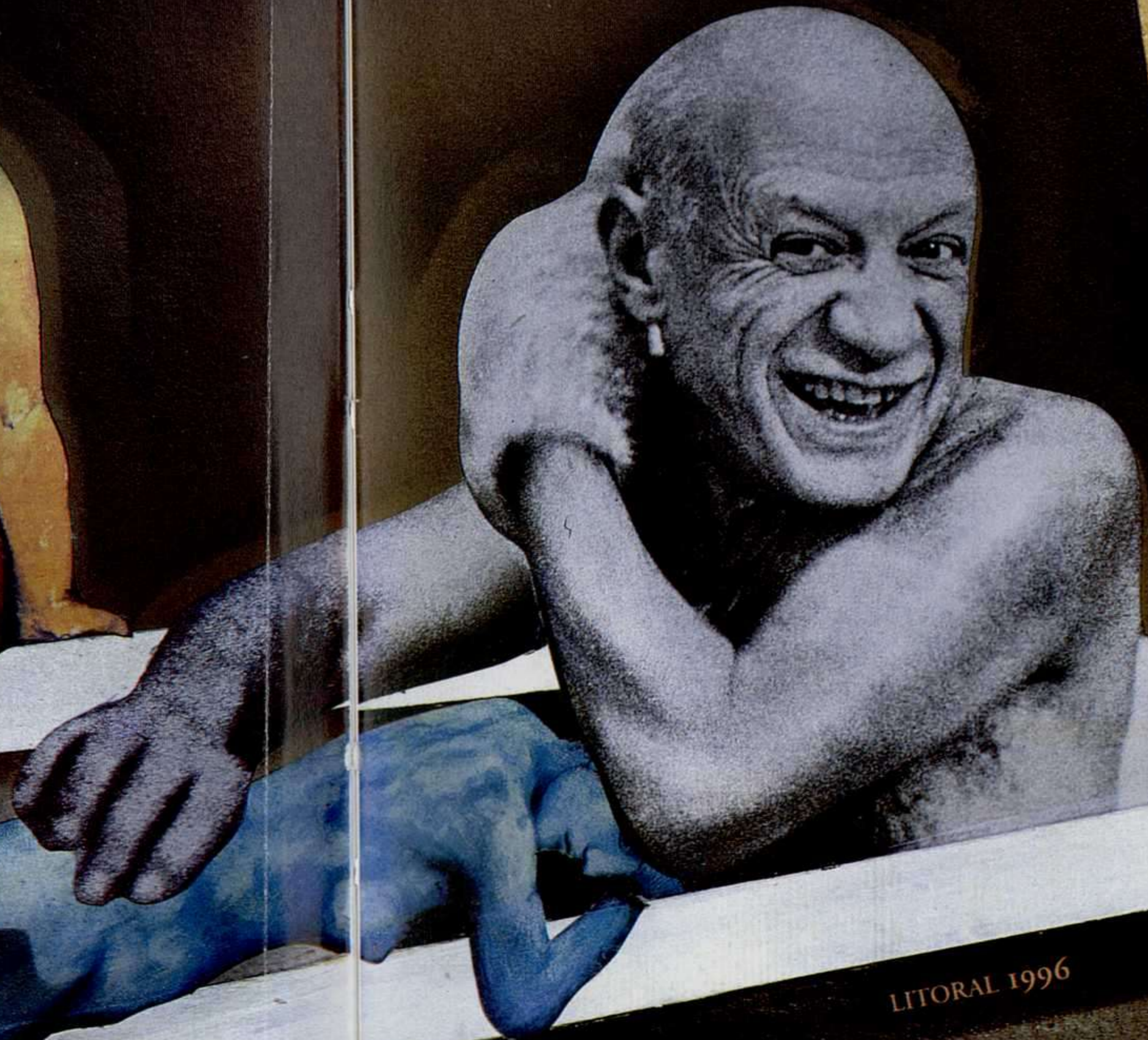


El beso, 1969.



Eros

picassiano



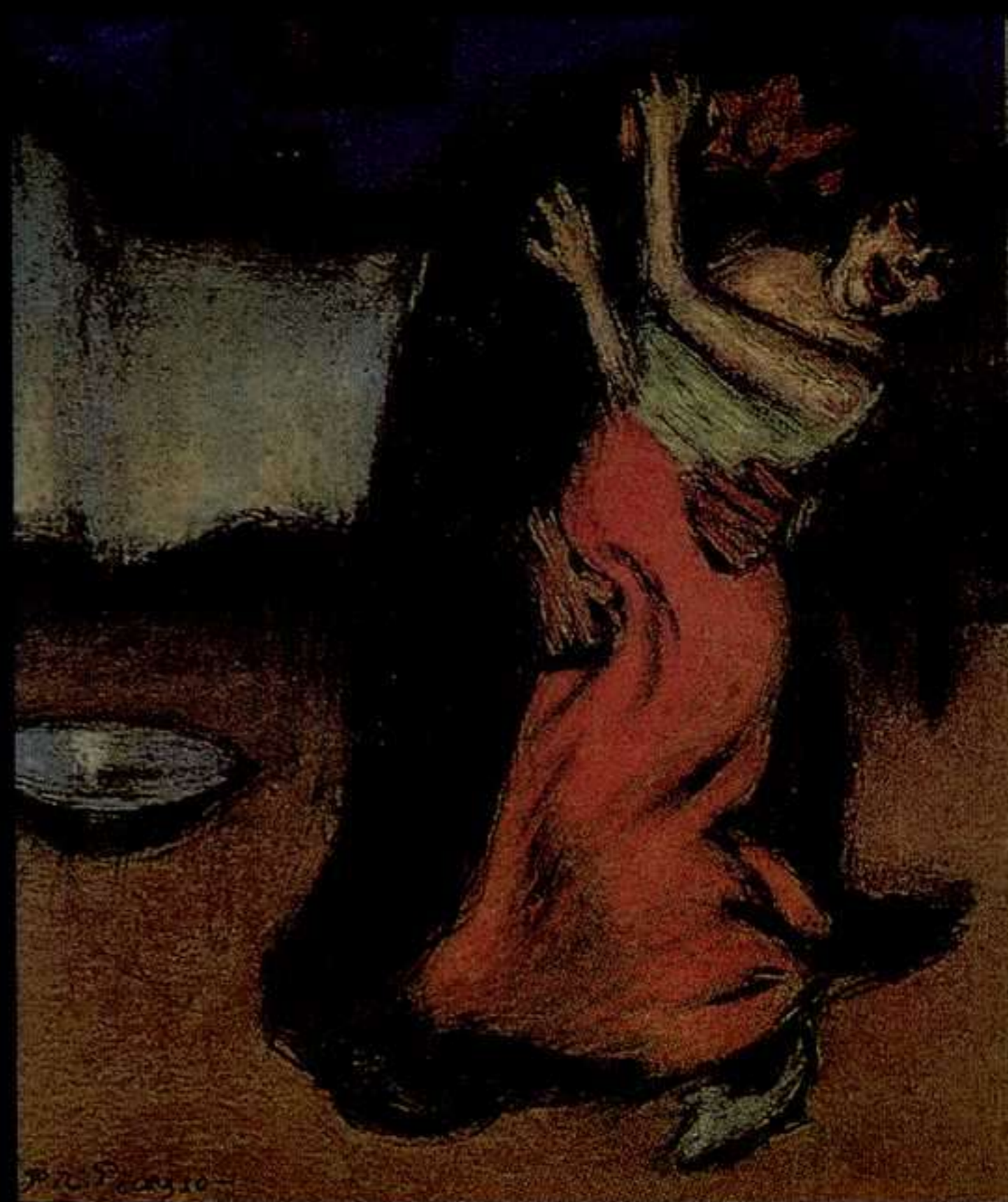
LITORAL 1996



# SUMARIO



Los amantes en la calle, 1900



Frenzy, 1900

- 4 • Introducción, LORENZO SAVAL
- 8 • El semierotismo del primer Picasso (1890-1900), RAFAEL INGLADA
- 16 • Picasso entre el azul y el rosa, RAFAEL SANTOS TORROELLA
- 24 • Picasso y el erotismo, GAËTAN PICON
- 52 • Picasso erótico, ANTONIO SOLER
- 64 • Picasso Suite erótica, 1968
- 91 • La "Suite 347" de Picasso o la pintura como acto de amor (*fragmento*), GERT SCHIEF





El abrazo, 1900



El abrazo, 1903

- 93** • Sobre los amores secretos de Rafael y la Fornarina, RAFAEL ALBERTI
- 97** • Lo erótico en Picasso, RODOLFO ÁLVAREZ SANTALÓ
- 108** • Picasso: Bestia y laberinto, MARÍA NAVARRO
- 112** • Es la antigua ternura..., MARÍA ZAMBRANO
- 113** • Picasso: La escritura y el deseo, ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN
- 121** • Punto final. JOSÉ MARÍA AMADO





Mujer orinando, 1965

desde tiempos inmemoriales. De las pinturas eróticas encontradas en Fezzán, Libia, de hace 5.000 a. C. a las últimas vanguardias de hoy en día, el artista ha sentido la necesidad de representar y mostrar sus más íntimos fetiches sexuales, escenas que nacen del deseo y se ofrecen como mediadoras del placer.

Hagamos un salto en el tiempo: Gustave Courbet en 1866 pinta un cuadro que nos acerca con inusual protagonismo un sexo femenino y lo llama *El origen del mundo*, y

Hay quienes afirman que la historia del arte es también la del erotismo. Adolf Loos, por ejemplo, en su obra *Ornamento y delito* (1908) convencido de que ya la primera obra de arte pintada en una pared de roca tenía un carácter erótico, nos quiere hacer ver que la línea horizontal representa a una mujer acostada, y la vertical, a un hombre que la penetra. Cuando las líneas, al hilo de la evolución, supieron reflejar la figura humana (el primer retrato fue la propia sombra del artista), no tardaron en representar la lógica y los excesos del deseo. En un abrir y cerrar de ojos (y de algo más), cualquier acoplamiento natural, cualquier cópula perentoria, y andando el tiempo y la imaginación, cualquier fantasía, perversión o desviación sexual que el ser humano ha podido poner en liza, han tenido su representación en el arte.

Eros ha estado siempre latente en la mano (y en algo más) del creador



nos lo enseña como un paisaje más de la naturaleza, esa naturaleza que *tiene que existir para violentarla* según confesaba después Pablo Picasso, quien supo darle al arte erótico la forma de la violencia pero también la de la ternura.

Demos otro salto, busquemos otra postura: *Lo que es el amor para los poetas es el desnudo para los pintores*, decía Paul Valery, y es lo que Picaso siente cuando afirma *lo que busco es la palabra que diga DESNUDO sobre mi lienzo, en el acto, sin historias*. Esa pasión carnal del artista, pasión enferma, que toma el desnudo de la mujer en una doble vertiente, la mujer depredadora del hombre y la mujer víctima de ese mismo hombre, sólo fue un acto ininterrumpido de amor, violento y tierno a la vez, que duró toda su vida.

George Bataille, fascinado por esa obsesión sexual que rodeaba la vida y el arte de Picasso, manifestaba que *todo el secreto del erotismo reside en golpear en la más profunda entraña del ser viviente para que el corazón se mantenga en pie*. Ese hombre sarcástico y

más bien triste, como lo definió Fernande

Olivier, su primer amor, ese hombre que en cierta ocasión confesó que las mujeres para él se dividían en dos clases: *diosas y felpudos*, fue el hombre que exploró y golpeó con más intensidad en el terreno del erotismo, poniéndonos tantas veces el corazón en pie que nos hizo perder la inocencia.

LORENZO SAVAL





El semierotismo del primer Picasso  
(1890-1900)

RAFAEL INGLADA



El diván, 1899

**S**i tuviéramos que encontrar algunas de las claves para conocer el porqué del erotismo en la obra de Picasso, no deberíamos buscarlas sino en, entre otras fuentes, una serie de primeras secuencias biográficas que, desde su nacimiento en Málaga, dejaron en el artista una huella que, paulatinamente, fue demarcándose y ocupando un lugar de preponderancia en su propio arte, a medida que éste avanzaba a través de los diferentes estilos que ya todos de sobra conocemos.



Desde su nacimiento, en 1881, hasta su viaje definitivo a La Coruña, 1891, la obra de Picasso, en este aspecto, es lógica y prácticamente nula. En cambio, el niño, durante esos diez años, fue recogiendo y complementando ese vacío inconscientemente con una serie de vivencias familiares que, a posteriori, conformarían parte de su herencia.

Lo primero que nos llama la atención es el mundo de su infancia, rodeado de mujeres: su madre, sus dos hermanas, su abuela materna, sus tías, las criadas, mientras ocupa la figura del padre, en este espacio, un lugar de influencia artística más que personal, postergada ésta a un segundo término. Quien modela al niño es la mano femenina, sin tocar otros planos donde la sombra del padre proyectará sus necesidades de educación para con su hijo hasta casi finalizar el siglo. En segundo lugar, está la propia sociedad de la Málaga decimonónica que le tocó vivir, una sociedad arraigada en el anticlericalismo, en los estratos muy definidos de ambiente social (la alta burguesía sobre la clase trabajadora) que, en actos culturales (Juegos florales, zarzuela, conciertos...) y modas al uso, definieron su carácter de ciudad cerrada del XIX: las playas separando a los hombres de las mujeres, las actividades donde éstas tenían vetadas sus opiniones, las primeras luchas obreras, el decaimiento y agonía de la economía malagueña, el descenso de la población, sin olvidar la miseria que parte de la ciudad sobrellevaba, alertada con plagas, epidemias y terremotos, todo ello vivido por un niño curioso y des-

pierto capaz de asimilar y recordar, desde sus primeros años de vida, cuanto le ofrecía el entorno donde iba creciendo.

Las condiciones sanitarias eran deplorables, según puntualiza Antonio Nadal, tras revisar el Catastro de Servicios Públicos del Distrito de la Merced y de sus diecisiete colegios, una taberna, nueve talleres, una posada, un teatro y cuatro casas de citas.

Directa o indirectamente, tuvo que afectarle al niño en Málaga el ver de cerca este cúmulo de penalidades que azotaron a muchos malagueños en la época de la Restauración (pensemos que, en la época azul, Picasso pintará tipos andrajosos y melancólicos, consolándose a sí mismos, a la orilla del mar).

Como era de prever, siendo su padre pintor, el primer desnudo que conocemos de Picasso tuvo que ser sugerido por aquél; es el realizado en noviembre de 1890, cuando el niño recién ha cumplido los nueve años. Este ingenuo primer dibujo, como los restantes del Museu Picasso de Barcelona, representa a la figura mitológica de un Hércules con la maza, y, salvo la pequeña hoja que le oculta el sexo, el personaje mitológico —al que acudirá en ocasiones posteriores—, de un academicismo hierático donde se vislumbra un ahínco especial hacia la obra bien hecha, aunque desproporcionada, parece defenderse, desde el abocetamiento de su peana, de un enemigo invisible para nosotros. El modelo está tomado, pensamos, de algún grabado de la época —pródigo en esta temática— que, como afirmó el





Hércules, 1890

propio artista, tenía su padre en el pasillo del tercer piso de su casa malagueña de la Plaza de la Merced 34, y que por su «movimiento» nos recuerda a una copia de mármol de Marsias, en Roma, o al Sátiro de bronce de Pérgamo, en Berlín.

A partir de este desnudo infantil, en las obras primeras de Picasso fueron sucediéndose otros, pero ya de tinte muy distinto: son los dibujos ejecutados con motivo de su acceso, en 1892, a la Escuela de Bellas Artes de la Coruña, ciudad donde residiría hasta bien entrado junio de 1895.

En esta época coruñesa, el desnudo de Picasso está sometido al academicismo imperante en la Escuela. Son los dibujos propios de los ejercicios de clase de cualquier alumno: un brazo, una cabeza de fauno, unos pies, y, destacando sobre todos, un

torso masculino, copia de un yeso del llamado Torso Belvedere, actualmente en el Vaticano, y que tanto admirara Rafael. Este torso fue dibujado por Picasso dos veces, desde distinto ángulo, y en ambos casos —a pesar de faltarle la cabeza, los brazos y parte de las piernas— el artista lo complementó señalando el vientre marcadamente masculino del modelo.

Pero al margen de lo impuesto en la Escuela, el joven realizó en La Coruña —ya por voluntad propia— otros apuntes de carácter erótico o semierótico. Uno de los más peculiares, sin fechar, es el que representa a dos burros haciendo el amor, a cuyo margen el artista escribió: «Sin mas ni mas ni mas / la burra levanta el / rabo sin mas ni mas ni mas / el burro le mete el nabo».

Aparte de este boceto de la entrega al acto amoroso de los animales, pocos más son los que hizo Picasso en Galicia, siendo éstos lápices y tintas que giran siempre en torno al mismo tema: la figura humana abocetada y del natural. El primer álbum de dibujos, datado en 1894, contiene, a lo largo de sus 31 páginas, croquis de muy diversa temática (casas, paisajes, figuras típicas...) y en él Picasso, nuevamente, acude al desnudo. Ejemplo de ello son el atleta levantando —parece ser— unas antorchas, un desnudo masculino sentado con la cabeza agachada cogiéndose un pie, un personaje de perfil desnudo con dos mazas en la mano, unas figuras mitológicas y unos desnudos académicos de hombre (sentados o con una espada en la mano).

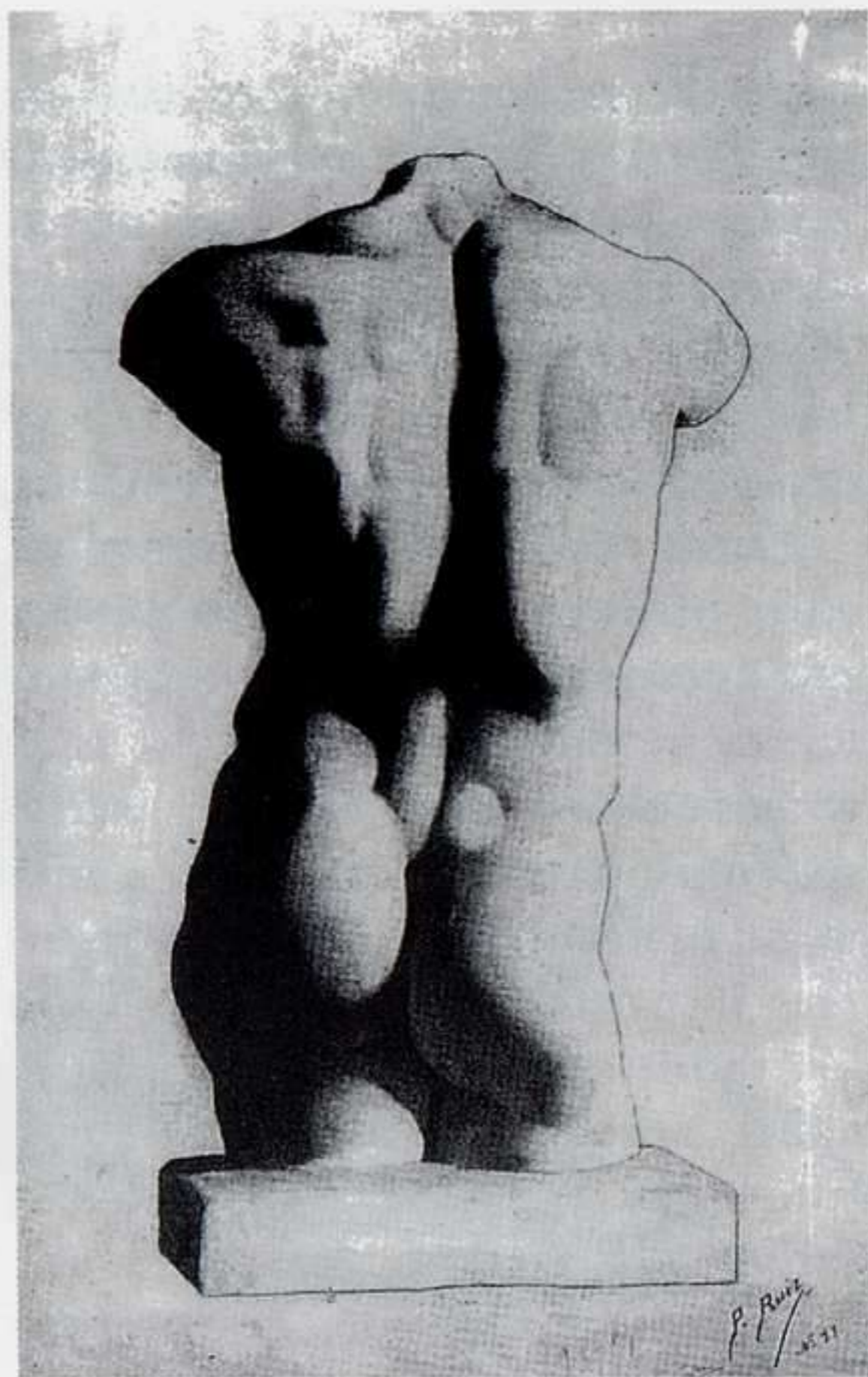


El segundo álbum, realizado entre 1894 y 1895, contiene nuevamente unos desnudos de hombre, entremezclados con ejercicios de manos, animales, familiares, etc. Aquí, de nuevo, el artista acude al tema del varón tal como es físicamente, representado como un ser mitológico, aunque en esta ocasión imperan en sus páginas temas más próximos al artista como la familia (el padre, la madre o la hermana menor).

Curiosamente, aún en la obra al óleo de Picasso está ausente el desnudo, tan sólo abocetado, como comprobamos, como meros ejercicios para, quizás, un posterior trabajo sobre ellos en cuadernos y hojas sueltas, bien a lápiz o a tinta.

En Málaga, adonde acudió Picasso en el verano de 1895, tras un breve viaje a Madrid donde conocería el Museo del Prado, éste lleva consigo un nuevo álbum de 36 páginas. Otra vez aparecen los tímidos bocetos de unos desnudos femeninos, los apuntes de «El viejo pescador», en diversas posturas con el torso descubierto, y el croquis de la Venus de Milo. En esta ocasión, Picasso fija su atención en las figuras de Fidias del Partenón de Atenas, dibujando dos de las escenas guerreras entre los centauros y los lapitas.

Cuando el pintor malagueño, en septiembre de 1895, ingresa en la Escuela de La Llotja, en Barcelona, se le obliga nuevamente el ejercicio del desnudo, esta vez al natural. Junto a un torso de un vaciado en yeso, Picasso realiza un soberbio dibujo de un hombre de frente, sin ropaje. Es en este año cuando el artista realiza el primer óleo del asunto que trata-



Estudio académico de un yeso, 1893-1894

mos: se trata de *Desnudo de espaldas*, copia del *Estudio* que hiciera en 1874 el pintor Mas i Fontdevila (1852-1934). Pero Picasso ha eliminado al niño que aparece en el cuadro original del pintor barcelonés, centrándose sólo en la mujer que lo contempla.

Nuevamente, el joven pintor malagueño, desde un nuevo álbum de 47 páginas, acude a las copias de desnudos, y, como hiciera en años anteriores, renueva su temática con los personajes abocetados que, a través de sus páginas, corren paralelamente de muy diversa forma: barcas, estudios de manos, animales, familia, otra vez la Venus de Milo, el busto que presumiblemente pretendió ser el retrato de Séneca...

De estos primeros años en la Ciudad Condal (1895-1896) existe otra



copia de un vaciado en yeso bastante significativa. Se trata del *Hombre con cordero*, una escayola de más de un metro, cuyo modelo original es el *Hombre con cabrito*, del siglo III, hallado en Roma hacia 1575, y depositado en el Museo del Prado.

Entre 1895-1897, Picasso realiza, entre otros croquis a lápiz o pluma, seis nuevos óleos donde se representan desnudos masculinos. En estas copias del natural de la Llotja, Picasso, continuando su tradición académica, invita al observador a contemplar la naturalidad y la quietud de los modelos. Son los mismos que aparecerán sentados, de pie, con túnicas o en actitud pugilística, a carboncillo, clarión, lápiz conté, etc.

Junto a los desnudos de esta época, Picasso se revela con ahínco con una nueva temática como pintor de motivos religiosos: santos predicando, éxodos, monaguillos, la Santa Cena (que repitirá en 1897), el martirio de Santa Isabel, y, sobre todo, una de las obras más representativas del Picasso preazul: *La Primera Comunión*, sin abandonar los croquis, en otro álbum, de pies, manos y desnudos masculinos, incluidos unos bocetos del *Martirio de San Sebastián*.

También el Museu Picasso de Barcelona conserva unos apuntes de Picasso manuscritos, donde el joven, en 1896, escribió algunos fragmentos de la *Historia de España* de Lafuente, donde se escenifica una escena de honor entre don Lope y don Juan— y la lucha entre los caballeros, todo muy del teatro romántico del XIX, cuyo escenario transcurre durante el reinado de Sancho IV.

En 1896, Picasso continuará con los motivos religiosos (anunciaciones, procesiones, apariciones de santos) y con los bocetos ya señalados anteriormente de partes del cuerpo humano que el artista ejecutó obsesivamente. El tema de las manos, muchas de ellas tomadas del padre, será constante en estos años. También, a lo largo de sus dibujos de adolescencia, aparecen otros muy curiosos, como el *Muchacho defecando* (h. 1896), o *Muchacha con trenza, y macho cabrío*, de la misma datación.

En este año, tras pasar el verano en Málaga, donde realiza cuadros de motivos rurales, Picasso regresa a Barcelona, continuando con la misma temática que hemos visto hasta el momento. En algunos escritos de esos años (1896-1897), escribió Picasso algunas cancioncillas de carácter jocoso: «El cura de mi lugar / murió de una rascadura / Ese si q(ue) era un buen cura y / se sabia rascar». O esta otra, más significativa: «una niña muy bonita tenia una muela / picada y fué a casa de un dentista / para ver si se la sacaria y la pobrecita / niña al ver el instrumento le decía al / dentista no me la saque por Dios dejemela / V. dentro...»

Un año después, la figura humana de espaldas será tema constante en los dibujos del joven pintor malagueño. Son los últimos motivos que tomará Picasso antes de su traslado a Madrid, a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Picasso ya ha abandonado el dibujo académico para dedicarse a tomar apuntes del natural. Su estancia en Madrid servirá para dibujar directamente, para





Dibujo de Teseo del Partenon, 1892-1893

no volver a enfrentarse a las «naturalezas muertas» de los seres que posan en actitud académica. Será un eslabón más que le desate de la cadena tutelar de su padre. Ese joven ya ha abandonado el Ruiz. Ahora firma P.R.P., ensayando nuevas rúbricas para una nueva vida como artista.

La libertad queda aquí manifestada, aunque aún aparezca en su obra el recatamiento de la moda, prefiriendo dibujar lo que ve fuera de las paredes (un bombero, tipos de tertulias, «Carmen», paisajes del Retiro, parejas sentadas conversando o jugando a las cartas... Es mucho más abierta la motivación de un joven que, en Madrid, entre 1897 y 1898, descubre a los personajes que, por muchos años, no abandonará: mujeres envueltas en mantones, sentadas en cafés esperando no se sabe bien qué. Elocuente es la copia a sanguina que Picasso realiza del grabado 17

de Goya, «Bien tirada está», donde una mujer alza sus medias ante la presencia de una vieja celestina, o, en un álbum, los apuntes, entre otros, de carácter amoroso en diferentes idiomas: «Do you love very much/ to dear girl? (*sic*) / Aimez-vous beaucoup/ á vótre aimée femme?. O este otro, donde parece insinuarse una cita: «Petit enfant, je vous/ aime beaucoup/ Voulez-vous venir/ avec moi?/ Volez-vous (*sic*) venir chez/ moi ce soir?». E incluso, el 21 de mayo de 1898, Picasso dibujará una serie de objetos muy personales: unos zapatos, un bombín, una palmatoria y un orinal.

En 1899, durante su estancia en el pueblo tarraconense de Horta, Picasso acudirá a los estereotipos populares que ve cada mañana: parejas en actitud de cortejo, lavanderas, payeses trabajando en molinos, almazaras, paisajes con casas y árbo-



les... y, un año después, en Barcelona, el artista pintará uno de sus primeros besos: en *El beso* (abril de 1899), donde se representará a una pareja enlazada, Picasso escribirá misteriosamente «Lolita/ Lolita».

De 1899 data uno de los óleos más curiosos de su primera etapa como pintor. Se trata del óleo «La chata», realizado en Barcelona. Para algunos, es un personaje que tenía un prostíbulo de tapadillo en Málaga, donde estaba ubicado el café de «Lola la Chata». Para otros, el tipo es una barcelonesa propia de los barrios bajos. Pensamos que el personaje en cuestión no es malagueño, pues no hemos podido localizar dato fiable alguno de la apertura, en Málaga, de un establecimiento de este tipo. Además, un boceto de Picasso, también realizado en Barcelona, parece corresponder al rostro de la misma mujer.

A finales de 1899, Picasso realizó algunos bocetos para un cartel de Carnaval. Mientras en uno se ve a una mujer tendida sobre una cama, en el otro —el definitivo— un Pierrrot festeja, junto a una alegre dama, las carnestolendas.

Picasso continuó, desde 1899 a 1900, con los croquis de desnudos o de temas jocosos. Entre ellos destacaríamos el *Desnudo femenino sentado*, *Un viejo verde*, *El diván*, donde una pareja, en actitud amorosa, está sentada en un café, o *La violación*, del que existen unos bocetos previos y a los que Picasso acudirá insistentemente, todos —salvo los citados bocetos— de 1899. En esta etapa, Picasso casi ha abandonado los estudios de partes del cuerpo humano

para extenderse en personajes grotescos y populares, algunos amigos suyos, dibujados con claras influencia de Ramón Casas, tomados del natural («Deme ozté una perrilla» dice una anciana ataviada con un enorme mantón), e incluso trata el tema de la muerte de manera muy directa.

En 1900, el pintor malagueño viajará por vez primera a París, con motivo de la Exposición Universal. Sus últimos dibujos en la etapa barcelonesa continuarán siendo los mismos que en el año anterior. Por su belleza y sencillez, destacaríamos un *Desnudo femenino de perfil*, realizado por el artista sobre una tabla, o los apuntes femeninos que evocan a los realizados en años anteriores.

Durante su estancia en la capital francesa, Picasso no dejará de recrearse en la mujer como modelo. Aparte de uno de los pasteles más conocidos de esta época, *El abrazo*, tema permanente en la iconografía picassiana, el artista nos ofrece toda una serie de personajes femeninos ataviados a la moda. Ahora, a Picasso le interesa más el porte de las parisinas, tan distinto al de su país natal. Sombreros, capas, manguitos, abrigos a la moda, reflejan el París de comienzos del siglo XX, más exactamente, del último año del XIX. Picasso está a punto de iniciar lo que se ha venido llamando «época azul», cuyos temas reflejarán muchas de sus constantes artísticas anteriores. El erotismo ha aparecido, hasta el momento, tímidamente. Es más el reflejo de desnudos técnicamente realizados por imperativos clásicos, por aprendizaje escolar, que por lo





Desnudo femenino de espaldas, 1895

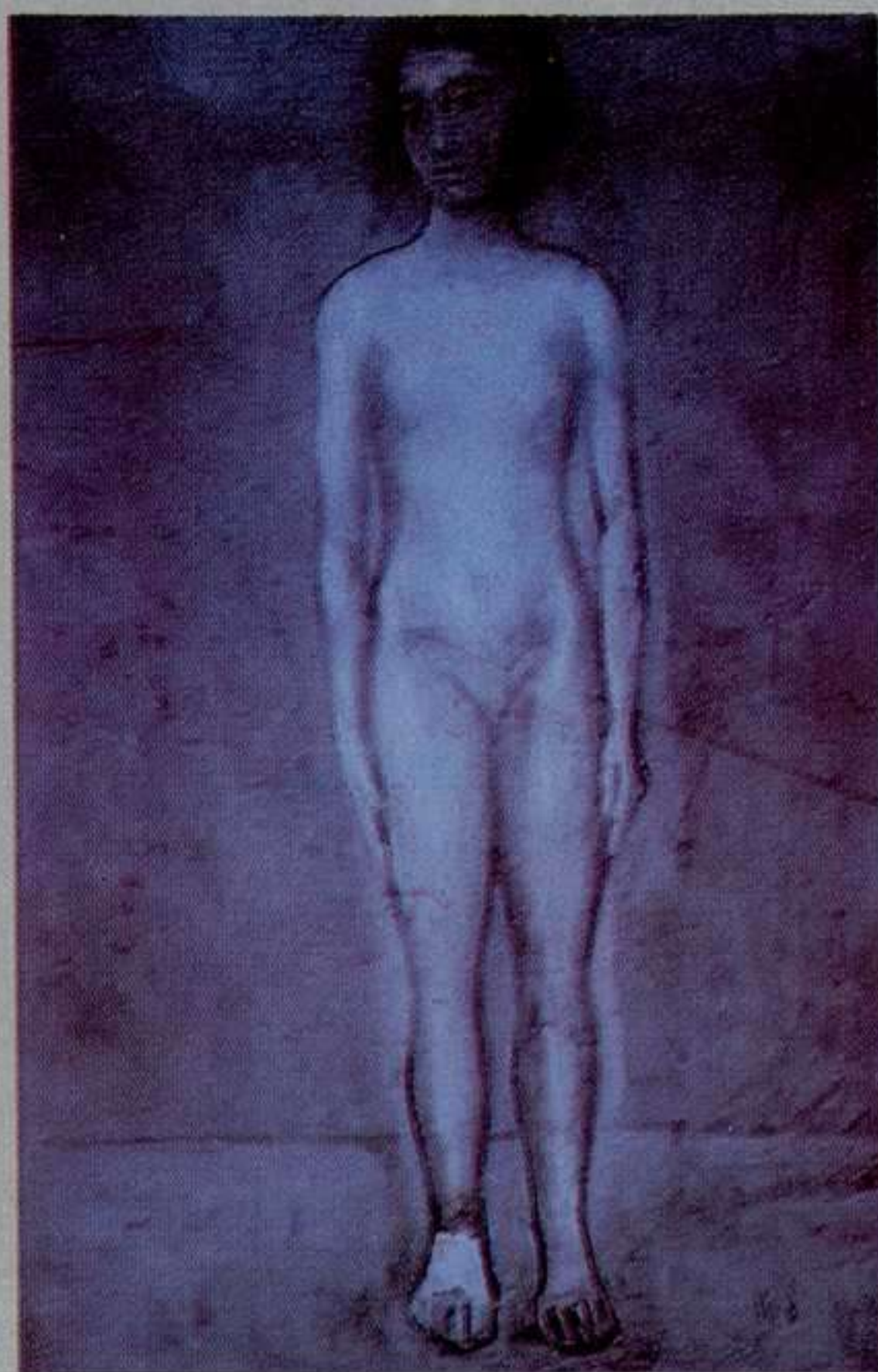
que, posteriormente, convertirá el artista en un tema libremente adoptado a sus circunstancias personales. Y las amantes que, a lo largo de su vida, convivieron con él, tuvieron culpa de toda esta temática, atajada

tan sólo por su muerte, en abril de 1973. «Lo que busco en este momento —dice Picasso a Heléne Parmelin— es la palabra que diga «desnudo» en mi tela, de golpe, sin historias».



# Picasso entre el azul y el rosa

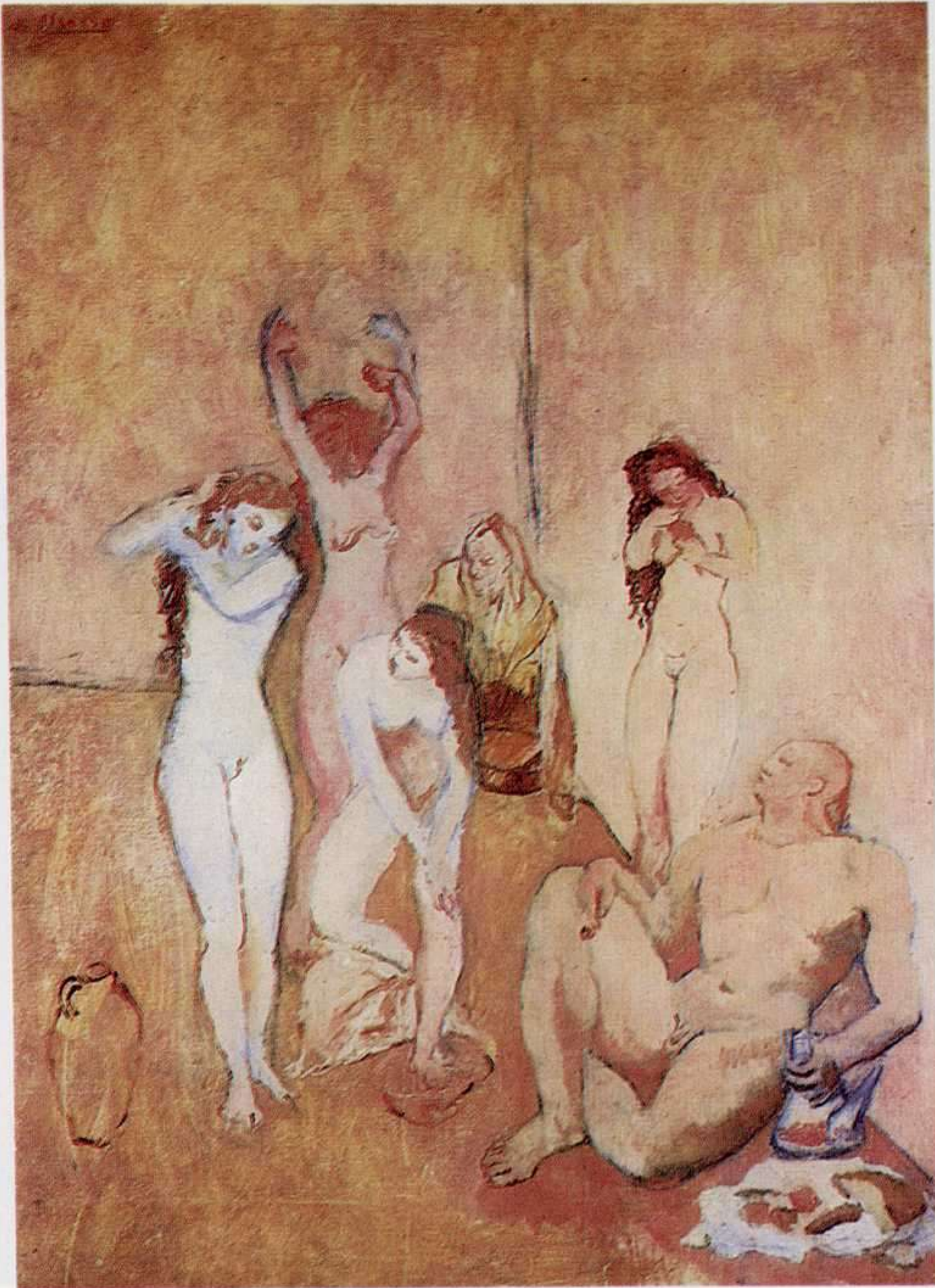
RAFAEL SANTOS TORROELLA



Muchacha joven desnuda de pie, 1904

Como se sabe, en la última página de uno de sus cuadernos de notas, Picasso escribió algo como esto: “La pintura es más fuerte que yo. Ella me hace hacer lo que quiere”. También, en otro cuaderno, puntualizó: “Se ha de acabar con las nociones recibidas, pero a condición de no eliminar, al propio tiempo, la pintura misma”. Toda la gran lección, la sabiduría innata de Picasso, reside en este apotegma, equivalente, por ello, a la negación del arte como actividad adventicia para reafirmar, por el contrario, lo que la pintura, en la culminación de su fatalidad o necesidad interna, tiene de imponderable y sustantivo.





El harén, 1906

“Por grande que pueda ser el movimiento de una estatua —escribió, por su parte, Rilke a propósito de Rodin—, ya se halle compuesta de extensiones indefinidas o de la profundidad de un celaje, tiene que volver a ella misma, esto es, a que en torno a ella se cierre el círculo de la soledad en que un objeto de arte está destinado a pasar sus días.” Fue —añade— “el *escultor* Leonardo quien le confirió a ‘La Gioconda’ lo que nos muestra como su apariencia inaccesible, ese movimiento hacia adentro de una mirada en la que ya no podemos contemplarnos por-





Las Señoritas de Aviñón, 1907

que, en definitiva, lo que ocurre es que nos hemos interiorizado en ella”. Algo semejante venía a concluir el gran escultor catalán Joan Rebull cuando más de una vez le oímos decir que, en su esencia, una escultura consiste en una línea que, tras elevarse en el espacio, desciende hasta encontrarse consigo misma.

Todo arte —cualquiera de las artes— está, en el reencuentro de él con esa su verdad más verdadera, en cuya virtud resulta que su creador





Bañista, 1909



Mujer desnuda, 1909

no es, en la culminación de sus mejores momentos, sino el cómplice servicial de él consigo mismo. Por eso si de Picasso se ha podido decir, como hizo Gaëtan Picon, que “ningún artista moderno ha vivido con tanta fuerza como Picasso la complejidad de su pintura con Eros, conviene precisar, siguiendo al mismo autor citado, que él, Picasso, entendía el erotismo como aquella experiencia en la cual la sexualidad deja de ser el medio de reproducción de la especie para vivirse como su propio fin”.

Especial interés tiene a este propósito la serie picassiana de grabados sobre los amores de Rafael y la Fornarina que hace unos años pudo verse en Barcelona, en el Museo que lleva el nombre del autor de la misma. La índole del expresado tema, con las connotaciones anecdóticas que comporta y en cuya interpretación pareció haberse exacerbado el erotismo de Picasso en sus años finales, podrían hacer pensar que fue





La siesta, 1919

elegido espontánea y deliberadamente por él en razón de las incitaciones que en tal sentido le deparaba. Desde el Vasari, que fue el primero en hablar de dichos amores, éstos se hicieron legendarios. Él, Vasari, en sus *Vidas*, no menciona expresamente a la Fornarina —que tal vez fuera la trasteverina Margarita Luti con quien posteriormente, aunque sin comprobación plausible, se la ha querido identificar—, pero sí refiere que no podía pintar sin tener junto a sí a su amante y que la “fiebre ardiente” que contrajo a causa de sus excesos amorios fue la que prematuramente acabó con él. Por supuesto que en esa leyenda hay elementos más que suficientes para por sí sola inspirar al Picasso último. Pero no parece que fuera ese, inicialmete al menos, su punto de partida al emprender la mencionada serie grabada. Nada más lejos de él que intentar algo así como unos cuadros de “historia”.

No; las cosas debieron de producirse de modo más sencillo, dentro





Figuras a orillas del mar, 1931

de lo habitual en Picasso en esa época, aunque después todo se cargara de un determinado sentido. Él, más enclaustrado cada vez en sus soledades, para defenderse con ellas de una agobiante y acosadora popularidad, tuvo que verse inducido, más a cada paso también, a buscar en la pintura misma los temas y motivaciones que por su incomunicación con el mundo en torno éste ya no podía brindarle desde fuera. El pintor y crítico inglés John Berger, en su penetrante *“Success and failure of Picasso”* (“Triunfo y fracaso de Picasso”), atribuye a ese enclaustramiento el hecho de que, en su opinión, a partir de 1945 se acusa en la obra del gran pintor una especie de manierismo, el cual, dice, “siempre ha tenido en su origen la misma causa: la carencia de tema, que hace que sea el propio arte del artista el que, por reversión erótica tanto como estética sobre sí mismo, se convierta él en dicho tema”. De aquí, en el caso concreto de Picasso, las dos motivaciones recurrentes y casi exclu-



sivas de lo más de cuanto produjo a partir de mediados de los 40: la recreación o reinvención, a su manera, de obras de artistas del pasado, de una parte, y, de otra, las numerosas series que, por cualquier procedimiento o técnica, hizo girar en sus etapas finales en torno al tema de “el pintor y la modelo”, con sus connotaciones eróticas. En definitiva, en uno y otro caso, el pintor quedaba como prisionero de su propia pintura —en su determinismo histórico o en el solitario ejercicio de la misma—, la cual era, como vimos y según él mismo habría de decir, la que le obligaba a hacer lo que ella quería, en solícita obediencia, en su erotismo, a una esclavitud punto menos que inerme. Y lo que singulariza, precisamente, a la serie grabada de “Rafael y la Fornarina” es que, como en ella, convergen el rosa de Eros y el azul de Tánatos, y se funden en una sola las dos motivaciones señaladas.





Autorretrato (fotografía), 1909



# Picasso y el erotismo

GAËTAN PICON



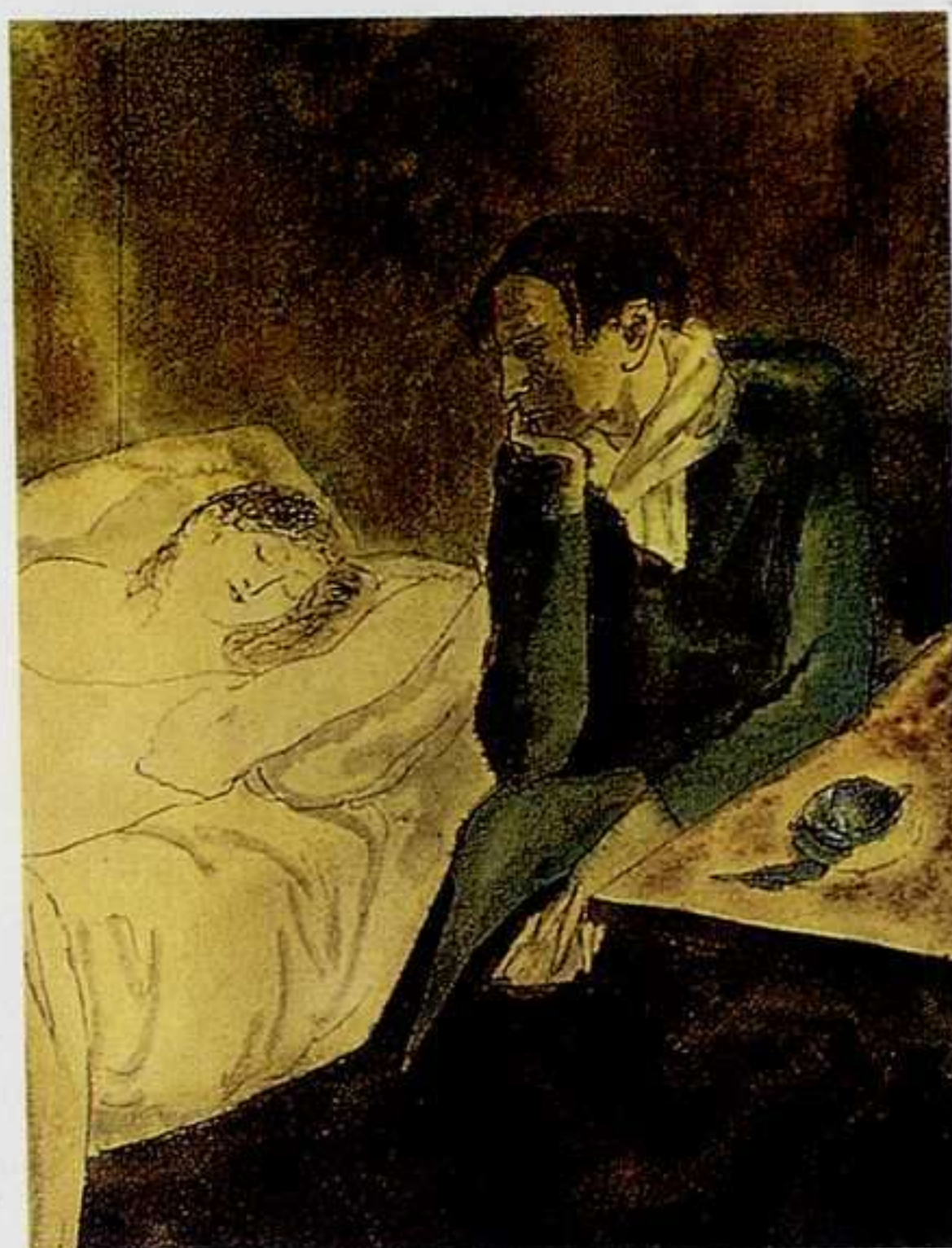
Dos desnudos y un gato, 1902-1903

*La pintura es más fuerte que yo. Me obliga a hacer lo que ella quiere.*



Pero sería comprenderle mal creer que no se ha tratado más que de pintura para él, entendida como sistema de formas o “lógica coloreada”. La pintura gobierna un yo que le confía su existencia, que existe plenamente —y no sólo plásticamente— por su medio. Si, en la reclusión del taller, el arte ha sustituido a la vida, es para hacerse totalmente cargo de ella: ha sido el modo en que Picasso ha asimilado el mundo; mejor todavía: el modo en que lo ha cazado, lo ha cogido en la trampa, lo ha marcado. No olvidemos su frase (sobre el arte abstracto) a Hélène Parmelin: “Imagina un cazador que fuese abstracto. ¿Qué puede hacer el cazador abstracto? En todo caso no mata nada”. ¿Se trata de matar? Tal vez... Pero si hay una víctima en alguna parte la vida del cazador ha aumentado, y también la nuestra, a la que ofrece sus presas.

Una autobiografía se continúa... Ya sea en las cifras, los signos que componen la construcción cubista o el simbolismo mitológico o en las secuencias, los capítulos, la efemérides jadeante deshojada por los últimos años de la creación es de esta forma como puede aparecer una obra de la que se sabe, por otro lado, que se define por el estallido de las formas, de las imágenes, en las que la vida se reconoce de una manera natural. Entre los rasgos dominantes, en sus recurrencias, se encuentran las de la vida, más exactamente las de una vida que llega a ser una sola cosa con la pasión de pintar. Lo que no sólo quiere decir que la vida



Contemplación, 1904

ha elegido la vocación de la pintura sino que —más profunda y exactamente— la vida se ha encontrado naturalmente sólo con aquello que es susceptible de convertirse en pintura.

Quiero decir con esto que todas las experiencias humanas no se traducen de la misma manera en términos plásticos y que a diferencia de la experiencia mística, la filosófica o la política, la experiencia erótica es a la vez un dominio humano fundamental y un terreno que el artista no sólo reconoce como algo traducible sino como algo ya escrito en su propio lenguaje. Si el placer sexual o el sentimiento del amor se representan mejor a través de las palabras que a través de las formas, la desnudez de los cuerpos, su abrazo, sus espejismos de los que son la fuente y el lugar, han sido siempre un tema plástico privilegiado. Apolo y Eros





Isidre Nonell y una figura femenina, 1901-1902

son cómplices. Para que la lección del Laocoonte siga siendo verdad sólo hay que admitir que es también capaz de expresar, de tomar vida: el arte moderno hizo gritar a Laocoonte.

Y ningún artista moderno ha vivido con tanta fuerza como Picasso la complicidad de su pintura con Eros.

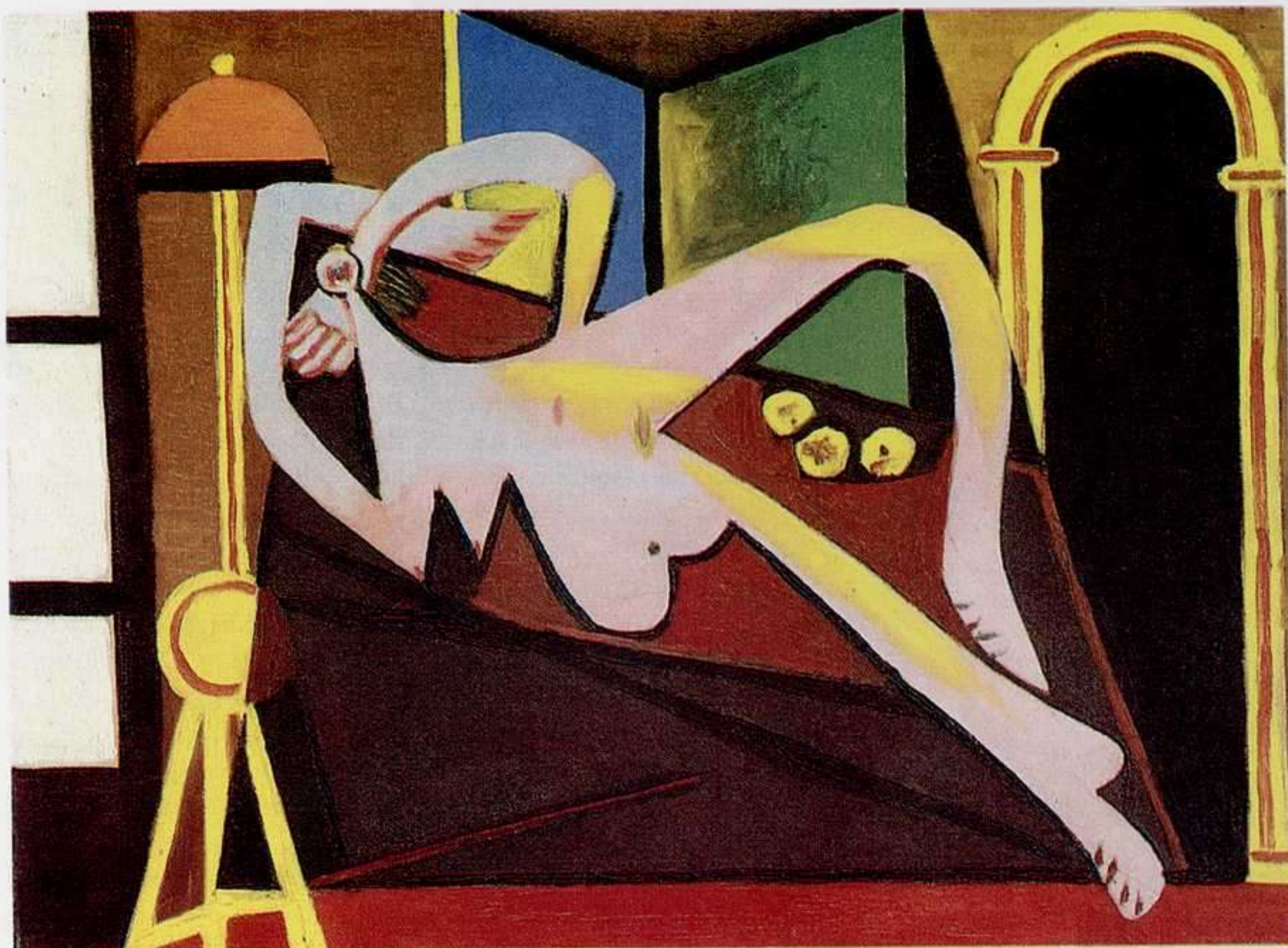
El desnudo, el retrato de mujer, las situaciones, las relaciones, los fantasmas amorosos, los fuegos de la sensualidad iluminando, transformando todos los aspectos del mundo: el erotismo aquí no es un aspecto particular cuya obra sería la expresión directa u oblicua.

La relación es tan profunda, que todo sucede como si se tratase del

mismo texto traducido a dos lenguajes diferentes o en dos términos de una dialéctica inquebrantable. Para Picasso la cuestión de la obra se confunde con la cuestión del Eros.

Pero esta palabra, erotismo, ¿cubre todo el espectro de lo que aquí le concierne?, ¿no haría falta recurrir a otras palabras? Ciertamente podemos convenir en llamar erotismo, como sugiere Georges Bataille, a la experiencia en la cual la sensualidad deja de ser el medio de reproducción de la especie para vivirse como su propio fin. Pero no será sin desacuerdo como confundiremos bajo el mismo término experiencias tan diferentes e incluso tan opuestas, como la perturbación delante del misterio de la vida y de la generación, la contemplación de la forma deseable, el juego efectivo o imaginativo con ella, su juego feliz, y la obsesión siempre reflejada en ella misma para tropezarse con algún obstáculo, pedir lo imposible; o incluso el amor por una criatura particular cuya identidad es respetada y la fiesta tiene pánico allí donde perdida toda cara cada una de ellas lleva la misma máscara. Todo esto —la perturbación “metafísica”, la sensualidad feliz, el amor incluso— se encuentra en la obra de Picasso; pero lo que la obra acentúa —y cada vez más claramente a medida que tiene lugar— es lo que me parece propiamente erótico: no es esta experiencia la que se integra de forma natural a la vida en su conjunto, aun cuando sólo sea el placer su finalidad, sino la que destruye su orden general, el hecho de estallar; ronda de la fiesta





Mujer acostada, 1929

anónima o círculo del deseo solitario indefinidamente reflejado en sí mismo: la experiencia limita a quien, fuera de ella, no deja nada.

Uno de los primeros cuadros célebres, del período azul y fechado en 1903, se titula la *La vida*. Una joven pareja: la mujer apoyándose en el hombro del varón hace frente a una mujer de más edad, vestida con un abrigo de pliegues largos y rectos, que sostiene en sus brazos un recién nacido. El hombre mira al niño y se lee en sus ojos la sorpresa: ¿cómo ha nacido esto de aquello?, ¿cómo lo que fue vivido como un fin puede reducirse a un medio de propagar la especie?; pero también la inquietud con respecto al futuro del niño. El misterio de la vida, la angustia de la condición humana, hablan en la obra que podría llevar el título del

cuadro de Gauguin: ¿de dónde venimos?, ¿a dónde vamos?, porque precisamente es una pareja enlazada, visiblemente inspirada en el de Gauguin, que está colocado detrás de ellos sobre un caballete. Ahora bien, el lienzo de 1903 deriva a la vez de una serie de dibujos del mismo año en que la pareja enlazada se encuentra sola, y del tema de la maternidad que sirve de inspiración, de 1901 a 1903, a varios cuadros. Es pues, en relación con la reproducción, con el nacimiento, como la experiencia amorosa es comprendida en un principio.

En cierto modo se trata de una reflexión, de una meditación, de la mirada adolescente que evoca la vida en su forma general por no haber podido proyectar en ella un destino particular. Pero que Picasso no se





El sueño, 1932

disponga de ninguna manera a convertirse en un pintor filósofo, que esta alegoría yo la pongo en duda, lo prueba un hecho: primero ha dado al héroe de *El abrazo* su propio rostro. Y si, al final, en el cuadro de 1903 la cara de su amigo Casagemas se sustituye por la suya es porque éste acaba de suicidarse por una desesperación de amor: un shock sufrido profundamente por Picasso dicta esa sustitución. Desde este lienzo inicial hasta los dibujos de la vejez en los que, en la cabecera de la

cama de una deseable mujer desnuda unos ancianos impotentes intercambian sus máscaras, el amor no dejará de referirse a lo más profundo, a lo más grave de la vida y de la muerte.

Por otro lado, los dibujos preparatorios —después del pastel de 1903, que no comporta ningún otro elemento ni ninguna otra indicación de lugar— muestran en un caballete colocado detrás de la pareja la imagen misma del abrazo del que acababan de separarse. En la representa-





Bañista sentada  
a orillas del mar, 1930

ción final hay dos cuadros en el cuadro: uno inspirado por Van Gogh, otro por Gauguin, que acaba de morir. El amor y la vida tienen, pues, relación con la muerte y con la pintura: Picasso nunca lo olvidará. La mayoría de las escenas eróticas de su vejez, en las que trata de la muerte a través de la ironía, tienen por marco el taller del artista.

Pero, antes de llegar a este punto, hay una vida que vivir en la que la mujer será mirada y deseada y la pintura se hará. Una acuarela de

1904, *Meditación*, y un dibujo acuarelado del mismo año muestran un artista, con la cara de Picasso, mirando no al niño ni a la muerte, sino a la mujer viva, desnuda y dormida. La mujer, que es más que un elemento, fue privilegiada de la vida y de la pintura: el paradigma de lo que ambas buscan en común.

A lo largo de toda su obra aparece el rostro de las mujeres amadas y el de los niños que les debe. Criaturas particulares que no se parecen a ninguna otra y a veces las representa tal





Mujer peinándose, 1940

como fueron, sin juego deformador, como le sucede al retratarse a sí mismo y, sobre todo, al pintar a amigos: Bretón, Satie, Reverdy, Eluard. Por ejemplo Fernande (dibujo a lápiz de 1905, la aguada de 1906, con pañuelo en la cabeza, el óleo del 17) o también Dora Maar, Françoise Gilot, Jacqueline (el óleo de octubre de 1954, el carboncillo de octubre de 1955). Este respeto hacia las apariencias personales, este rechazo a introducirlas en la máquina deformadora y reformadora, significa que estas caras no pertenecen a la obra, que son parte de la vida, dibujada así para el amor, para el recuerdo y no para el gran juego, ¿el otro gran juego? Pero como no hay ninguno del que no haya podido atravesar la frontera, está claro que la relación de

la vida con la empresa artística es demasiado compleja para estar ordenada de esta manera. El rostro amado es susceptible de deformación: Y ésta no es necesariamente agresividad; la literalidad de la representación no es un privilegio que exime a algunos seres de un juego cruel o simplemente indiferente.

Pintar, para Picasso, es atacar. Pero de tal manera que no está en contra de atacar lo que ama. Atacar para transformar, multiplicar, acrecentar, no para negar ni ridiculizar. Y el juego pictórico, en todo caso, no es nunca un juego formal indiferente que pone entre paréntesis el significado vital de la forma.

Incluso en la etapa del cubismo... Sin duda alguna después del énfasis, el sentimentalismo adolescente y metafísico de los períodos azul y rosa, *Las señoritas de Avignon* y los lienzos cubistas que las preceden pueden aparecer como una tentativa de reducir la forma en sí misma por eliminación de su sentido. Lo cual no es cierto más que polémicamente: contra un arte que se define por su contenido (el de los comienzos del mismo Picasso). Pero basta con pensar en la otra gran empresa contemporánea —la de la Abstracción— para comprender hasta qué punto el cubismo es lo contrario. Lejos de excluir el sentido en beneficio de la forma, el cubismo y, de una manera general, el estallido de la imagen del que *Las señoritas de Avignon* son símbolo, al romper el lazo exclusivo que une un sentido con esta forma, aspira a una forma tal que pueda servir de nudo a sentidos

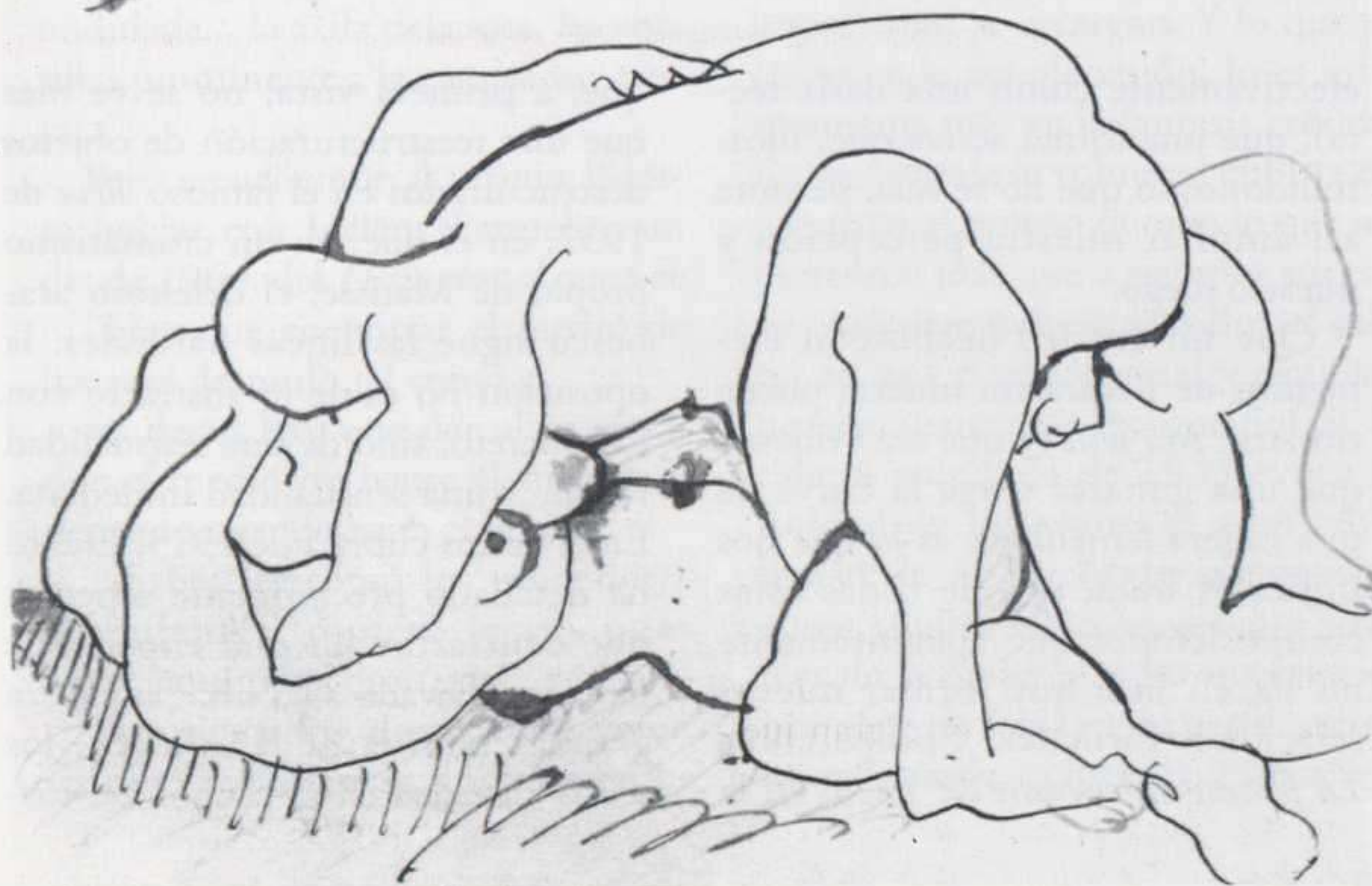


múltiples y contradictorios. Se trata menos de conseguir una forma nueva o una forma necesaria que de crear la forma (en efecto inexistente), que contiene siempre más que cualquier objeto existente. Se trata de dar forma a un significado plural.

*Las señoritas de Avignon* no son un ejercicio de estilo: encienden en el corazón de la forma un fuego central, un inextinguible y nuevo hogar de sentidos. No son mujeres sino tótems, máscara que hay que poner sobre el rostro de cualquier mujer en el camino de la extraordinaria cabeza esculpida de 1932, el ídolo pansexual cuya boca es vagina y la nariz falo, diosa madre en la que se reúnen los signos de la fecundidad y de la vida, a partir de la cual llega a ser posible declinar todos los atributos de la sexualidad.

Pues la deformación y el desplaza-

miento de los elementos no sólo permiten dar una imagen de arquetipo, dirigiendo una clase de concepto de la totalidad (un ídolo, un dios, nos da una idea de la encarnación de un concepto semejante), sino que permiten desvelar, acentuar, hacer ver lo que normalmente no está a la vista: son a la vez manera de resumir y manera de detallar. “Decían que ponía la nariz de perfil. Era necesario para que viesen que era una nariz”, dice Picasso a Kahnweiler a propósito de *Las señoritas de Avignon*, y la observación es singularmente aclaratoria. Pero añade: “Verían más tarde que no estaba de perfil”, y yo estoy menos seguro de la precisión de estas palabras. Pues Picasso (y poco importa lo que quiere, lo que quiere creer) consigue menos una forma intangible (en la que la nariz de perfil se impondría



Dibujo, 1932





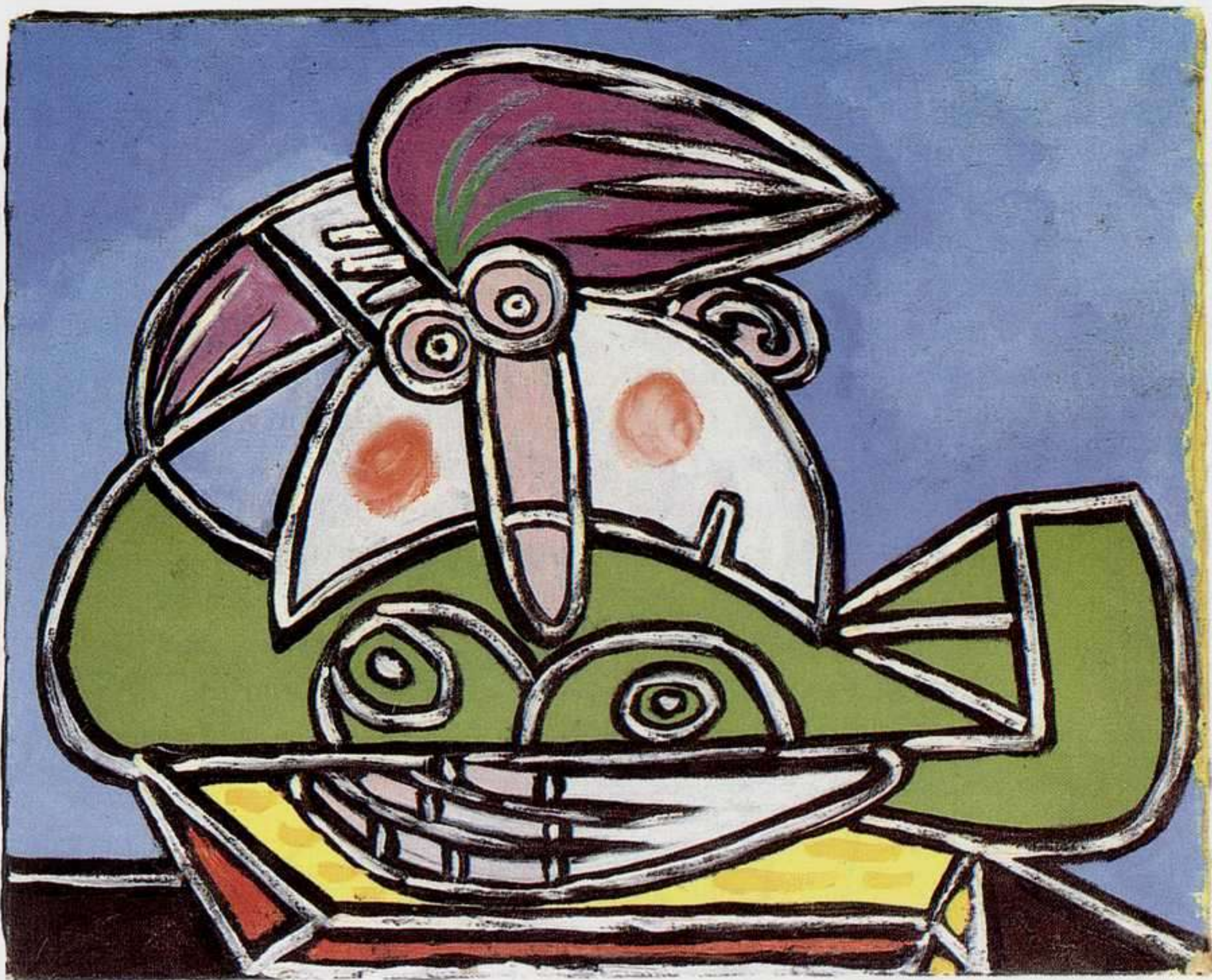
El espejo, 1932

efectivamente como una nariz rec-  
ta), que una forma activa que, mos-  
trándonos lo que no se veía, permite  
así ampliar nuestra percepción y  
nuestro juego.

Que un cuadro hecho con ele-  
mentos de naturaleza muerta pueda  
titularse *Ma joile* (y que sea evidente  
que una guitarra tenga la curva de  
una cadera femenina), es lo que nos  
indica el buen uso de todas estas  
composiciones que aparentemente  
no hacen más que formar nuevas  
relaciones formales. Comparemos  
*La femme en chemise* de 1913, en la

que, a primera vista, no se ve más  
que una reestructuración de objetos  
destrutturados en el famoso *Rêve* de  
1932, en el que, en un cromatismo  
propio de Matisse, el deleitoso ara-  
besco sigue las líneas naturales: la  
oposición no es de lo abstracto con  
lo concreto, sino de una sensualidad  
latente y una sensualidad inmediata.  
En el lienzo cubista de 1913, Eluard  
ha detallado precisamente aspectos  
que contrastan en una elipsis que  
pareciera llevada a su fin: “la cabeza  
grande como la de la esfinge... los  
senos clavados en el pecho... el ros-





Mujer acodada, 1962

tro de rasgos menudos... la melena ondulada... la axila deliciosa, las costillas prominentes, la camisa vaporosa...”.

Pero escuchemos al propio Picasso hablar con Hélène Parmelin, un día de 1964, del *Desnudo tal como es*:

“Hay que encontrar el medio de hacer el desnudo tal como es.

Es decir, hay que dar al espectador el medio de hacer él mismo el desnudo cuando mira el lienzo.

...Sabes, es como los vendedores ambulantes: ¿quiere tetas?, pues bien, ¡aquí tiene dos tetas!”.

Desorientados, desconcertados en su nueva apariencia, los elementos

de la visión se prestan a imanaciones imprevistas: se recargan. Y lo que es cierto en la simple visión, lo es infinitamente más en la fantasía erótica. Es aquí donde la voluntad cubista de presentar al mismo tiempo lo que no pertenece más que a tiempos sucesivos adquiere todo su sentido: ¡el sueño en una posesión total y simultánea encuentra su realización! Si la cabeza esculpida de 1933 evoca la unidad de los sexos, el admirable lienzo de 1932, *Mujer delante del espejo*, sugiere todas las visiones posibles de la mujer y todas sus estaciones: vista de frente y de perfil, vestida y desnuda, coloreada y blanca, y





Bacanal con búho y hombre joven enmascarado, 1955

el doble perfil asociado a la cara lunar, evoca evidentemente las edades e incluso las etapas de la mujer. Un dibujo de 1933, *El taller*, muestra, en el lienzo que sostiene un caballete, a una mujer desnuda en su belleza natural, "académica" y tal como se la ve en la reducción de la percepción efectiva: tumbada sobre el costado, de perfil. Pero en la mesa la escultura enigmática, el monstruo fálico aparece como el arquetipo, el número invisible, o más bien como el molde del cual sacar todos los ejemplares de la innumerable y con-

tradictoria imaginería femenina que enumerará la pintura.

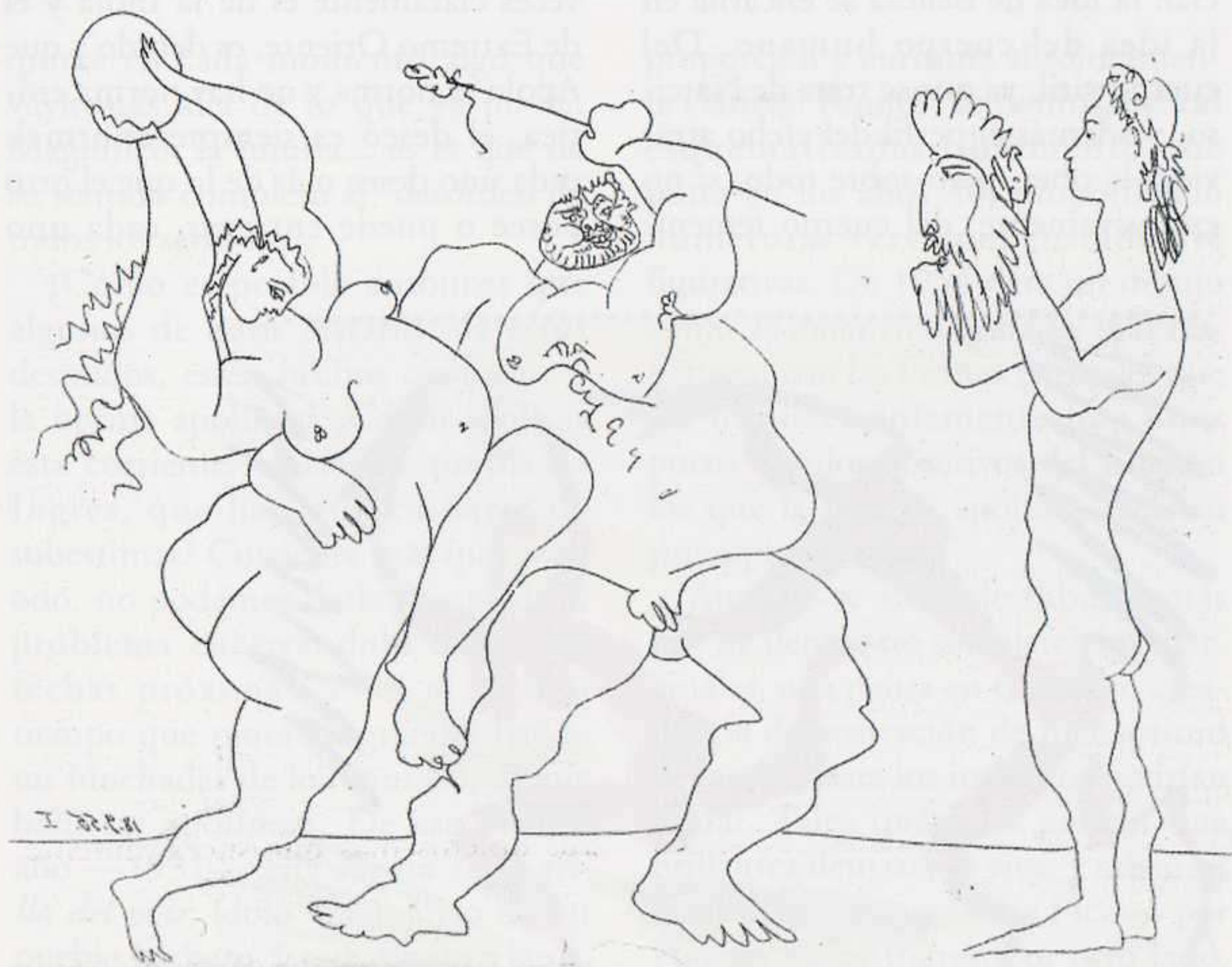
Vuelta —parcialmente vuelta—, la imagen está puesta como una tela de la que se ve al mismo tiempo la cara y el revés: de forma sistemática, los dibujos eróticos del final, sin recurrir a la destrucción completa de los lienzos cubistas, muestran a la vez un pecho de perfil y otro pecho de frente, el ombligo y las nalgas, el sexo y el ano. Respuesta al deseo que se impacienta por no poder tomar sus objetos más que sucesivamente. Del mismo modo las deformacio-



nes, las permutaciones, las inversiones de proporciones, siguen las exigencias del deseo y no las de la forma. Aspiramos a veces a la raza de los gigantes (y el ojo del amante contra la piel ¿no es el de Liliput?). Así se hincha el cuerpo de los bañistas, las de Dinard y de Juan. Pero si sucede que la cabeza se convierte en una flor minúscula al extremo del interminable tallo, mientras que piernas y muslos se alargan desmesuradamente, es que el deseo —harto de quererlo todo— se aventaja y se establece. Transformaciones, ana-

morfosis que podrían parecer juegos estructurales si los dibujos del último período no entregasen la clave erótica: aquí, ante la impotencia del mirón, el cuerpo vanamente deseado se erige, los pechos se hinchan fabulosamente, el sexo se abre. Como si siguiera las modulaciones de una flauta (y a veces el que toca la flauta sustituye al mirón), el cuerpo de la mujer se extasía, se pone en danza, recoge o extiende sus anillos. Va al encuentro del deseo.

Picasso un día hizo una declaración de capital importancia que yo



Bacanal con hombre joven con máscara, 1955



hubiese querido esculpir en relieve. Es la siguiente:

“La enseñanza académica de la belleza es falsa. Se nos ha engañado, y tan bien engañados que ya no podemos encontrar ni siquiera la sombra de una verdad. Las bellezas del Partenon, las Venus, las Ninfas, los Narcisos, son otras tantas mentiras. El arte no es la aplicación de unos cánones de belleza sino lo que el instinto y el cerebro pueden concebir independientemente de los cánones”.

Hablando entonces de la belleza en su sentido más general, de la belleza que es el fin del arte, el objeto de su deleite, Picasso la confunde con una de sus connotaciones, en la que vemos hasta qué punto es esencial: la idea de belleza se encarna en la idea del cuerpo humano. Del cuerpo viril, ya que se trata de Narciso, y además el perfil del efebo atraviesa la obra, pero sobre todo, si no exclusivamente, del cuerpo femeni-

no. Desacondicionamiento, destrucción de la belleza estética, en primer lugar la empresa se tratará de la belleza del desnudo femenino: eso que inauguran *Las señoritas de Avignon*. Pero en contra de los cánones de la belleza, es más el deseo (el instinto) que el cerebro, lo que se invoca; es decir, más que la voluntad (de lo que tanto se ha hablado e incluso demasiado en lo que respecta al cubismo) de representar las cosas tal como se sabe que son. Es en nombre de Eros que la obra combate a Apolo. Pues lo combate, o mejor dicho, le obliga a escoger otro rostro que no sea el de la tradición griega y renacentista, un rostro tan múltiple como las formas de Shiva; el grafismo erótico de Picasso, que une a veces claramente el de la India y el de Extremo Oriente, es debido a que Apolo es norma y no hay norma erótica, el deseo es siempre anormal: cada uno desea más de lo que el otro posee o puede entregar, cada uno



Dibujo, 1962





El pintor y su modelo, 1964

quiere en cada momento algo que vaya más allá de lo que ya posee. Magnífico, la lujuria... es la que da su sentido completo al "desorden de todos los sentidos".

¿Cómo es posible entonces que algunos de estos retratos, de estos desnudos, estén hechos conforme a la norma apolínea? ¿Cómo explicar esta corriente neoclásica, propia de Ingres, que hay que cuidarse de subestimar? Corriente más que período: no podemos darle la espalda al problema encerrándolo entre dos fechas próximas. Pues al mismo tiempo que pinta las grandes bañistas hinchadas de los años 20, dibuja bañistas apolíneas. De ese mismo año —1931— está *Figura en la orilla del mar*, ídolo enigmático de un pueblo bárbaro, y este dibujo a lápiz, *Mujer dormida y hombre sentado*, de

proporción y euritmia absolutamente clásicas. Faunos, centauros, cabras esquematizadas libremente que pinta en los años 40, proponiendo numerosas versiones justamente figurativas. De 1954 data un dibujo como *El amor enmascarado*, más respetuoso con las formas naturales que un Matisse. Solamente hay unos pocos dibujos obsesivos del final en los que la imagen apolínea está, en principio, ausente.

Aunque se trate de dibujos más que de lienzos no son ejercicios marginales, una pausa en el trabajo creador, la demostración de una aptitud de la que hasta los ingenuos podrían dudar. Tales imágenes poseen una brillantez demasiado viva, y sabemos la admiración que siente Picasso por Poussin y por Ingres. Por otro lado, ¿no es el dibujo lo más esencial para





Grabado, 1968

él? Hay que admitir que entre todas las formas que el instinto y el cerebro suscitan, entre las innumerables caras de la belleza, bajo su punto de vista también lo apolíneo existe. Contrariamente a Dubuffet, por ejemplo, no es hostil a esta forma de la forma: es solamente hostil a unos cánones. Todavía es necesario que esta imagen apolínea (la más rara) se corresponda a una actitud que para él es actitud de excepción. ¿Y qué otra actitud pueda ser sino la contemplación de una visión a distancia de la criatura individual o de la criatura típica que no ha sido aún tocada ni de la que nadie se ha hecho cargo y en la que el juego del deseo (y de sus transformaciones) no ha comenzado todavía?

Las diferentes modalidades for-

males de desnudo y retrato femenino son la refracción evidente de una actitud existente. Y la modalidad apolínea no está unida a la indiferencia sino a la admiración de una mirada que permenece en el umbral del deseo. Una vez cruzado el umbral, se precipitan las metamorfosis. La forma corresponde a la llamada del deseo, como una planta heliótrópica. Pero en el feudo de la sensualidad, e incluso cuando deja sitio para la obsesión erótica, la estructura general del cuerpo es más o menos respetada. La forma plástica guarda su relación con la forma natural: el alargamiento y el inflamiento simplemente acentúan un manierismo tradicional, que va desde la Escuela de Fontainebleau hasta las odaliscas de Matisse, pasando por



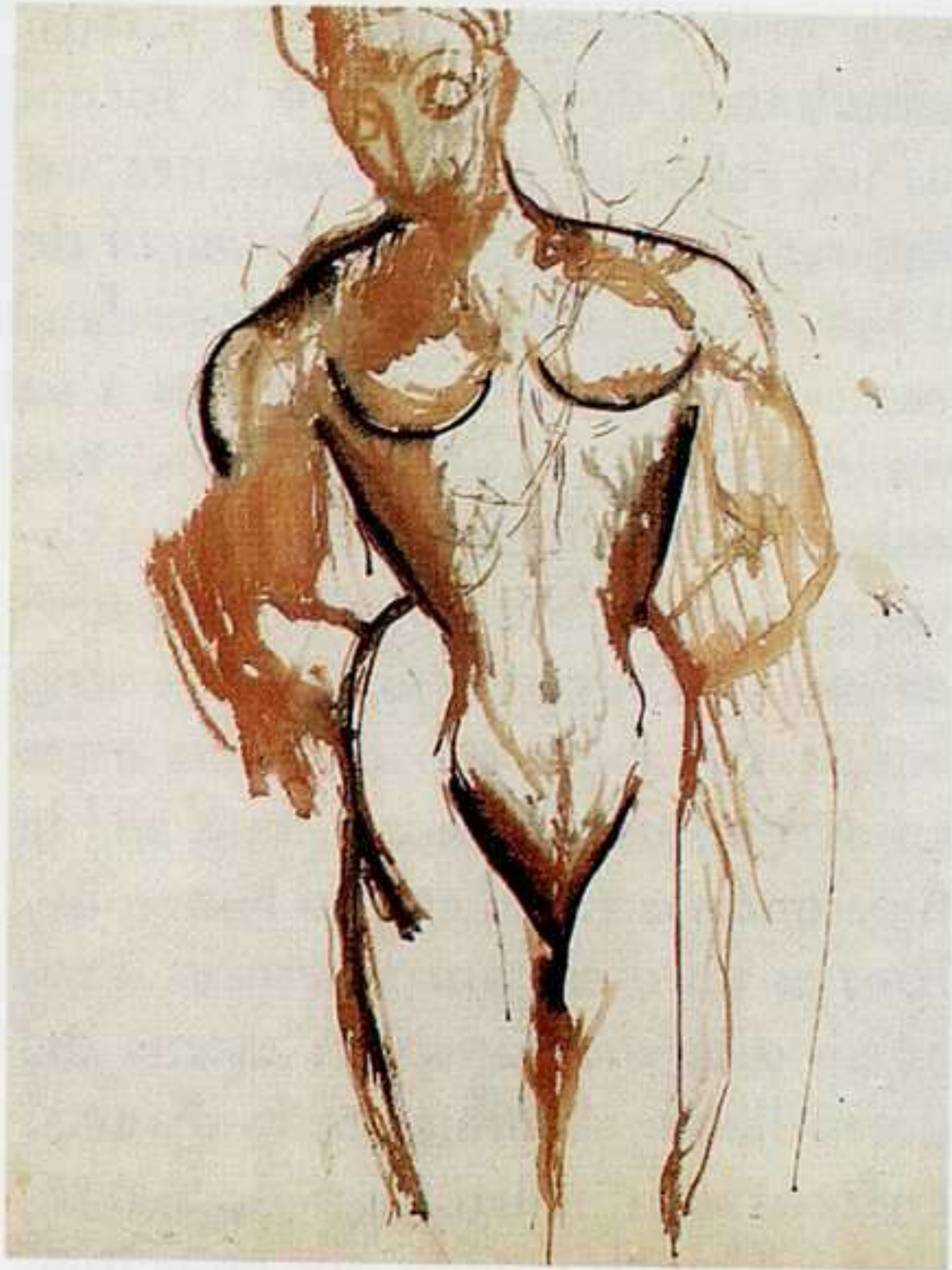
el *Júpiter y Tetis* que Picasso se complace en volver a ver en el Museo de Aix. Cuando la desfiguración sustituye a este manierismo, es la señal de que ya no estamos en el feudo de la sensualidad. *La mujer que llora* de 1937 podría aparecer bajo el signo de la agresividad si su cara no fuese también la de la mujer de Guernica, objeto de una piedad dolorosa. Pero *La mujer sentada en la orilla del mar* de 1930, con su cabeza de insecto con tenazas dentadas, los ganchos de sus brazos, su cuerpo de robot, alza delante de nosotros la imagen de la mujer cruel, la mantis religiosa en la que se refleja nuestro temor, tal vez nuestro resentimiento. Y tantas otras formas marcadas por las garras de la existencia, curvadas y violentadas por su aliento, si es cierto que *La mujer sentada en un sillón* de 1948 no es quizás más que un signo, un juego con los signos: la cuestión formal (¿qué podemos hacer con una forma?, ¿cómo hacer necesario un desorden arbitrario?). A pesar de lo dicho anteriormente a propósito del cubismo y que sigue siendo generalmente exacto, engendra a veces su propia turbulencia, como una parada en la turbulencia erótica, simulando la manera que tiene el deseo de trastornar la estructura, de “desvergonzarla”.

Por muy dúctil que sea la figura única en los imperativos y contradicciones del deseo, por muy elocuentes su descomposición y su reestructuración la conexión dramática de las figuras hablará todavía

con más claridad. En la visión simultánea de lo sucesivo la forma única impone evidentemente un límite: *La femme au tambourin* de 1938 —extraordinaria Ménade danzante— revela a la vez, gracias a su movimiento, sus dos pechos, sus nalgas y su ombligo, pero las bañistas agrupadas muestran el descanso de una de ellas y el sueño de la otra, aquí una cabeza echada hacia atrás en actitud de abandono, más allá la fuga que sustrae el eterno femenino. Eros es un dios contradictorio. Eros es un dios dramático: la escena del deseo llama a parejas muy diversas enfrentadas —un tipo de narración—. Mucho mejor que en la imagen de la oferta solitaria, dormida, la sensualidad celebrará sus fiestas en la gran pantalla, durante todo su período mediterráneo, Picasso reúne un pueblo de faunos, sátiros, ninfas,







Mujer desnuda de pie, 1906-1907

flautistas, centauros armados con un tridente, bacanales y borrachos pastorales. El eros en su límite, en su exceso, arrastra al mundo entero en una ronda donde cada uno pierde su identidad convirtiéndose en el celebrante anónimo.

Y más legiblemente que en la deformación de una única cara leeremos la historia del eros en estas escenas en las que cada pareja hace su papel, en las que la iniciativa del deseo y la pasión de su objeto —dominado, manchado al mismo tiempo que exaltado— están representados separadamente. Tomado de Poussin y de David, el tema del *Rapto de las Sabinas* permite desenlazar y detallar todo lo que sugerían elípti-

camente esas formas fugaces, aéreas, o bien esas otras laceradas, amasadas de nuevo por unas manos rudas: la pasividad femenina, que apela a una violencia orgullosa, o a la inaccesibilidad, que puede exasperarle incluso hasta llegar al asesinato simbólico. Y las páginas en las que vemos a la mujer-amazona sometiéndose al abrazo del Minotauro; Deyanira embelesada por Neso, o también la mujer-torero (1934) desnuda, derribada por el toro que lleva en su espalda al caballo herido, animan y dan nombre a las cicatrices mudas que marcan la cara enigmática de las mujeres que lloran.

Pero la mujer no es siempre la víctima. El Minotauro y el toro están condenados a morir. Una serie de dibujos y grabados (entre 1933 y 1937) muestran al Minotauro muriendo a orilla del mar o en una plaza de toros, bajo la mirada de una fila de muchachas de entre las cuales una, a veces, tiende hacia él un brazo, sin duda alguna apiadado. La mujer es la destructora de la fuerza viril: recordemos la terrible esfinge dentada, demoledora... La marca de agresividad que llevan muy frecuentemente la cara y el desnudo femeninos no vienen siempre de la fascinación de la debilidad: puede ser venganza, rabia ante una fuerza inalcanzable. Pero la mujer es cómplice de lo que mata: le gusta el deseo, al que ridiculiza y extenua. La muchacha toca el hombro del Minotauro moribundo. En la corrida es al toro al que admira: el picador, héroe o "antihéroe" de toda una serie de grabados (entre 1959 y 1968) en los



que le vemos no en noble ruedo del combate sino en lugares sórdidos, de mala reputación (burdeles, rincones de callejuelas); el picador que a veces parece desafiar a la que nadie tiene derecho a hacerlo ya que se la compra: la prostituta, ¿no es, comenta Michel Leiris, “el culpable por excelencia... el hombre de los cuerpos prohibidos”, en resumen, al que la mujer no perdona por ser el cobarde instrumento de la muerte del toro?

En las series de dibujos y grabados (más que en la obra pintada) se sucede a partir de 1953 (y hasta el último momento) la narración —perfectamente legible— de la nueva relación en que la mujer a la vez vence (dejando de ser la víctima real) y sufre una agresión, tanto más astuta y obstinada cuanto que es imaginaria y que la derrota del agresor no deja olvidarla. Al mismo tiempo, el tema erótico ya no es simplemente uno de los temas de la obra, es su tema dominante e incluso su único tema latente; se convierte en el único tema puesto de manifiesto. Es en este último período cuando decide, en mi opinión, reservar con toda rigurosidad la calificación de erótico, ya sea porque el erotismo es el único color, o porque el color ha variado: la distancia es grande entre el desahogo, los juegos vencedores de antaño, que podían abandonarse pues la fuerza de retomarlos permanecía intacta, y ese momento en el que, reflejado en sí mismo, el deseo ya no se abandona y no se alimenta más que de fantasmas. Y es uno de los caracteres más singulares de esta obra, tan singular constantemente

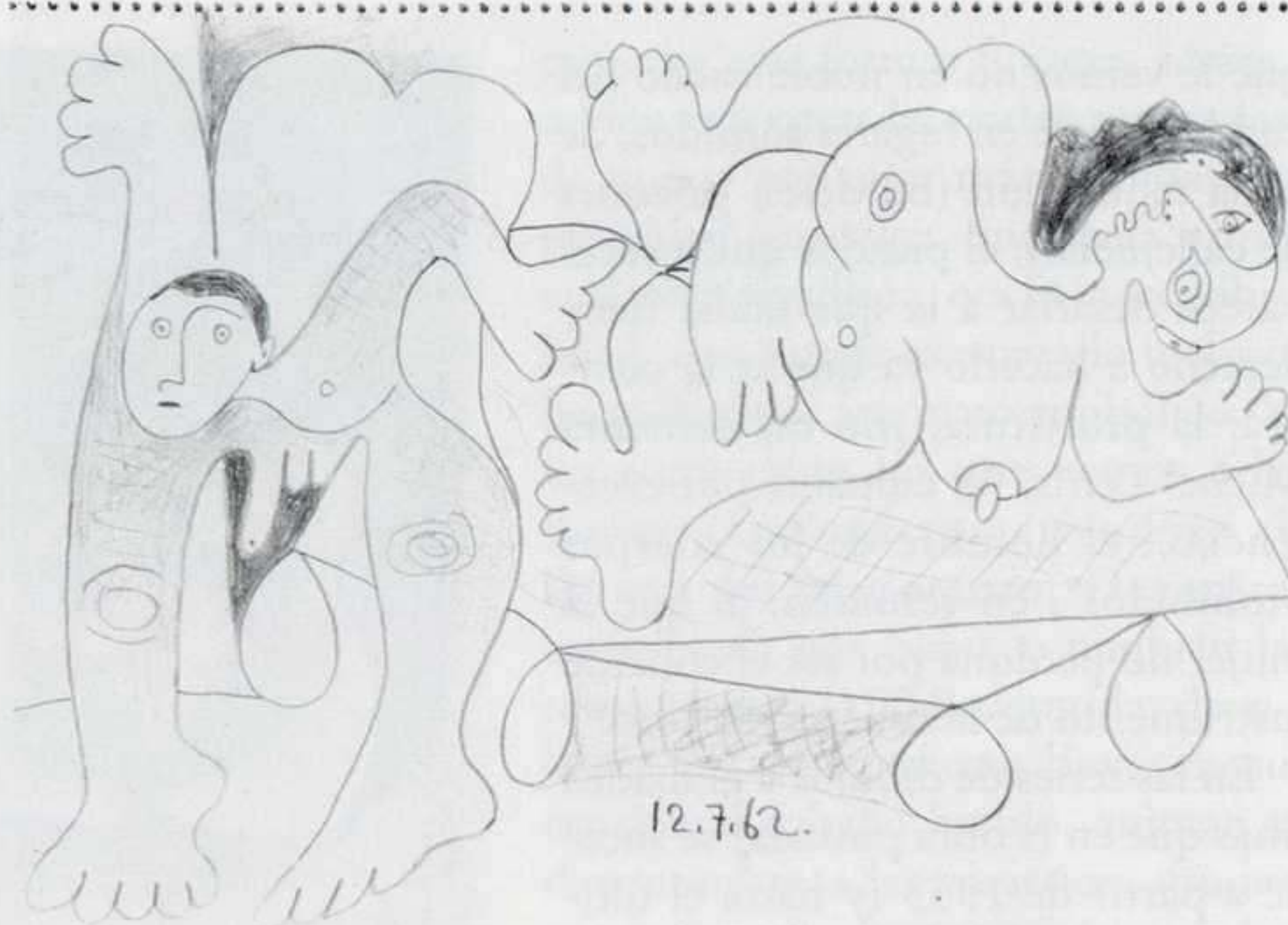


Dibujo, 1940

como que su “estilo de vejez” pertenezca a una semejante obsesión. *El baño turco*, el último cuadro de Ingres, encierra, ciertamente, una sensualidad obsesiva del mismo orden: pero es único, de hecho contemporáneo de la edad de oro, y ¿cómo está retenida la confidencia! Es la audacia, la ostentación, incluso el buen humor de la confesión tanto como su insistencia, lo que está presente sin precedentes en la obra de Picasso. En las *Lágrimas de Eros*, Georges Bataille da un dibujo de Poussin (pero ¿pertenece éste a su vejez?) que representa a un mirón disimulado que asiste a los juguetes de una pareja. La interminable y vana persecución de un ensueño que



Dibujo, 1962



Poussin ciertamente se negó a explotar, nos lo da la vejez de Picasso.

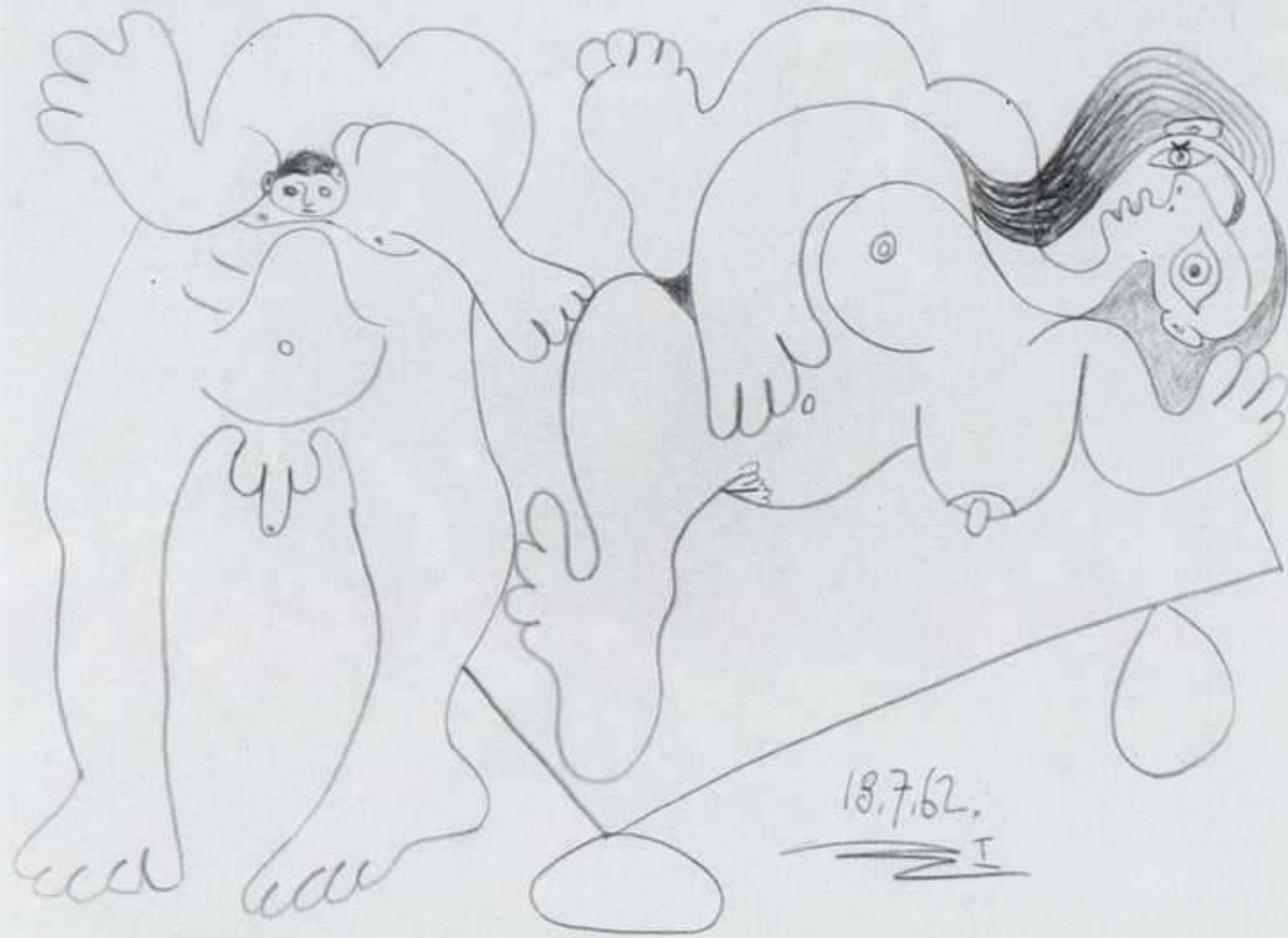
Hasta ahora la mujer había sido objeto de conquista, marcada con la cifra, ferviente y cruel, del depredador. Ella era la presa, como el mundo. Se convierte en la sombra fugaz que no puede cogerse, que desafía y deshace al cazador. El Minotauro ya no secuestra a la amazona: la mira o la hace observar y poseer por delegación. El desnudo no aparece casi nunca solo, contemplando como era frecuente en otro tiempo en el instante de una admiración que retardaba el deseo. Pero las bañistas ya no duermen ni juegan en libertad, con el permiso de alguien que está seguro de recogerlas a la hora: están siempre acompañadas de una presencia, tampoco se trata del hombre o del muchacho, del amante o pareja, sino de un anciano vestido con diversos disfraces ridículos (gorra de

loco, mitra de obispo, sombrero de mosquetero...). Y puesto que el eros ya no celebra la fiesta de su realización, pues ni contempla su objeto bajo la forma apolínea ni reconoce su propia potencia en sus deformaciones, es comprensible que de ahora en adelante se sienta intranquilo. Si nos detenemos en los momentos felices de antaño, se sucede la continuidad de una persecución obsesiva, incapaz de detenerse o incluso de olvidarse.

Digámoslo de nuevo: la historia de esta pintura es la de un hombre. No es ni indiscreto ni absurdo recurrir a la biografía. (El *Contra Sainte-Beuve* de Proust que, en el fondo, domina toda la crítica actual, no es completamente decisivo en lo que concierne a los escritores y ni siquiera para los pintores, cuyas vidas, sin embargo, se olvidan más fácilmente).



Dibujo, 1962



1953 y 1954 fueron años de crisis y —en esta existencia plena— una estación infernal. La gran gloria ha empezado, es el momento de las retrospectivas internacionales (Roma, Milán, Sao-Paulo), la exposición itinerante de las tablas de *La guerra y la paz* antes de que encontrasen su lugar definitivo, la película de Luciano Emmer, en la que aparece el mismo pintor en persona. Sin embargo los lienzos se crispan, se ensombrecen: *El rapto de Europa*, *Mujer y perro*, se encuentran entre los más crueles. Y, sobre todo, es el momento de la confesión, tan transparente y, con toda seguridad, tan dolorosa que constituye la serie de los ciento ochenta dibujos que hablan del viejo pintor y de su modelo: las variaciones de las situaciones, la recurrencia o la permutación de los personajes forman de alguna manera los capítulos de un

historia continua. El dibujo es la forma privilegiada de esta narración: mientras que el lienzo desde el momento en que se compone se detiene en el marco, el dibujo se parece a una palabra, a una frase que pide la continuidad del texto. Pero los mismos lienzos, durante estos años, se convierten en clave de ese momento: 1970, en el Palacio de los Papas de Avignon, una auténtica efemérides. Lo inmediato de la reacción coloca al dibujo (o al lienzo) bajo la influencia del temperamento, pero su doble carácter de repetición inútil y de tránsito supone que siempre hay que decir lo mismo, porque nunca llegamos a decirlo. Hay que volver a empezar bajo otras máscaras, otros disfraces.

Deseable, desdeñosa a veces, vagamente apiadada, la mujer mira a personajes grotescos con boca de rana, payasos, monigotes, o un viejo



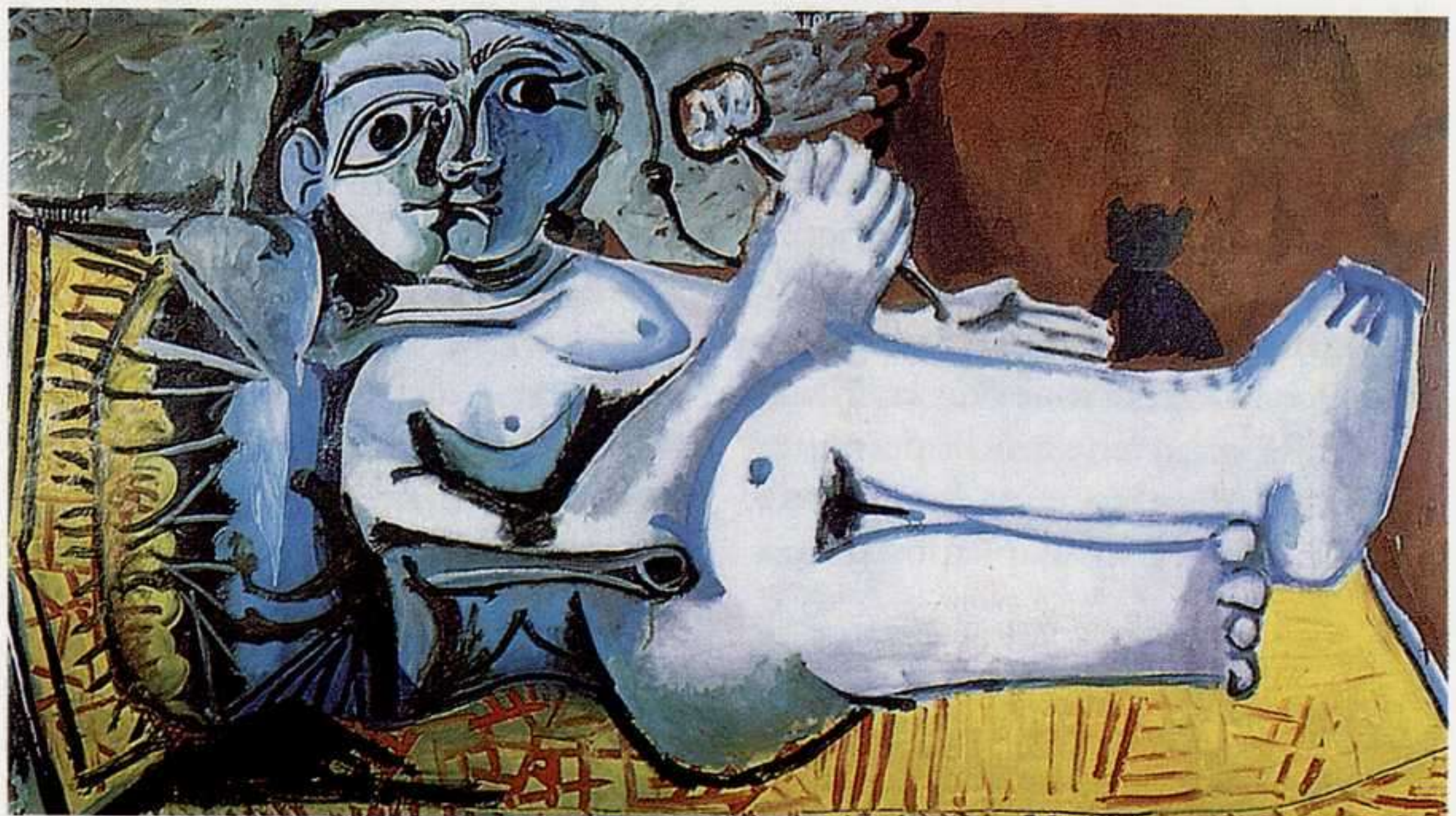


Mujer desnuda acostada jugando con un gato, 1964

bonzo irónico. Aunque este irrisorio compañero toque a la mujer, no la marcará: no la hace suya. Pero, enseguida, el compañero será el pintor, el pintor anciano. El lugar de la escena será el taller. La confidencia se precisa: si aquí se trata de los caprichos de la condición humana, éstos son vivi-

dos a través de una biografía personal.

El viejo pintor barbudo y con gafas se ha puesto a pintar un delicioso modelo: brazos levantados, pechos hacia adelante y una larga garganta desnuda. Un visitante mira al lienzo, no a la mujer. Más allá,



Desnudo acostado con flor y gato, 1964

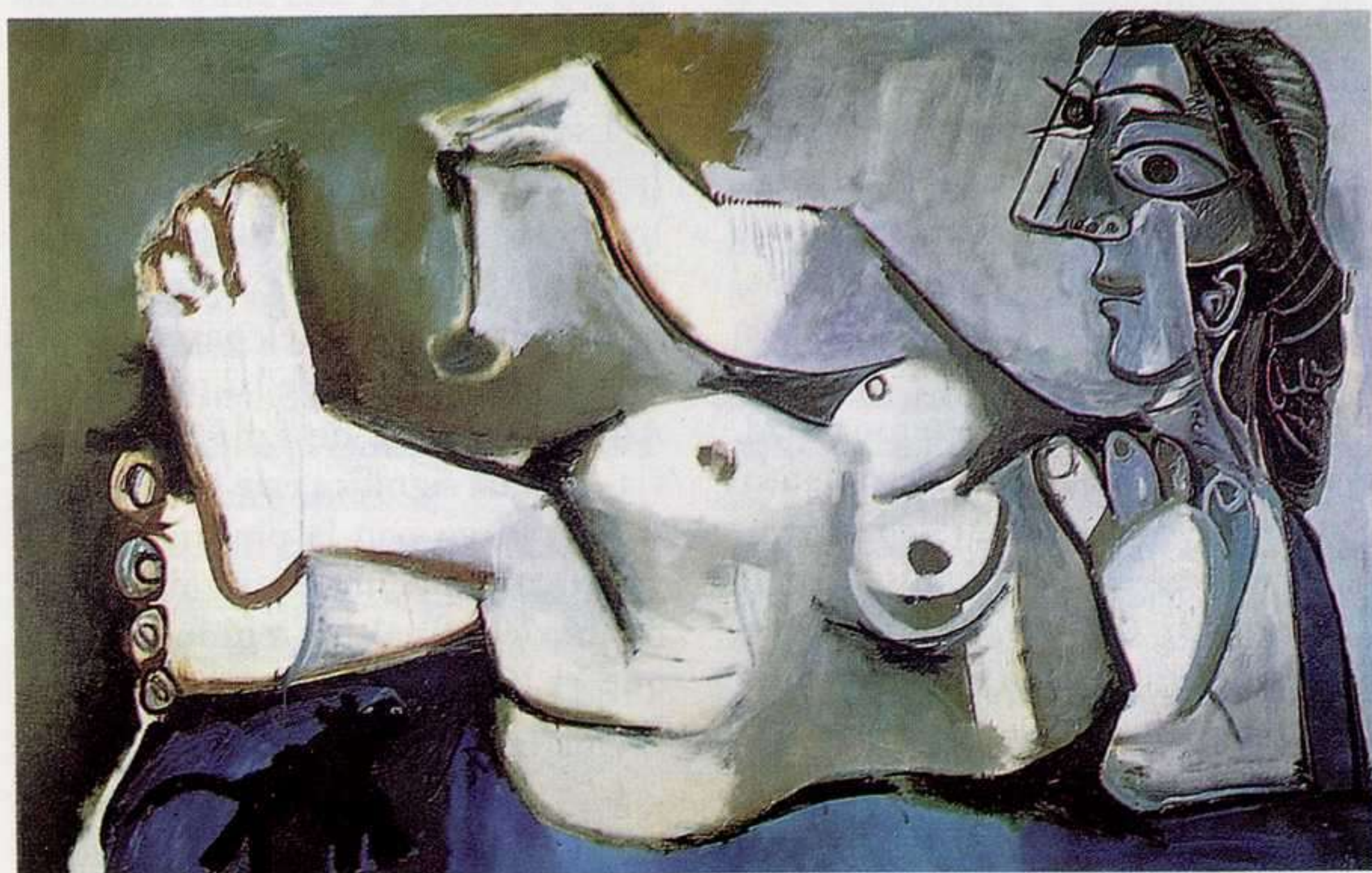




Mujer acostada jugando con un gato, 1964

varios modelos: uno dormido, los otros soñando, esperando. A veces, grupos enlazados, como en *El baño turco*. De vez en cuando, el pintor es reemplazado por un mono que ha cogido el pincel y que examina a la mujer con mirada cómplice. A menudo interviene la máscara: delante de la mujer y de un mono

extrañado, un payaso se quita una máscara de anciano descubriendo bajo ella una cara de muchacho (¿la de Picasso hace tiempo?), pero maquillada; es otra máscara. La presentación y el intercambio de máscaras (la mujer poniéndose una de anciano y el anciano una de muchacha), son temas recurrentes.



Mujer desnuda acostada jugando con un gato, 1964





Litografía, 1963

Estos dibujos vienen de la época en que el artista rompe con François Gilot. Ciertamente la vida volverá y rápido. Un buen dibujo a lápiz (literal) de 1954, muestra la fina cara de Sylvette David. Luego, el 3 de junio de 1954, es el *Retrato de la señora Z* con las manos cruzadas: en la vida y en la iconografía, aparece Jacqueline. El taller, de ahora en adelante, será —altas ventanas abiertas al jardín frondoso, cactus y palmeras, óvalos, curvas, arabescos de los marcos y espejos— el de California. Sol, alegría de vivir: Matisse le ha legado al morir sus Odaliscas, dice. Jacqueline aparece con traje turco: es una de las mujeres del Ángel de Delacroix. Juegos del disfraz y del adorno...

Con el retorno de la sensualidad, la obsesión erótica va en detrimento. Sin embargo la estación de las Bacanales no volverá. Los bañistas de la *Playa de la Garoupe* (1955) y las grandes esculturas de las que vendrá

*La caída de Ícaro* (1958) no son visiones de la sensualidad, sino signos que están al servicio de otra interrogación muy diferente. El período que se abre está dominado por el rostro de Jacqueline, el taller de California y las interpretaciones de lienzos clásicos: *Mujeres de Argel*, *Almuerzo sobre la hierba*, *Meninas*. Pero el taller casi siempre está vacío. De Jacqueline encontramos retratos en los que la apariencia resiste a la deformación. Lo que quiere decir: la escena erótica no está representada.

Escenas, personajes: el juego con los lienzos clásicos, en el mismo momento, nos los da con profusión. Más allá de la relación accidental que conocemos —el parecido de Jacqueline con una de las mujeres de Argel, su disfraz de Lola de Valencia—, ¿qué significa este juego?

Este juego con la pintura, tras el juego con el mundo, ¿significa que la anexión final ha tenido lugar y que el Imperio ha conquistado su





Litografía, 1963

último estadio? Al contrario: ¿hay encerrado aquí un problema, un fallo parecido al de los dibujos de 1953? ¿Este juego con las obras de arte del prójimo no es el que le queda a la vejez? ¿Esta obsesión de taller no es la de una vida que ha renunciado a vivir, para ser solamente representación? Ante la mujer desnuda, el anciano sólo puede rodearla de fantasmas que no dejarán ninguna huella sobre ella. Es posible que el pintor, que se ha agarrado al mundo, se resigne ahora a no coger más que imágenes que ya están hechas y se contente con marcar y desmarcar. Es comprensible que el tema del taller y el juego con el pasado de la pintura estén unidos a este momento en el que la sensualidad llega a ser erotismo y en el que el erotismo llega a ser obsesión y pregunta.

Y es una pregunta que concierne a la vida entera, y a su pasado. Vivir por la imagen, ser artista, ¿no se trata de ir a lo seguro, ser desde el principio ante el mundo como el anciano

no ante la desnudez de la mujer? ¿Qué vale entonces una vida de representación? Si la existencia de Jacqueline explica parcialmente el *Almuerzo sobre la hierba* y *Las mujeres de Argel*, es esta cuestión, únicamente ésta (además de que, evidentemente, se trata para este español de la obra de arte de la pintura española) la que justifica las *Meninas*. El taller de las *Meninas* se convierte en el de California. Y sabemos que las *Meninas* no nos muestran los modelos que tiene delante de sus ojos el pintor cuando está trabajando, sino la propia imagen de este pintor; no nos muestra la realidad, si no la representación en el acto. Las *Meninas* plantean claramente el problema del valor, de la suficiencia de la representación. ¿El taller lo es todo ya que el mundo está cautivo en él? ¿Es la nada, ya que el mundo sólo existe como imagen privada de la vida?

Interroguemos a sus últimos cuadernos de dibujos: están cada vez



más sometidos a la obsesión erótica. Bacanales, Pastorales, Circos, Arlequinadas; del gentío de los flautistas y de los mosqueteros, en las que los caprichos de la inspiración desafían frecuentemente a cualquier simple reja y las parejas enlazadas se van liberando cada vez más; las Susanas bañándose, las caídas de caballos recordando al *Rapto de las Sabinas*, y principalmente el cara a cara del vie-

viejo pintor o de sus múltiples sustitutos (monigote, gnomo o mono) con la mujer. Numerosos lienzos de 1969/1970 evocan el beso, pero no parece que el hombre sea el viejo pintor.

Éste aparece siempre como el mirón. Rey Candaule, más goloso que enfurecido, aparece boquiabierto bajo la mitra del obispo o la gorra del loco, cuando sorprende a través



Dibujo, 1962

jo pintor y la joven modelo.

La modelo está delante del pintor, lejos de la mirada, y lo más frecuente es que sólo sea rozada por sus fantasmas. Pero a veces sucede que es tocada realmente por la punta del pincel, haciendo así el papel de falo y tomando algunas veces su forma. Algunos dibujos, efectivamente, no muestran el pincel en el lienzo sino en el cuerpo, como si hiciese su tatuaje. A veces es representado el abrazo o una de sus aproximaciones. Pero no se trata nunca del abrazo del

de la abertura de una cortina a Paolo y Francesca resucitados, y será el amante quien —con los atributos ostentibles de su sexo— lleve la boina del pintor, la paleta y el pincel. En otra parte, el mirón contempla a una mujer que se acaricia, o a mujeres emparejadas.

Estos fantasmas nos hablan primero de la separación, de la impotencia actual. Pero iluminan la erótica fundamental de la obra, que acentúan y acusan en la medida en que ésta se refugia en lo imaginario.



Sea cual sea la variedad de las posiciones, la mujer está siempre poseída, dominada tanto en el beso como en el abrazo. Si en ocasiones la boca del hombre está en el sexo de la mujer, no se da nunca el caso contrario. Vemos a veces a la mujer ocupada en hacerse gozar a sí misma, nunca en hacer gozar a su pareja. El erotismo de Picasso lo conocíamos, pero estos últimos dibujos representan el más claro reconocimiento de un erotismo de dominación y no de placer; si ha evocado al andrógino mítico, su comportamiento, su proyecto excluye radicalmente la dimensión de la feminidad que la sexualidad masculina comporta la mayor parte de las veces. No busca gozar recibiendo a la mujer por la mujer, y si se pone en el lugar de la mujer no es para sentirla cuando goza sino para sentirla marcada por él. Solamente existe en la medida en que coge, modifica, las formas de la mujer como las de un paisaje. Pues por la parte en la que, en el amor, sólo se puede recibir, diré lo que ya escribí en otra ocasión sobre la luz: se le escapa. El medio difuso, el espacio iluminando allí donde las formas respiran, no lo retiene. Una vela, una bombilla eléctrica, la claridad neutra de un espacio mental, de un bloque operatorio, sustituyen a la luz. Es porque la luz sólo puede ser recibida: no puede estar marcada, rehecha. Por lo que nos absorbemos, por lo que morimos, aquí no tiene sentido.

Es entonces en su relación particular con la muerte cuando finalmente se ilumina en lo más profun-

do esta erótica. Bataille tienen razón al unir el amor y la muerte dentro del concepto de humanidad. Sin embargo, si el hombre es el que reconoce en el amor y en la muerte su doble fin, si no hay Eros sin Tánatos, no es entre la misma muerte y el mismo amor entre quienes se establece la relación. Infinita es la distancia entre la muerte, a la que se accede y que abole la separación de



Pareja, 1971

la pareja al mismo tiempo que la individualidad, y la que se impone para sentirse más activa y mejor separada, más sí misma. Picasso está del lado del cuchillo que se retira siempre de la herida. Nunca del lado de la herida, que llega a profundizarse hasta el aniquilamiento voluntario del ser.

Esta obra, en la que la sexualidad ha ocupado un puesto tan importante que hasta su tema se confunde con el de la pintura, no podía terminarse con la visión serena, desligada





de una belleza cuya contemplación bastaría, y menos aún con una plenitud a la que se nos acercaría la muerte. *Über allen Gipfeln ist Ruh:* no es la experiencia del sosiego propio de Goethe. Ya que tanto al principio como al final hay acción, lo que nos encontramos es más bien la inquietud propia de Fausto. Pues si el acto ya no puede ser representado más, ¿no está todo retirado entonces? E incluso toda la vida entera, que ha intentado actuar por medio de la representación, ¿no se entiende aquí como una apuesta contradictoria que lleva hacia una fatalidad de fracaso? Sin embargo ninguno verá una derrota en esta obra que llena la alegría de un orgullo salvaje, ni siquiera en los dibujos del final. Si la representación ha sido el modo elegido es porque ésta ha dado un sentimiento de vida y de poder superior al de la vida, un poder inmediato. Aun cuando la vida se reduce a la representación de una representación, cuando el juego con el mundo llega a ser un juego con una pintura ya hecha, cuando el deseo se convierte en fantasma, el signo no ha cambiado. El recurso de la imagen, más fuerte que todo, permanece hasta el final. He hablado de obsesión y

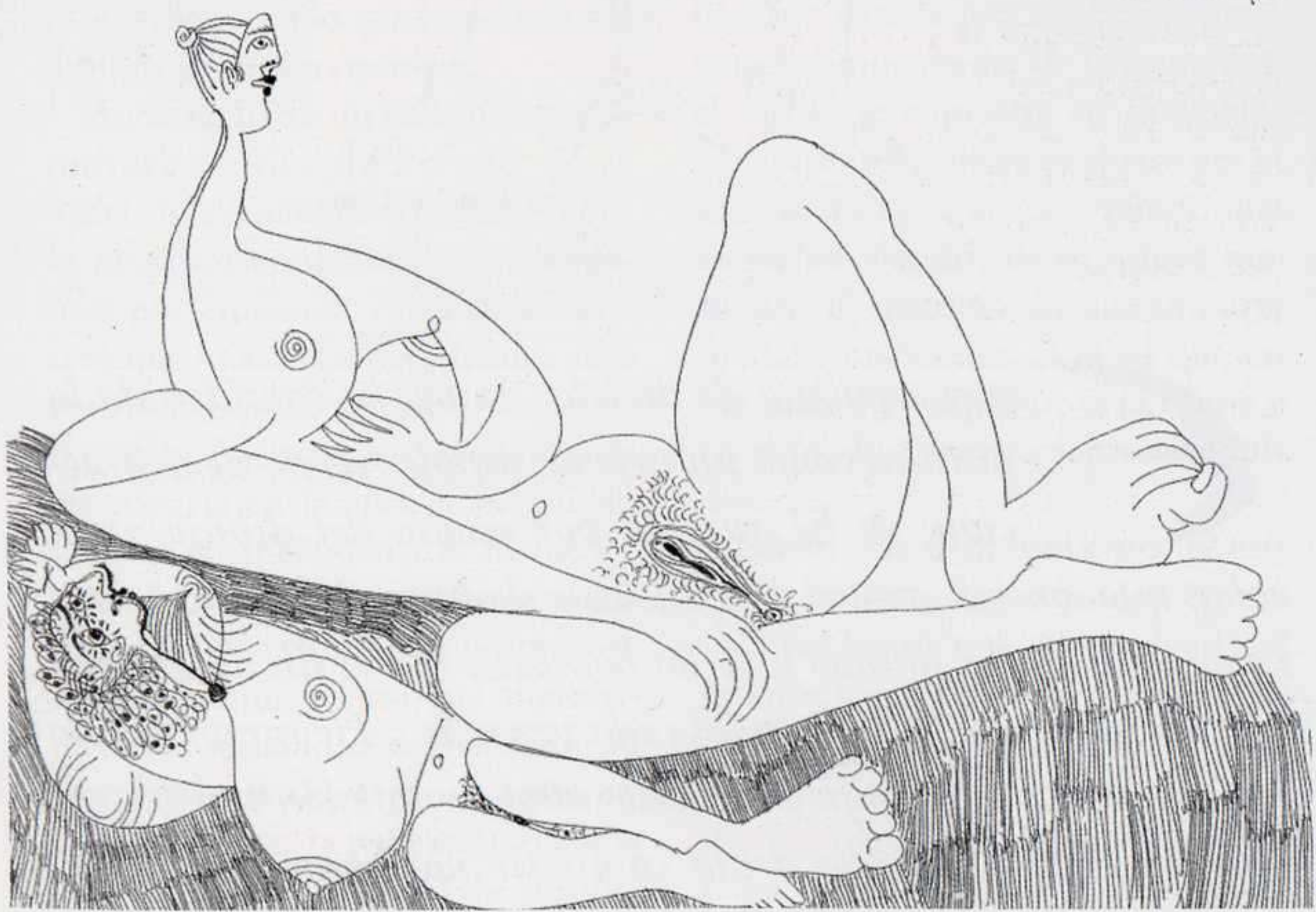
casi no puede evitarse el término, pero sea lo que sea lo que se ha dicho, no se trata de una obsesión que recae pesadamente, amargamente, sobre ella misma. No se trata de la tristeza impotente que habla ante lo que se ha perdido, sino el júbilo de representar hasta el final como si todavía todo estuviese al alcance de la mano (y ¿no está todo al alcance de esta mano que dibuja y pinta?). Hasta el final esta energía, este juego infernal, esta loca fantasía. Esta risa de la creación sacude a las formas como el deseo las ha sacudido; esta ironía que cambia todos los signos, este delirio, esta locura de la que solo la mente tiene razón.

Sin embargo es la muerte la que tiene razón y la última pregunta permanece. No es la impotencia sexual, es la mente a quien distrae la risa final. ¿Se deja distraer sin mentira, sin astucia irrisoria? En la obra de este artista español, la que merodea siempre el horizonte, cuando el toro destripado, el bucráneo o la penumbra violeta no llevan ostensiblemente su signo, está muy presente una fuga ante la muerte. Pero toda obra y



el mundo entero de la cultura ¿no han huído ante la muerte? Huir de ella era establecer el concepto de lo eterno, de las imágenes apolíneas de la edad de oro. Huir de ella es convertirse en el dueño del esclavo en el juego erótico, o el negador y reconstructor de las cosas en el trabajo de la creación. Pero si la mente no se hubiese perdido así ¿podría haberse

dado la obra? Entre esta abundante y gloriosa mentira y esta verdad muda ¿no está tal vez el término medio? Si lo hay, en todo caso, es el más difícil de mantener, el más "improbable": ese momento en el que se va hacia la noche con los ojos abiertos, ese día a medias en la plenitud de la destrucción.

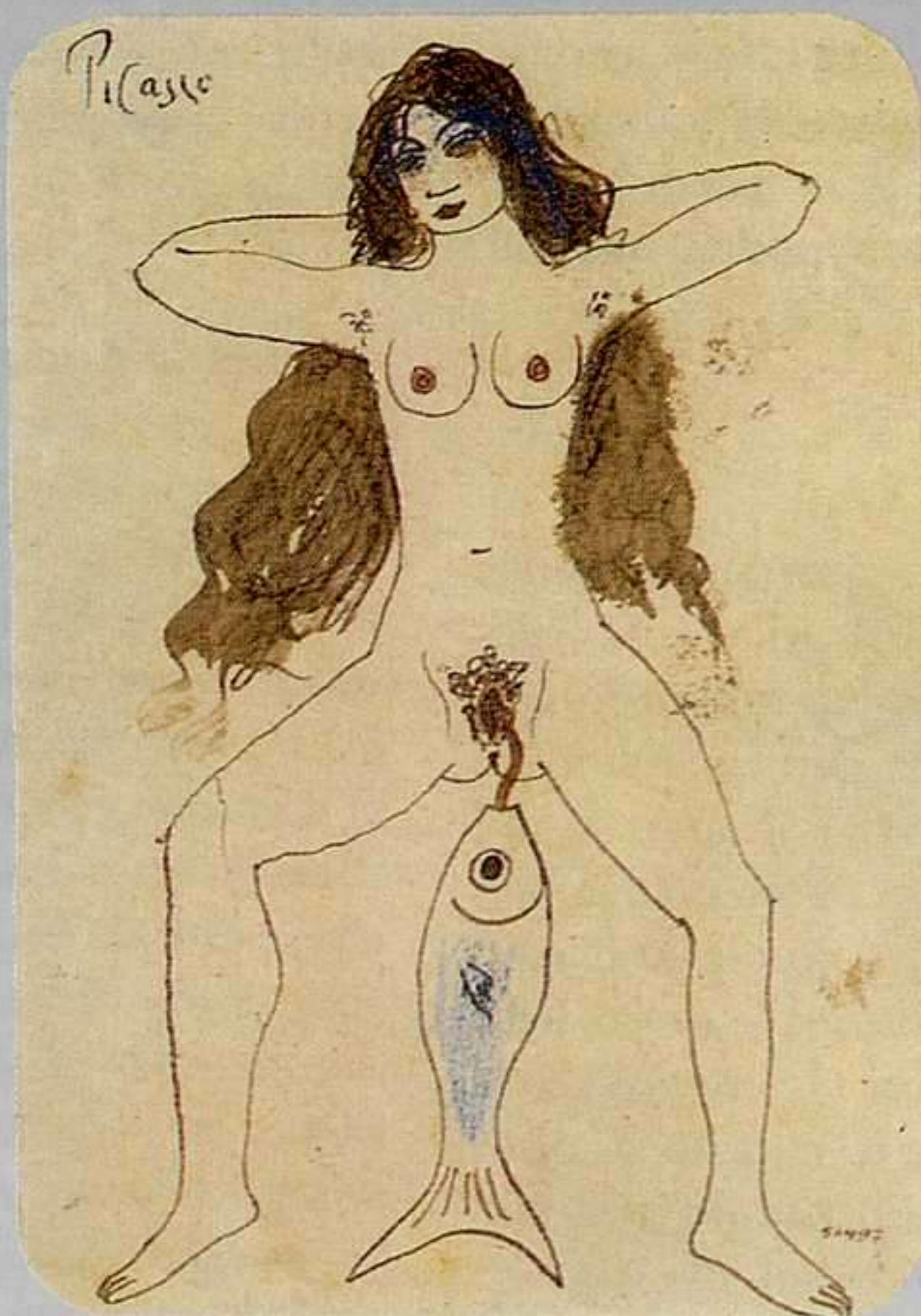


Sin título, 1971



# Picasso erotico

ANTONIO SOLER



La caballa, 1902-1903

**E**stoy orgulloso de decirlo, nunca he considerado la pintura como un arte de simple recreo, de distracción; yo he querido por medio del dibujo y del color, que son mis armas, profundizar siempre, ir más allá en el conocimiento del mundo y de los hombres, con el fin de que este conocimiento nos libere a todos cada vez más... He comprendido ahora que esto no es suficiente, estos años de opresión terrible me han demostrado que yo debía combatir no solamente por mi arte, sino por mí mismo...



Son palabras de Picasso, y en ellas queda explícita parte de su intención como pintor, y digo parte porque la totalidad del alcance de su pintura desborda esos proyectos, esas intenciones previas del pintor, pues el alcance último de su obra aúna su sentido racional y una profunda e importantísima corriente intuitiva y vital, un flujo que corre por el interior del pintor y del que él mismo sólo es consciente cuando esta corriente pasa a través de su pincel a la tela y transforma y da vida a lo que en ella se plasma. Y si las palabras de Picasso, “he querido por medio del dibujo y del color (...) profundizar (...) en el conocimiento del mundo y de los hombres...” son válidas para el conjunto de su obra, quizá lo sean de una forma mucho más evidente en lo que respecta a sus dibujos y pinturas eróticas.

Antes de hacer un recorrido por la pintura erótica de Picasso quizá habría que detenerse a analizar o por lo menos a enunciar qué entendemos por erotismo. Particularmente, creo que una de las definiciones más acertadas es la que dio Georges Bataille, quien llama erotismo a la experiencia en la cual la sexualidad deja de ser meramente el medio de reproducción de la especie humana para ser vivida como su propio fin. Efectivamente, pienso que el erotismo es la sexualidad desgajada de su vía primaria, la reproducción, y orientada hacia la recreación. Es una “desviación”, un escape de ese instinto primario que se reconduce y se

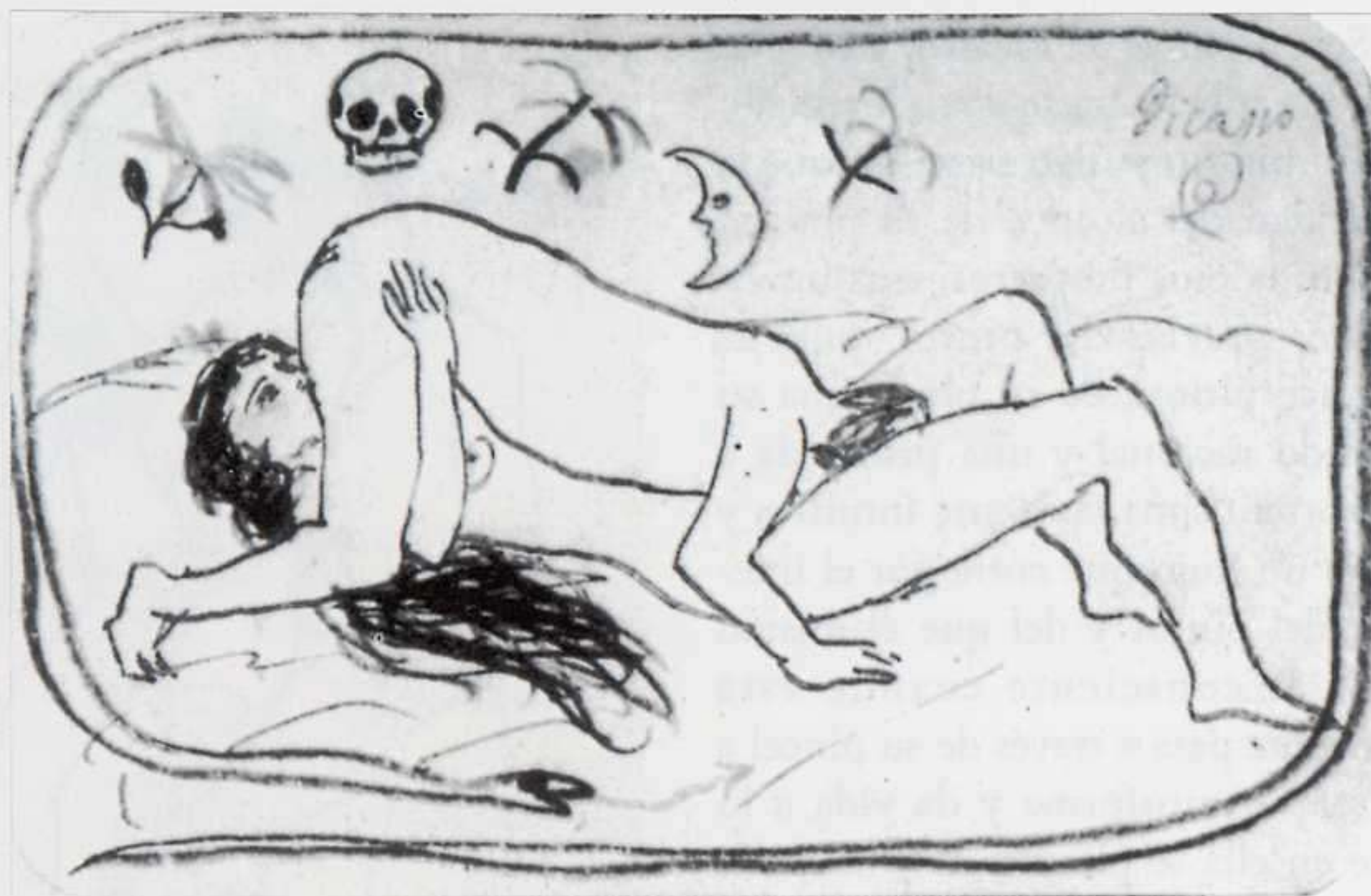


Ángel Fernández de Soto con una mujer, 1902-1903

utiliza únicamente para el goce físico y estético. El cebo que se ofrece al hombre para la procreación es arrebatado limpiamente de la trampa, y el medio se convierte en finalidad. El erotismo es entonces el arte por el arte, el sexo por el sexo, puesto que en esa “desviación” de su origen que supone el erotismo, lo que importa fundamentalmente, al igual que en cualquier obra artística, es la forma y no el fondo; la recreación, en definitiva.

Según este planteamiento, podríamos decir que la sexualidad es una joya en bruto que es entregada al hombre y que éste perfila y pulimenta. Si bien, como en el arte, hay seres dotados de una mayor sensibilidad, de una mayor capacidad de recreación. Cabría el símil entre la mera nutrición, la alimentación para apa-





Sexo y muerte, 1902

ciguar el hambre, y el refinamiento del gourmet. Y Picasso, quién se atreve a dudarlo, posee un paladar exquisito en esta materia. Hay quien piensa incluso que ese paladar está deformado, posiblemente por un abuso de condimentos. Y así, la primera vez que se mostraron los veinte grabados eróticos de la serie de Rafael y la Fornarina, al principio de los años setenta, en la entrada de la exposición había un letrero que prohibía el paso a los menores de dieciocho años. En este punto llegaríamos al enfrentamiento, a las discusiones bizantinas entre erotismo y pornografía y sus diferencias que, concretamente en la obra de Picasso, según Antonello Trombadori, no existen, pues el pintor no postula esa diferencia ni la define, sino que rotundamente la niega.

Y es que muy pocos pintores a lo largo de la historia del arte han esta-

do en su obra tan cerca del dios Eros como Picasso. Desde el inicio de su carrera hay abundantes muestras eróticas. De los primeros años del siglo son el "Abrazo", "El baño", "Le maquereau" y un sin fin de cuadros y dibujos que representan escenas que tienen su origen en los prostíbulos barceloneses.

A pesar de esto, se ha dicho que la pintura erótica de Picasso carece de verdadero valor, que es una serie menor dentro del gran universo picassiano; e incluso que hay poca intencionalidad creativa en esta pintura. Mercedes Lazo sostiene que estos trabajos Picasso los hacía por diversión, por pasar el tiempo, poco más o menos, y que nunca el propio Picasso se tomó en serio la parte de su obra que tenía al erotismo como eje fundamental. Y pone como ejemplo la serie humorística de los años cincuenta en la que, usando



fotografías de pin up, chicas de almanaque americanas, Picasso dibujaba a sus amigos, sobre todo a Sabartés, intentando acariciar a las modelos o bien en actitudes meramente contemplativas de los encantos de éstas.

Pero lo cierto es que la obra erótica de Pablo Picasso es tan vasta y abarca tantos aspectos, que se podría hacer un análisis exhaustivo de la portentosa evolución del pintor, de sus constantes transformaciones, haciendo un recorrido únicamente a lo largo y ancho de su pintura erótica, de la que participan algunas de sus obras maestras. Porque en un artista como Picasso, obsesionado por la relación amorosa y cargado de imágenes que proceden directamente del mundo de la realidad, imágenes transformadas y tamizadas en el interior del pintor, pero nunca destruídas, la carga erótica no se muestra únicamente en los dibujos o pinturas neta y nítidamente eróticos, ni siquiera en los desnudos femeninos, sino que va mucho más allá. Hay una palpable carga erótica en ciertas figuras de mujer que aparecen vestidas y que sin embargo son tratadas con una desbordada sensualidad. Parece que el anhelo del artista de poseer a la mujer mientras la pinta verdaderamente trasciende la tela, y la mirada del pintor conduce a la del observador del cuadro, le

transmite su deseo de abarcar aquello que representa; es la transformación de la energía erótica en energía creativa, tal como decía Giuseppe Selvaggi. Este fenómeno se hace evidente en algunas obras, como "Mujer ante el espejo" donde se muestra "la totalidad" de la mujer representada, vestida, desnuda, de perfil, de frente, etc. O en algunas de sus pinturas en las que existe la posibilidad de ver a la mujer en movimientos sucesivos, como en la *Mujer tumbada*, de la que vemos su nuca y



Sexo en la cabeza, 1902



a la vez su perfil, sus nalgas y sus senos girando sobre el lecho en distintas posturas. Algo que aparece en obras apartadas del tema erótico pero que en éstas cobra especial importancia, como si quisiera dar la razón al escritor Alberto Moravia, para quien el erotismo cobra una mayor preponderancia y alcance con el movimiento y la sucesión de imágenes.

Aunque en la extensísima producción del pintor malagueño la mujer juega diversos roles y es tomada en sus cuadros en muy distintas actitudes y formas, muy a menudo, casi siempre, la mujer está tratada con gran sensualidad. Cuando Picasso pinta a una mujer, sobre todo cuando es en una actitud más o menos erótica, es como si la pupila del pintor se detuviera morosamente, se recreara en cada trazo y en lo que representa; sus ojos viajan con lentitud por la tela, el papel o la plancha. Y es que en Picasso y en su obra el ejercicio básico del pintor, el visual, el de observar y contemplar, se desbordan y parecen convertirse en finalidad. Tanto es así que incluye ese fenómeno en sus dibujos, el voyeur, el mirón que, oculto o no, mira a una mujer desnuda o a una pareja realizando el acto sexual. Y esto que en muchas de sus pinturas resulta evidente y aparece con una claritud meridiana, su actitud de voyeur, de contemplador, puede ser aplicable a un sin fin de obras suyas.

Efectivamente, Picasso es un gran voyeur; y aunque por definición lo

sería todo pintor, en Pablo Picasso hay unas connotaciones especiales, subrayadas y apuntadas a lo largo de cientos de obras en las que esto queda patente. "Escribe lo que veas", dice el Apocalipsis de San Juan, y aquí cabría decir: Pinta lo que veas.

Si decimos que Picasso actúa como un voyeur no nos fundamentamos solamente en la constante obsesión erótica de su pintura, de sus desnudos, de sus figuras masturbándose, de sus parejas amándose o de sus orgías y bacanales, sino principalmente en la multitud de dibujos y grabados en los que la figura del voyeur, del sujeto aparentemente pasivo, aparece de forma explícita, y representando generalmente esa figura al propio Picasso, que a veces puede transformarse en un mono, en un gato o invitar a ilustres colegas del pasado a esos festines visuales, como en los grabados en los que aparece Velázquez en compañía de otras figuras rodeando escenas amorosas.

Este hecho que podemos contemplar a la largo de determinadas series de dibujos o grabados, está reflejado en distintas etapas de la obra del pintor, si bien se acentúan enormemente en sus últimos años. En estos dibujos hay una transposición absoluta de la realidad al papel: el pintor que observa es a la vez pintado, atrapado en su actitud, lo mismo que la modelo, el objeto de la pintura, en la suya. Porque ese es el fin de la mirada lenta, escrutadora del artista, atrapar, analizar, apoderarse de lo





Sileno en compañía danzante, 1933

que ve, adueñarse y perpetuar, dejar constancia de ese acto, aparentemente pasivo, que es la observación, el recorrido paciente de la pupila en este caso sobre un cuerpo femenino, dando la sensación de que para sentir plenamente el acto del amor el artista necesita ver a la mujer, su rostro y su cuerpo. Y a la vez que el pintor plasma ese momento y lo eleva a forma artística, hace cómplice de su voyeurismo al espectador, porque como dice Alberto Moravia, otro gran especialista en Eros y en el voyeurismo, "Cuando el novelista describe a dos personajes en el momento de su acoplamiento, en realidad mira y hace que nosotros miremos por un imaginario ojo de la cerradura". Esto, naturalmente, cabe

aplicarse a la pintura de una forma absoluta y por tanto a Picasso, sobre todo a Picasso, quien a sí mismo se representó tantas veces espiando a mujeres desnudas o a parejas amándose desde puertas entornadas, asomando el rostro detrás de cortinajes, desde cuadros, o abiertamente, produciendo así un juego del observador observado. Un fenómeno, el espiar al espía, que, siguiendo la tesis de Moravia, del imaginario ojo de cerradura que supone una narración erótica o cualquier representación de este tipo, un fenómeno decimos que ha sido frecuentemente tratado en el arte y en la literatura. Destacadas son en este sentido las aportaciones del propio Moravia, de Milan Kundera, o los famosos párrafos de Mar-





Dibujo, 1905

cel Proust, en los que espiaba al barón Charlus y al sastre Jupien o a mademoiselle de Vinteuil seduciendo a una joven amiga. Los ojos de quien mira, sus propias sensaciones, son casi más importantes que aquello que miran, como sucede en una de las escenas voyeuristas por excelencia, aquella que cuenta Herodoto, en la que el rey Caudale y su protegido espían a la reina mientras ella

se desnuda. Esta escena es doblemente voyeurista, porque el rey espía a su protegido mientras éste espía a la reina. Igual que sucede en este pasaje, en el que el voyeurismo no es la anécdota sino el tema central, ocurre en un gran número de obras de Picasso, en las que lo más importante no es la escena erótica en sí, sino los ojos que la contemplan, esos ojos que a veces parecen ocupar toda la superficie del dibujo o del grabado, que aparecen encubiertos, a veces bajo formas que los insinúan.

Si anteriormente decíamos que el erotismo es la independencia de la sexualidad con respecto a su función primaria o animal, tendremos que reconocer que el voyeurismo es entonces una de las cumbres eróticas, una de las cumbres del placer y la recreación del sexo totalmente alejado de su orden procreador. Es el ensimismamiento y casi la definición del erotismo. Esta observación alcanza un grado más elevado cuando el objeto del deseo ignora la mirada que se posa sobre él. Así, aunque Picasso tampoco desdeña la representación de la figura que abiertamente contempla a otra desnuda o mira descaradamente el encuentro sexual de dos personajes, es más habitual ver a la figura que mira oculta, espiando. De este modo, su mirada está en completa libertad y no puede ser controlada ni frenada por la de la figura observada. Y para subrayar esta falta de reciprocidad, esta libertad de detener los ojos allí donde se desea sin ninguna



clase de control, para poder abarcar y poseer de una forma más íntima aquello que se mira, Picasso representa muy a menudo a mujeres dormidas. Lo hace a lo largo de toda su obra, en distintas etapas. Y de este modo, con la mujer dormida, rendida, el artista se encuentra absolutamente a solas, abstraído, sin la posibilidad de ser interferido ni coartado de ninguna forma en su contemplación. Estas mujeres dormidas son a veces representadas junto al artista, que las observa, pero creo que son las pintadas solas, de cara al espectador, y por tanto al pintor, las que reflejan mejor esa entrega total de la modelo. Uno de los ejemplos más importantes en este sentido lo constituye "El sueño", de 1932, obra de un erotismo audaz y rotundo, en la que una sensualidad desbordada y exacerbada ocupa toda esta pintura en la que el sentido erótico de Picasso, cuya mirada presentimos claramente, late y se muestra de forma total, en la lisura del color y en la palidez de la mujer pintada, en las curvas ampulosas, en los hombros descubiertos, en las manos de la modelo y en su posición, en el abrazo que parece recibir del sillón sobre el que descansa, en el seno medio descubierto, ligeramente ocultado a la vista por la vaporosa blusa, todo ello rematado por la cara abandonada y dormida de la mujer, cuyo óvalo muestra nítidamente la forma de un glande, el sueño, que es puerta de la fantasía.

Esta forma de intimidad transgre-



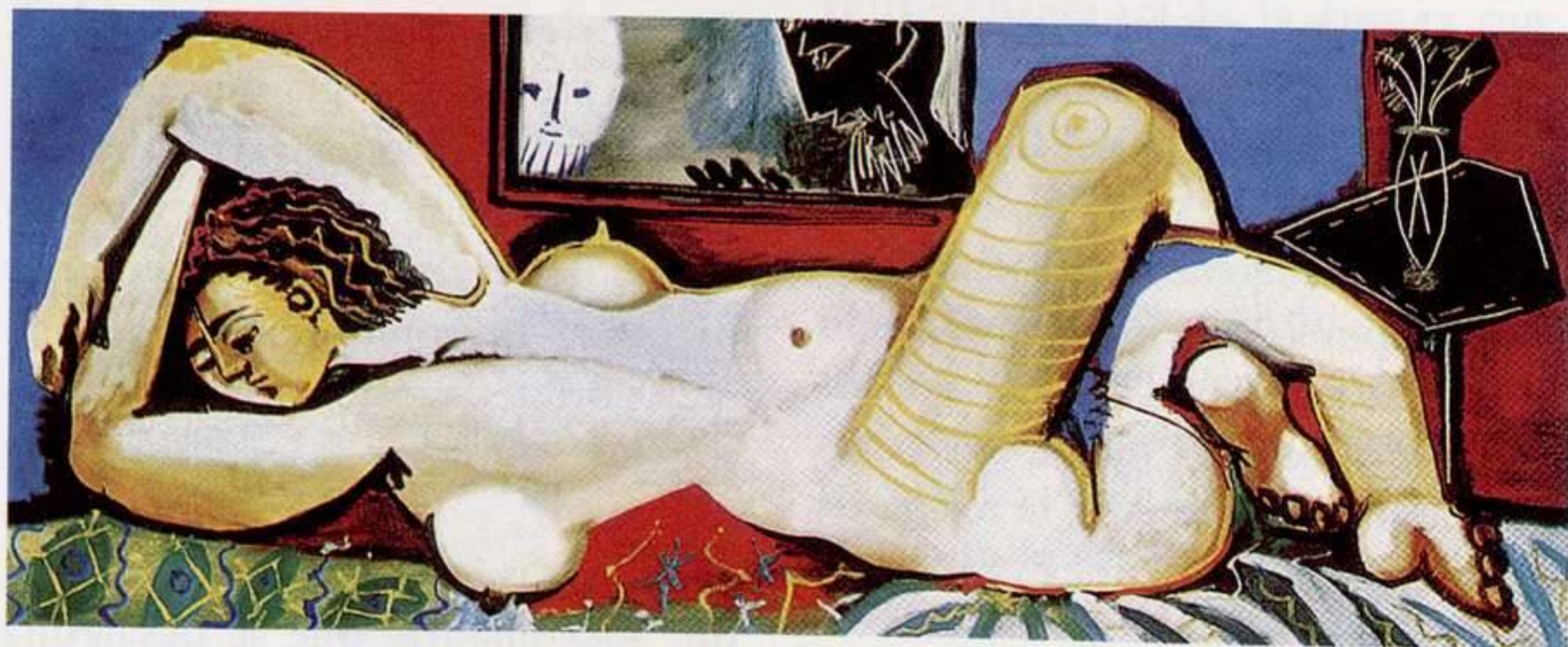
El asco, 1907

da que representa la mirada secreta de Picasso refuerza y revitaliza el erotismo, y quizá pueda establecerse una proporcionalidad en este sentido, es decir, a mayor intimidad, mayor erotismo, regla que es compartida por Antonello Trombadori quien, precisamente en un artículo dedicado a Picasso y al erotismo, nos dice que personalmente cree que "los pintores eróticos más intensos son los japoneses y los chinos del settecento", porque observan el sexo como a través de una lente, contando una historia que se desarrolla enteramente bajo los kimonos y en



el rincón más reservado de la casa, sin puertas ni ventanas. Como aquí vemos, y asimismo hemos podido ver en "El sueño", el erotismo no depende de la desnudez de las figuras pintadas. A lo largo de la obra de Picasso podemos encontrar multitud de desnudos; y si muchos de ellos poseen una profunda carga erótica, otros no tienen ese tratamiento sensual, están libres de esa mirada y son abordados desde otro punto de vista, demostrando que un desnudo no es necesariamente erótico, algo de lo que la historia del arte puede dar pruebas abundantes. Hay desnudos que parecen naturalezas muertas, que son pintados igual que si fueran púdicos jarrones, sin ninguna o escasa sensualidad. Quizá suceda esto cuando el desnudo es tratado de una forma aséptica, como un objeto más de la naturaleza, sin ningún halo perturbador, y, como hemos dicho, el erotismo es artificialidad, juego, perturbación. Picasso dijo en cierta ocasión algo decisivo en este sentido: "...hay que dar al espectador el medio para que haga por sí

mismo el desnudo cuando contemple la tela". De este modo cada uno extrae de la pintura las imágenes que desea, o mejor, transforma las imágenes que ve, supone, elucubra, extrae y crea nuevas formas, juega con las insinuaciones, que son pasillos que no se sabe a dónde conducen ni qué esconden. El desnudo rotundo, "fotográfico", en muchas ocasiones pierde toda capacidad de insinuación, de sugerencia, y frena la fantasía, le pone barreras e impide ir más allá de lo que está plasmado. En cambio, con artistas como Picasso los elementos de la visión se refuerzan, se prestan a interpretaciones nuevas, algunas de las cuales pueden incluso escapar al propio pintor, desbordado por su capacidad de sugerir. Una capacidad, la de sugerir, la de evocar, que es uno de los principales logros del artista, y que se encuentra latente en toda la obra de Picasso y que se hace evidente en su pintura erótica, de la que hace partícipe al espectador de esa mirada lenta y pertinaz de voyeur empedernido que Alberto Moravia asocia a la infatiga-



Mujer desnuda acostada (Los mirones), 1955



ble y curiosa mirada del científico que afanosa e infatigablemente mira las nebulosas del firmamento a través de un telescopio o estudia las reacciones de las células por medio de un microscopio, aparatos que en el artista se reducen al simple ojo de una cerradura o al ligero despliegue de un cortinaje. Este paralelismo Moravia lo apoya con la siguiente afirmación: “El voyeur no sólo espía lo prohibido, sino también lo desconocido”. Y efectivamente, el artista, no sólo en el apartado erótico sino en cualquier otro, al igual que el investigador científico, desea ardentemente aproximarse a lo desconocido, incluso podría decirse que descubre ocultos misterios de la naturaleza, leyes que le están veladas a su entendimiento y las que continuamente acaricia en su obra. Para Picasso, el erotismo, sin duda alguna, fue una continua fuente de conocimiento, de aproximación a la realidad, al mundo que le rodeaba e incluso a las personas de su entorno, a las que frecuentemente incluyó en sus pinturas y a las que representó en

situaciones eróticas, como sucede en el caso de “Le maquereau”, retrato de Fernande Olivier, la mujer que Picasso amó en los primeros años del siglo, y en tantos otros dibujos eróticos o en los irónicos collages en los que una y otra vez Jaume Sabartés intentaba acariciar o miraba apasionadamente a las modelos de revistas, entre ellas a Esther Williams. Y es que, como sostiene Domenico Porzio, posiblemente “el erotismo de Picasso en el fondo es un erotismo familiar” en el que artista “partía siempre de una realidad que le era muy cercana, de algo que podía ver y tocar”, demostrando así que “pintaba la excitación que veía y padecía”. Podemos decir incluso que es posible trazar una autobiografía de Picasso siguiendo el recorrido de su pintura erótica, que continuamente refleja su actitud y plasma el mundo de sus ideas y de sus sentimientos, y donde la mujer va siendo pintada de distintos modos y en distintas situaciones, como si fuese representando diferentes conceptos, a veces es la maternidad, a veces, como una man-



Mujer desnuda acostada, 1955



tis religiosa, es la destructora de la fuerza del hombre, una especie de mar a cuya orilla va el hombre a morir cada día, así, en una serie de grabados realizados entre 1933 y 1937 se muestra al minotauro expirando ante mujeres jóvenes. Y a veces esta actitud depredadora de la mujer ante el hombre cambia, se invierten los papeles y hay obras en las que la mujer es representada como víctima y el hombre parece devorarla literalmente.

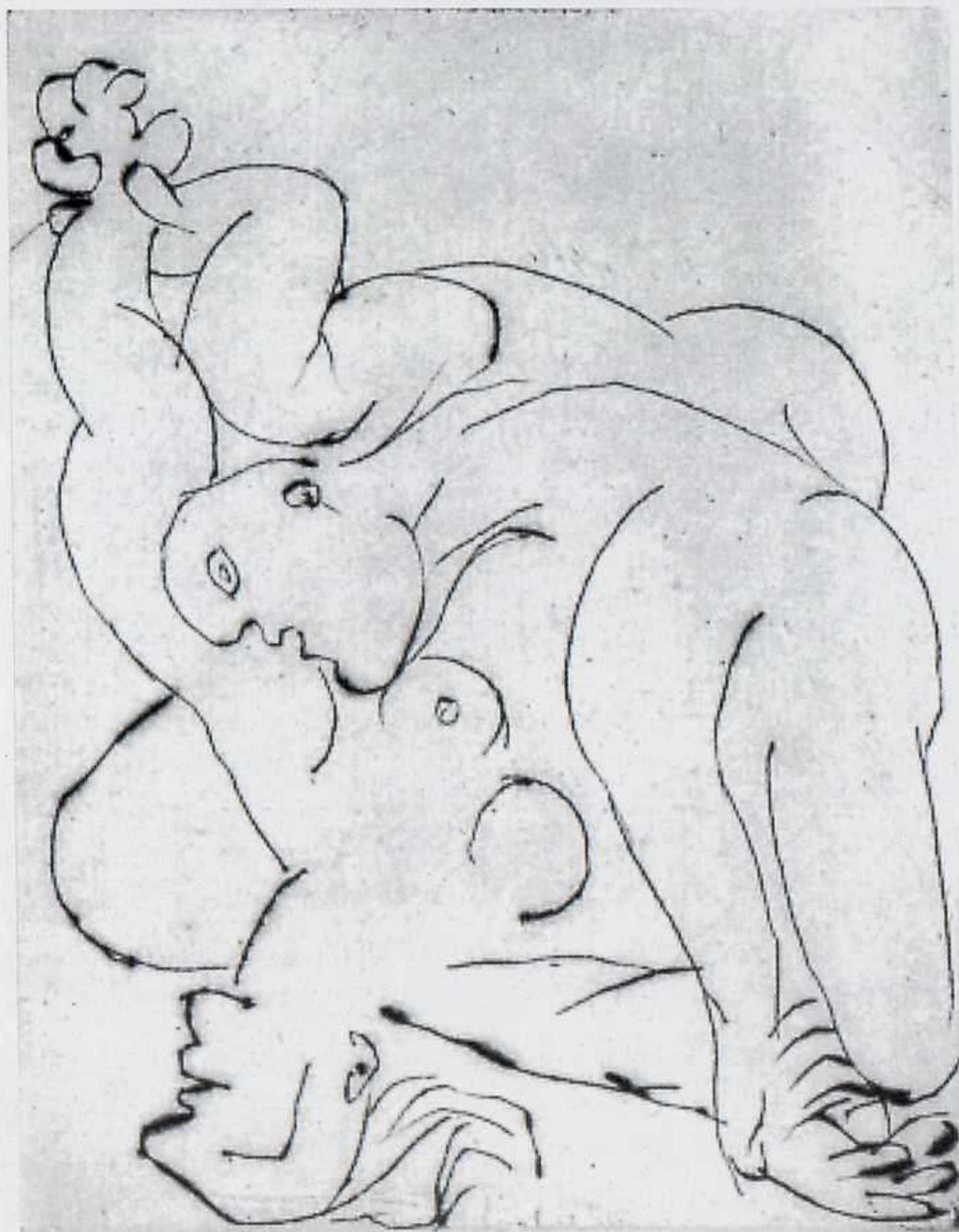
Como vemos, no sólo hay ironía y juego en la obra erótica de Picasso. En ella están todos los sentimientos del espectro humano, se encuentra reflejada la totalidad de los elementos y aspectos que conforman la condición humana, la ternura, el dolor, el deseo, la angustia, la soledad, el amor, el odio, la envidia, el miedo y la muerte. Todo ello cruzando los dibujos y las pinturas de Picasso, renovándose y renaciendo, como el propio deseo sexual, igual que los cuadros del artista, insistiendo, repitiendo incansablemente las mismas escenas eróticas. Una vía sin fin, un camino sin destino, una especie de tren que se detiene en estaciones aparentemente idénticas dentro de un trazado circular, espiral, que no parece alejarse nunca de su centro, sino todo lo contrario. Porque es a partir de los años cincuenta, es decir, cuando el pintor ha cumplido ya los setenta, cuando el erótico es el tema predominante en la obra de Picasso y podemos decir que se convierte en obsesión. Todo parece sucumbir

ante la fijación de esta idea, como si Picasso no quisiera apartarse del sexo, de esa vitalidad que se resiste a ser vencida por el paso del tiempo. Es una huída del ocaso, una huída de la muerte, un deseo extremo de aferrarse a la vida. Y ya casi de forma constante e inevitable empiezan a aparecer en sus cuadros figuras que acompañan a las mujeres pintadas, figuras que se acoplan con ellas y que ya no lo representan a él, que desde cualquier ángulo de la tela observa con ojos profundos la escena amorosa; añadiendo a su mirada de voyeur un sentimiento desgarrado y dramático que se evidencia en la cara arrugada y deformada del viejo que lo representa y que a veces mira con dolor el encuentro erótico de los jóvenes personajes, como sucede en la serie de grabados que representan a Rafael y a la Fornarina, que fueron elaborados en 1968, y en los que parece que existe envidia de Picasso hacia el pintor del renacimiento, envidia por lo que puede ser considerado el privilegio de una muerte en plena juventud que lo libró de ese lento viaje hacia el abismo que supone la vejez. Rafael es el pasado, la juventud, el pintor que con la paleta en una mano y el pincel en la otra posee a la belleza, a la mujer joven e inmarcesible, que yace con ella e incluso pasa el pincel por su cuerpo, como si la pintura que en él hay le diera la vida. Y a veces, la mirada del viejo que representa a Picasso deja de ser desgarrada y se transforma en una expresión



tierna, ensoñadora; porque esa visión es una mirada atrás, a la memoria, a la fuente de la juventud, al Picasso de los primeros años de siglo, cuando contaba la edad de Rafael. Es una mirada a la inagotable fuente de los recuerdos, a la memoria que se mantiene viva y fértil. Jugando de este modo con un tiem-

po circular que es rescatado por medio de la pintura. Esos momentos del pasado son eternizados, salvados de la destrucción y de la muerte por medio del erotismo, del amor. Porque, como bien dice el citado Alberto Moravia "Quien no ama, ya está muerto". Y nadie como Picasso se muestra renovado, vivo y pleno.



La violación, 1932





Foto: David Douglas Duncan











# Suite erótica

Los amores secretos de Rafael y la Fornarina



II.82.9.3



José María:

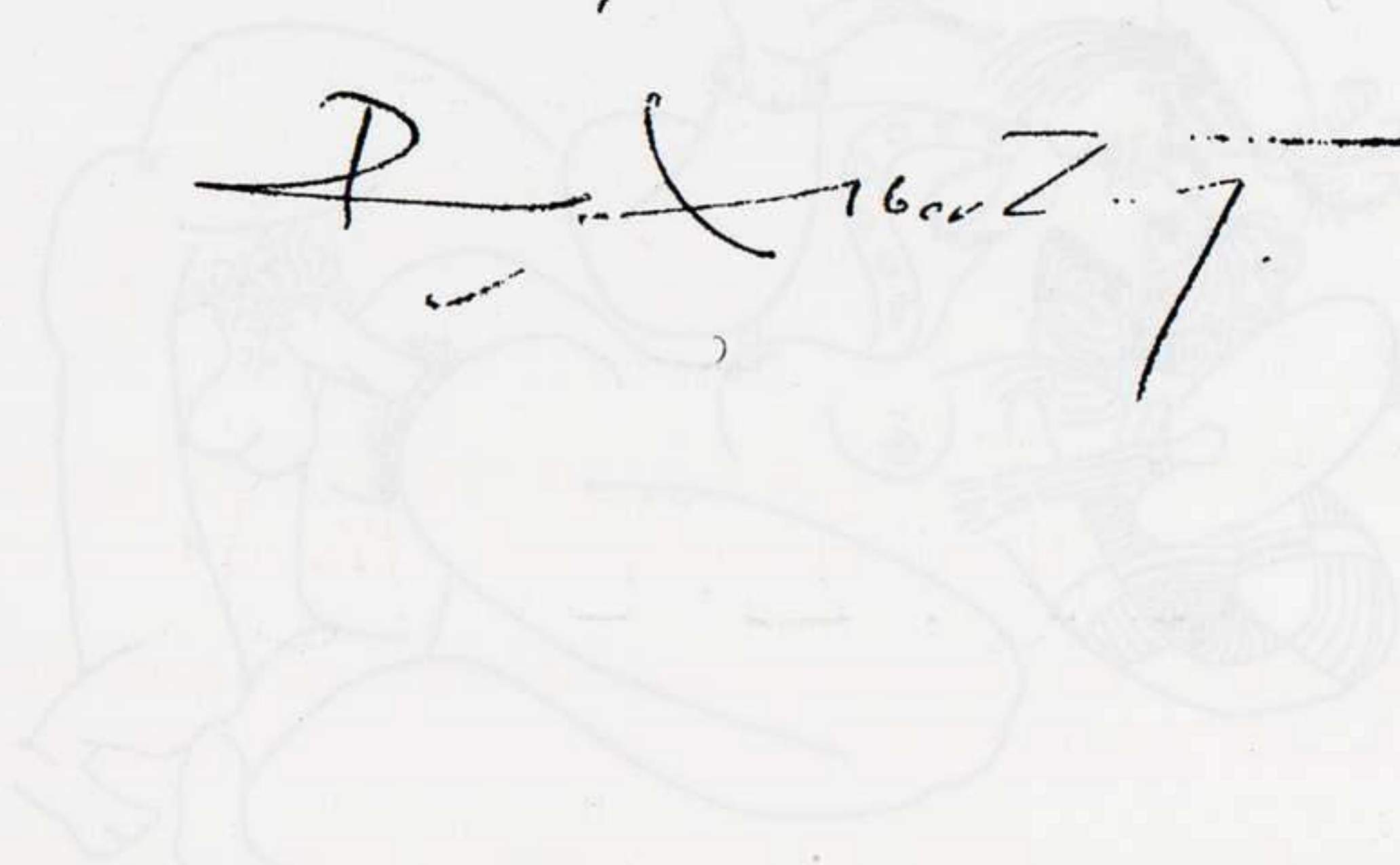
¿icases me dijó

que lo gustaba mucho literal.

Yo, una vez más, le pedí  
un recuerdo por rotación, para  
la revista

un fin ~~en~~ otros

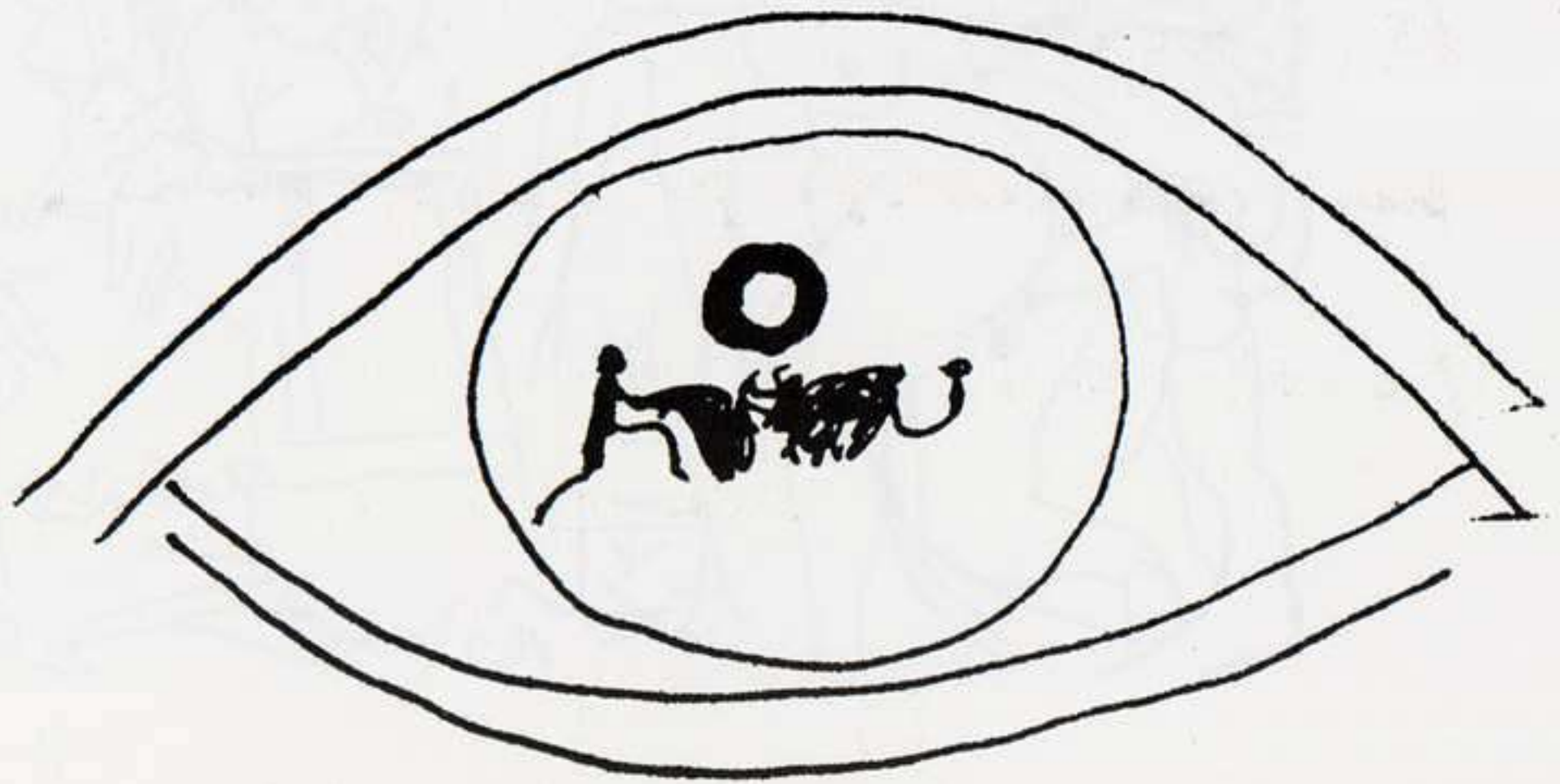
P. Albert





PPA

Jose Maria Amado  
y la Revista  
Litoral



Finis

el 12.2.70.



Row of four eyes

Two eyes



Two eyes

Two eyes



Of 5.5.1 de



I.88.p.5

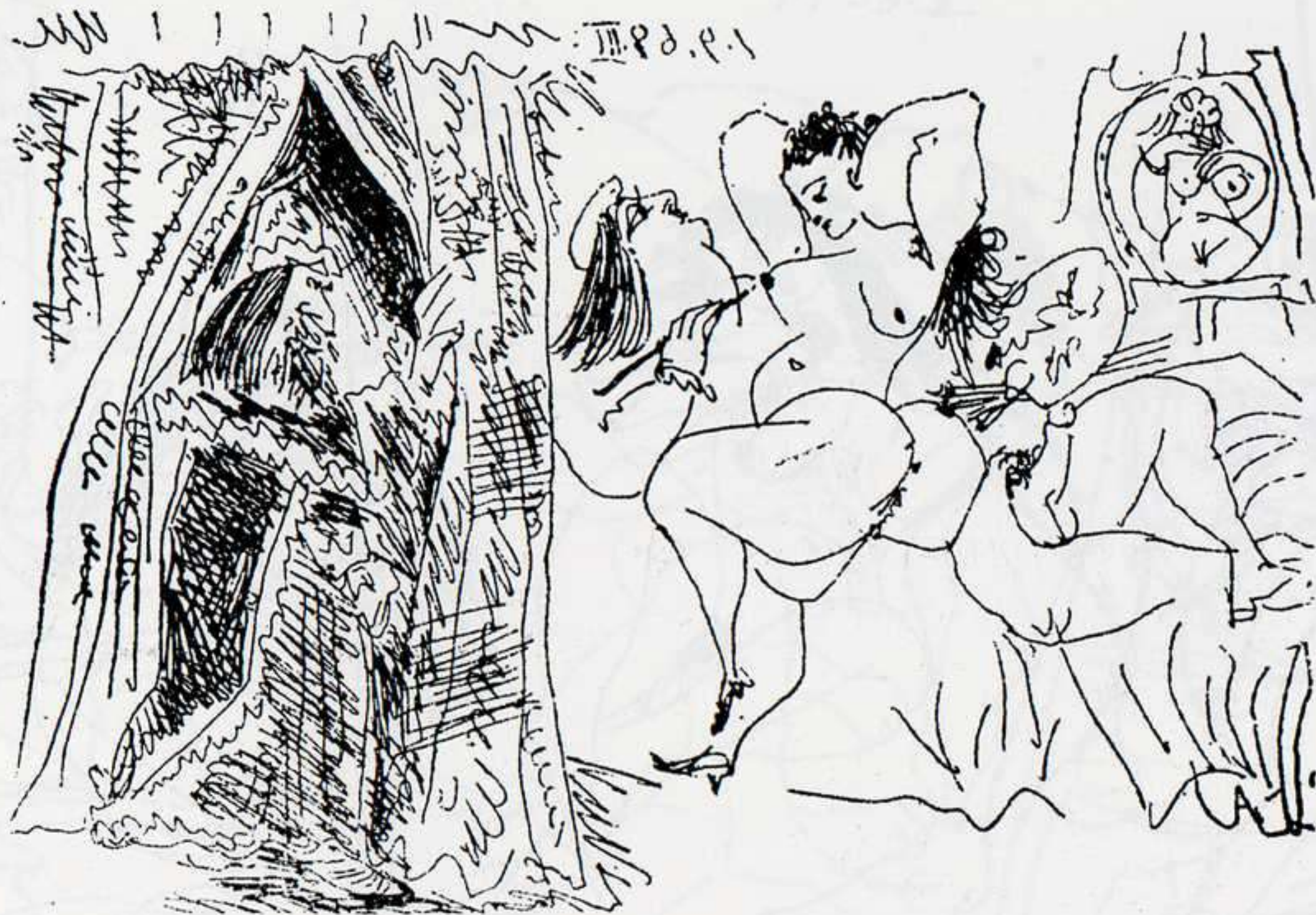






W. 82.9.1







II.83.P.1





I. 31. 1



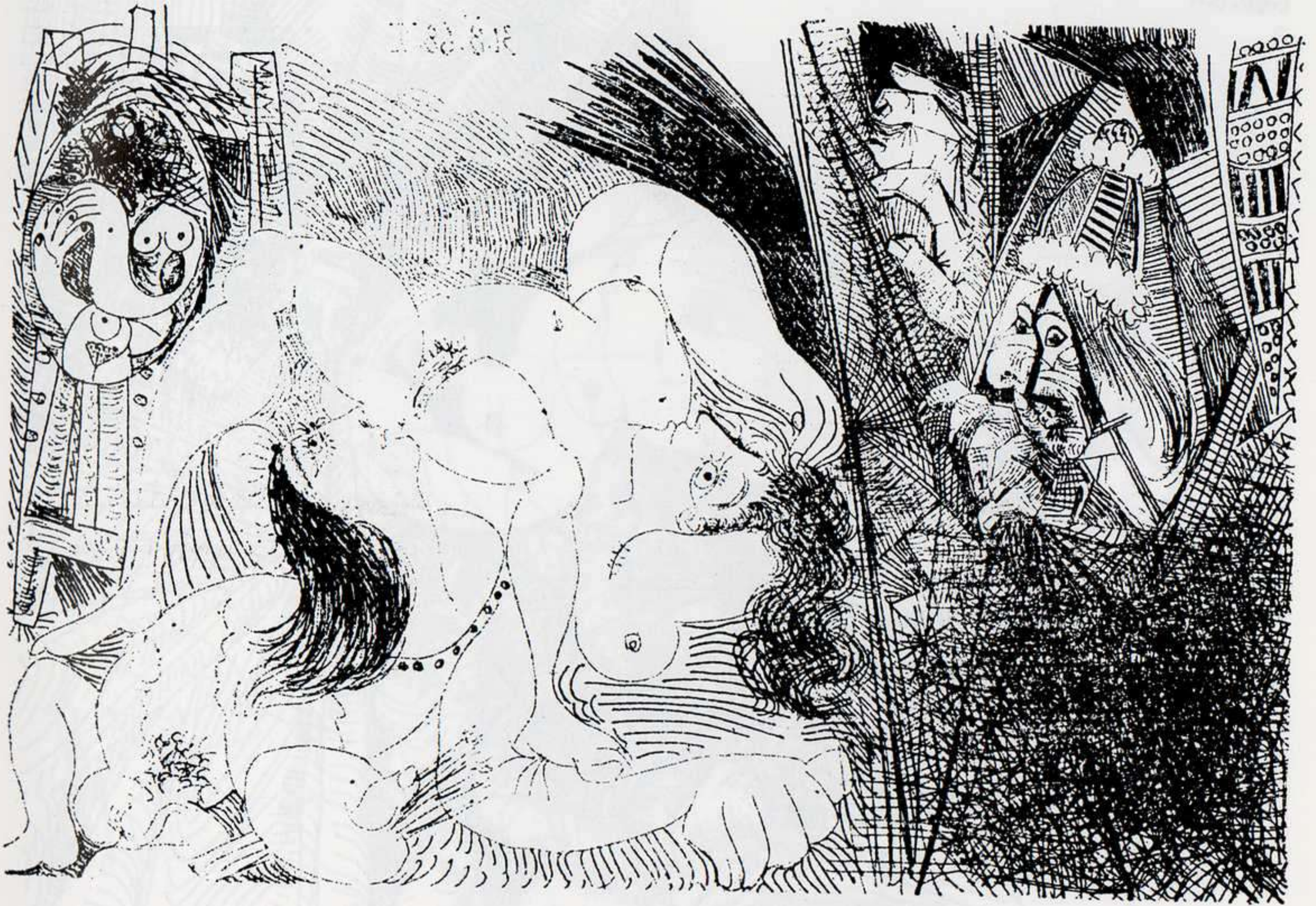


III.83.8.15





1988.6.12





T.82.8.15





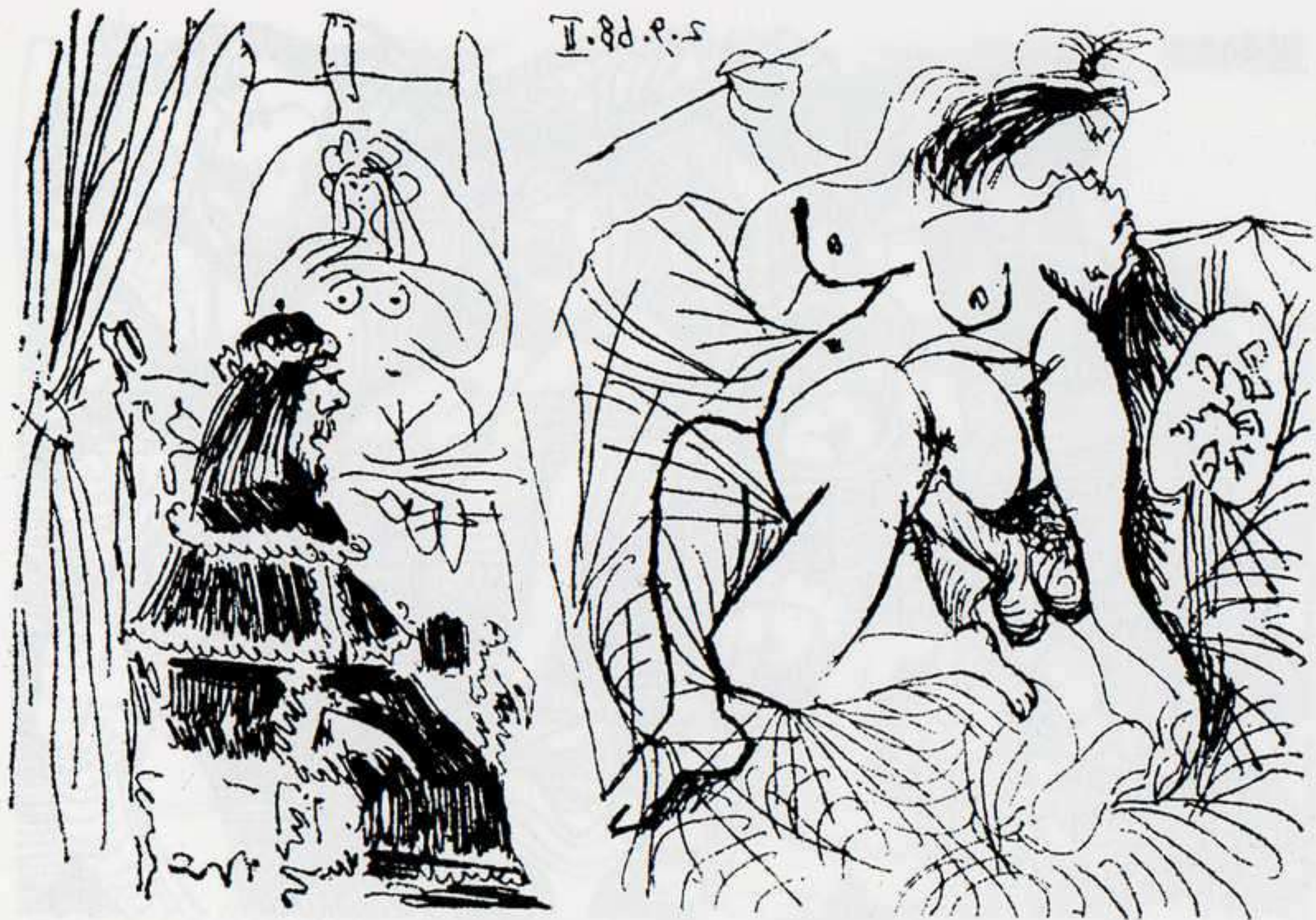
II. 83. 845











I.8d.p.s



III.82.R.5







I.S.P.





II.82.P.Σ





I.83.94











V. B. P. #









I.8d.p.f





## 24 variaciones picassianas sobre *Rafael y la Fornarina* de Ingres\*

GERT SCHIFF



Ingres muestra a Rafael con la hermosa muchacha sobre sus rodillas; ambos están contemplando el retrato de ella, casi terminado. Picasso continúa la historia y sigue a la pareja a través de los diversos *praeludia amoris* hasta la final consumación de su amor. En cada etapa son observados por un *voyeur*. El Papa. Primero le vemos espiando tras una cortina, luego entra en la habitación. Su significado como figura paterna es obvio. Como fuera demostrado por Beryl Barr-Sharrar, la imagen de José Ruiz Blasco, el padre de Picasso, se proyecta sobre buena parte de la imaginería de la *Suite 347*. La presencia del Papa convierte las variaciones sobre *Rafael y la Fornarina* en una escena básica: el hijo varón que posee a la madre, mientras el padre mira. Así, uno de los deseos inconscientes más profundamente enraizados encuentra aquí, al final de la vida de Picasso, su realización imaginaria. En el ejemplo aquí mencionado se incluye la figura adicional de un marido celoso, que se oculta bajo la cama. El poeta Rafael Alberti, amigo de Picasso, que escribió una serie de sonetos sobre esta porción de la *Suite*, identificó a esta figura como Miguel Ángel. Sin embargo, ésta es quizás una licencia poética excesiva. Otro punto parece más importante. En casi todos los grabados de esta serie, incluso en el éxtasis supremo de su unión con la modelo, el pintor conserva paleta y pin-



celes en su mano. Sigue pintando, así sea en el aire. De esta manera, la pintura, el hacer el amor y la «generación» se convierten en una sola cosa, o bien para Picasso, el deseo, que tanto está todavía a su lado, encuentra ahora su gratificación en la pintura.

La pintura le permite expresar su inmenso amor por la vida. La suya es una ancianidad sin amargura. Esa es la razón por la que él —un sátiro coronado de hojas de laurel, conducido por el genio de la juventud— conserve todavía su debido lugar entre los jóvenes soñadores y las majas. Es la razón por la que puede prever su propia inmortalidad. En una de las últimas láminas de la *Suite 347* diseña un monumento para sí mismo, un Hermes con la cabeza de un bufón sagrado. Es coronado con laurel por una delegación de la época de Velázquez: los representantes de la civilización. Pero a sus pies se estiran desnudas mujeres terrenales, recordándole con una sonrisa: las bellas criaturas de la vida inferior

\* Fragmento de la *Suite 347 de Picasso o la pintura como acto de amor*, 1972.





# *Sobre los amores secretos de Rafael y la Fornarina*

RAFAEL ALBERTI

## **De la Fornarina a Picasso**

GRACIAS, maestro, por haber grabado  
tan al detalle mis secretas cosas:  
las empinadas cimas rumorosas  
y el abismo absorbido o penetrado.

Maravilla de haberme revelado  
en las posturas más maravillosas:  
tronchado el cuerpo o por sus anchurosas  
formas al viento en vilo levantado.

Gracias, maestro, os da la Fornarina  
en nombre de su fino y bello amante,  
también grabado en su pasión secreta:

el gallo siempre alerta o tremolante  
dentro del horno fabricando harina  
y en la mano el pincel y la paleta



## De Rafael a Picasso

MAESTRO, no soñaba yo que un día  
me dibujaras tan divinamente  
el gallo erguido de la cresta ardiente  
dentro del horno que jamás se enfría.

Quién diría que tú, quién me diría  
que sólo tú, llegado el siglo XX,  
nos retrataras clandestinamente  
y engarzados con tanta maestría.

Si inmortal era ya mi panadera,  
si en los altares era venerada  
su imagen de Madona casta y pura,

ya es hoy más inmortal de lo que fuera,  
a los ojos del mundo levantada  
por una y otra parte su figura.

## De Miguel Ángel a Picasso

PELIGROSO maestro respetado,  
que sin respeto por mis compañeros  
me haces mirar entre los cortinones  
lo que en mi alcoba ver quisiera alzado.

No creas que me tienen arrobado  
la hornacina, el altar, los cupulones  
de ese edificio en que se descompone  
el cuerpo de la amante derribado.

Es un esbelto fuste lo que admiro,  
es su penacho por lo que deliro,  
su basamento lo que así me inflama.

Nunca me enamoró la Fornarina,  
sí Rafael... mas no tras la cortina  
y menos ¡ay! debajo de la cama.



## De Julio a Picasso

NUNCA se vio, maestro, nuncamente  
se vio sentado al filo del infierno  
a un Julio absorto por el fuego eterno  
de una atizada hornalla siempre ardiente.

Con mi amatista diera un ojo, un diente  
y con mi capa la nariz y un cuerno  
por comer de ese pan vedado y tierno  
que a su Adonis tan sólo ella consiente.

Comprendo tu diabólico extremismo,  
llevándome hasta el borde del abismo  
para absolver tan graves indecencias.

Pero en nombre de Venus te perdono  
y te empino, maestro, y te coronó  
con cien años de nuevas experiencias.

## De Picasso a Rafael y la Fornarina

ERIZO que a su madre flauta deja  
cuando al pozo tiró el conejo al gato  
y ombligo y nalga y nabo sin zapato  
un pincel le metió entre ceja y ceja

Si el mochuelo no halló a la comadreja  
tan parecida al suegro en el retrato  
fue el lince quien se entró con aparato  
creyendo que una raja era una reja

Gloria al que saca y mete las castañas  
y a su padre y las aspas del molino  
que al moler flor molió una golondrina

Con hilos de las más finas arañas  
Picasso a Rafael Sanzio de Urbino  
grabó aquí en brazos de la Fornarina

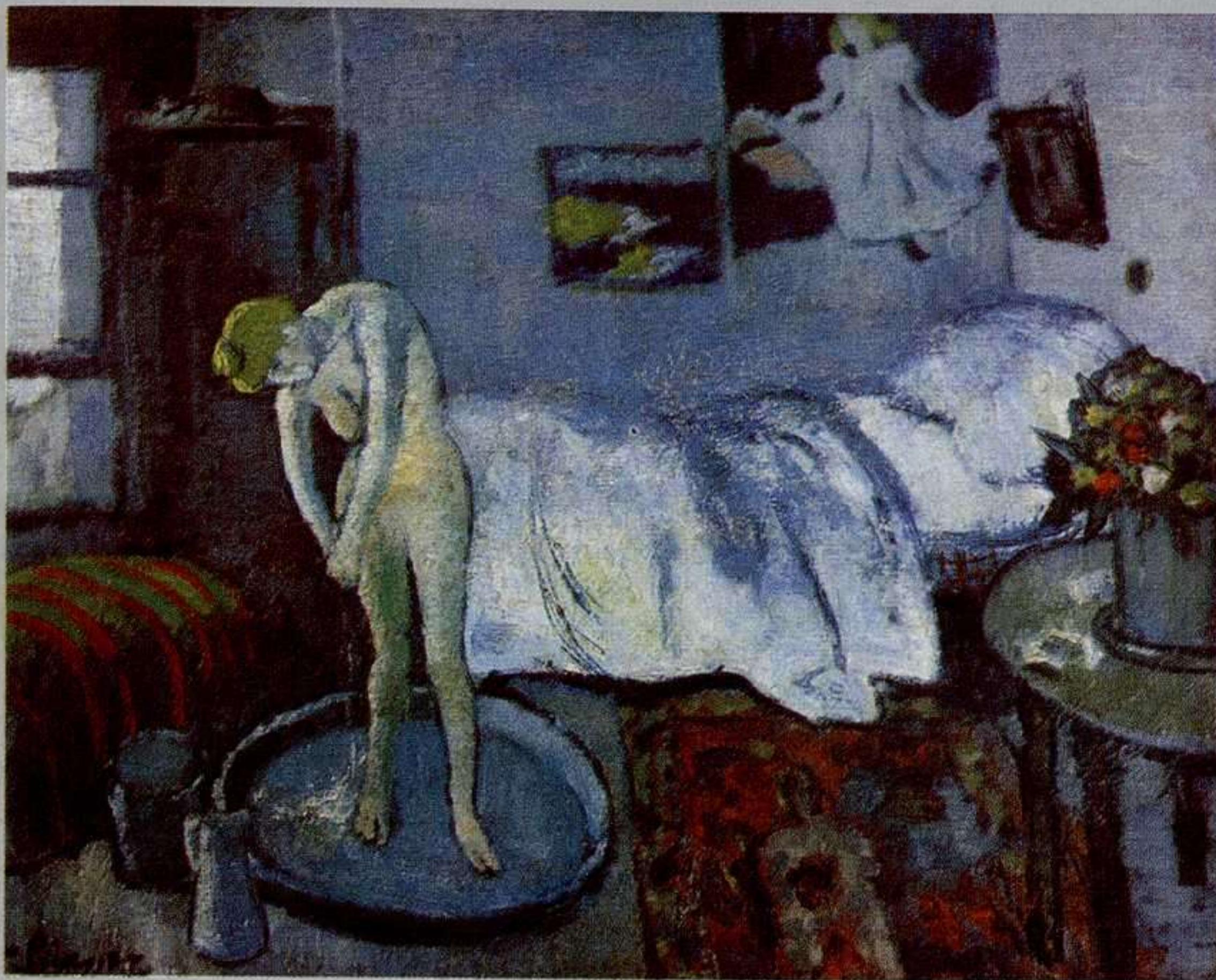






# Lo erótico en Picasso

RODOLFO ÁLVAREZ SANTALÓ



La habitación azul (El baño), 1901

**A** la libido, la erótica y el amor, los vamos a entender como una misma fuerza, imperativa, que discapacita al individuo para continuar en “lo normal”. El sexo sería su cordón umbilical con lo físico mediante una determinada anatomía y las hormonas.

También podemos probar a decirlo de otra manera: la libido, la erótica y el amor, son una fuerza congénita que empaqueta el esfuerzo cultural de los humanos para autorreglamentar su evolución. Una fuerza de actuación, incluso, sobre campos muy apartados de la reproducción.



Desde luego que es muy complicado establecer ahora un discurso sobre esto, y creo que, de manera familiar y para leer este artículo, basta con entender como erótico lo que normalmente entendemos como tal. Pero sin olvidar las definiciones anteriores.

Aquí pretendo pergeñar unas impresiones, un tanto originales, del erotismo en la obra picassiana, no del erotismo de Picasso como persona. Pero "tal obra como de tal autor", y lo erótico en un maestro como este, no puede quedar sólo como capricho circunstancial, sino qué "significa". Y no se puede despachar lo sexual en Picasso dándole el tan usado y barato incienso de que "las fuerzas telúricas se expresan y estallan por la mano del maestro..." Nada de eso. El maestro en sus cua-



Entorno vaginal, 1902

dro cuenta una erótica difícil y rara que va desde la "poca vergüenza" al humor crítico y cazurro más delicioso. Léase, pues, lo que sigue:

No es más que un detalle de intimidad y no habría que meterlo en su obra pictórica, pero algo significan los apuntes y estudios de álbumes en la obra de un pintor, sobre todo por los apuntes que no esperan ser vistos, o serlos, sólo, por íntimos. Por eso no es malo recordar, para empezar, aquellos dibujos de cuaderno de los años 1901 y 1902, en Barcelona. Son de después del primer viaje de Picasso a París, y en ellos vemos, por ejemplo, al pintor Junyer y a él mismo, desnudos, flanqueando la cama donde reposa la *Olimpia* de Manet. En otro, su amigo Fernández de Soto masturba a una prostituta, si bien impecablemente vestido con corbata y cuello duro. A Nonell le hacen una felación, un Nonell sin sus conocidas barbas. Un *cunnilingus* anónimo, un pescadito picoteando un sexo... Son dibujos con humor para personas de confianza. Pero indican un talante.

En 1901, en su segunda estancia en París, ya pinta una mujer bañándose, en una gran palangana, en la propia habitación que el pintor tenía en el Boulevard de Clichy. No tiene más significación que la tradición de los desnudos impresionistas o las historias de su admirado Lautrec. Nada ideado por su cuenta, sino un tema obligado. Lo mismo pasa con *El desnudo con medias*.

Pero en febrero de 1901 se suicida su amigo Casagemas, personaje que no puede aguantar una fuerte presión erótica: prostitución, alcohol,





Retrato del artista haciendo el amor, 1903

impotencia y amor con celos. Para Picasso resulta un fuerte golpe. Lo pinta, muerto, en un par de cuadros, con el tiro en la sien, y después lo glorifica, a finales del verano de ese año, en un extraño entierro, el cuadro *Evocación*, en donde su alma asciende en caballo blanco a un cielo de putas que lo besan en la boca. Y son putas, porque llevan el uniforme con el que nos las legó el impresionismo: desnudas y con medias negras. Es un entierro con erótica de esperpento y sarcástica inspiración en el *Entierro del Conde de Orgaz* que se continúa al año siguiente en el cuadro *La Vida*, en donde Casagemas, de un lívido cadáver, desnudo, es abrazado por una mujer desnuda, su amada Germaine, por la que se

suicida, casi privados de alma en algún limbo del más allá.

Germaine seguía viva y, por tanto, se podría pensar en la vieja historia de Orfeo bajando a los infiernos de la muerte a rescatar a Eurídice. Las putas de *Evocación* hacen lo mismo. Pero la una y las otras rescatan, desnudas, a "cuerpo limpio" por la erótica... Es una libido-amor siniestra con un cadáver.

Del 1901 se conserva una acuarela en donde un amenazador personaje, flaco, pálido y de negro, casi recién descolgado de la horca, contempla a una mujer desnuda que duerme. Creo que es otro pequeño ejemplo del amor y el cadáver. Y, todavía, cuando empieza en 1907 los dibujos para componer las





Jeanne (Desnudo acostado), 1901

*Demoiselles d'Avinyó*, en los primeros se ve entrar en el salón de las prostitutas a un estudiante de medicina con una calavera en la mano; viejo asunto éste de la muerte y la erótica.

En 1905 se le muere a Picasso Arlequin en un guache sobre cartón. Parece simbólico el hecho de la muerte del personaje paradigmático del amor y la vida porque después empieza la "época rosa" y su particular erótica.

En contra de lo que se ha dicho, en ella no hay esa especie de resurrección de después de la "época azul". Los arlequines y saltimbanquis y sus mujeres desnudas viven en una atmósfera monocroma de rosa sucio manchada de azulenco, con espejos como única salida (¡Adónde

sale un espejo!) de esos interiores acrepusculados. Se peinan eternamente las mujeres y sus hombres las contemplan eternamente. No va a pasar nada más. Es una erótica como de campo de concentración. De larga espera en apeaderos de ferrocarril por la tarde... Hay que irse, se arreglan para irse, tienen algunos hijos (para irse), están desnudas (para, de alguna manera, irse). Pero no se van. Vuelve a ser, me parece, ese extraño Limbo que se nota en *La Vida* y en donde la erótica es de eyaculaciones frías.

A lo largo de 1906 van apareciendo mujeres solitarias o en parejas, sólidas, ya con los párpados duros de las esculturas ibéricas, que en 1907 ajustan sus cuerpos a facetas y ángulos hasta llegar a la *Mujer de amari-*



llo, en la primavera de ese año, que entreabre ya la cortina del fondo para dar paso a las mujeres desnudas del prostíbulo de la calle Avinyó.

Pero con las *Demoiselles d'Avinyó* aparece una erótica distinta, una erótica inquietante de nuevo.

El cubismo, con sus ángulos duros, sus facetas y sus diedros, tiende al insecto. Emanan caparazones y patas con codos. Y ahora la erótica es la incomprendible para nosotros del escarabajo o la cucaracha. El *Desnudo con los brazos en alto*, del otoño de 1907 es, claramente, la mantis.

*La bañista*, óleo de 1909, tiene cuerpo de caparazón y los brazos descaradamente articulados, como impresiona en los insectos.

Durante la época del cubismo analítico aparecen muchos desnudos. Por ejemplo, en los de Cadaqués del 1910 hay una cierta sinuosidad de mujer de fuertes caderas. Pero estando Picasso sólo preocupado por la traducción en geometría de los cuerpos, no creo que haya que ponerse pesado buscando erotismo aquí. No importa el tema, sino la "manera". Eva Gouel, modelo de un par de estos cuadros, el *Ma Jolie* y *J'aime Eva*, del 1912, precioso amor de Picasso que sustituyó a Fernande, muere el año 1915. Atrás queda aquel tierno dibujito de don Pablo en el que le lleva, suspendida entre el pulgar y el índice, una cajita de bombones. Ella, por esa su imperceptible presencia, es lo único que podría interpretarse como erótico en aquellas pinturas.

El año 1918 cambia el panorama. Aparecen las *Bañistas de Biarritz*, conjunto de mujeres, muy en harén



Picasso y Fernande Olivier, 1904

de Ingres, en estilo realista con horizonte de mar, cielo y nubes; viejos símbolos de la fecundidad.

En 1919 pinta en Italia los *Campeños durmiendo*, que sugieren el sueño tras la cópula. Y en el 1921 aparecen las felices madres, desnudas, con sus pequeñines. Es un intermedio que coincide con su boda con Olga y el nacimiento de Paul. El erotismo aquí es de los que embarazan, un dejarse ir feliz sin buscar explicaciones ni problemas; la vida burguesa es tal como es.

Siguen las *Mujeres corriendo por la playa*, de 1922, y las sólidas y pesadas mujeres pintadas en 1921 en Fontainebleau.

En general, son mujeres solas, sin el varón que completaría la libido. Unas veces parecen estar esperándolo mientras juegan. Otras veces parecen olvidadas. Tal vez podría contemplarse un cierto lesbianismo,



cosa que se veía con claridad en la acuarela de 1904 *Las dos amigas*, y en las parejas de mujeres desnudas que pintó en París a lo largo de 1906, cogidas de la mano o de la cintura, aunque en estas últimas más bien seduce la idea de hembras en escarparate, en venta.

Pero en el año 1923 hace Picasso un dibujo de *Tres mujeres bailando* en donde el suave efluvio que emana de la maternidad y de lo preñado deja paso a un sexo provocativo que se convierte, posteriormente, en violento. De aquí en adelante aparece el varón como amante depredador, la mayoría de las veces ante un sexo que no se defiende.

En 1925 hace en Juan-les Pins *El abrazo*, en donde la boca de la mujer es boca y sexo. Posiblemente no ha sido querido así por el maestro, entre otras cosas porque el objeto del beso de la mujer es su hijo. Pero la "asociación", que en Picasso es una regla de construcción de modelos, lleva a la creación de la "vulva con dientes" a partir de las bocas, verticales, por la violenta dislocación de la cabeza hacia un lado, de las bailarinas de *La danza*, cuadro pintado en Montecarlo en 1925. Y esas antropófagas vulvas con dientes fueron repetidas por el maestro como un hallazgo, como hacía con otros hallazgos parecidos. De todos modos, en *El abrazo*, la gestuación

de la mujer, realizada en el estilo semigeométrico que le viene del cubismo del año siete, es voraz y agria, tendiendo al insecto como antes dije.

En el óleo de 1931, *Figura junto al mar*, ya se representa un beso antropófago con cópula y, más bestialmente, tenemos lo mismo en *El Bañista* y *Figura haciendo el amor*, de 1933, dos dibujos hechos en Boisgeloup. Son agresiones brutales entre "insectos" de vientres blandos.

Y continúa la erótica violenta, sádica. Este mismo año comienzan a aparecer dibujos y aguafuertes de minotauros poseyendo ferozmente a mujeres. Pero minotauros y tauromaquias son otra historia, que vamos a contar un poco más despacio.

La historia la graba Picasso desde 1933 al 36 y casi de manera lineal, ayudado de óleos y dibujos. Y es la siguiente:

El Minotauro es un depredador del sexo escapado del Mediterráneo profundo. Lo vemos violando, acechando mujeres, en convites y bacanales y matando al caballo con saña (vieja estampa de las corridas españolas), incluso follándolo (que la palabra expresa más violencia y humillación, como requiere la copulación de la bestia). El Minotauro es todo sexo primordial. Cuando acude al rito antiguo, a la Plaza, se trasmuta en toro completo, pero sigue



Dibujo, 1906



representando el violento encuentro sexual, sin seducción. Mata y posee, y es lo mismo. Y así aparece en los grabados, en donde el torero se convierte en mujer según el esquema freudiano, y el caballo en inútil macho guardián de la mujer, tal vez marido, y el toro-minotauro la fuerza sexual bruta. Y la estampa se repite una y otra vez: sobre el caballo va la torero-mujer, tendida boca arriba y con los pechos fuera y los ojos cerrados. Parece muerta. Pero no está muerta sino transida. En uno de los grabados hechos en Boisgeloup el toro busca su boca para besarla y ella abre los ojos. En otro grabado es sencillamente violada.

Continúa la historia del Minotauro y vemos cómo, finalmente, es apuntillado en la Plaza; es decir ritualmente. Y lo es por mujeres y en presencia de mujeres. Curiosamente, entonces, la cabeza del Minotauro transparenta una cabeza de hombre bello y noble... Tal vez Picasso comprendía que la bestia era humana al fin, como hijo de mujer, y, como los héroes, estaba sujeta al "sino".

El Minotauro es un ser estéril,



Putto amenazando a una muchacha arrodillada, 1903

porque es híbrido, y sus cópulas no serán nunca fecundas, de ahí su inutilidad para su pueblo. Y su peligro, porque no puede ser pacíficamente dominado por la mujer, ya que no la fecunda y es este el proceso clásico por el que la mujer domina la violencia del macho. Y estas mujeres, vejadas por la infecundidad de la bestia, matan al Minotauro, aun cuando el placer que recibieron de él fue enorme.



En esta erótica asesina Picasso no olvida a la mujer-mantis. Ahí están las ya nombradas vaginas con dientes o la escultura *Mujer* (Vallauris, 1948) en donde una negra oquedad, dividida por un seto, se adorna con pequeños brazos y piernas y unos ojos que, al no tener cabeza, se abren al borde del profundo agujero. Espero no ser tomado por obseso sexual si interpreto el modelo como un, algo más que simbólico, sexo femenino, hondo y oscuro que vacía a toda la mujer.

Pasan los años de Picasso y allá por el 1953, cuando ya tenía 73 años, deja a Françoise Gilot y se une a Jacqueline, comienza una serie de óleos y grabados: el "pintor y la modelo", en donde el pintor es viejo, caricaturizado, y la modelo es joven, desnuda y exhibicionista. Y en el estudio hay gente mirona. Estamos ahora ante una nueva erótica. Ya no es el sexo grosero de las libretas, ni el macilento de la época rosa, ni el mediterráneo y fecundo, ni el violento y mortal de insectos y toros (curiosamente el maestro pintó el toro-insecto. *El toro negro*, 1947). Ahora es el triunfo, con gloria y cachondeo, de la mujer desnuda. El cuerpo desnudo de la mujer es el objeto de la creación con

más significativa. Ante él nada hay que decir, y no se puede disimular su presencia. Es lo que es por naturaleza: el Gran Centro. No se le puede vencer. Y todo lo que las culturas han conseguido es procurar taparlo con empeños desesperados que van desde los tabúes y legislaciones sádicas y rituales sangrientos hasta los simples poemas de amor. Y todo ha sido inútil, porque cuando ella abre las piernas se acaba la patética mascarada.

Es la última y definitiva erótica en Picasso: la mujer desnuda, sólo cuerpo, domina a un mundo de mirones peripuestos, gente con un papel en la vida, con una pretendida importancia y con doradísimo ritual de todo.

La serie tiene un lejano precedente en un dibujo de 1902, *El aficionado*, en donde un maduro caballero, con

gabán y monóculo, contempla a una mujer de cuerpo bellísimo que es mucho más alta que él. Sin embargo, los grabados del 26, "el escultor y la modelo", nada tienen que ver con esta erótica, que se continúa en 1968, Picasso ya con 87 años, con las 347 planchas en donde se recrea con su testamento, para quien se lo sabe heredar: el mundo son monos



El beso, 1925



pillos, con ambición y con un sentido jerárquico ridículo. Se encaraman unos sobre otros y todos dicen que han llegado y que han triunfado. Llega la mujer y lo vuelve todo a su justo sitio abriendo los muslos y enseñando el coño (y hay que emplear la palabra popular para denominar el justo concepto y valor que le da Picasso). Es el triunfo del coño, que destruye el juego cultural de los solemnes, los trascendentes y los importantes.

En las estampas del maestro, ante la mujer, que siempre exhibe, pícara, su sexo, están los mosqueteros, los banqueros, los hombres de Corte, los poetas de ateneo, las celestinas, los que pretenden comprar a la mujer misma... El mismo Picasso, adelantándose a sus tontas mitificaciones, se pone también en el grupo de mirones como otro de los desarmados, en su pompa y circunstancia, por el coño normal: el que no es ni simbólico ni alegórico ni tiene nada que ver con la fecundación. El coño que en plena estefanía pone a los tontos en su sitio y vuelve la risa al mundo.

Ya no se para y en el mismo año saca la serie de grabados llamada "Picasso erótico" (a buena hora fueron a descubrir). Y allí están los retozos de Rafael de Urbino con La Fornarina contemplados por un babeante Julio II y, a veces, por el mismo Miguel Ángel desde debajo de una cama. Rafael penetra ostentamente a su amante mientras adopta posturas de pintor relamido, con paleta llevada como bandeja de manjares y pincel cogido con los tres dedos justos.

Todavía en 1970 graba "La fiesta" de la patrona de la Casa Tellier", famoso prostíbulo parisién de los años veinte, en donde una troupe de señores con chistera, militares de altos plumeros y un pintor de cámara se apelonan ante la mujer que, con media sonrisa muy intencionada, se entreabre su sexo. Para verlo, toda aquella gente fue en romería.

Pero todavía más. Durante el 1972, y falta un año para su muerte, sigue produciendo óleos y dibujos en los que el tema más frecuente es el "coño en gloria" (a estas alturas de la erótica picassiana, permítanme expresarme así; es que es la frase justa).

Y es por entonces cuando, haciendo esas síntesis picassianas que repite como logros en su obra, crea una unidad sexual femenina con la hendidura de la vagina, el orificio del ano y el vello pubiano, todo sintetizado, que resulta como una gran signo de admiración glorificado.

Así:



Este perverso monograma lo repite ya hasta su muerte.

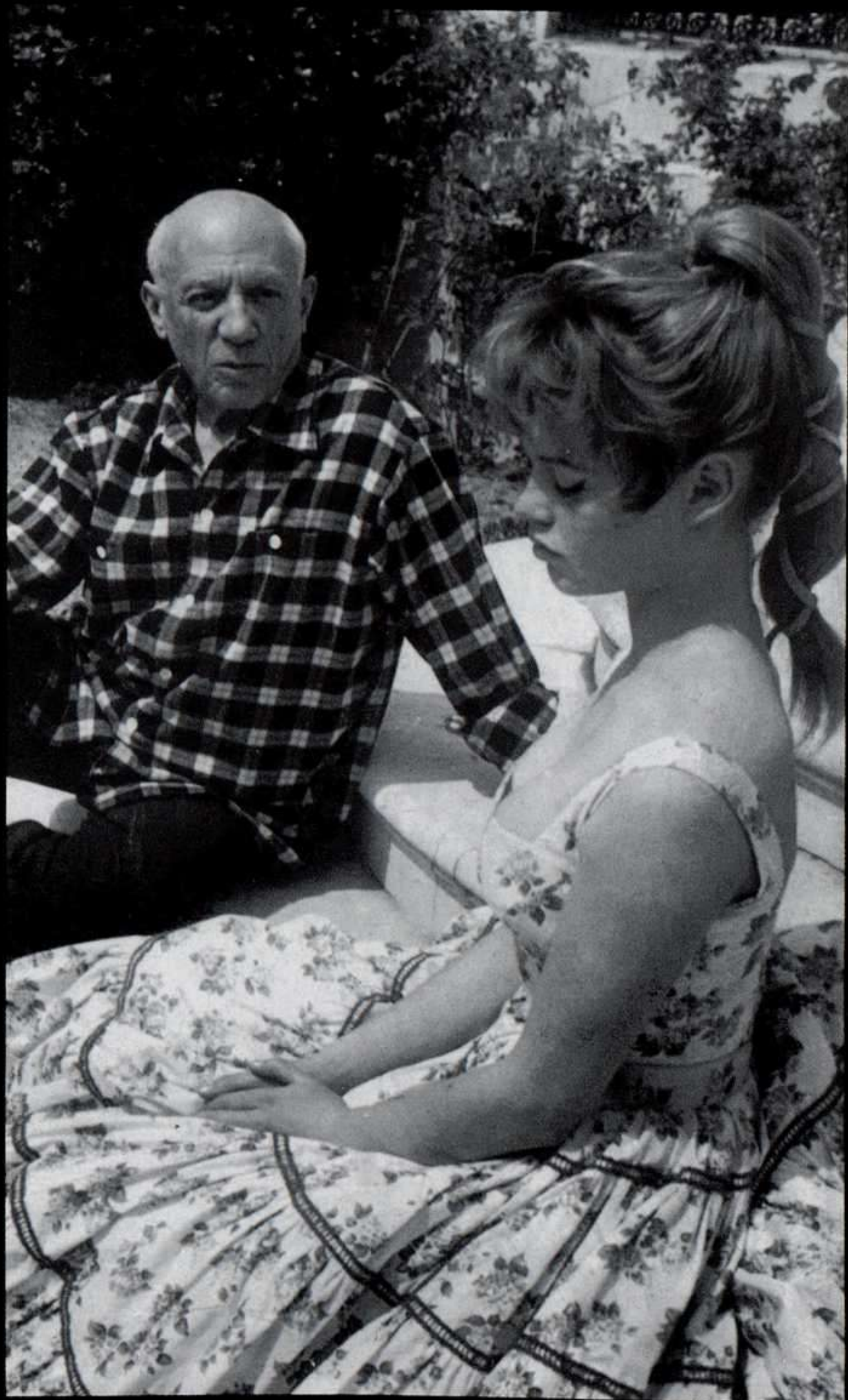
Este glorioso hallazgo yo me lo creo como el verdadero testamento de don Pablo.





Paul y Dominique Eluard con Picasso. Saint Tropez, 1951. Foto: Lee Miller





Picasso con Brigitte Bardot en Mougins, 1957



# Picasso: Bestia y laberinto

MARÍA NAVARRO



Minotauro y yegua muerta delante de una gruta y niña con velo, 1936

**D**etrás del espejo no hay nada, como tampoco lo hay en el laberinto, a excepción de su propio recorrido, como nos revela a modo de luminaria la obra picassiana. En particular, si bien podemos considerar estos aspectos como una constante a lo largo de su obra, toda aquella que se nutre y a veces recrea en el horror y la belleza del encuentro de la bestia cuando comulga con lo humano, ser de animal y ser de hombre más allá del mito, en una comunión donde la cópula



en ese lugar donde se desvanece la palabra y surgen las fauces de la mirada, que no es otra que el gesto del pintor de trazar. Trazos que son el camino, su camino particular por donde acceder a la mujer, a aquello que de ella no captan más que sus ojos de pintor, mirada que devora en el hombre Picasso y no es humana.

Por ello toma Picasso a la mujer y la eleva a su categoría real de no toda, o sea, poseedora de un conocimiento que no es simbolizable y la hace misteriosa, elegida como fuente de la vida, por eso poseedora también de un saber acerca de la muerte. Rasgos estos que son provocadores y que se tornan en la obra de Picasso erótica constante que llama al animal una y otra vez.

Vemos esto en muchos de los cuadros de la serie que forman la Suite Vollard, por ejemplo, donde la mujer se desvanece bajo el goce de la bestia que hace suyo, de ella también, y que podemos apreciar casi de un modo repetitivo en la languidez de los cuerpos, la expresión de la mirada perdida. Es esta la mirada que justamente va a parar al vacío del que Picasso se nutre. Picasso nos aparece como un devorador tam-



Dibujo, 1962

bién. Comen sus ojos a través de la magnificencia del acto de trazar.

O desde ese otro goce, el del poder, que vemos en *Mujer jugando con perro* (1953) o en *Mujer desnuda acostada jugando con gato* (1964). Poder que es un mostrarse para su ojo *voyeur* y que apreciamos en casi todas sus mujeres.

En sus personajes, incluso en aquellos que yacen, hay acto. Siempre un más allá que se viene a enredar con lo animal como exponente máximo de aquello que ella en su conocimiento desconoce y que el minotauro, toro, gato o caballo, a veces perro, como animales preferidos, encarnan.





Minotauro arrodillado sobre mujer dormida, 1933

Es por esto que impacta. Nos introduce en el espacio del desocultamiento, *stoss* heideggeriano que abofetea por ser justamente el que mira el que le da la vida, al recibir esa verdad que se desprende de la obra, del cuadro mismo, más allá del pintor como sujeto. La obra de Picasso, más allá de Picasso, Picasso rebasado por la verdad de su obra en el encuentro con la mirada; verdad que nos revela la imposibilidad, el agujero de su propio hallazgo, que él mismo nos señala a través de su

famosa frase: «no busco, encuentro».

Así vemos en *Minotauro y yegua muerta delante de una gruta y niña con velo* (1936), de la Suite Vollard, el rostro ávido del minotauro sujetando a la yegua, ser yacente entre sus brazos, metáfora de lo desconocido femenino que se encarna en llamada desde las profundidades de una gruta, desde el mismo borde del vacío que su trazo marca; y el velo, que cubre, no el rostro, sino la escena a los ojos, para hacerla más llevadera, llena de aquello que no existe y





Minotauro bebiendo y escultor con dos modelos, 1933

hace al deseo. El deseo implacable de Picasso que se nos revela como réplica, también como revelación y lo lleva, en aras de los avatares de ese deseo, a plasmar en escenas de amor la destrucción más terrible.

O la evocación de la soledad como aquello que está siempre, más allá de la cópula, el amor o la tristeza y que apreciamos como si se tratase de un telón de fondo en los mudos personajes que son sólo silueta espectadora en *El minotauro herido, caballo y personajes* (1936), o la

*Minotauromaquia* (1935), donde la luz de una vela ilumina lo que ha de recibir ofrenda, nuestra mirada, que hace al cuadro porque éste nos mira justamente desde ese punto de revelación que atrapa. Lo que se ofrenda al espectador, no a la bestia como figura mítica de la que Picasso se nutre. Lo que se da para velar justamente que no hay un Teseo salvador y salvado, sino recorrido y encuentros.





Es la antigua ternura, más vieja que el amor, y que la concepción moderna del amor-pasión nos ha hecho olvidar, la que Picasso ha puesto ante nuestros ojos.

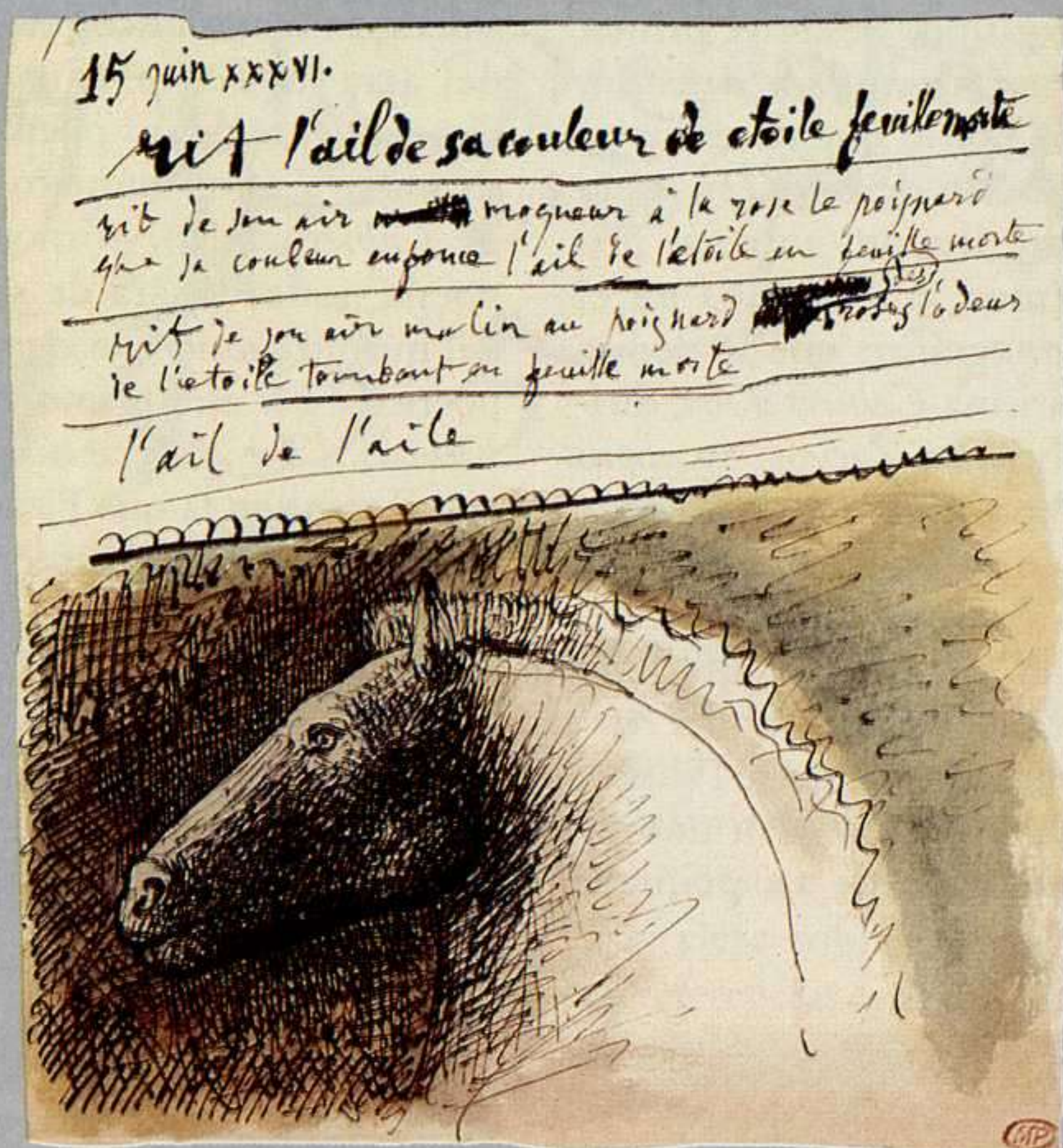
Es un dios muy antiguo, o una diosa, que Picasso ha sacado de su sepultura con su memoria ancestral. Una divinidad de amor que, en todo caso, no estaría encerrada en una definición, ni cristalizada, que no tiene que rendir cuentas ni justificarse; pura, libre. Más que amor, podría llamarse ternura; fidelidad de las entrañas apagadas, paz profunda de las entrañas.

MARÍA ZAMBRANO



# Picasso: la escritura y el deseo

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN



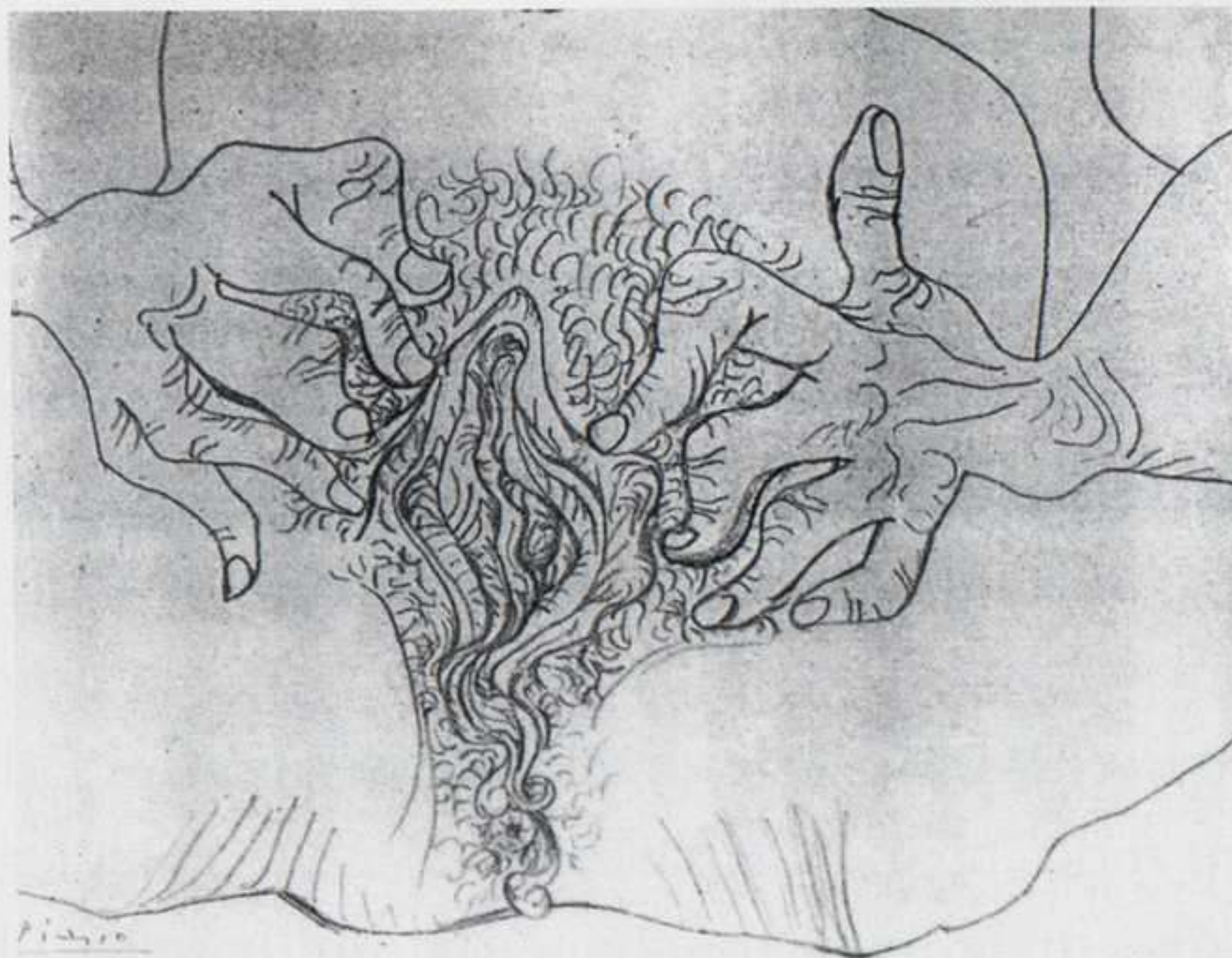
Manuscrito y cabeza de caballo, 1936

**E**n un ensayo reciente, “Picasso y el surrealismo”, escribe Lucía García de Carpi que el pintor malagueño no compartió “el interés programático del surrealismo por el subconsciente y el mundo de los sueños”, pero indica la existencia de muchas afinidades, visibles, sobre todo, cuando a partir de 1925 se despliega en su pintura “una imaginería desconocida que bascula obsesivamente en torno al sexo”.



Y añade: “El elemento erótico, ajeno al cubismo, irrumpe ahora en la producción picassiana con una brutalidad y crudeza inusitada”. En el momento en que empieza a escribir (transcurre el año 1935), Picasso se encuentra muy cerca de los surrealistas: ha colaborado en las sucesivas revistas del grupo, desde el primer número de *La Révolution Surréaliste* a *Minotaure*, por lo que no es extraño el entusiasmo de éstos, en especial de André Breton, ante sus primeros poemas, publicados en el número monográfico que le dedica la revista parisina *Cahiers d'Art*, dirigida por Christian Zervos, en enero de 1936. Baste recordar algunas de las firmas que aparecen en este homenaje: Breton, Eluard, Péret, Dalí, Hugnet, Man Ray, Miró, Julio González. Mucho antes, Louis Aragon ya había convertido a Picasso, bajo el nombre de *Bleu*, en uno de los protagonistas de su primera

novela, *Anicet ou le panorama* (1921). “El sistema de Picasso es único”, venía a decir André Breton en 1933 (“Picasso en su elemento”). Los textos de Breton sobre Picasso demuestran la enorme admiración que el líder del surrealismo sentía hacia el pintor español, a quien consideraba un auténtico revolucionario del arte moderno. Cuando habla directamente de sus poemas (“Picasso poète”, en el número-homenaje de *Cahiers d'Art*), afirma que “esta poesía nunca dejará de ser plástica, del mismo modo que esta pintura es poética”. En ese mismo número de *Cahiers d'Art* aparece una entrevista con Zervos en la que Picasso sugiere la necesidad de no perder nunca de vista las referencias más inmediatas. Se diría que en estas declaraciones hay una poética implícita: frases como “en mis cuadros meto lo que se me antoja”, “la pintura es un conjunto de destrucciones” o “una des-



Dibujo, 1971



á la una mano veinte de la noche  
los cojones de mi abuelo  
son patatas con tomates  
si lo pumeta tu culo  
hoy 9 de Diciembre  
de este año que es  
el 1. 9 3 5

Manuscrito, 1935

carga de sentimientos y visiones” pueden aplicarse perfectamente al sentido de sus primeros textos poéticos. Tanto como en la pintura, es visible en los poemas picassianos esa concreción que sirve como punto de partida. No se equivocan Breton y Guillermo de Torre cuando consideran la escritura de Picasso como una especial prolongación de su trabajo pictórico, y la correlación puede advertirse en el tema erótico, central en la obra picassiana.

Con motivo de una exposición celebrada en octubre de 1995, *Féminin-masculin, le sexe de l'art*, Marie-Laure Bernadac se refería a Picasso como continuador de la pintura clásica. A diferencia de Duchamp, “Picasso se sitúa dentro de la tradición renacentista del desnudo, extrae su fuerza de la penetración física y metafórica, de la pintura-mujer.” En su tratamiento literario

del erotismo, las *sensaciones* juegan un papel fundamental. Michel Leiris inventa una expresión muy acertada al definir la escritura de Picasso: “una poesía a ras de suelo, que nunca se eleva sobre el nivel del mar”. Las referencias ambientales inmediatas, dominantes en los poemas de Picasso, se trasladan también a un erotismo familiar, no muy distante de las evocaciones culinarias:

“haciendo que su arroz con pollo en la sartén le diga la verdad y le saque de apuros le canta la Zambomba y organiza en el amor carnal la noche con sus guantes de risas pero si alrededor del cuadro medio hecho de la línea sin vergüenza hija de puta insaciable nunca harta de lamer y comer cojones al interfecto la banderilla de fuego...”

(24 de diciembre de 1935)



Un erotismo de *voyeur* del que ya se encuentran indicios en el primer texto literario de Picasso, fechado el 18 de abril de 1935:

“al ángulo del cuarto visto desde la puerta abierta escondida en el negro del pasillo (...) alrededor del ole que se ve en el ojo de la cerradura cuando su llave entra y recoge la luz de cera fundida en el anillo...”

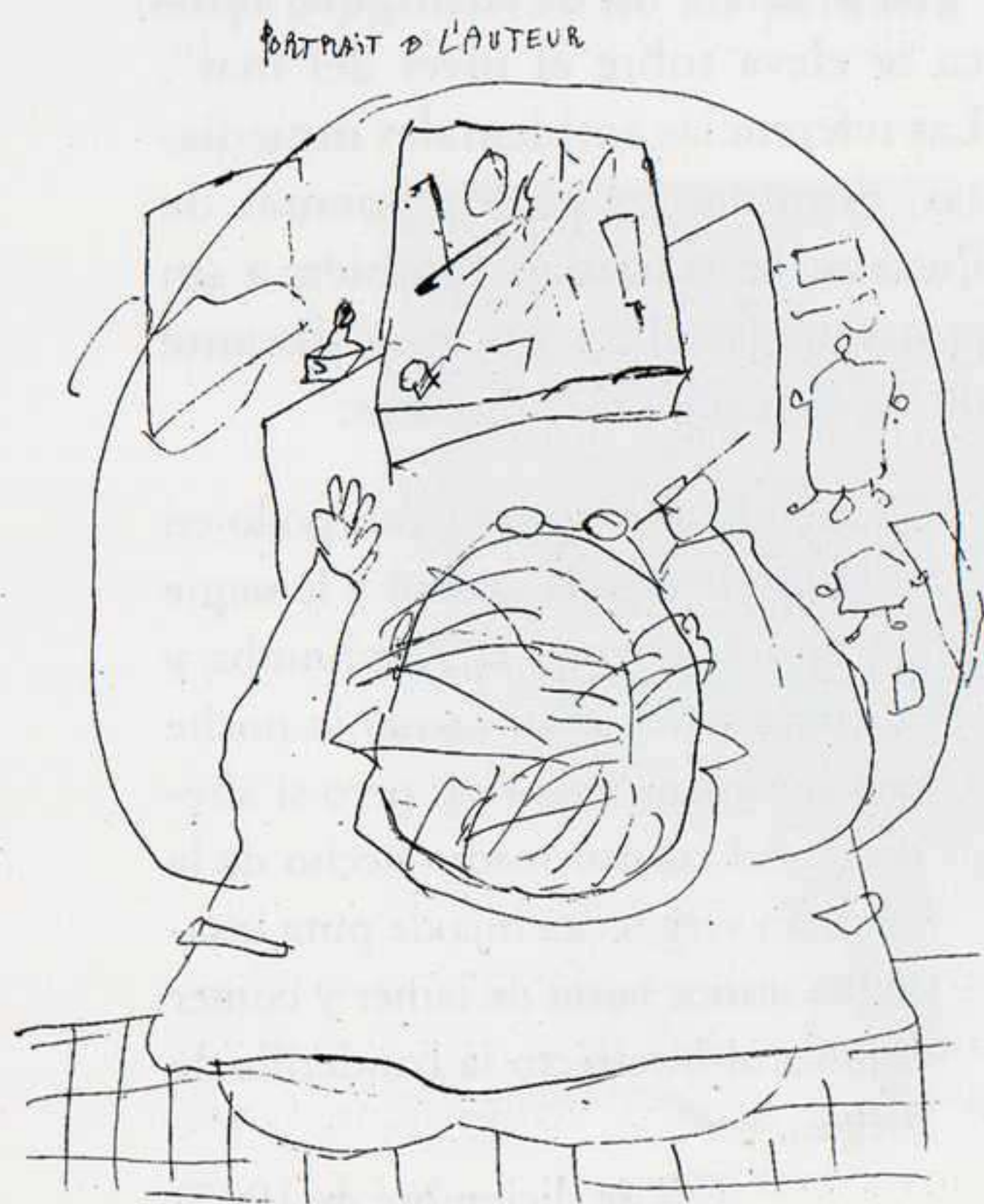
Alberti ha contado más de una vez la afición, tan andaluza, que tenía Picasso al juego verbal, al chiste o al disparate. El gusto por la caricatura y la escatología preside muchos de sus poemas; un buen ejemplo es esta serie dedicada a Jaime Sabartés en febrero de 1955, en la que no falta la vena anticlerical:

“los cojones de mi abuela  
chispean en los matorrales  
para en las niñas bonitas  
afilar los pedernales

(...)

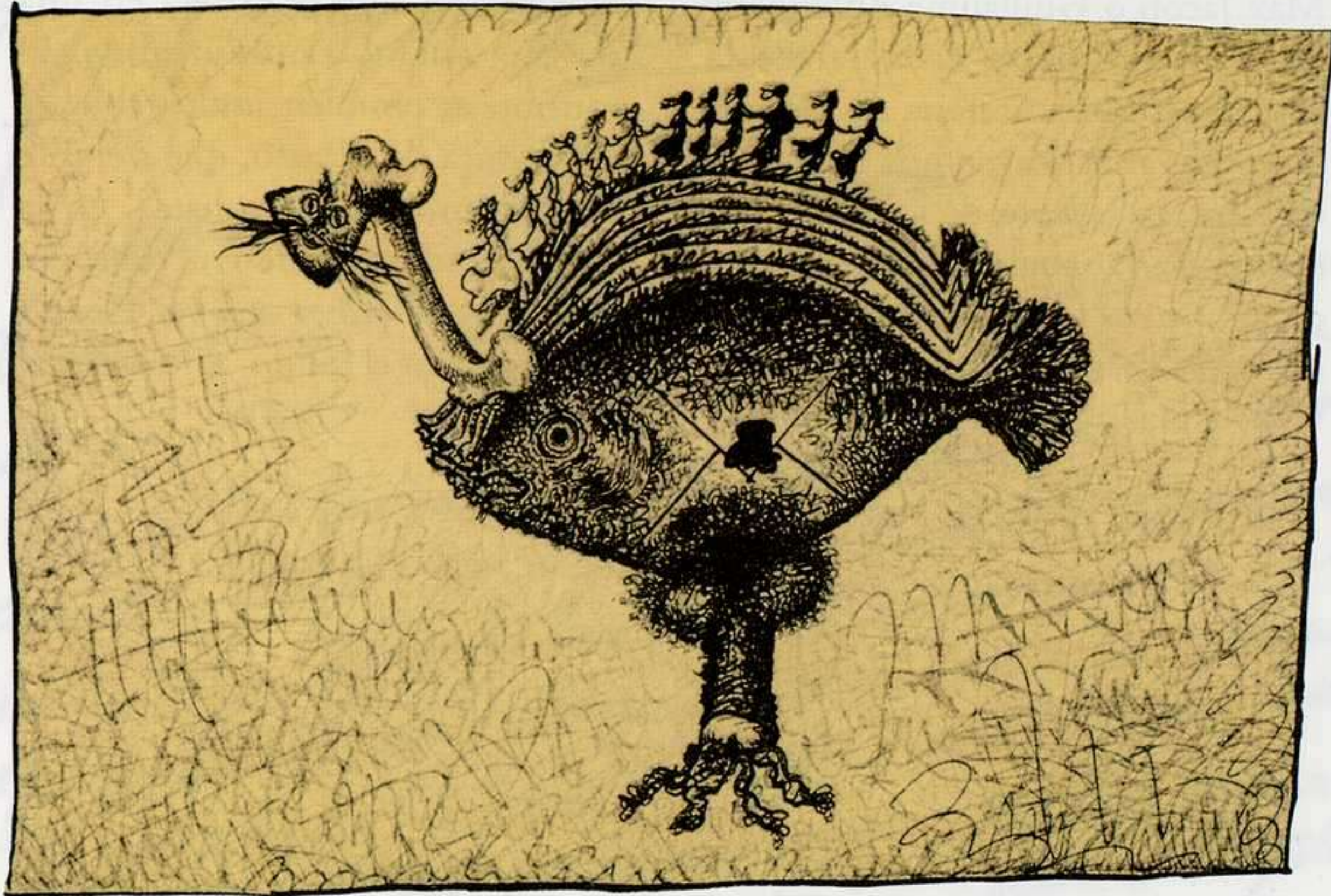
el arzobispo de pichas  
y el obispo de los chochos  
son dos mozos navajeros  
con ojo ajo y dineros

El sentido lúdico, la mera diversión, motivan buena parte de la literatura picassiana. Sin embargo, la tensión erótica, no exenta de angustia, aparece en sus textos igual que en sus cuadros. Al seguir el proceso creativo de *Les Demoiselles d'Avignon*, críticos como Pierre Daix o Marcelin Pleynet han puesto de relieve el significado de un erotismo que se enfrenta a la muerte (recordemos los títulos “El burdel filosófico”, “El burdel de Avinyó”, y las figuras que luego fueron suprimidas). En la obra de Picasso, el erotismo puede adquirir un sentido de transgresión, como en *Bataille*, pero casi siempre revela un aspecto conflictivo. “El espacio privado de Picasso —escribe Eugenio Carmona— no es otro que el de las alternativas, aniquiladoras o subyugantes, del deseo sexual”. Y no olvidemos que ese espacio privado es el telón de fondo de la mayoría de sus poemas, significativamente dispuestos como una especie de diario: Picasso anotaba el día, incluso la hora en que los había escrito. A partir de esa tensión que oscila entre el amor y la muerte podemos encontrar, en los poemas, distintas versiones del erotismo, desde la cita ena-



Retrato del autor, 1941





Pez de abril, 1937

morada (“Fleur plus douce que la miel M. T. tu es mon feu de joie”, a Marie Thérèse Walter, 20-XI-1935), la presencia de metáforas sexuales (“la mer si à l’étroit dans la nacre de sa prison cache sous son bras le désir”, 11-17 de marzo de 1937) o la descripción de escenas eróticas (escritos del 19 y 20 de marzo de 1938, en francés, o de 6 de enero-2 de febrero de 1936, en español):

“...el cuerpo tirado hacia atrás la cabeza tocándose los pies le pide y que el deseo retorciéndose en el clarín como un loco que con sus notas hace subir el cohete de su amor hasta lo alto de las faldas del balcón entre las piernas de su palco envuelto en la frescura de la seda...”

hasta la faceta destructora que posee la “arquitectura del deseo”:

“enfonçant ses dents dans la plaie l’architecture du désir déploie ses ailes...” (28 de noviembre de 1938).

El amor parece estar muy próximo a la destrucción. Si volvemos al primer texto (18 de abril de 1935), encontramos una declaración muy explícita en este sentido:

“ya no puedo saber más de este milagro que es el no saber nada en este mundo y no haber aprendido nada sino a querer las cosas y comérmelas vivas”

La escritura de Picasso (incluido, por supuesto, el teatro; en especial, la obra de 1941 *Le désir attrappé par la queue*) conecta no sólo con Dada y los surrealistas, sino con sus antecedentes reconocidos. Alfred Jarry,



Max Jacob o Guillaume Apollinaire forman una parte esencial de la ecléctica cultura literaria de Picasso. Sus obras constituyen una referencia cercana, en la línea de los diferentes estilos de vanguardia que el artista español tuvo oportunidad de conocer *sur place*. Con ellos comparte un vitalismo extremado y cierto afán de

provocación que se refleja en una escritura anárquica, desmedida. El erotismo es también inseparable de la literatura de Picasso, que siempre creyó, como los surrealistas, en la fuerza creadora, y destructora, del deseo. Como le dijo una vez Picasso a Tériade, “en el fondo, sólo existe el amor”.

#### *Referencias bibliográficas*

Pablo Picasso, *Ecrits*, Paris, Gallimard, 1989 (Prefacio de Michel Leiris, estudios de Marie-Laure Bernadac y Christine Piot); *Poemas y declaraciones*, Málaga, Fundación Picasso, 1990 (edición de A. Jiménez Millán y F. Giner de los Ríos); Marcelin Pleynet, *Les modernes et la tradition*, París, Gallimard, 1990; Pierre Daix, *La vie de peintre de Pablo Picasso*, París, Seuil, 1977; Lucía García de Carpi, “Picasso y el surrealismo”, Málaga, Fundación Picasso, 1990; Antonio Soler, “Picasso erótico”, Málaga, Fundación Picasso, 1990; Eugenio Carmona, “Iconografía del desasosiego. Picasso y la fábula de la Medusa”, en *Anthropos*, nº 6 (nueva edición), 1994, pp.55-58; Gloria Bosch, “Picasso lector”, en *Anthropos*, nº 6, pp. 50-54; Antonio Jiménez Millán, *Los poemas de Picasso*, Málaga, Litoral, 1983.



18 juillet 1951 Valauris

~~Le~~ ~~argenti~~ miosotis arborescens en folie  
palme attaché au masque du bleu incoumesurable  
glacé par le soleil détaché de sa course  
les doigts tendus de l'arrose recevant en plein  
sur sa poitrine l'averse d'étoiles mordorant  
de toutes ses dents les chants enamoarés des  
grenouilles en <sup>deux</sup> yeux de bengales la granillonnage  
d'aromes les drapeaux et dentelles cloués aux  
pans de l'étoffe émeraude de ses regards  
l'herbe sèche broutant la corde du jibet  
attendant à genoux l'épée rapide égorgant  
la plaie laissée entreouverte







Picasso, 1944

Pablo Picasso, 1881-1973. Pintor, escultor, ceramista, diseñador gráfico, escritor, músico y poeta. Nació en Málaga, España. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Se casó con María Ferrn de Maura y tuvo tres hijos: María, Lucien y Claude. En 1901 se trasladó a París, donde se casó con Olga Chokova. En 1937 viajó a España para pintar el mural "Guernica" en el Museo de Arte Moderno de París. En 1944 se casó con Jacqueline Roque. Murió en Mougins, Francia, el 8 de octubre de 1973.



## PUNTO FINAL

José María Amado

La obra erótica de Picasso, que como han señalado sus estudiosos impregna todas las épocas y estilos de su prolífica creación, en contra de lo que pudiéramos pensar, no ha sido divulgada por completo como lo demuestra el hecho de que recientemente haya aparecido en la prensa un cuaderno póstumo, en poder de su secretario y amigo Maurice Bresnu, inspirado en los íntimos placeres del amor. Estos dibujos reflejan que el artista, el hombre en fin, a pesar de la edad, no se resigna a que el sexo le exilie del placer. Y si en la práctica, por la ley de vida que no distingue entre el ser normal y el genio, la vejez lo exilia de hecho, cuanto más se acerca al final, como sugieren algunos de los autores que escriben en este *Eros Picassiano*, el pintor está más profundamente convencido, apoyado en lo único que le queda: el humor, de que la



Centauro, 1950

vida es mujer y su sexo es *origen y gloria* del mundo.

A finales de 1970 Litoral recibe, por conducto de Rafael Alberti, un cuaderno dedicado de Pablo Picasso con las pruebas de los aguafuertes eróticos de la Suite 347, llamados los amores de Rafael y la Fornarina. Estos aguafuertes los realiza el artista durante los meses de Agosto y Septiembre de 1968 y fueron públicamente desvelados por vez primera en 1971, en la Sala Gaspar de Barcelona, cuando se mostraron conjuntamente con la serie completa. Ocho años más tarde, el Museo Picasso rescata de sus fondos la obra erótica del artista en una exposición titulada *Picasso Erotic* y muestra esos grabados hasta entonces prácticamente desconocidos.

Picasso, que ya había colaborado en la primera etapa de la revista en el homenaje a D. Luis de Góngora en



1927, conoció desde un principio este nuevo renacer de Litoral gracias a Alberti, quien le visitaba con frecuencia y le enseñaba con orgullo esos primeros números donde estaba publicando sus poemas y dibujos.

*Los amores de Rafael y la Fornarina* los editamos en 1983 en una tirada muy minoritaria llamada *Picasso Erótico* y quieren ser el alma de este Litoral que ahora presentamos, la razón de ser de este *Eros Picassiano*, enriquecido ahora con artículos, algunos especialmente escritos para esta ocasión por Rafael Santos Torroella, Rafael Inglada, Rodolfo Álvarez Santaló, María Navarro y Antonio Jiménez Millán, y otros escogidos entre la fructífera bibliografía picassiana pero que hemos considerado oportuno traer aquí, por su importancia e idoneidad, tales como los de Gaëtan Picon, Gert Schiff y Antonio Soler; ilustraciones de obras eróticas de todas las épocas, y no solo de la Suite 347, como se había hecho en la edición anterior; y fotos de Picasso que están

relacionadas, por lo que nos dan a ver, con una mirada erótica.

Quien conoce LITORAL sabe que la obra picassiana ha sido un referente en su historia. A Picasso le gustaba LITORAL, no es presunción, se lo dijo a Alberti y Alberti me lo dijo en carta a mí, y luego el pintor me lo confirmó con sus dibujos, sus colaboraciones y sus dedicatorias para la revista. Es obvio que Picasso sigue vivo para el arte, para el mundo y para el erotismo. Pero Picasso tampoco fue profeta en su tierra, la ciudad ha tardado, y mucho, en reconocer a su hijo. Por fin, y después de que Málaga creara una fundación cultural con su nombre, situada en su casa natal, parece ser que una parte de su legado será albergada por un nuevo Museo Picasso, esta vez en la ciudad que le vio nacer. Nos parece oportuno, en consecuencia, terminando un siglo que sin género de dudas llena la pintura de Picasso, dedicar un nuevo homenaje a su genio, en este caso, al genio que nos enseñó como nadie el arte de amar.





Queremos expresar nuestro  
agradecimiento a las personas  
e instituciones sin cuya  
contribución hubiera sido im-  
posible la edición de este

**EROS PICASSIANO**

Consejería de Cultura de la Junta  
de Andalucía, Marcelino Sánchez  
Ruiz y Reinaldo Fernández;  
Fundación Picasso de Málaga,  
Rafael Inglada, Mario Virgilio  
Montañez; Visual, Esther Arriaga;  
Rafael Santos Torroella, Antonio  
Soler, Rodolfo Álvarez Santaló,  
María Navarro, Antonio Jiménez  
Millán, Juan Manuel Villalba,  
Delia Rabellini y José Antonio  
Mesa Toré.



El arte de Litoral es un arte que se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso. Este arte se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso. Este arte se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso.

El arte de Litoral es un arte que se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso. Este arte se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso.

El arte de Litoral es un arte que se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso. Este arte se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso.

El arte de Litoral es un arte que se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso. Este arte se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso. Este arte se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso.

El arte de Litoral es un arte que se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso. Este arte se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso. Este arte se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso.

El arte de Litoral es un arte que se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso. Este arte se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso. Este arte se ha desarrollado en un medio social y cultural muy rico y diverso.





Dibujo, 1964

Esta edición de

**EROS picassiano**

se terminó de imprimir el día XXX de X de MCMXCVI,  
festividad de San Claudio, en los talleres de Gráficas San  
Pancracio de Málaga, compuesto en caracteres  
Garamond y Enya por gp fotocomposición, bajo la  
orientación de José María Amado y Lorenzo Saval.

Colaboraron en la realización de este libro Miguel  
Gómez Peña, José Antonio Mesa Toré, María Victoria  
Balmaseda, María José Amado y Carmen Saval Prados.

Portada: Lorenzo Saval



# N Ú M E R O S P U B L I C A D O S

## Primer año literario (1968)

- π 1. La Generación del 27 (Homenaje)
- π 2. Dedicado a Europa
- π 3. Desde Andalucía a **Rafael Alberti**
- π 4. La Fiesta de los Toros
- π 5. Dedicado a la Navidad
- π 6. A **Pablo Picasso**
- π 7. Los muros toman la palabras  
(Mayo, 68)
- π 8-9. Llanto de Granada por **Federico  
García Lorca**
- π 10. La poesía de la Generación del 70
- π 11. Poetas andaluces del 50
- π 12. Homenaje a **Antonio Machado**

## Segundo año literario (1969-1971)

- π 13-14. Homenaje a **Emilio Prados** y **Manuel  
Altolaguirre**
- π 15-16. Nueva Generación (Antología)
- π 17-18. Homenaje al escultor **Alberto Sánchez**
- π 19-20. Homenaje a **Carlos Edmundo de Ory**
- π 21-22. Ronda y un Torero
- π 23-24. A los 90 años de **Pablo Picasso**

## Tercer año literario (1971-1973)

- π 25-26. LITORAL 1926  
(1ª Entrega: n<sup>os</sup> 1, 2 y 3)
- π 27-28. LITORAL 1926  
(2ª Entrega: n<sup>os</sup> 4, 5, 6 y 7)
- π 29-30. LITORAL 1926 (3ª Entrega: n<sup>os</sup> 8 y 9)
- π 31-32. LITORAL MÉXICO 1944 (N<sup>os</sup> 1 y 2)
- π 33-34. LITORAL MÉXICO 1944 (N<sup>o</sup> 3)
- π 35-36. De Cádiz a Granada (Homenaje a  
**Manuel de Falla**)

## Cuarto año literario (1973-1974)

- ε 37-40. *La Claridad desierta*, de **José Bergamín**
- ε 41-42. Tres poetas andaluces  
Suplemento: Chile y la muerte de  
**Pablo Neruda**
- ε 43-44. *Roma, peligro de caminantes*, de **Rafael  
Alberti**
- ε 45-46. Los Andaluces Cuentan (Narrativa).
- ε 47-48. *Ilustración y defensa del toreo*, de **José  
Bergamín**

## Quinto año literario (1975-1976)

- π 49-50. 50 Números de LITORAL. Orígenes  
de la Vanguardia Española
- ε 51-52. *En breve*, de **Dionisio Ridruejo**
- ε 53-58. Portugal. La revolución de los claveles
- ε 59-60. Los poetas del exilio

## Sexto año literario (1976-1977)

- ε 61-63. Poesía en la cárcel
- ε 64-66. **Mao Tse-Tung**
- ε 67-69. Homenaje a **León Felipe**
- ε 70-72. *Cuadernos de Rute*, de **Rafael Alberti**

## Séptimo año literario (1978-1979)

- π 73-75. Vida y muerte de **Miguel Hernández**
- ε 76-78. Perfil de **César Vallejo**
- π 79-81. A **Luis Cernuda**
- ε 82-84. Poesía americana contemporánea

## Octavo año literario (1979-1980)

- ε 85-87. *Moheda*, de **Rafael Guillén**
- ε 88-90. *El hacedor de calendarios*, de **Lorenzo  
Saval**
- ε 91-93. *Señales*, de **Juan Rejano**
- ε 94-96. Cuatro Suplementos LITORAL.  
1ª época

## Noveno año literario (1980-1981)

- π 97-99. **Fernando Villalón**. Dos Suplementos.  
1ª época
- ε 100-102. **Emilio Prados**
- ε 103-105. **Vicente Aleixandre**
- ε 106-108. Poesía sueca contemporánea

## Décimo año literario (1982)

- ε 109-111. Correspondencia **Alberti-Bergamín**
- ε 112-114. **Antonio L. Bouza**
- ε 115-117. **Pedro Garfias**
- π 118-120. Antología de la Joven Poesía Andaluza

## Undécimo año literario (1983)

- ε 121-123. **María Zambrano**. Tomo I
- ε 124-126. **María Zambrano**. Tomo II
- ε 127-129. Poesía sueca contemporánea (2ª  
entrega)
- ε 130-132. **Cernuda-Alberti**. Dos Suplementos (1ª  
época)



**Duodécimo año literario (1983-1984)**

- ⊗ 133-135. José María Hinojosa. Tomo I  
⊗ 136-138. José María Hinojosa. Tomo II  
π 139-141. Poesía árabe-andaluza  
⊗ 142-144. José Bergamín. Antología periodística, I

**Décimotercer año literario (1984-1985)**

- ⊗ 145-147. José Bergamín. Antología periodística, II  
⊗ 148-150. José Bergamín. Antología periodística, III  
π 151-153. Poesía erótica, I  
π 154-156. Poesía erótica, II

**Decimocuarto año literario (1985-1986)**

- π 157-159. Poesía árabe actual  
⊗ 160-162. Gerald Brenan  
π 163-165. Jaime Gil de Biedma  
⊗ 166-168. Jaime Siles

**Decimoquinto año literario (1986-1987)**

- ⊗ 169-170. Literatura escrita por mujeres  
⊗ 171. *El Guadalhorce*. Homenaje a Ángel Caffarena  
⊗ 172(-173). Francisco Giner de los Ríos

**Decimosexto año literario (1987)**

- (172-)173. Francisco Giner de los Ríos  
∞ 174-176. Surrealismo. El ojo Soluble

**Decimoséptimo año literario (1988)**

- ⊗ 177. Poesía árabe clásica oriental  
∞ 178-180. Veinte años de LITORAL

**Decimoctavo año literario (1989)**

- ≈ 181-182. Manuel Altolaguirre  
∞ 183-184. Poesía del Rock

**Decimonoveno año literario (1990)**

- (183-)185. Poesía del Rock  
≈ 186-187. Emilio Prados. La ausencia luminosa  
⊗ 188. Luis Antonio de Villena

**Vigésimo año literario (1991)**

- † 189-190. Navegaciones. Pablo Neruda  
† 191-192. Nerhu. Escritos

**Vigésimoprimer año literario (1992)**

- † 193-194. Poesía norteamericana contemporánea  
† 195-196. Memoria de América en la poesía

**Vigésimosegundo año literario (1993)**

- \* 197-198. Poesía ucraniana contemporánea  
\* 199-200. Poesía catalana actual

**Vigésimotercer año literario (1994)**

- \* 201-202. Poesía italiana contemporánea  
\* 203-204. Carlos Arniches. El Alma Popular

**Vigésimocuarto año literario (1995)**

- \* 205-206. Poesía vasca contemporánea  
\* 207-208. Dionisio Ridruejo. *Dentro del tiempo*

**Vigésimoquinto año literario (1996)**

- \* 209-210. Poesía gallega contemporánea  
\* 211-212. Eros picassiano

π	Agotado
⊗	2.500,— Ptas.
≈	3.000,— Ptas.
†	3.500,— Ptas.
*	3.700,— Ptas.
∞	4.000,— Ptas.

**Dirige**

José María Amado & Lorenzo Saval

**Edita**

Revista Litoral, S. A.

**Redacción y administración**

Carmen Saval Prados & María José Amado  
Urb. La Roca, 107C. 29620 Torremolinos. Málaga.  
Tel. (95) 238 42 00 fax 238 07 58

**Maquetación y diseño**

Lorenzo Saval & Miguel Gómez Peña

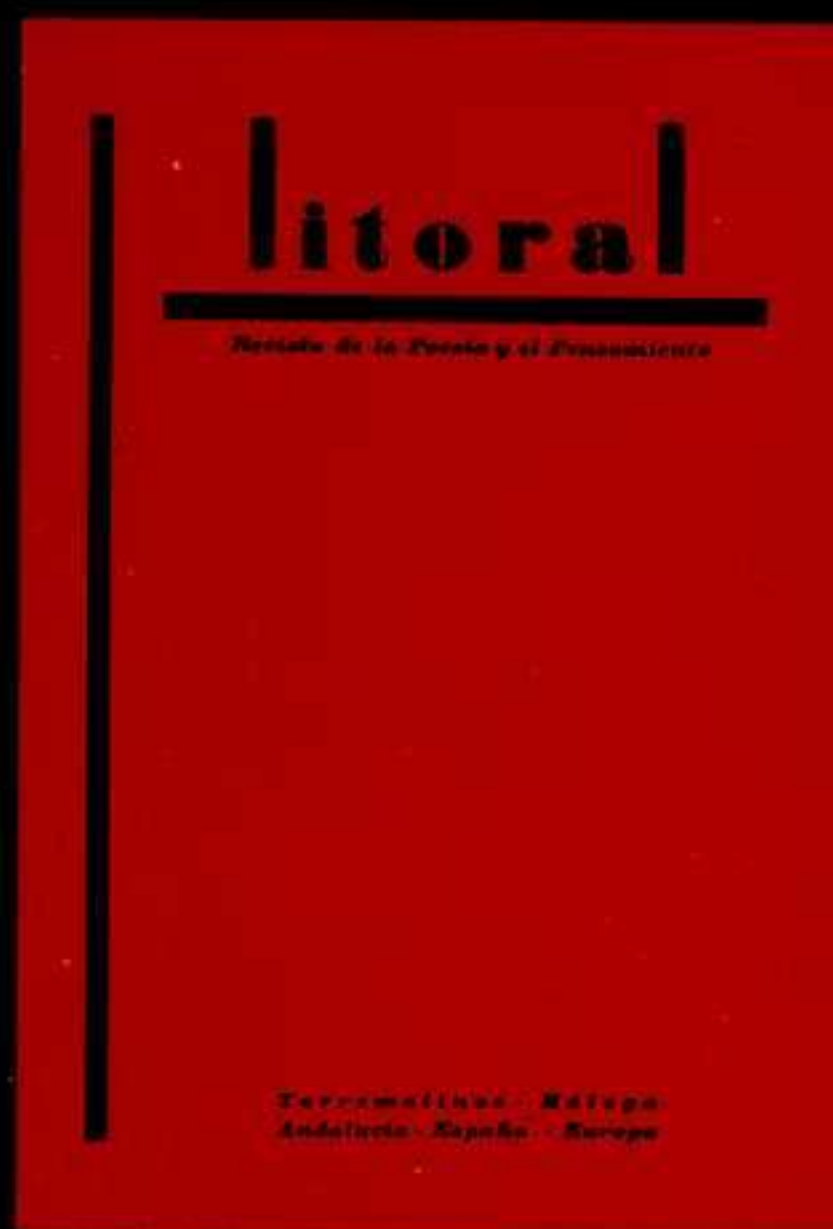
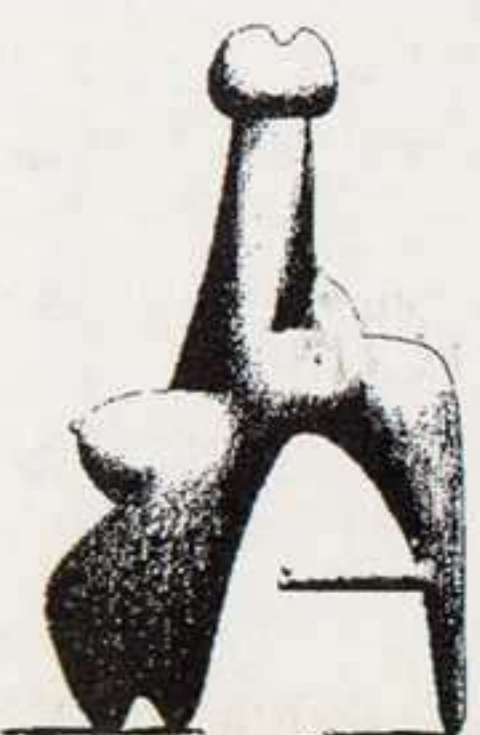
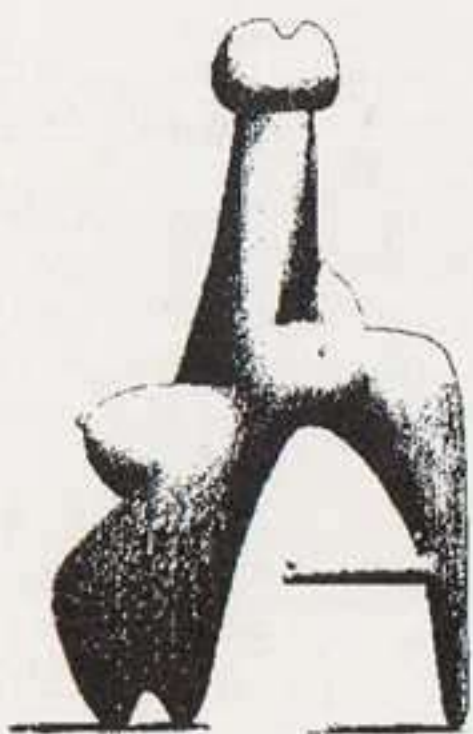
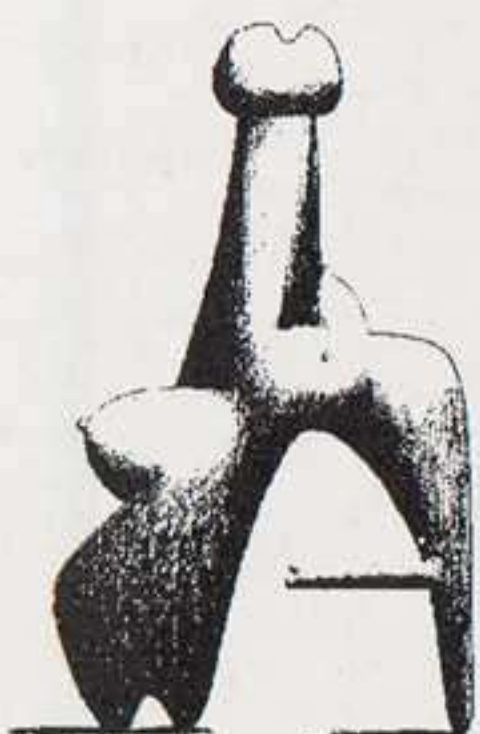
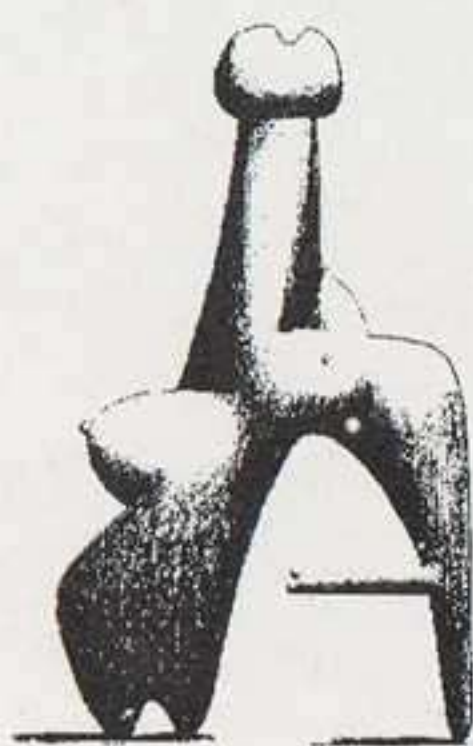
**Distribución**

LES PUNXES. Sardenya, 75-81. 08018 Barcelona  
Tel (93) 4856380 fax 3009091  
MAIDHISA, S.L. Fuentespina, 14, L2. 29031 Madrid.  
Tel (91) 331 2053. fax 332 48 79









**litoral** nació en Málaga en Noviembre de 1926. Fundada por dos poetas malagueños —Emilio Prados y Manuel Altolaguirre— fue uno de los principales exponentes del quehacer vanguardista en los inicios de la llamada generación del 27. En sus páginas publicaron sus primeros poemas Federico García Lorca, Rafael Alberti, José Bergamín, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Juan Larrea, José Moreno Villa, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, José María Hinojosa, Dámaso Alonso, Ramón Gómez de la Serna, Pedro Garfias...

Con ellos, músicos como Manuel de Falla y Rodolfo Halffter y los pintores: Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Manuel Angeles Ortiz, Benjamín Palencia, Joaquín Peinado, Salvador Dalí, Francisco Bores etc.

LITORAL, volvió a publicarse en la primavera de 1968 dedicando sus números a difundir la obra de sus creadores, reproduciendo sus ya históricos números iniciales y los de la etapa de México —con Juan Rejano, Francisco Giner de los Ríos, Moreno Villa—, cuando la revista reapareció en el exilio. Siguió su ruta incorporando a sus páginas otras voces de prestigio, así como a los nuevos poetas y pintores de la España de ahora; pero sin olvidar nunca la huella ejemplar, alentadora y libre de sus fundadores.

LITORAL ha publicado además —a lo largo de quince años— números monográficos de valor perdurable: a Rafael Alberti, a García Lorca, al escultor Alberto, a Picasso, a Manuel de Falla, a José Bergamín, a la Joven Poesía Andaluza, a Vicente Aleixandre, a María Zambrano, la Poesía Erótica, la Poesía Árabe-Andaluza y Actual, a Gerald Brenan etc. Y otras entregas extraordinarias entre ellas la publicación, por primera vez en España del libro de Alberti "Roma peligro para caminantes", "En breve" de Dionisio Ridruejo, "La claridad desierta" de J. Bergamín, así como recopilaciones temáticas dedicadas a la poesía española en el exilio.





Cada día comienza para ti  
como una poderosa erección, una ardiente  
punta de lanza contra el sol que sube.  
Príapo sigue siendo quien inflama  
la invención de tus gracias y tus  
monstruos.

RAFAEL ALBERTI



**JUNTA DE ANDALUCIA**  
Consejería de Cultura

ISSN 84-212-4378-210



8 421243 782102





LITCORAL

PEROSES

PICAS

NON

OP





**EROS**  
**picassiano**

LITORAL  
MCMXCVI