



PIEDAD Y TERROR EN PICASSO

El camino a *Guernica*

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



Dora Maar (Henriette Theodora Markovitch),
Picasso trabajando en *Guernica* en su taller
de la rue des Grands-Augustins, 1937

PIEDAD Y TERROR EN PICASSO

El camino a *Guernica*

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA

La noticia del bombardeo por parte de la aviación alemana sobre el pueblo vasco de Gernika durante la Guerra Civil fue el revulsivo para que Picasso abordara *Guernica*, el cuadro que ha sido capaz de trascender el momento histórico concreto al que remite para convertirse en el gran icono del siglo xx.

En 2017 se cumplen 80 años de su creación y 25 desde que llegara al Museo Reina Sofía, motivos por los que se organiza *Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica*, una exposición que acoge más de 170 obras del pintor malagueño procedentes tanto del fondo de la Colección como de otras instituciones. Después de las retrospectivas en las que *Guernica* se exhibió en relación con su contexto histórico, o en diálogo directo con otras obras de la historia de la pintura, en esta ocasión se ofrece una amplia visión sobre las condiciones que lo hicieron posible a través de la obra realizada por Picasso a lo largo de la década anterior. Esta arqueología muestra una amplia variedad de tonos y temáticas de estos años previos, en los que Picasso se afanó por encontrar una “nueva visión del mundo” con la que superar o entender dos crisis, una personal y pictórica, y otra de carácter sociopolítico. El pintor se ocupó de hacer eso que el arte moderno estaba destinado a hacer, según Carl Einstein: desmantelar las categorías que conforman nuestra imagen del “sentido común” de la Realidad más íntimamente ligadas a la conciencia del yo y al reconocimiento de la otredad. En opinión de Michel Leiris, sin embargo, la pintura de Picasso en los años treinta responde a un contundente realismo cuya insistencia en la materialidad y en la rareza de la existencia corporal genera figuras monstruosas que nos permiten “adentrarnos más humanamente en la naturaleza, volvernos más concretos, más densos, más vivos”. La búsqueda de una comprensión de lo bello y lo monstruoso como algo inseparable, y la amenaza y la atracción entendidas como dos caras de una única entidad definen la pintura anterior a *Guernica*.

Guernica fue el cuadro que Picasso decidió exhibir en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de las Artes y las Técnicas en la Vida Moderna de 1937. A partir de ese mismo año el lienzo se convirtió en motivo de discusión política en todo el mundo. Desde tribunas cercanas al estalinismo se le reprochó al pintor el pesimismo de una obra que no se adscribía al arte popular, mientras que desde otros ámbitos de la izquierda se negaban los tintes desmoralizantes, apelando a una complejidad que la crítica propagandística

estaba muy lejos de poder comprender. Las diferencias de opinión en el ámbito artístico también han suscitado polémicas. Para algunos se trata de una pieza formalmente fallida y, para otros, de una obra cumbre de la historia del arte. Sin embargo, esta exposición sostiene que *Guernica* desborda las opiniones críticas y las consideraciones circunstanciales por la fuerza del contenido representativo con que ilumina un hecho concreto y lo hace trascender hasta convertirlo en universal.

Coincidiendo con el aniversario de *Guernica*, el Museo Reina Sofía tiene prevista la publicación, en 2017, de dos libros fruto de las investigaciones desarrolladas por el departamento de Colecciones: el presente *Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica*, y otro que versará sobre los viajes de *Guernica*. Además de la exposición y las publicaciones, dentro de la web del Museo se prepara el *site Guernica*, que reunirá una amplia selección de material textual y gráfico en relación con la historia del cuadro. También se ha programado un ciclo de conferencias que abordará aspectos como el fin del espacio burgués decimonónico, el cuerpo mutilado o la relación de la obra con los activismos de los sesenta. Asimismo tendrán lugar dos representaciones de danza: la Compañía de danza Martha Graham presentará *Deep song*, pieza compuesta por la coreógrafa como reacción a los violentos enfrentamientos de la guerra civil española; y Kukai Dantza, que recreará con la danza *Gernika-Guernica* las llamas que asolaron esta población en 1937.

Queremos agradecer los préstamos que para esta exposición han realizado el Musée national Picasso-Paris, además de otros museos como la Tate Modern de Londres, el Centre Pompidou de París, el Museum of Modern Art y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, la Fondation Beyeler y el Kunstmuseum Basel, la colección Van Abbemuseum, o el Fine Arts Museum de San Francisco, así como a los realizados por colecciones privadas, como las de Nahmad o Emmanuel y Riane Gruss. De igual forma, deseamos mostrar nuestro agradecimiento a Acción Cultural Española y la Comunidad de Madrid por su generosa colaboración; así como a la Fundación “la Caixa” por su apoyo a la investigación en torno a la historia de un cuadro que, como escribiera Herbert Read en 1938, no es solo una alegoría de España, sino de Europa y de la modernidad.



Dora Maar (Henriette Theodora Markovitch),
Picasso trabajando en *Guernica* en su taller
de la rue des Grands-Augustins, 1937

Introducción

Guernica es la gran escena trágica de nuestra cultura. Hemos visto su reproducción en pancartas, camisetas, parodias, carteles callejeros, grafitis y todo tipo de soportes destinados a hacer de la imagen una voz de denuncia contra la represión estatal o el ataque armado a cualquier población civil. La ausencia de alusiones concretas, el protagonismo de las víctimas anónimas y la contundencia expresiva de sus formas lo han convertido en el mayor alegato moral contra el terror de las guerras modernas. *Guernica* es la gran escena trágica de nuestro tiempo porque representa el horror ante la muerte industrial, la muerte en masa que no solo destruye la vida sino también la identidad del ser humano. El gran formato de la obra, unido a las características de su presentación en el Museo Reina Sofía, donde se muestra junto al Pabellón de la República, permiten que la contemplación global de esta muerte colectiva abra un espacio para la conciencia identitaria común. A pesar del dolor inapelable, la imagen es un revulsivo. *Guernica* es, fundamentalmente, la defensa del humanismo.

Desde que se exhibiera el lienzo en la Exposición Internacional de París de 1937 se han sucedido multitud de discusiones en torno al valor formal y a la trascendencia de sus significantes. Entre las polémicas suscitadas a lo largo de sus ochenta años de vida son muy elocuentes las que en 1938 sostuvieron a propósito de su relevancia política y propagandística los críticos Anthony Blunt, Roland Penrose y Herbert Read a través de las páginas del diario *The Spectator*. Más recientemente, T. J. Clark se ha enfrentado a la visión de Michael Fried, discípulo de Clement Greenberg, que considera *Guernica* una obra fallida en su abordaje formal, pero notable en el vigor de sus aspectos expresivos. Para Fried la pintura moderna es una valiente continuación de los presupuestos del siglo XIX y su evolución es autónoma del entorno sociopolítico, por lo que no otorga reconocimiento a las obras alegóricas que planteen una dialéctica en términos representativos, como hace *Guernica*. En cambio, en opinión de Clark, el arte moderno es en esencia negativo. Se fundamenta en la impugnación constante de sus antecedentes artísticos y de las convenciones sociales. Busca representar el mundo y a la vez cambiarlo. El mural de Picasso sería el gran exponente de esa historia del arte.

Un repaso rápido por el catálogo razonado de Picasso (the Online Picasso Project) muestra la exuberancia creativa del artista, capaz de plantear nuevas propuestas estéticas casi sin cesar y de realizar

diversos lienzos en una misma jornada. Sin embargo, dieciocho meses antes de pintar *Guernica*, Picasso entra en una fase de dudas e, incluso, de cierto bloqueo artístico. En este período apenas hace grandes pinturas, lo que contrasta con la vitalidad de otros momentos. Da la impresión de que busca realizar una obra en la que confluyan los diversos caminos que había iniciado a mediados de los años veinte, cuando intenta expresar a través de su pintura la violencia de la sociedad moderna que es abstracta, difícil de plasmar y que, ciertamente, parece ajena a los lenguajes plásticos que él había manejado hasta entonces. Si en el ámbito artístico el surrealismo había aparecido con gran fuerza mostrando el mundo del inconsciente, de los espacios imposibles y cuerpos violentados, de aquello que no es aprehensible y se nos escapa, en el escenario político habían irrumpido los fascismos, que abanderaban la promesa de un mundo nuevo y profundamente hostil. Para poder habitarlo, Picasso inicia ya desde mediados de los años veinte una búsqueda a través de su pintura: en sus cuadros los espacios se abren y una luz teatral sumerge a los objetos. Las figuraciones responden a lo que Carl Einstein llamó criaturas idénticas al sujeto, pero ajenas a él, sin metáfora e inescrutables, situando estas obras entre el solipsismo y la pérdida del yo. La belleza y la monstruosidad, entendidas como un todo, serán la espina dorsal temática de esta etapa previa a *Guernica*: síntoma, por un lado, de las dificultades artísticas y personales que vive el pintor; y de la cristalización, por otro, de la pesimista perspectiva política que se desliza a través de la inminente crisis internacional y que acabará culminando en el horror de la Segunda Guerra Mundial. La exposición *Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica* propone una genealogía poética de esta obra. El cuadro es el centro alrededor del cual orbitan otras piezas anteriores y posteriores de Picasso, se enfrenta material y conceptualmente con su pasado y su futuro, y nos da claves precisas para analizar las transiciones artísticas y vitales del artista.

El hogar y el amor son al mismo tiempo fuentes de goce y de amenaza. Desde esta perspectiva, se hace mucho más rica y compleja la comprensión del Picasso que precede a *Guernica*, pues asistimos a una conversión donde no es el bienestar, sino la constante amenaza que anida en él, lo monstruoso, lo que va a transmutarse para convertirse en tragedia en el cuadro. De hecho, y siguiendo la línea de investigación de Anne M. Wagner, lo que el cuadro representa no es la revolución, sino el enfrentamiento explosivo de la vida y la muerte en un

tableau vivant congelado. En *Guernica*, la reproducción humana queda expuesta a una amenaza mortal. Así, nacimiento, embarazo, maternidad e infancia están entre los temas cruciales de la obra. Wagner analiza cómo la pérdida sufrida ha hecho que las madres del mural se vuelvan monstruosas.

La casa, el espacio cerrado —o en palabras de T. J. Clark, el cuarto—, es el lugar desde donde el artista ve el mundo (no a través de él, sino *en él*), y ese espacio va a convertirse en el motor de estos sentimientos divergentes. En una conversación con el marchante Daniel-Henry Kahnweiler a propósito de fantasmas, Picasso comentó: “¡[...] pienso que todo es desconocido, enemigo! ¡Todo! ¡No solo los detalles, las mujeres, los niños, los animales, el tabaco, jugar... sino todo, la totalidad!”. Esta cita ilustra esa pulsión amenazante que siente el pintor y que viene aparejada del deseo. La casa, el cuarto que él habita y quiere habitar, que disfruta, es también aquello que teme. La mujer, trasunto carnal del hogar, genera una atracción y una amenaza igualmente inextricables, pero en su representación la monstruosidad parece adquirir mucho más relieve. Da la impresión de que su humanidad deja a Picasso (y a nosotros) mucho más cerca de obtener una respuesta a la contradicción que contiene. Esta nunca cristaliza, nunca deja de ser algo inefable, pero la percepción de su inminencia sobredimensiona al monstruo y el poder que ostenta. La monstruosidad de la mujer es, según Clark, un tipo de compostura llena de enormidad y equilibrio. Cuando en alguno de estos cuadros aparece un espectador masculino, no da la impresión de sentir terror ante el monstruo, sino una especie de interés constante, inquisitivo.

Estos elementos tienen una gran importancia a la hora de comprender cómo y por qué se gestó *Guernica*, teniendo en cuenta, además, que lo que vemos en él es —básicamente en su dimensión espacial— un cuarto (paredes, suelo) que se derrumba. El cuarto es el mundo, iluminado y ennegrecido por la Verdad, el sol podrido de Bataille, en el que una bombilla, un ojo y una estrella no consiguen iluminar a la paloma, muerta y negra entre el caballo agonizante y el toro. Sería más sencillo analizar este mural sobre el horror si aquello que este aniquila no estuviera imantado, en la compleja visión de Picasso, con otro tipo de horror anterior. Los cuadros que arropan y anteceden a *Guernica* nos ayudan a entender cómo se obró esta reconversión de lo monstruoso en lo trágico, siendo lo primero un esbozo complejo y ambivalente del deseo, o de la

vida, con todas sus contradicciones operadas desde el interior, y naturales en cuanto a la soberanía con que se despliegan; y lo segundo, una ruptura ilegítima, externa, de esa soberanía de la intimidad y del yo.

La estructura piramidal del lienzo responde a la solución académica que rige las pinturas históricas y la carnalidad que emana en un primer momento nos recuerda a algunas obras de Delacroix o Rubens. Sin embargo, hay dos elementos fundamentales de la tradición a los que Picasso alude para desarrollar una obra que, por lo demás, se sitúa en el seno de la praxis de los últimos años, definida por la disociación figurativa tardocubista y la heterodoxia surrealista. Por un lado, lo efímero, unido al drama y a la alegoría, vincula la obra a la tradición barroca y, por otro, el punto de vista elegido —las víctimas civiles como protagonistas y la denuncia de la deshumanización de la guerra— nos remiten directamente a Goya.

El cuadro, ininteligible en apariencia y por este motivo denostado por muchos, es un interior y un exterior al mismo tiempo, poblado de figuras que desbordan la imagen pero que, de algún modo, quedan petrificadas en el instante por la sacudida del bombardeo. La incertidumbre espacial es parte del hallazgo: la destrucción de las bombas crea un no lugar. Los objetos saturan la escena y a la complejidad estructural que ya existía en Picasso cuando abordaba un espacio estático, se suma el caos de la detonación. Todo se descontextualiza y adquiere significación, o esta adopta relieve y se subraya al ocupar otro espacio. Walter Benjamin mostró un gran interés por los objetos cuando comenzó a descifrar la modernidad escudriñando el reguero de desechos que esta dejaba tras de sí. Quizás puedan rescatarse en este cuadro las palabras de Hito Steyerl a propósito de Benjamin: “Objetos modestos e incluso abyectos devienen jeroglíficos en cuyo prisma oscuro las relaciones sociales yacen congeladas en fragmentos”.

Guernica es tal vez el primer antimonumento de la Historia, y probablemente eso lo ha convertido en el gran icono del siglo xx. Los monumentos erigidos a la guerra se centran en el yo, en la figura de un líder cuya imagen narcisista aleja la idea de la muerte y lo identifica con la patria. El arte deja de ser monumental cuando la época deja de ser gloriosa. Hoy en día, el único monumento que podría inscribirse en la lógica de su tiempo sería un monumento negativo, según Herbert Read: “[...] No solo *Guernica*, sino España; no solo España, sino Europa está simbolizada en esa alegoría. Es el calvario moderno, la agonía entre las ruinas de la ternura y la fe humanas [...]”. *Guernica*

sería, por tanto, un monumento a la muerte, a todo aquello que la idea de monumento trata de escamotear al pueblo, un retrato crudo, ajeno a la belleza y a la identificación que simula edificar.

Anthony Blunt le reprocharía a Picasso que no hubiera realizado una obra de arte popular y que, en su lugar, se hubiera decantado por una manifestación derrotista a través del último perfeccionamiento del arte privado. Pero entre las numerosas interpretaciones que la complejidad del cuadro suscita, asumimos una que se opone a la anterior, que no está sesgada por la urgencia propagandística y que entiende el gran icono como pulsión escópica colectiva. Desde este punto de vista *Guernica* se convierte en un gran espejo donde la historia moderna se descubre a sí misma en el máximo esplendor de su derrota. Sin embargo, no es la derrota del bando republicano ni la del Ejército Rojo lo que refleja, como temía Blunt. Es una derrota anterior, más terrible y extensa: la del proyecto ilustrado, que acaba aquí, con *Guernica* como testimonio de sus pretensiones truncadas. Y es la propia Ilustración personificada en la mujer que acerca la lámpara al centro del cuadro, la que ilumina, junto al sol que observa, su fracaso. La mitología de la Ilustración estaba poblada de personajes fraternales y no de dioses. Es esa fraternidad la que muere en el cuadro de Picasso, perpleja, sin saber cómo, buscando entender su muerte para apropiarse de esa identidad final, robada por la máquina que surca el cielo y que ya no es producto de la razón, sino de la barbarie. A pesar de la intensidad de la tragedia, la obra no responde a una visión derrotista, como evidencia el lugar que durante este tiempo ha ocupado en la memoria colectiva. A medio camino entre las disciplinas del arte y la historia, *Guernica* es la contracubierta de una época finiquitada. La certificación de un naufragio que se consumará dos años después con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, pero también una toma de conciencia sobre la necesidad de vernos a nosotros mismos como una identidad política en resistencia.

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Índice

- 19 Picasso y la tragedia
T. J. Clark
- 65 Picasso en *Documents*
T. J. Clark
- 69 PABLO PICASSO. ALGUNOS CUADROS DE 1928, 1929
Carl Einstein
- 71 TELAS RECIENTES DE PICASSO, 1930
Michel Leiris
- 74 SOL PODRIDO, 1930
Georges Bataille
- 89 Las muertes de Marat
Marisa García Vergara
- 107 *Mater dolorosa*. Las mujeres de *Guernica*
Anne M. Wagner
- 145 Picasso en Londres
T. J. Clark
- 149 PICASSO EXCLAUSTRADO, 1937
Anthony Blunt
Carta al editor de *The Spectator*, 1937
Herbert Read
Carta al editor de *The Spectator*, 1937
Anthony Blunt
Carta al editor de *The Spectator*, 1937
Roland Penrose
- 153 EL *GUERNICA* DE PICASSO, 1938
Herbert Read
- 163 La supervivencia de Picasso (*Femme se coiffant*, 1940)
Jeremy Melius
- 183 Obras en la exposición

Picasso y la tragedia

T. J. Clark

El centro de la impresión trágica [...] es la impresión de desperdicio. La piedad y el miedo atizados por la historia trágica parecen unirse, e incluso fundirse, con una profunda sensación de tristeza y misterio. [...] Es como si tuviéramos ante nosotros una clase de misterio del mundo entero. [...] Por todas partes, desde las piedras aplastadas bajo nuestros pies hasta el alma del hombre, vemos poder, inteligencia, vida y gloria que nos asombran y parecen reclamar nuestra adoración. Y por todas partes los vemos perecer, devorarse mutuamente y destruirse, a menudo con un dolor espantoso, como si no hubieran cobrado vida con ningún otro fin. La tragedia es la forma típica del misterio, puesto que la grandeza del alma que exhibe, oprimida, contradictoria y destruida, es en nuestra opinión la existencia más elevada. Nos impone el misterio.

A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*¹

Hay un momento hacia el final de *El rey Lear* de Shakespeare que para muchos lectores y espectadores ha resultado casi insoportable: cuando entra el rey loco con el cadáver de su hija estrangulada en brazos. “Traedme un espejo —pide el anciano con desesperación—. Si su aliento empaña o mancha la piedra, es que vive.” Dos de sus súbditos contestan con preguntas que siguen resonando a lo largo de los siglos:

KENT: ¿Es este el fin prometido?

EDGAR: ¿O una imagen de ese horror?

¹ A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, Londres, Macmillan and Co., 1904; reimpr. Nueva York, St. Martin's Press, 1968, p. 29.

T. J. Clark

Los estudiosos nos cuentan que el público original entendería “el fin prometido” como el Día del Juicio, el fin del mundo. E “imagen” como un retrato fiel. Edgar pregunta si la escena de locura y asesinato que tiene ante sí es la representación más exacta que se le va a ofrecer jamás, antes de que suceda, del triunfo de la muerte.

Son preguntas que los visitantes se han planteado con frecuencia ante la visión de *Guernica* tal vez incluso con la angustia y el desconcierto de Kent y Edgar, y se comprueba que las tres o cuatro generaciones que han pasado desde que se presentó el mural hace ochenta años se las siguen planteando. Por algún motivo (sin duda, por muchos, algunos de ellos fortuitos o ajenos a la obra en sí), el cuadro de Picasso ha llegado a ser, a lo largo de esas ocho décadas, un punto de referencia esencial, o como mínimo recurrente, para los seres humanos que temen por su vida y la de los demás. *Guernica* se ha convertido en la gran escena trágica de nuestra cultura. Y, por una vez, el término “nuestra cultura” parece defendible, no un simple recurso occidental. En los últimos treinta años hemos visto centenares de fotografías de versiones de *Guernica* (pancartas, facsímiles muy elaborados, tapices, estandartes, parodias, tiras cómicas, carteles pegados con engrudo, espectáculos callejeros de marionetas...) enarboladas con rabia o angustia en Ramala, Oaxaca, Calgary, Londres, el Kurdistán, Madrid, Ciudad del Cabo, Belfast o Calcuta; frente a bases aéreas estadounidenses, en manifestaciones contra la invasión de Irak, en luchas de todo tipo contra la represión estatal, como punto de confluencia para los indignados y (todavía, siempre, en todas partes, indispensablemente) como respuesta a la mentira de los “daños colaterales”.

Pero ¿por qué? ¿Por qué *Guernica*? ¿Cómo responde ese cuadro a la necesidad que tiene nuestra cultura de un nuevo paradigma de la muerte y, por lo que se ve, de la vida? Esas preguntas no son retóricas: al fin y al cabo, las cosas podrían haber sido de otro modo. *Guernica* podría haber resultado un fracaso, o un éxito merecido pero pronto olvidado. Lo creó un artista que era muy consciente, según revela la documentación existente, de que al aceptar el encargo se adentraba en un territorio desconocido (lo público, lo político, la gran escala, lo heroico y lo compasivo) para el que, al parecer, muy poco de su obra anterior lo había preparado. Cuando Josep Lluís Sert y otros delegados de la República española acudieron a él a principios de 1937 para pedirle que pintara el mural, Picasso les contestó que no

Picasso y la tragedia



Un manifestante con pancartas gigantes de *Guernica*, en una protesta silenciosa en Calcuta (India) por los sucesos violentos de Nandigram, 14 de noviembre de 2007
Grupos de Brighton con una pancarta de *Guernica* en la Marcha Europea a favor de los derechos de los refugiados, Hyde Park, Londres, 27 de febrero de 2016

estaba seguro de poder hacer un cuadro como el que querían². Y no le faltaban motivos para tener dudas. ¿Había algo en su producción anterior de lo que pudiera beber para reflejar en público, con solemnidad, una escena de la Guerra Civil? Es cierto que, desde mediados de los años veinte, su pintura se había centrado en el miedo y el horror como realidades recurrentes de la vida. La violencia, después de haberla abordado de frente en *Les trois danseuses* [Las tres bailarinas]

² Ver Herschel Chipp, *Picasso's 'Guernica'. History, Transformations, Meanings*, Berkeley et al., University of California Press, 1988, p. 17. [Ed. cast., *El 'Guernica' de Picasso. Historia. Transformaciones. Significado*, trad. Ramón Ibero Iglesias, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1991.]

T. J. Clark

en 1925, pasó a ser una de sus preocupaciones. Y lo mismo sucedió con la monstruosidad, el deseo de venganza y la deformidad lastimosa o resplandeciente: la vida *in extremis*. Sin embargo, ninguna de esas cosas tenía por qué equivaler a una actitud trágica, ni siquiera apuntar en esa dirección. Haberlas tratado no necesariamente preparaba a un artista para afrontar la gran escena trágica; esto es, el momento de la existencia humana en que un individuo o un grupo reconocen la muerte y la vulnerabilidad como tales, aunque demasiado tarde; y el subsiguiente derrumbamiento hacia una mortalidad desguarnecida no solo despierta horror en quienes lo contemplan, sino piedad y terror, en una mezcla que asusta pero fortalece.

Tragedia y monstruosidad

En los diez años previos a *Guernica*, Picasso había sido, por decirlo sin rodeos, el artista de la monstruosidad. Sus cuadros habían expuesto una visión del ser humano como alguien constantemente obsesionado, y tal vez definido, por una otredad monstruosa y fascinante, más notablemente, quizá, en el espectáculo de títeres del sexo. “Au fond, il n’y a que l’amour”, dijo en una ocasión³. Fue cuando más se aproximó, en mi opinión, a una filosofía de la vida, y con “amor” se refería principalmente, sin duda alguna, al de tipo sexual, a lo carnal, a toda la pantomima del deseo. En su arte, la monstruosidad podía alcanzar la belleza, o la monumentalidad, o una especie de patetismo extraño: es un aspecto que esta exposición desea mostrar. Sin embargo, ¿alguna de esas inflexiones conduce a *Guernica*? ¿Acaso no son dos cosas distintas lo monstruoso y lo trágico? En otras palabras, para pintar *Guernica* ¿no estaba Picasso obligado a cambiar de tono como artista y entonar una melodía que nunca había experimentado, y, más que eso, a reprimir claramente en su interior la fascinación por el horror que había determinado una parte tan importante de su obra anterior? (El horror y la sexualidad eran inseparables en Picasso y seguirían siéndolo después de 1937, y la propia palabra “fascinación” atestigua la normalidad de esa interrelación:

³ “En el fondo, no hay nada más que el amor.” Efsthatios Tériade, “En causant avec Picasso”, en *L’Intransigeant*, 15 de junio de 1932, citado en Marie-Laure Bernadac y Androula Michael (eds.), *Picasso. Propos sur l’art*, París, Gallimard, 1998, p. 27.

Picasso y la tragedia

su raíz latina, “*fascinus*”, significa sencillamente “pene erecto”.) Pero ¿no es *Guernica* una gran obra precisamente porque consigue, por una vez, mostrarnos a las mujeres (y los animales) sufriendo dolor y miedo pero sin provocar esa “fascinación” aturdida, medio asqueada y medio cautivada?

Son muchos los que así lo han creído. Sin embargo, la historia, como quiero defender, es más complicada. Dudo que un artista como Picasso llegara a elevar su relato de la humanidad a un nivel superior tan solo con depurar, o reprimir, lo que hubiera sido peligroso y horrible en una visión anterior. Tiene que haber un camino de la monstruosidad a la tragedia. Una cosa tiene que poder incorporarse a la otra, aportando aspectos del poder de la visión previa. Esta exposición es, ante todo, una invitación a estudiar esa conversión en el caso de Picasso.

En el primer relato de la tragedia del que tenemos constancia, Aristóteles ya se preguntaba por la diferencia entre tragedia y monstruosidad. La “tragedia”, decía en un célebre pasaje, es

imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud [con “acción” —la palabra que utiliza es “*praxis*”— se refiere a una actividad ejercida con un objetivo, un intento de controlar o comprender las propias circunstancias], en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, [...] y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación [la palabra es “*katharsis*”] de tales afecciones⁴.

Lo que no llega a explicar Aristóteles es por qué la experiencia de la piedad y el terror en el teatro es catártica: parece considerarlo obvio. Ha habido quien ha dudado de la seguridad en sí mismo de Aristóteles y quien (como Brecht) ha rechazado la purgación. ¿Es la piedad una emoción de la que queramos purgarnos? ¿Tiene sentido, para empezar, que la llamemos “emoción”? Permítanme que deje a un lado esas preguntas, pues nos encauzan hacia misterios irresolubles, y regrese a la cuestión de lo monstruoso. Aristóteles sabe perfectamente que el horror y la desproporción son connaturales al atractivo de la tragedia, pero establece una distinción entre la apariencia de lo espantoso en

⁴ Aristóteles, *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, p. 145.

T. J. Clark

el escenario y su despliegue en una acción, su avance hacia un momento de reconocimiento. La tragedia, reconoce, es en parte cuestión de efecto teatral: el escenario circular, el coro que baila y se lamenta, el telón de fondo de la “escena”. Llama “espectáculo” a ese carácter físico y es consciente de su poder:

El temor y la compasión [la piedad y el terror] pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor. [...] La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece. [...] En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico. [...] Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan solo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia⁵.

Lo terrible y lo monstruoso parecen ser términos repetidos con respecto al arte de Picasso a partir de 1925. Y el espectáculo tal y como lo entendía Aristóteles (mera apariencia vehemente y fascinante que decididamente hay que ver) es sin duda el dios de Picasso. No obstante, ¿no había encontrado el artista en *Guernica* una forma de hacer que la apariencia fuera realmente terrible y, en consecuencia, lastimosa e imperdonable, una denuncia permanente de cualquier praxis, cualquier conjunto de razones humanas que pretenda (o diga que pretende) encontrar sentido a “lo que pasa en realidad” (en una guerra desde el aire)?

Quizá el público de *Guernica* haya llegado a pensarlo con frecuencia. Pero, una vez más, la pregunta es: ¿cómo?

El cuarto y la bomba

Guernica es la gran escena trágica de nuestra cultura. Podría ser de utilidad analizar esas dos palabras clave (los dos conceptos implicados en la idea de que un gran desmoronamiento resulte visible, comprensible e incluso reconstituyente), una tras otra. En primer lugar, “escena”, y en segundo lugar, “trágica”; es decir, primero la cuestión del espacio y el confinamiento y luego, la del terror y la catarsis.

⁵ *Ibid.*, pp. 173-174.

Picasso y la tragedia

Empecemos por el espacio. Lo que distingue *Guernica* de casi todos los demás murales de dimensiones tan gigantescas es el hecho de que funcione con tanta fuerza como una única escena. Evidentemente, está armado a partir de fragmentos, episodios, siluetas destacadas por la iluminación. Parte de su agonía es la inconexión, el aislamiento que se supone que el terror debe imponer. Sin embargo, esa inconexión se aglutina en una unidad: *Guernica* no se desenrolla como un manuscrito ni se despliega como una tira cómica (por mucho que aluda a esos dos lenguajes); no es una procesión de iconos independientes; es un cuadro (una forma espacial definida) cuya coherencia el espectador percibe de inmediato a pesar de toda su rareza.

Hablar de “espacio” es hablar en clave, lo reconozco. En el caso de *Guernica*, lo que parece más importante es la cuestión de la ubicación del espectador en la ciudad bombardeada. ¿Estamos en un cuarto de algún tipo? Desde luego, tenemos paredes, puertas, ventanas, una mesa en la penumbra e incluso el esbozo de un techo. Pero ¿no parece que el caballo situado delante de nosotros está chillando en una calle o un patio, mientras una mujer, lámpara en mano, saca la cabeza por una ventana (una cortina muy fina ondea sobre su antebrazo) para ver a qué obedece el ruido del exterior? ¿Realmente podemos hablar de un “exterior” y un “interior” en *Guernica*? ¿Están diferenciados esos dos tipos de espacio? Da la impresión de que vemos las dos esquinas superiores de un cuarto a izquierda y derecha, pero también, por encima de la mujer de la lámpara, las tejas de un tejado. Hay una puerta que bate en el extremo derecho del cuadro, pero ¿da a un lugar seguro o al vacío? ¿A qué distancia tenemos a los animales y las mujeres? En caso de estar cerca, como parece probable, cerniéndose sobre nosotros (cuántos gigantes), ¿esa proximidad nos “pone en contacto” con ellos? ¿La proximidad equivale a intimidad? ¿Cómo afecta la monocromía negra, blanca y gris del cuadro a nuestra forma de verlo? ¿Devuelve la distancia (un alejamiento) a la escena, por muy cercanos y enormes que se nos antojen los cuerpos individuales? ¿Y dónde está el suelo en *Guernica*? ¿Tenemos una piedad (o un suelo enlosetado) que nos sostenga? En un sentido literal, sí: la retícula de baldosas es una de las últimas cosas que añadió Picasso cuando estaba terminando el mural. Pero ¿el suelo enlosetado es la tierra? ¿Da la impresión de que sostenga a alguno de los actores de la escena? ¿Nos ofrece a nosotros, de manera imaginativa, una vía para formar parte de la acción?

El lector se habrá dado cuenta de que la mejor respuesta a casi todas esas preguntas es: “No estoy seguro”. La incertidumbre espacial es una de las claves de la fuerza del cuadro. Es el modo que tiene el artista de responder a una nueva clase de guerra, una nueva forma de sufrimiento. La incertidumbre sobre la naturaleza del espacio es para Picasso, además, un asunto cargado de emoción, sobre todo cuando el espacio en cuestión es el de un cuarto, una mesa, paredes, ventanas y un suelo en retícula, puesto que el cuarto es para él la forma del mundo. Su arte depende de él⁶. *Guernica* pone en tela de juicio la estructura misma de la percepción de Picasso.

Y eso nos devuelve al momento del cubismo. Es importante que *Guernica* invoque deliberadamente el fantasma del estilo anterior, con su monocromía y su geometría contundente. Podríamos decir que el mural pretende mostrarnos el momento en que el mundo cubista llega a su fin. La palabra “cubista” en sí misma dice bien poco: se centra en un aspecto superficial de la reconstrucción de la visión hecha por Picasso y Braque (su preferencia por los bordes marcados y los sólidos comunes) y pretende convertirla en la esencia de un estilo. No obstante, lo que hizo avanzar el cubismo en 1910-1914 fue algo más amplio: una nueva sensibilidad ante el espacio tal y como nos lo encontramos los modernos. Y el trazado de esa sensibilidad tenía dos vertientes: admitía como nunca antes en el arte la rareza, la fragmentación de nuestro entorno en el siglo xx y se deleitaba en ella, pero, al mismo tiempo, demostraba (y ese estilo tiene en efecto la precisión y la fuerza de una demostración) una confianza absoluta e ingenua en un determinado armazón para esos fragmentos, un lugar especial en el que dar rienda suelta a esa rareza y esa inestabilidad. Ese armazón, ese marco, era el cuarto. O, para ser más cautelosos —dado que el cuarto en sí no necesariamente tiene que representarse en Picasso para invocar su modo particular de espacialidad—, el armazón era el “cuarto-espacio”.

En el cubismo —los ejemplos clave de esta exposición datan de 1924 y 1925, cuando Picasso resumió su visión de las cosas en una serie de naturalezas muertas monumentales—, el mundo se despliega ante nosotros como si estuviera encima de una mesa. Detrás de ella tenemos con mucha frecuencia una pared, una ventana, el perfil

⁶ Para ahondar en el tema, ver T. J. Clark, *Picasso and Truth. From Cubism to Guernica*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2013, pp. 72-109.

Picasso y la tragedia



Nature morte [Naturaleza muerta], 1925

de una puerta, una esquina elevada, paneles, papel pintado, un suelo embaldosado, la barandilla de un balcón. Al parecer, para Picasso, contar el mundo tiene que partir de un estricto confinamiento. El arte es encierro. Estar es estar dentro de algo. El artista tenía razón, cuando más tarde le dijo a una amiga que para él los paisajes eran un territorio desconocido: “Nunca vi nada... Siempre viví en mí. Tengo tantos paisajes interiores que los que pueda ofrecerme la naturaleza nunca serán tan bellos”⁷. En Picasso el mundo, para decirlo con menos solemnidad —si bien la *Nature morte* [Naturaleza muerta] del Museo Reina Sofía que se incluye en la exposición parece describir las cosas con solemnidad, casi cosmológicamente—, no suele estar lejos, y las más de las veces es menor que nosotros, o quizá del mismo tamaño. Puede ser grave (la *Nature morte* del Centre Pompidou tiene un matiz siniestro), pero por lo general resulta familiar y acogedor,

⁷ Recogido en Geneviève Laporte, “*Si tard le soir, le soleil brille*”. Pablo Picasso, París, Plon, 1973, p. 44. [Ed. cast., *El amor secreto de Picasso*, trad. Josep Elías, Barcelona, Editorial Euros, 1974, p. 43.]

está lleno de instrumentos, juguetes, utensilios, fruta, alcohol, periódicos o fragmentos de esculturas y pide al espectador que lo toque. Esas cosas, y el espacio que las contiene, son una propiedad. Picasso empezó la vida como bohemio y vivió durante sus primeros años cubistas en lugares donde la propiedad estaba desvencijada y en continuo deterioro: el papel de la pared era anticuado, el sillón crujía, la tapicería estaba hecha un asco. Sigue habiendo un poco de esa atmósfera en la *Mandoline et guitare* [Mandolina y guitarra] del Solomon R. Guggenheim Museum. Pero da igual: el cuarto es maravilloso. Habitaciones, interiores, muebles, colchas y florituras son el “individuo” hecho carne. Ningún otro estilo aparte del cubismo se ha adentrado tanto y con tanto júbilo en el espacio de la posesión y la manipulación. El cuarto era su modelo de belleza.

Así pues, hasta cierto punto, incluso la idea del cubismo como geometría es defendible. Si nos fijamos, por ejemplo, en la mesa inclinada y el brazo de escayola que se cae en *Mandoline, compotier, bras de plâtre* [Mandolina, frutero, brazo de escayola], del Metropolitan Museum of Art, enseguida nos damos cuenta de que las inestabilidades de algunos elementos en particular quedan compensadas (estabilizadas, equilibradas, bloqueadas en su sitio) por las esquinas en gris y negro, que a modo de un cubo, quedan clavadas en el borde del cuadro. Pero el “cubo” es en esencia la forma de la habitación, la forma de un tipo de conocimiento. Las “facetas” cubistas son los límites afilados del cuarto reiterados en la propiedad que proteger.

Y, sin embargo... eso parece, en el fondo, demasiado estable y tranquilizador. Los primeros espectadores del cuadro de Picasso se dividieron comprensiblemente entre los que creían ver en las imágenes una frialdad y una racionalidad especiales —tal vez incluso con un matiz kantiano— y los que se dejaron llevar por el entusiasmo, o por el pánico, ante su desenfreno nietzscheano. Los críticos de Picasso en aquel período inicial trataron de conciliar la frescura y la rareza. Frente a *Le peintre et son modèle* [El pintor y su modelo] de 1928 (donde, como en el caso de las naturalezas muertas de 1924 y 1925, Picasso regresó a las líneas duras y a la geometría compleja del apogeo de su período cubista), el escritor alemán Carl Einstein buscaba un vocabulario en el que la geometría y la alucinación, o la precisión y el distanciamiento, pudieran entenderse como dos caras de la misma moneda. Consideraba que el orden complejo que se encuentra en Picasso procedía de otra parte:

Picasso y la tragedia

Los cuadros [se refiere a *Le peintre et son modèle* y dos lienzos más de 1928] representan lo contrario a los arreglos puristas, adelgazamientos: hay allí algo muy diferente de un malentendido geométrico.

Las figuras inscritas, enteramente inventadas, provienen de un más allá formal. Todos sus componentes vienen dados como analogías de la composición total, procediendo los valores de la telepatía de las formas imaginarias análogas y de las variaciones de dichas formas.

[...]

Esos cuadros no son ni comentarios, ni paráfrasis de una realidad dada: provienen del más allá de una inmanencia inmediata⁸.

Es de difícil comprensión, en efecto: el lector tiene la sensación de que Einstein (y quien le echara una mano con el francés) fuerza el lenguaje en pos de intuiciones que aún están a medio formar. No obstante, algunas frases nos acercan más a Picasso que casi todo lo que se ha escrito desde entonces. Vale la pena tomarse en serio la idea de que el extraño lenguaje del pintor proceda en esencia de un “más allá formal” o de un “más allá de una inmanencia inmediata”. El vocabulario es alemán, pero la idea básica está clara: el conjunto de objetos picassianos puede parecer profundamente ajeno, y a menudo amenazante, porque aparenta surgir de algo desconocido o que “está ahí”; sin embargo, ese algo desconocido nos resulta inmediatamente familiar a todos, conocidos y también desconocidos, un carácter introspectivo o “inmanencia” que todos tenemos, pero preferimos malinterpretar o reprimir. Y en opinión de Einstein, tampoco es ese carácter introspectivo un inconsciente profundo (no es un misterio surrealista⁹), sino más bien una interrupción concreta y explícita, continua y cruel, de la superficie de la vida cotidiana. Para el alemán, la tragedia humana es la idea de que lo que forma parte de nosotros más vívidamente, “inmediatamente” (nuestra verdadera

⁸ Carl Einstein, “Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928”, en *Documents*, núm. 1, año 1, 1929, p. 38. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f66.image> [última consulta: 8/3/2007]. El texto completo se incluye en las pp. 69-70 de este libro.

⁹ *Ibid.*, [p. 70 de este libro]. “Estos cuadros [...] [n]o tienen nada que ver ni con las descripciones de cuadros de género, ni con aquellas descripciones de los procesos psicológicos cuyo servilismo excitado y mecánico recuerda la representación de zapatillas bordadas.” Einstein se muestra despiadadamente hostil ante el surrealismo encarnado por Dalí o Max Ernst.

inseguridad), nos llegue de otro lugar que hemos reprimido. *Edipo rey* es su Biblia. Y la violencia de los asuntos humanos, en eso habrían coincidido Picasso y él, es una señal de la persistencia de la tragedia.

Analicemos *Instruments de musique sur une table* [Instrumentos de música sobre una mesa] del Museo Reina Sofía y la *Nature morte*¹⁰ del Centre Pompidou. En ambas obras se mantiene la arquitectura básica del cuarto y la mesa. El cuadro del Pompidou conserva lo que parece la esquina superior de una pared y el techo, clavada en el lienzo en la parte superior derecha. Líneas blancas paralelas cruzan toda la superficie de *Instruments de musique*, fantasmas de una pared con friso y zócalo. La secuencia de rectángulos en verde y negro, en la parte de abajo (las patas de la mesa, pero tal vez también puertas o ventanas), afianza los óvalos flotantes de encima. Claro que ese “anclaje”, como concepto, podría ser un anhelo vano. Los óvalos (la guitarra, la mandolina y la fruta) flotan en libertad, como figuras recortadas de un teatrillo infantil bidimensional. En ambos cuadros, el cuarto se diluye y se desvanece, se abre a algo que ya no está “enmarcado” sin peligro en su imagen persistente. El más allá formal está cerca. La oscuridad de la obra del Pompidou es abrasiva, inhóspita, y la arena mezclada con el pigmento intensifica ese efecto. Los azules cielo y los verdes hoja de *Instruments de musique* parecen a simple vista más acogedores (son colores poco habituales en Picasso y llevan consigo la promesa del paisaje), pero, cuanto más miramos, más se desprenden esos dos colores de sus connotaciones del mundo real para hacernos flotar en el espacio vacío. La franja de azul claro a lo largo de la parte inferior de la mesa es el rastro de la nada. Las formas (las cosas) adoptan una generalidad mortífera. Un cráneo, una paleta, una guitarra y una mandíbula son uno. Los instrumentos han huido de sus dueños. En ambas obras, Picasso ha añadido ingenuamente (yo diría que irónicamente), como en el último momento, un leve toque humano. En la mandolina blanca de *Instruments de musique* ha trazado el perfil de una mujer de piel clara, y su pecho, y quizá un brazo y unos dedos que se extienden para tocar. En la pared del fondo del cuadro del Pompidou, arriba en el centro, hay otro perfil, este ni masculino ni femenino, con el contorno grabado en rojo. “¿Qué es este rostro, menos y más claro? / [...] / Más distante que las

¹⁰ Ver sus catalogaciones en Jean Sutherland Boggs, *Picasso and Things*, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1992, pp. 220, 228.

Picasso y la tragedia



Instruments de musique sur une table
[Instrumentos de música sobre una mesa], 1924

estrellas y más cercano que el ojo”¹¹. Ambos semblantes son impotentes, fantasmales, vienen a confirmar en ambas obras la atmósfera global de generalidad, de lejanía, de retiro a un mundo de formas.

Monstruos y locura

El cuarto es siempre en Picasso, pues, una realidad con dos vertientes. Es un espacio de seguridad y placer (la guitarra que suena, la botella que se descorcha), pero también un lugar de amenaza. “Creo en los fantasmas —dijo el artista a Daniel-Henry Kahnweiler en 1944—, no son vapores neblinosos, son algo sólido. Cuando quieres clavarles un dedo, reaccionan”¹². “¡Yo también [Picasso estaba hablando

¹¹ T. S. Eliot, “Marina”, en *Collected Poems 1909-1962*, Londres, Faber and Faber, 1963, p. 115.

¹² Daniel-Henry Kahnweiler, “Gespräche mit Picasso”, en *Jahresring 59/60*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1959, citado en Bernadac y Androula (eds.), óp. cit., p. 92.

T. J. Clark

de máscaras africanas] pienso que todo es desconocido, enemigo! ¡Todo! ¡No solo los detalles, las mujeres, los niños, los animales, el tabaco, jugar..., sino todo, la totalidad!”¹³

Esa combinación de vida hogareña y paranoia (de confianza en el cuarto y de intenso miedo de las fuerzas que pueda contener) es lo que hace de Picasso el artista de *Guernica*. Debió de detestar y despreciar el pronunciamiento del general Mola del 19 de julio de 1936:

Hay que sembrar el terror... Hay que dar la sensación de dominio eliminando sin escrúpulos ni vacilación a todos los que no piensen como nosotros. Nada de cobardías. Si vacilamos un momento y no procedemos con la máxima energía, no ganamos la partida¹⁴.

Pero seguramente la entendió. El terror y el deseo de dominación eran fundamentales en su visión del mundo. Todos los cuartos (todas las creaciones humanas) son caparazones frágiles. Los enemigos acechan. Los dibujos obsesionados por la muerte que hizo Picasso en 1934 (cuartos con cuerpos lacerados en una cama, bombarderos golondrina que entran precipitadamente por una ventana, paredes y vigas que contemplan asesinatos) sencillamente sacan a la superficie ese miedo. El interior de la *Nature morte* del Pompidou es ya una tumba.

En consecuencia, quizá tengo que retroceder un poco en mi caracterización de Picasso como “el artista de la monstruosidad”. Es posible que lo que llega en 1925 con *Les trois danseuses* no sea tanto una monstruosidad como la existencia transformada por el miedo. Todo es desconocido y, por lo tanto, hostil. En la *Femme dans un fauteuil* [Mujer en un sillón] del Minneapolis Institute of Arts, por ejemplo, la figura desnuda está atravesada (inmovilizada) por lo que parecen ser haces de luz procedentes de una ventana. También podrían ser el reflejo de una bomba incendiaria. El amarillo de la carne del desnudo parece a punto de empezar a arder. Y entonces vemos que la sombra y la luz han adoptado la forma de dos rostros a izquierda

¹³ Recogido en André Malraux, *La tête d'obsidienne*, París, Gallimard, 1974, p. 18. [Ed. cast., *La cabeza de obsidiana*, trad. Gabriel Zaad, Buenos Aires, Sur, 1974, pp. 18-19.]

¹⁴ Cita original incluida en Xabier Irujo, *Gernika, 1937. The Market Day Massacre*, Reno y Las Vegas, University of Nevada Press, 2015, pp. 5-6.

Picasso y la tragedia



Femme dans un fauteuil [Mujer en un sillón], 1927

y derecha, perfiles insulsos no muy alejados del de *Instruments de musique*. Fantasmas. El hecho de que los dos rostros no sean claramente amenazadores no cambia nada. Son otros... No deberían estar ahí... Alteran la lógica del cuarto-espacio. La mujer del sillón tiene todo el derecho del mundo a chillar.

Hay una fábula sobre el origen del lenguaje que cuenta Rousseau y que creo que a Picasso habría acabado por gustarle:

Un hombre salvaje, al encontrar a otros, al principio se habrá espantado. Su miedo le habrá hecho ver a esos hombres más grandes y más fuertes que él mismo; les habrá dado el nombre de *gigantes*¹⁵.

¹⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, en Rousseau *Œuvres complètes*, vol. 5, París, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 381 [Ed. cast., *Ensayo*

T. J. Clark

Los estudiosos de Rousseau han señalado que “gigante” es una palabra demasiado débil, o como mínimo demasiado categórico, una palabra para el miedo (lo desconocido) que según la historia impulsa el primer acto de puesta de un nombre. Sería más adecuado “monstruo”. Rousseau prosigue:

Después de muchas experiencias, habrá reconocido que esos presuntos gigantes [monstruos] no eran ni más fuertes ni más grandes que él; su estatura no correspondía en nada a la idea que en un principio había asociado a la palabra “gigante”. Inventará, por tanto, otro nombre común a ellos y a él, como por ejemplo el de “hombre”, y dejará el de “gigante” [monstruo] para el objeto falso que lo había impresionado durante su ilusión.

Picasso habría admirado esa fábula porque reconoce que la alarma y la falsa identidad (la alarma y el reconocimiento erróneo) están en la raíz misma de la percepción. Los demás son primero monstruos y, luego, “hombres y mujeres”. Y siempre con poca seguridad.

Vale la pena aportar tres testimonios de lo que opinaba Picasso sobre esos asuntos, dos cómicos y el otro, tragicómico. En primer lugar, el recuerdo de lo que le parecía el cuerpo en la infancia, que se menciona en la biografía de Roland Penrose:

Una vez Picasso me contó que, cuando era muy pequeño, solía andar a gatas bajo la mesa del comedor para mirar con respetuoso temor las piernas monstruosamente hinchadas que surgían de debajo de las faldas de una de sus tías. Esa fascinación infantil por las proporciones colosales lo impresionó durante toda su vida¹⁶.

sobre el origen de las lenguas, trad. Adolfo Castañón, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 19.] Ver un análisis de la cuestión en Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979, pp. 149-155; la tesis de De Man sobre lo inadecuado de la palabra “gigante” aparece en p. 153, n. 29. [Ed. cast., *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, trad. Enrique Lynch, Barcelona, Lumen, 1990.]

¹⁶ Roland Penrose, *Picasso. His Life and Work*, Nueva York, Schocken Books, 1962, 2ª ed., p. 220. [Ed. cast., *Picasso. Su vida y su obra*, trad. Horacio González Trejo, Barcelona, Argos Vergara, 1981, p. 221.]

Picasso y la tragedia

Luego esto, de labios de Françoise Gilot:

Cuando era pequeño, tuve un sueño que me asustaba mucho. Mis brazos y mis piernas se hacían de repente enormes, después empezaban a encoger y se volvían minúsculos. A mi alrededor, otras personas sufrían las mismas transformaciones y se hacían gigantescas o pequeñas. Este sueño me producía siempre terribles angustias¹⁷.

Y, por último, una historia contada por Daniel-Henry Kahnweiler. Un día de noviembre de 1933 (el año es importante y sabemos que el círculo de Picasso estaba muy pendiente de lo que sucedía en Alemania), el artista volvió de una reunión (¿o tal vez una sesión?) con el psicoanalista Jacques Lacan. Habían discutido a raíz de un asesinato reciente. Aquel mismo año, dos sirvientas de Le Mans, las hermanas Papin, habían matado brutalmente a su señora y a su hija. Les habían arrancado los ojos cuando aún estaban vivas y luego se habían acostado desnudas a esperar la llegada de la policía. Kahnweiler lo recoge así:

Picasso había visto al doctor Lacan, con el que no estaba de acuerdo en absoluto. “Asegura que las hermanas Papin están locas”, dijo.

En efecto, Picasso acababa de manifestarme que admiraba a las hermanas, que se habían atrevido a hacer lo que todo el mundo querría hacer, aunque nadie se atreve. “¿Qué pasa entonces con la tragedia? ¿Y los grandes sentimientos? ¿El odio?”

Le señalé que los jueces no las habían considerado locas.

Picasso: “Sí, los jueces tienen una cultura clásica”. [...] “Los psiquiatras modernos son los enemigos de la tragedia y de la santidad. [...] Y decir que las hermanas Papin están locas es liquidar algo tan admirable como el pecado”¹⁸.

Son palabras mayores, esas cosas con las que tanto disfrutaban los biógrafos de Picasso. Mi labor es considerarlas un aspecto de la mente

¹⁷ Françoise Gilot y Carlton Lake, *Life with Picasso*, Nueva York, McGraw-Hill, 1964, p. 119. [Ed. cast., *Vida con Picasso*, trad. Jaime Piñeiro, Barcelona, Editorial Bruguera, 1965.]

¹⁸ Daniel-Henry Kahnweiler, “Entretiens avec Picasso”, en *Quadrum*, núm. 2, noviembre de 1956, citado en Bernadac y Androula (eds.), óp. cit., p. 75 (relato de una conversación del 30 de noviembre de 1933).

que acabaría creando *Guernica*. El artista parece afirmar que la monstruosidad al estilo de las Papin (y de nuevo apunto que la gran tragedia de 1933 es el telón de fondo) es lo que revela de sí mismo el ser humano, para bien o para mal, en los momentos de máxima intensidad. Está estrechamente ligado a la reivindicación de la autonomía individual y la impaciencia ante el orden establecido. El concepto cristiano del pecado nos acerca, lo mismo que el término griego *hubris*. Los jueces de educación clásica están mejor preparados que el psicoanalista para entenderlo: la palabra “tragedia” sale dos veces de labios de Picasso. Por su parte, “drama” también es un término recurrente en las conversaciones del artista, junto con “dolor” y “odio”. El odio es la otra cara del amor, cree él, o tal vez el amor es una máscara que se pone el odio, una de muchas. El mundo es hostil, eso ya lo sabemos. “Nunca me guío por el ‘aprecio’ como no me guío por el ‘gusto’. Amo u odio. Cuando amo a una mujer, eso lo desgarrar todo, en especial mi pintura”¹⁹.

En todo eso hay una parte de teatro y de provocación, pero las ideas básicas son muy sentidas. Picasso considera que meter la espantosa violencia de las hermanas Papin en una categoría autónoma y clara de “locura” equivale a cerrarnos ante todo lo que hay en la conducta de las dos mujeres (en el afecto que imaginamos por ellas) que sabemos que en nosotros es corriente, indeleble y peligroso, así como fundamental para la creación del yo. La palabra que dice es “odio”: significa capacidad destructora, profundo resentimiento contra el otro y su poder, un desgarrar (una escisión) que está en la esencia de la constitución del yo. Y también otras cosas: la culpa (el “pecado”), además de su negación, desesperada, necesaria y nunca concluida por parte del sujeto; y, en consecuencia (porque la culpa permanece), el eterno atractivo del tabú, de lo “malvado”, de lo transgresor.

Todo planteamiento “a favor” de la visión picassiana de la condición humana, y de su concepción de la sexualidad y de nuestras relaciones con los demás (hombre y mujer, madre e hijo, señora y sirvienta), acabará siendo defensivo. Y es que, sin duda alguna, su visión es monstruosa y en ella está él, en el centro del escenario, interpretando el papel de las Papin. “Soy como la jirafa que no sabe

¹⁹ Françoise Gilot y Carlton Lake, óp. cit., p. 266.

Picasso y la tragedia

que es monstruosa”, dijo en una ocasión²⁰. Debería haberlo sabido... y lo sabía. Así pues, mi defensa va a ser limitada, pero a pesar de todo considero que es necesaria para la historia de *Guernica*.

Violencia y estilo

A los seres humanos les cuesta, según parece indicar la Historia, encontrar una forma para la violencia, el dolor y el horror que no esté estilizada de algún modo tranquilizador: se reconocen esos estados terribles de la persona, pero se insertan en una danza que acaba adoptando una especie de atractivo espantoso. Podríamos remontarnos a Aristóteles para tratar de encuadrar lo que sucede aquí y decir que el horror pasa a ser parte del espectáculo con mucha facilidad, en una representación de marionetas de dominación y sumisión. Me alinee con Aristóteles, también, al pensar que nuestra cultura no necesita tanto una escena de sufrimiento repetida sin cesar (aunque, qué duda cabe, vamos a seguir soportándola) como la experiencia, la acción, el miedo y la agonía, una acción con la que todos pudiéramos trabajar, no quedarnos pasmados ante ella. Así estará estilizada, naturalmente, en la misma medida en que lo estaba la escena: no existen un miedo y una agonía “reales” que sean transparentes para la representación: siempre será cuestión (no solo para el arte, sino para el trato humano) de “suscribir” condiciones que en su mayor parte, por fortuna, solo podamos imaginar remotamente. Y ahí está el problema. La visión de ensueño de la violencia nos rodea por completo, lanzada hasta la saciedad en las pantallas. En mi opinión, *Guernica* ha respondido de esa forma a los deseos humanos porque su visión (por muy estilizada y distanciada que sea, con sus figuras planas recortadas y su drenado color cubista) ha llegado al público no como algo de ensueño sino de pesadilla, algo que refleja la esencia del momento en que uno se despierta de un sobresalto y la realidad familiar del dormitorio sigue empapando el sudor frío de la pesadilla.

No creo, para resumir, que para llegar a comprender el horror haya otro camino más que el emprendido por Picasso: conocerlo

²⁰ Romuald Dor de la Souchère, *Picasso in Antibes*, Musée Picasso, Londres, Lund, Humphries [1960], p. 5.

Figure [Figura], 1927



Picasso y la tragedia

obsesiva e íntimamente, morar en él, caer en su hechizo, reconocerlo como parte de uno mismo y, desde luego, como parte de la historia de la época de uno mismo. La especialista en Picasso Lydia Gasman lo explicaba así:

Después del cubismo, Picasso creó en los años veinte y treinta el arte que creía que este siglo se merecía. En contadas ocasiones reaparecieron la compasión de sus períodos azul y rosa y el equilibrio de su cubismo. Su arte se convirtió en una especie de *crimen laesae majestatis humanae* caricaturesco, puesto que la humanidad lo provocaba con su cadena de crímenes²¹.

La compasión y el equilibrio... Es cierto que raramente reaparecen, pero también lo es (resulta fácil no tenerlo presente) que la producción de Picasso antes de la Primera Guerra Mundial había destacado en la cultura parisina por la profundidad de su sentimiento hacia la indefensión, a la que siguió el cambio hacia la frialdad y el equilibrio. Después del conflicto de 1914-1918, la cuestión era si, en las nuevas circunstancias, la compasión equivaldría a sentimentalidad (volviendo la vista atrás, el artista consideraba que su período azul era sensiblero) y el equilibrio, a un mero formalismo. En *Guernica*, sorprendentemente, no fue así.

Monstruos y nosotros mismos

He dicho que mi defensa de la monstruosidad en Picasso sería limitada. Eso es porque en este texto lo que más me interesa tratar es la relación del monstruo con el dolor y el horror: por ejemplo, la forma en que un cuadro como *Figure* [Figura, 1927] del Centre Pompidou conecta con *Guernica*. Es una obra que el pintor conservó para sí mismo durante dos décadas —tal vez como punto de referencia— y luego regaló al antiguo Musée d'art moderne en 1947²². *Figure* es el cuarto-espacio y el fantasma en esencia. Volveré a tratarlo más adelante.

²¹ Lydia Gasman, "Mystery, Magic and Love. Picasso and the Surrealist Poets, 1925-1938", tesis doctoral, Nueva York, Columbia University, 1981, p. 527.

²² Ver la entrada correspondiente al cuadro en Enrique Mallen (ed.), On-line Picasso Project, Sam Houston State University, 1997-2016, OPP.27, p. III.

Pero antes me gustaría exponer que los cuadros tan severos y amenazadores como *Figure* no son típicos de Picasso, ni siquiera cuando pinta monstruos. Debemos recordar que el asesinato, el derramamiento de sangre y el desmembramiento solamente dominan su obra durante un breve período de meses en 1934. Y lo monstruoso tiene en el artista muchas otras gradaciones, entre ellas una extraña clase de dignidad y monumentalidad. Pensemos por ejemplo en la *Femme dans un fauteuil* [Mujer en un sillón, 1929] del Museu Berardo, o en la versión del mismo tema conservada en la Menil Collection. En ambos casos la monstruosidad es un tipo de compostura: enormidad, equilibrio, confianza en uno mismo. Y eso hasta el punto de que da la impresión de que, cuando Picasso incluye a un espectador masculino en esos cuadros, como hace de vez en cuando —*Figure et profil* [Figura y perfil], del Musée national Picasso-Paris, es un ejemplo de ello—, este contempla al monstruo no con terror, sino con una especie de interés continuo. No parece “fascinado”. “Así que esto es la mujer —podría estar diciendo—. ¿Y qué hago con ella? ¿Qué he hecho con ella? ¿Por qué la pinto así?”

La obra maestra de esa versión de la monstruosidad es en mi opinión un cuadro titulado primero (por Zervos) simplemente *Femme* [Mujer] y luego por fin *Nu debout au bord de la mer* [Desnudo de pie al borde del mar], fechado el 7 de abril de 1929²³. Ocupó un lugar de honor en el número especial “Hommage à Picasso” de *Documents* aparecido en 1930 y creo que el joven poeta-antropólogo Michel Leiris pensaba en él al escribir sobre el artista unos meses antes. He aquí las frases clave de su artículo:

Hoy Picasso pone en pie no tan solo formas nuevas, sino auténticos organismos, y estas gigantescas criaturas se enderezan y andan, como seres vivos (si bien enteramente reinventados) y no como fantasmas. Me aparece como un auténtico contrasentido olvidar el carácter intrínsecamente *realista* de la obra de Picasso y situarle en una esfera de alucinaciones fantásticas,

[...]

[L]os personajes figurados dan la impresión de estar perfectamente “bien hechos” y viables, cuando una libertad completa presidió

²³ Ver un análisis más a fondo de la obra en T. J. Clark, óp. cit., pp. 204-212.

Picasso y la tragedia



Femme dans un fauteuil [Mujer en un sillón], 1929

a la determinación de su estructura y de sus proporciones, convirtiendo esas criaturas en criaturas del orden ciclópeo, sin duda, pero naturales, y tanto más hermosas y conmovedoras cuanto alcanzan tal grado de verdad.

[...]

Cada objeto nuevo, cada combinación nueva de formas que nos presenta es un nuevo órgano que nos adjuntamos, un nuevo instrumento que nos permite adentrarnos más humanamente en la naturaleza, volvernos más concretos, más densos, más vivos.

[...]

Los seres que inventa nos ignoran y respiran, impávidos, delante de nosotros, en un mundo quizás cerrado, pero cerrado por culpa únicamente de nuestra debilidad. Aunque su ordenamiento tiene poco que ver con el orden que rige nuestros órganos, no son ni fantasmas, ni monstruos. Son criaturas distintas de nosotros, o mejor dicho,

T. J. Clark

las mismas, pero de una forma diferente, de una estructura más brillante, y, por encima de todo, de una evidencia maravillosa²⁴.

Prácticamente no hace falta decir que la defensa de la monstruosidad que hace Leiris está sujeta a recusación. Su Picasso no es ni mucho menos el mismo que hemos visto pronunciarse sobre las hermanas Papin o afirmar que el mundo entero es su enemigo. No obstante, la idea fundamental de Leiris —que el monstruo somos nosotros; nosotros, que aún no nos hemos puesto a salvo dentro de la descripción de “humano” (o “masculino” y “femenino”); nosotros, con esa peligrosa condición forastera para nosotros mismos; nosotros, con nuestra deseada majestad— me parece acertada. O acertada dentro de unos límites.

Pongamos *Nu debout au bord de la mer* al lado de *Figure* del Pompidou. Comparémoslas con lo que dice Leiris, pero luego empecemos a plantearnos si esa clase de humanismo del autor del artículo llega a recoger la severidad y la absurdidad (pero también la profunda malevolencia) de *Figure*. Tal vez lo que necesitamos para ayudarnos a comprender la visión de Picasso es imaginarnos a Leiris conversando con Carl Einstein (en *Documents*, sus artículos aparecen prácticamente uno al lado del otro). Pensemos en *Figure*, pues, con ayuda de Leiris, como en una especie de doble que es lo mismo que nosotros, pero dotado de una estructura más clara y brillante (“fascinante”, podríamos decir), todo ello completamente “evidente”, completamente revelado. Pero ¿dónde está ese doble con respecto a nosotros? ¿En qué clase de cuarto-espacio? ¿Fuera o dentro? Son preguntas que a Leiris no se le ocurren, pero a Einstein sí. La proximidad horrible de *Figure* (su hocico pegado al cristal de la ventana, su rostro atravesado por el rombo de luz, su boca, una flecha dirigida al corazón) podría ser lo que quería decir Einstein al hablar del más allá de una inmanencia inmediata. Y hay otras frases en su texto que se antojan apropiadas. “Nos encontramos —dice— en presencia de criaturas idénticas al sujeto, exteriores a la vista y a sus composiciones mixtas”;²⁵ esto es, a mi entender, criaturas que se niegan a crecer. Criaturas que no

²⁴ Michel Leiris, “Toiles récentes de Picasso”, en *Documents*, núm. 2, año 2, 1930, pp. 64-70. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f84.image> [última consulta: 8/3/2007]. El texto completo se incluye en las pp. 71-73 de este libro.

²⁵ Carl Einstein, óp. cit., p. 35. [p. 69 de este libro.]

Picasso y la tragedia

quieren aceptar un compromiso entre alucinación y realidad. En Picasso, la alucinación domina.

La realidad como fantasía, pues; el mundo como espacio de absoluta inmediatez y, sin embargo, profunda otredad; gobernado por un inconsciente que es cruel y concreto, mucho más “real” para nosotros que las posteriores construcciones del sentido común. Los psicólogos infantiles señalan con frecuencia un mundo así. En consecuencia, podría perfectamente ser relevante (nunca tendremos pruebas de ello) que los cuadros de Picasso se crearan en el mismo momento en que Paul Guillaume, Henri Wallon y sus colaboradores reunían las observaciones teóricas relativas a la primera imagen corporal del niño que ahora resumimos, con excesiva facilidad, con el término de “estadio del espejo”. (Quizá *Figure* sea el yo en el espejo.) La maravillosa obra de Guillaume *L'imitation chez l'enfant* [La imitación en el niño] se publicó en 1925. Elsa Köhler y Charlotte Bühler presentaron sus estudios pioneros sobre la mentalidad de los niños de uno y dos años en 1926 y 1928. Wallon estaba reuniendo los elementos de *Les origines du caractère chez l'enfant* [Los orígenes del carácter en el niño] en esos mismos años. Su gran “Comment se développe chez l'enfant la notion du corps propre” [Cómo se desarrolla en el niño el concepto del propio cuerpo] apareció en *Journal de Psychologie* en noviembre de 1931.

Si bien la recapitulación final del material del doctor Lacan tiene, inevitablemente, una sombra alargada, estoy convencido de que lo que necesitamos como marco de *Figure* no es tanto el momento de la coordinación emocionada del yo que logra el niño frente al espejo, sino la imagen que surge de Wallon y sus colaboradores del mundo infantil antes de que el “reflejo” adquiera prioridad²⁶. El otro puede ser la forma primera y continuada del yo, pero hay muchas formas del otro que preceden al uno en el espejo: personas o cosas que tenemos más cerca, que están profundamente enmarañadas en el chupar, el tocar, el morder, el oler y el chillar hasta desgañitarse. Y esas son las dimensiones del sentido en las que Picasso parece más interesado. La imagen primitiva del yo, escribe Wallon, se forma mucho antes de que el niño muestre el más mínimo interés por su imagen reflejada.

²⁶ Wallon publicó *Les origines du caractère chez l'enfant* en una primera versión en 1930 y en la definitiva en 1934. Jacques Lacan presentó “El estadio del espejo” en el XIV Congreso Psicoanalítico Internacional celebrado en Marienbad en 1936.

T. J. Clark

“Surge de interacciones apasionadas [con el pequeño mundo de los otros que tiene el niño] en las que cada individuo tiene dificultad para distinguirse de los demás y de la escena global a la que están ligados sus apetitos, deseos y miedos”²⁷. Los objetos que vemos al principio de la vida (los rostros, los pechos, los brazos que acogen, las bocas que se acercan, el gigante, el monstruo) son indelebles.

Las cosas que existen inmediata y totalmente para el niño poseen una cualidad que va más allá de la información procedente de los sentidos: son ultracosas que se pueden construir de conformidad con los datos de la realidad, pero distintas de ellos²⁸.

Figure es algo único. Es un monstruo y es íntimo. Sin duda, en los cinco perfiles de *Guernica* que parecen en muchos sentidos más próximos a *Figure*, variaciones de su severidad estridente (la madre angustiada, las tres mujeres desesperadas de la derecha, el toro), la malevolencia del rostro anterior también se transforma en dolor y perplejidad. Pero en *Figure* también veíamos un ser perplejo, vulnerable, presa del pánico en la misma medida que depredador. Los monstruos somos nosotros en nuestra vana dependencia, además de nuestra voluntad de poder. *Guernica* no tiene monstruos (hasta el toro está extrañamente amansado), pero su imagen del terror se ha armado a base de material monstruoso, de ultracosas.

El vómito del águila

Guernica es una escena trágica (un derrumbamiento, un descenso en picado a la oscuridad) que pertenece claramente al siglo xx. Su tema es la muerte desde el aire.

“El hecho de que la muerte pudiera caer del cielo sobre tanta gente —contaría más tarde Picasso en una entrevista—, en mitad de

²⁷ Henri Wallon, “The Role of the Other in the Consciousness of the Ego”, en Gilbert Voyat (ed.), *The World of Henri Wallon*, Nueva York, J. Aronson, 1984, p. 96 (“Le rôle de l’autre dans la conscience du moi” [El rol del otro en la conciencia del yo] se publicó por vez primera en 1946.)

²⁸ Henri Wallon, “The Origins of Thought in the Child”, en T. Gilbert Voyat (ed.), *ibid.*, p. 86 (extraído de Wallon, *Les origines de la pensée chez l’enfant* [Los orígenes del pensamiento en el niño], 1947.)



Guernica, 1937. Detalle

T. J. Clark

su ajetreada vida, siempre ha tenido para mí un gran significado”²⁹. Un gran significado y un horror muy especial. El historiador Marc Bloch opinaba esto en 1940:

Estos bombardeos desde el cielo poseen una capacidad de sembrar espanto absolutamente única. [...] El hombre, siempre temeroso de la muerte, nunca soporta de cualquier manera la idea de su propio fin cuando se asocia a la amenaza de un descuartizamiento total de su ser físico; probablemente se trate de la forma más ilógica de su instinto de conservación, pero no por ello deja de ser como ninguna otra la más profundamente arraigada³⁰.

Los bombardeos con los que se experimentó en abril de 1937, “bombardeos de área”, “bombardeos estratégicos”, “la guerra total” son aterradores por muchos motivos distintos. Porque la gente que está en el terreno, encogida de miedo en los refugios, puede imaginarse que de repente desaparece del mundo, que acaba hecha pedazos desperdigados, que se esfuma sin dejar rastro. Porque lo que va a acabar con ellos tan radicalmente llega de la nada (“del cielo”, decía Picasso) y no tiene forma imaginable. “Ni se enterarán de lo que les ha caído encima”. Porque a partir de ese momento la muerte lo abarca todo potencialmente (“estratégicamente”): ya no es cuestión de la extinción de individuos, sus nombres grabados en un monumento a los caídos, sino de ciudades enteras (de “mundos” enteros, de formas de vida enteras) apagados en cuestión de una hora, más o menos. El diario de guerra de Wolfram von Richthofen, jefe del Estado Mayor de la Legión Cóndor alemana, refleja con ingenuidad (con auténtico regocijo totalitario) ese momento de maestría técnica:

Guernica, ciudad de 5.000 habitantes, arrasada por completo. El ataque se lanzó con bombas de 250 kilos y con bombas incendiarias,

²⁹ Simone Gauthier, “Picasso, the Ninth Decade. A rare interview”, en *Look*, núm. 20, noviembre de 1967, pp. 87-88, citado por Lydia Gasman, “Death Falling from the Sky. Picasso’s Wartime Texts”, en Steven Nash (ed.), *Picasso and the War Years 1937-1945*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1998, p. 55.

³⁰ Marc Bloch, *Strange Defeat. A Statement of Evidence Written in 1940*, trad. Gerard Hopkins, Nueva York, Octagon Books, 1968, p. 57. [Ed. cast., *La extraña derrota. Testimonio escrito en 1940*, trad. Santiago Jordán Sempere, Barcelona, Editorial Crítica, 2003, pp. 73-74.]

Picasso y la tragedia

que suponían aproximadamente un tercio del total. Cuando llegaron los primeros Junkers, ya había humo por todas partes (del escuadrón experimental de bombarderos, que atacó primero con tres aviones). Ya no se veían objetivos como carreteras, puentes o arrabales, de modo que soltaron las bombas en mitad de todo. Las de 250 derribaron varias casas y destruyeron el sistema de aguas municipal. Entonces las bombas incendiarias tuvieron tiempo de hacer su trabajo. El tipo de construcción de las casas (tejados de barro, suelos de madera y paredes con zócalos) facilitó su destrucción total. En general los habitantes estaban fuera de la ciudad debido a una festividad [no es cierto] y en su mayoría huyeron al iniciarse el ataque [tampoco]. Unos pocos murieron en refugios destruidos [las cifras aún no están claras, pero desde luego no fueron unos pocos]. Aún se ven los cráteres de las bombas en las calles. ¡Absolutamente maravilloso!³¹

La única respuesta posible (al menos con palabras) es la de Picasso el día de Navidad de 1939: un poema que da vueltas y más vueltas, obsesivamente, en torno a la imagen de un águila-bombardero que desde el cielo vomita sus alas sobre las casas: la piel arrancada de las casas, llamas en la carne desgarrada de los edificios, una ventana que bate contra el vacío, el horror descubierto en el cajón de armario (el sueño del cuarto siempre está ahí), persianas rotas, una bandera negra que arde... Los personajes de *Guernica* repetidos a modo de hechizo impotente:

el carbón dobla las sábanas bordadas de la cera de las águilas
y cae en lluvia de risas el ovillo helado de
las llamas del cielo vacío en la piel
desgarrada de la casa en un rincón al fondo del cajón del
armario vomita sus alas

restalla en la ventana olvidada en el vacío
la sábana negra desgarrada de la miel
helada de las llamas del cielo
en la piel arrancada a la casa

³¹ Diario de guerra de Wolfram von Richthofen, citado en David Large, *Between Two Fires. Europe's Path in the 1930s*, Nueva York, W. W. Norton, 1990, p. 256.

T. J. Clark

en un rincón al fondo del cajón
el águila vomita sus alas

en la piel arrancada a la casa
restalla en la ventana olvidada en el centro del vacío infinito
la miel negra de la sábana desgarrada por llamas heladas
del cielo el águila vomita sus alas

en el centro infinito del vacío en la piel arrancada a la casa
restallan en la ventana los brazos desnudos de la miel de
la sábana negra desgarrada por el hielo de las llamas del
cielo apestado por el águila que vomita sus alas

la ventana olvidada en el centro de la noche sacude
la sábana negra devorada por el hielo de las llamas
el águila vomita sus alas sobre la miel del cielo

inmóvil en el centro del espacio
la piel arrancada a la casa
sacude la sábana negra de su ventana
el águila atrapada en los hielos
vomita sus alas en el cielo

la sábana negra de la ventana restalla contra la mejilla del cielo
llevada por el águila que vomita sus alas

arrancada de los dientes de la pared de la casa la ventana sacude su
sábana en el carbón del azul quemado por las lámparas
las uñas de las persianas
abandonan la lucha las alas a su suerte³².

³² *“le charbon plie les draps brodés de la cire des aigles / tombant en pluie de rires l'écheveau glacé des / flammes du ciel vide sur la peau / déchirée de la maison dans un coin au fond du tiroir de / l'armoire vomit ses ailes // claque à la fenêtre oubliée sur le vide / le drap noir déchirée du miel / glacé des flammes du ciel / sur la peau arrachée à la maison / dans un coin au fond du tiroir / l'aigle vomit ses ailes // sur la peau arrachée à la maison / claque à la fenêtre oubliée au centre du vide infini / le miel noir du drap déchiré par des flammes glacées / du ciel l'aigle vomit ses ailes // au centre infini du vide sur la peau arrachée à la maison / claquent à la fenêtre les bras nus du miel du / drap noir déchiré par la glace des flammes du / ciel empuanté par l'aigle vomissant ses ailes // la*

Picasso y la tragedia

Esa parodia espantosa de una sextina (unas pocas frases remendadas unas con otras hasta la saciedad, como con la esperanza de que se produzca una combinación en la que, de repente, el mundo vuelva a estar completo) es en mi opinión lo más cerca que puede llegar a estar *Guernica* de contar con un comentario en directo.

La inmortalidad del grupo

Guernica (vuelvo ahora a la cuestión de la tragedia) es ante todo un cuadro de mujeres y animales que buscan la muerte: tratan de “afrontar” la aniquilación, para ver de dónde viene y qué forma va a adoptar y así poder alcanzar el momento de reconocimiento aristotélico (la anagnórisis). Y su tragedia es que no lo encuentran. La mujer de la lámpara es el emblema de esa condición, pero su carácter directo (su velocidad de derecha a izquierda, la cara y el brazo extrudidos entre las tablillas de la ventana) se ve secundado por la mujer que debajo tropieza y mira fijamente, y la desesperada mirada hacia atrás del caballo.

Uno de los aspectos principales que trata de imitar el poema de Picasso es ese mirar sin ver. Su sintaxis absurda y sus encabalgamientos sin sentido acaban provocando que las imágenes individuales del bombardeo, que de por sí deberían ser intensas y repugnantes (el águila, la ventana, la bandera negra, las llamas), se aplanen en un golpeo enloquecido de palabras. En el poema sucede algo: los versos hablan de no saber qué es. Los que aprecian *Guernica* siempre han respondido a ese aspecto concreto del cuadro: su oscuridad y su no estar en ninguna parte, el esfuerzo desesperado de los moribundos para ver qué les hacen, la muerte como inmediatez, discontinuidad, “detonación”. (Ese más allá de una inmanencia inmediata de Einstein, tal vez, pero en una forma que felizmente a él nunca se le ocurrió.)

*fenêtre oubliée au centre de la nuit secoue / le drap noir dévoré par la glace des flammes / l'aigle vomit ses ailes sur le miel du ciel // immobile au centre de l'espace / la peau arrachée à la maison / secoue le drap noir de sa fenêtre / l'aigle pris dans les glaces / vomit ses ailes dans le ciel // le drap noir de la fenêtre claque sur la joue du ciel / emporté par l'aigle vomissant ses ailes // arraché des dents du mur de la maison la fenêtre secoue son / drap dans le charbon du bleu grillé aux lampes / les ongles des persiennes / abandonnent la lutte ses ailes à la chance”. Marie-Laure Bernadac y Christine Piot (eds.), *Picasso. Collected Writings*, París, Gallimard, 1989, pp. 210-211.*

Podríamos decir que el no estar en ninguna parte y el aislamiento de *Guernica* son lo que el terror (con la tecnología de Von Richthofen a su disposición) más desea provocar. Es el estado mental deseado que acecha tras los eufemismos de la sala de mando: “socavar la moral civil”, “destruir la cohesión social”, “bombardeo estratégico”, “poner fin a la disposición bélica”³³. Pero sin duda *Guernica* no habría desempeñado el papel que ha tenido durante los últimos ochenta años si lo único que mostrara fuera un negativo absoluto. Presenta una escena, no una confusión sin sentido. Nos muestra, en el grado cero de la experiencia, una imagen del horror compartido: la muerte como condición (un final prometido, un misterio) que abre un último espacio para el ser humano.

No resulta fácil pensar en todo eso y Hannah Arendt sirve de ayuda. En su libro *On Violence* [Sobre la violencia] acaba analizando una afirmación de Frantz Fanon: que la lucha armada contra un opresor debe ser bien recibida como un gran nivelador social, como lo que destruye la vergüenza y la sumisión, y en consecuencia (siempre según Fanon) como el espléndido camino hacia la libertad y la solidaridad. A Arendt no le gusta nada esa propuesta, pero reconoce su fuerza:

De todos los niveladores, la muerte parece ser el más potente, al menos en las escasas y extraordinarias situaciones en las que se le permite desempeñar un papel político. La muerte, tanto en lo que se refiere al morir en este momento determinado como al conocimiento

³³ Ver el debate reciente en Richard Overy, *The Bombing War. Europe 1939-1945*, Londres, Allen Lane, 2013, pp. 263-265, 616-624 et al. Overy es más prudente que muchos historiadores (su tratamiento del bombardeo de Gernika es somero y demasiado temeroso de la exageración “propagandística”), pero sus citas de documentos cuentan la historia por sí solas. En mayo de 1941, el director británico de Operaciones de Bombardeo recordaba a sus hombres que desde 1940 Churchill había liberado al mando de tener que bombardear con discriminación, de modo que “atacar a los trabajadores” estaba ya permitido. “Con eso no queremos decir que vayamos a profesar jamás la doctrina alemana de que el terrorismo constituye un arma bélica eficaz.” La palabra clave es ese “eficaz”. Ese mismo mes, el director de Inteligencia Aérea escribió al director de Operaciones de Bombardeo aprobando un ataque “al sustento, las casas, la comida, la calefacción, la iluminación y la vida familiar de ese sector de la población que, en cualquier país, tiene menos movilidad y es más vulnerable a un ataque aéreo general: la clase trabajadora”. Ver *ibíd.*, p. 259.

Picasso y la tragedia

de la propia mortalidad de uno, es quizá la experiencia más antipolítica que pueda existir. Significa que desapareceremos del mundo de las apariencias y que dejaremos la compañía de nuestros semejantes, que son las condiciones de toda política. Por lo que a la experiencia humana concierne, la muerte indica un aislamiento y una impotencia extremados. Pero, en enfrentamiento colectivo y en acción, la muerte troca su talante; nada parece más capaz de intensificar nuestra vitalidad como su proximidad. De alguna forma somos habitualmente conscientes principalmente de que nuestra propia muerte es acompañada por la inmortalidad potencial del grupo al que pertenecemos y, en su análisis final, de la especie, y esa comprensión se torna el centro de nuestra experiencia. Es como si la misma vida, la vida inmortal de la especie, nutrida por el sempiterno morir de sus miembros individuales, “brotara”, se realizara en la práctica de la violencia³⁴.

Esa “práctica” de la última frase requiere una explicación. Arendt parece referirse a algo cercano a la idea aristotélica de la acción, es decir, una actividad con intención y dirección, una práctica acompañada, por muy espantosas que sean las circunstancias, de un esfuerzo de reconocimiento y apropiación que hace que la catástrofe sea “nuestra”. *Guernica* es acción en ese sentido trágico: su trío central de cabezas (el caballo, la mujer de la lámpara, la que “brota” debajo) queda detenido para siempre en un momento de vitalidad cargada. No consiguen ver, tienen que ver. Jamás ha habido figuras más aisladas, jamás una escena se ha declarado más una totalidad (una cosa humana) compuesta de fragmentos.

Comprensiblemente, Arendt se muestra reticente a aceptar la concepción de la política de Fanon. Más adelante defiende que ninguna forma de gobierno real, ninguna comunidad continuada, puede construirse sobre los cimientos de la fraternidad engendrada por la violencia colectiva (incluso a manos de hombres y mujeres que olvidan sus diferencias frente a la muerte inminente), puesto

³⁴ Hannah Arendt, *On Violence*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970, pp. 67-68. [Ed. cast., *Sobre la violencia*, trad. Guillermo Solana, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 91.] Tiene presente sobre todo el primer capítulo, “La violencia”, de la obra de Fanon *Los condenados de la Tierra* (“Estoy utilizando esta obra en razón de su gran influencia sobre la actual generación estudiantil”).

que “no existe relación humana más transitoria que este tipo de hermandad, solo actualizado por las condiciones de un peligro inmediato para la vida de cada miembro”³⁵. Sin embargo, yo respondería que, al representar esa transitoriedad, *Guernica* ha logrado perpetuarla (inmortalizarla, si recurrimos a los términos de Arendt) y prosigue presentándonos (según indica su historial) un modelo útil de “la inmortalidad potencial del grupo”. El hecho de que el grupo esté completamente trastornado y sumido en el pánico, reunido tan solo por lo extremado del terror, únicamente refleja la forma que adopta ahora la colectividad. El público de *Guernica* lo ha entendido desde 1937, para desconcierto de los gobiernos: resulta que la “comunidad” es en efecto esa vida en el momento del bombardeo.

Resulta difícil, quizá imposible, describir lo que sucede aquí sin que el lenguaje se incline hacia lo falsamente redentor. Nada de lo que sucede en *Guernica*, por dejar claros mis propios sentimientos, me parece redimido o siquiera transfigurado por el ensamblaje que hace el cuadro de sus partes en blanco y negro. El miedo, el dolor, la muerte súbita, la desorientación, la inmediatez estridente, la incredulidad, el sufrimiento de los animales: ninguna de esas realidades “encaja”. En un ensayo reciente, Judith Butler busca una base sobre la que construir una política futura y pide a sus lectores que se planteen la idea de una colectividad fundamentada en la debilidad. “La vulnerabilidad, la afiliación y la resistencia colectiva”: esos son, defiende la autora, los componentes básicos de esa colectividad³⁶. Considero que la utilidad de *Guernica* (su existencia continuada en tantos contextos distintos) podría derivarse del hecho de que refleja la política de la misma forma. Conviene recordar que en su primera fase el cuadro presentaba la lucha armada de otra forma, incluso con algo de la heroicidad de Frantz Fanon: el bombardeo se centraba primero en un hermoso desnudo masculino moribundo que mostraba un puño levantado hacia los cielos y aseveraba la “inmortalidad del grupo”³⁷. Pero luego el puño se evaporó y el héroe quedó convertido

³⁵ *Ibíd.*, p. 69. [Ed. cast., p. 93.]

³⁶ Judith Butler, “Violence, Mourning, Politics”, en *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Londres y Nueva York, Verso, 2004, p. 49. [Ed. cast., “Violencia, duelo, política”, en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Barcelona y México, Paidós, 2006.]

³⁷ Ver un análisis de las etapas iniciales de *Guernica* en Rudolph Arnheim, *Picasso's Guernica. The Genesis of a Painting*, Berkeley y Los Angeles, University

Picasso y la tragedia

en una estatua rota. Por el contrario, en la imagen de la política que acabó proponiendo *Guernica* la “afiliación” y la “resistencia colectiva” aparecen incorporadas a la “vulnerabilidad” humana, si esta puede mostrarse (entenderse) como un destino trágico compartido.

En ese punto, Arendt recurre acertadamente a *Réflexions sur la violence* [Reflexiones sobre la violencia] de Georges Sorel, que es su anti-Fanon. En la medida en que pueda llegar a concebirse una nueva identidad política forjada mediante la violencia, pensaba Sorel, no surgirá de una lucha armada emprendida como “proyecto” (como “continuación de la política por otros medios”), sino de la violencia experimentada, pintada, como piedad y terror. El socialismo, creía Sorel (denominaba “socialismo” a “la vulnerabilidad, la afiliación y la resistencia colectiva” que Butler pretende poner en el punto de mira), no es más que un “cuadro de la catástrofe total”³⁸. Sus otros términos eran “oscuridad” y “misterio”, lo cual nos devuelve a la idea de la tragedia. “El socialismo siempre ha amedrentado [inspirado terror] a causa de la enorme incógnita que encierra”³⁹. Y la incógnita es la gran baza del socialismo. Toda política que realmente pretenda rompe el círculo vicioso del “progreso”, creía el autor (hoy el término sería “desarrollo económico”), tiene que reconocer que “la guerra entablada por el socialismo contra la sociedad moderna” implica mirar al caos fijamente a los ojos.

of California Press, 1962, pp. 118-122; Herschel Chipp, *Picasso's 'Guernica'*, pp. 110-118; Anne Baldassari, *Picasso, Life with Dora Maar. Love and War 1935-1945*, París, Flammarion, 2006, pp. 152-156 (nuevas reproducciones); T. J. Clark, *op. cit.*, pp. 260-264. Sobre la eliminación del puño ver Francis Frascina, “Picasso, Surrealism and Politics in 1937”, en Silvano Levy (ed.), *Surrealism. Surrealist Visuality*, Edimburgo, Keele University Press, 1996, p. 142.

³⁸ Georges Sorel, *Reflections on Violence* (1906), trad. T. E. Hulme, Nueva York, Collier, 1961, p. 135. [Ed. cast., *Reflexiones sobre la violencia*, trad. Luis Alberto Ruiz, Buenos Aires, La Pléyade, 1978, p. 137.] “Cuanto mas preponderante se haga la política de las reformas sociales [es decir, el socialismo ‘reformista’] defendido por Bernstein, más el socialismo experimentará la necesidad de oponer al cuadro del progreso que se esfuerza en realizar el cuadro de la catástrofe total que la huelga general proporciona de un modo verdaderamente perfecto”. Obsérvese que la huelga general es un “cuadro” de la catástrofe. La otra gran palabra de Sorel es “mito”, esto es, “una organización de imágenes capaces de evocar instintivamente todos los sentimientos que corresponden a las diversas manifestaciones de la guerra entablada por el socialismo contra la sociedad moderna”. Ver p. 127. [Ed. cast., p. 129.]

³⁹ *Ibid.*, p. 138. [Ed. cast., p. 141.]

T. J. Clark

Reflexiones sobre la violencia se ha anatematizado con mucha frecuencia por decir eso mismo, y es cierto que algunos aspectos del pensamiento que refleja Sorel en el libro acabaron arrastrándose hasta la órbita del fascismo. Pero yo no considero que sea necesario. La compasión de Sorel por los indefensos sobresale en todas las páginas; su desdén por los defensores de la guillotina es ilimitado. Y su cuadro de la catástrofe y la comunidad sigue ofreciéndonos, en mi opinión, el marco que necesitamos para interpretar la política de *Guernica*.

Violencia y visibilidad

Una última palabra sobre *Guernica* y la guerra. Sin duda, mucha gente pondrá en tela de juicio la idea de que es la mejor imagen que tenemos de la “sociedad moderna”, del siglo xx y su legado, pero deberíamos redescubrir (tendemos a darlo por sentado y no nos conviene) que ese cuadro ha adoptado ese papel para muchísimas personas a lo largo de las generaciones. “Es como si tuviéramos ante nosotros”, decía Bradley,

una clase de misterio del mundo entero, el hecho trágico que se extiende mucho más allá de los límites de la tragedia. Por todas partes, desde las piedras aplastadas bajo nuestros pies hasta el alma del hombre, vemos poder, inteligencia, vida y gloria que nos asombran y parecen reclamar nuestra adoración. Y por todas partes los vemos perecer, devorarse mutuamente y destruirse, a menudo con un dolor espantoso, como si no hubieran cobrado vida con ningún otro fin⁴⁰.

Bradley, en su estilo victoriano tardío, entiende los hechos de destrucción y desperdicio que señala (la perversión de “poder, inteligencia, vida y gloria”) como misterios, permanencias de la condición humana. Dejo ese argumento a un lado. Lo que me interesa, en cambio, es lo que ha surgido de nuevo (como recién exacerbado e intolerable) en la confrontación de nuestras propias sociedades

⁴⁰ Ver nota 1. Sobre las amplias implicaciones de un planteamiento “trágico” de la política, ver T. J. Clark, “For a Left with No Future”, en *New Left Review*, núm. 74, marzo-abril de 2012, pp. 53-75.

Picasso y la tragedia

con el conflicto armado, y la forma en que esa novedad conecta con *Guernica*.

¿Podríamos decir que la agonía particular de la modernidad ha resultado ser que sigue viviéndose en un estado de contradicción permanente, entre la pacificación continuada de la vida cotidiana, que es el mayor logro de la modernidad y la visibilidad bélica, cada vez más marcada, que la acompaña? Hago hincapié en la idea de la visibilidad. Hemos dado una vuelta para volver al concepto de “espectáculo” de Aristóteles, que según nos dicen los expertos alcanza todas las cosas que apelan principalmente al sentido de la vista; el término griego es *opsis*⁴¹. La modernidad es un sistema de *opsis* incesante. Por consiguiente, la importancia de la guerra en la modernidad (y el miedo de que pueda ser su verdad) no es cuestión de más y más (o menos) conflicto real, sino de la violencia como forma (el ritmo, la figura, el *fascinus*) de la producción de apariencias de nuestra cultura.

El motivo por el que la violencia “apela” al ojo de ese modo podría ser uno de los misterios indescifrables de Bradley (y de Sorel), pero pueden decirse varias cosas de sentido común sobre los cambios producidos en la actividad bélica a lo largo del último medio siglo. La guerra ya no es una “continuación de la política por otros medios” segregada, profesional, “mercenaria”. Está por todas partes, acechando la felicidad del consumismo. Se ha transformado en algo que los expertos califican de “asimétrico”; es decir, es cada vez menos una cuestión de que unas fuerzas armadas “legítimas” y concentradas salden cuentas en el cuadrilátero de Estados aproximadamente iguales, y más una cuestión de violencia que se escapa, se esparce, se metastatiza, se vuelve cosa de “actores” no estatales. Terroristas. El resentimiento se asienta en sus tristes aposentos, retorciendo los cables de la placa base, aprovechando la tecnología, esos artilugios cada vez mejores (“individualizados”, “prácticos”) que la violencia siempre ha engendrado⁴².

⁴¹ Ver el análisis del término en la introducción de Michael Davis a la *Poética* de Aristóteles, trad. Seth Benardete y Michael Davis, South Bend, St. Augustine’s Press, 2002, p. 18. La introducción de Davis a la traducción detalla las implicaciones de la insistencia aristotélica en la “acción” (una historia “representada” que implica una inversión y un reconocimiento) y ayuda a entender el contraste entre *opsis* y *praxis*.

⁴² Ver Hannah Arendt, óp. cit., p. 4: “Como la violencia —a diferencia del poder o la fuerza— siempre necesita herramientas (como Engels señaló hace ya mucho

T. J. Clark

Tal vez, en ese caso (aunque la idea es desalentadora), volvamos a *Guernica* con cierta nostalgia. El sufrimiento y el horror fueron una vez así de grandes. Eran espantosos, pero tenían una dimensión trágica. La bomba hizo historia. Mola y Von Richthofen eran monstruos en el laberinto. “Y por todas partes los vemos perecer, devorarse mutuamente y destruirse”.

Podría ser cierto, en otras palabras, que depositemos nuestras esperanzas en *Guernica*. Seguimos teniendo hambre de la épica que encierra, porque retrocedemos ante la alternativa: la violencia como el precio pagado por una sociabilidad rota, la violencia como algo que no lleva a ninguna parte, la violencia como “daño colateral”, la violencia como eterno regreso. ¿Y cómo no íbamos a retroceder? ¿Acaso la imagen que presenta *Guernica* no es nuestra máxima esperanza? Y es que a algunos “la vulnerabilidad, la afiliación y la resistencia colectiva” siguen pareciéndonos realidades por las que vale la pena luchar.

tiempo), la revolución tecnológica [...] ha sido especialmente notada en la actitud bélica”. [Ed. cast., p. 10.] Comparar con p. 46: “La Violencia, como ya he dicho, se distingue por su carácter instrumental. [...] [L]os instrumentos de la violencia, como todas las demás herramientas, son concebidos y empleados para multiplicar la potencia natural hasta que, en la última fase de su desarrollo, puedan sustituirla”. [Ed. cast., p. 63.]



Les trois danseuses [Las tres bailarinas], 1925

Mandoline, comptoir, bras de plâtre
[Mandolina, frutero, brazo de yeso], 1925





Mandoline et guitare [Mandolina y guitarra], 1924

Femme dans un fauteuil [Mujer en un sillón], 1927





Le peintre et son modèle [El pintor y su modelo], 1928

Figure [Figural], 1928

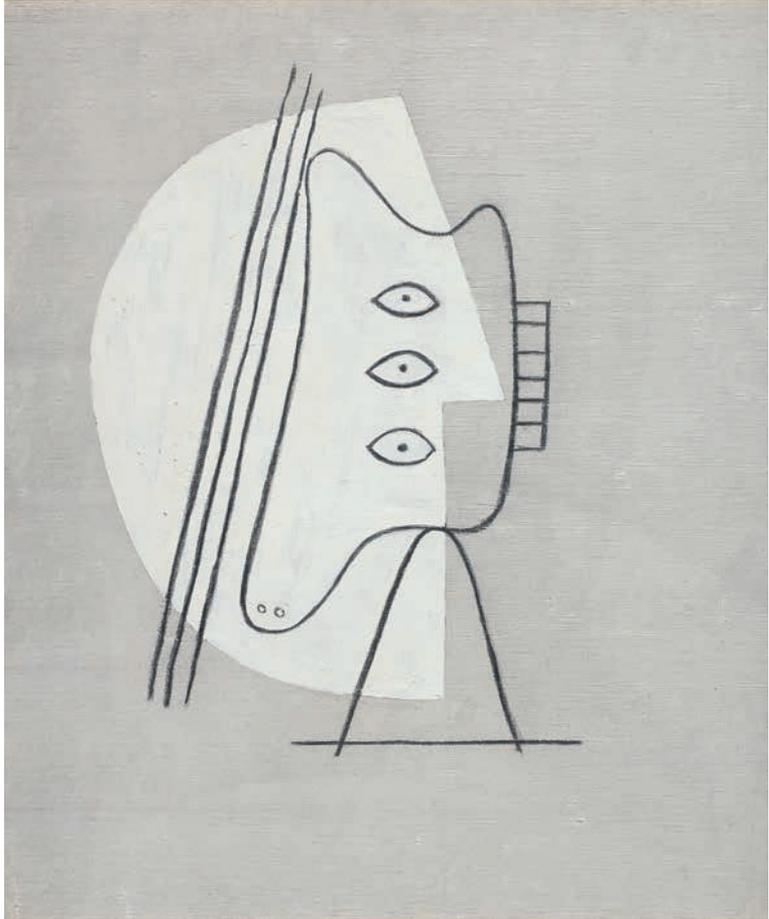




Figure et profil [Figura y perfil], 1928

Nu sur fond blanc [Desnudo sobre fondo blanco], 1927



Picasso en *Documents*

T. J. Clark

En vida, Picasso prácticamente no recibió ninguna crítica que estuviera a la altura de los retos más hondos que planteaba su obra, en particular los referidos a nuestra concepción habitual de la identidad, la epistemología y la sexualidad. Por descontado, sí hubo respuestas a Picasso (podría decirse que conforman una corriente fundamental de la cultura moderna), pero en su mayor parte adoptaron formas no verbales: si lo que buscamos es una “interpretación” activa de Picasso, acudimos inevitablemente a Kurt Schwitters y a Vladimir Tatlin, a Henry Moore y a Jackson Pollock. No obstante, existen excepciones a esa regla, casos en los que el artista recibió las críticas que requerían su pintura y su escultura. Los tres textos incluidos en este apartado proceden de uno de esos momentos: son la respuesta a algunos de sus cuadros por parte de escritores vinculados a la revista *Documents*.

Los quince números de *Documents* (subtitulada *Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*) se publicaron en París entre 1929 y 1930. La revista estaba financiada por el marchante de arte Georges Wildenstein y la dirigió principalmente el filósofo, novelista, antropólogo y pornógrafo Georges Bataille. En sus primeros números, en los que apareció el trío de textos en cuestión, llevaba la marca del codirector de Bataille, el novelista e historiador del arte alemán Carl Einstein. El amplísimo abanico de intereses y compromisos de Bataille y Einstein es imposible de resumir, y su colaboración en *Documents* fue, en muchos sentidos, un caso insólito: Bataille afirmaría más tarde que la orientación de la revista había sido obra suya, “en contra del director oficial, el poeta alemán Carl Einstein”.

Carl Einstein había abandonado Alemania en 1928, debido en parte a presiones políticas. Era anarquista comunista, había participado en las revoluciones belga y alemana de 1918 (en el entierro de Rosa Luxemburgo había pronunciado uno de los discursos ante su tumba) y con el tiempo lucharía con la Columna Durruti en la guerra

civil española. Finalmente, en 1940, atrapado en una Francia que se venía abajo, se suicidó en los Pirineos. Su breve libro *Negerplastik* [La escultura negra, 1915] fue uno de los primeros intentos de analizar la estética de la escultura africana, y su novela *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* [Bebuquin o los diletantes del milagro, 1912] ha sobrevivido como uno de los primeros candidatos al título de “cubismo en la literatura” (Einstein había visitado París por vez primera en 1907 y siguió haciéndolo atraído por la luz de Picasso y Braque). Después de 1918 se le encomendó la labor de escribir el último volumen de la gran historia del arte de Propyläen Verlag, y su *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* [El arte del siglo xx] apareció en 1926. El artículo incluido aquí, “Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928” [Pablo Picasso. Algunos cuadros de 1928], se publicó en 1929 en el primer número de *Documents*: tres de los cuadros de los que se ocupa —*Le peintre et son modèle* [El pintor y su modelo] perteneciente al Museum of Modern Art (MoMA) y las dos versiones de *Femme dans un fauteuil* [Mujer en un sillón] propiedad del Musée national Picasso-Paris y de la Fondation Beyeler— forman parte de esta exposición.

En el texto anterior, “Picasso y la tragedia”, se intenta desembarañar algunos de los principales argumentos de Einstein. A eso pueden añadirse dos apuntes más generales. En primer lugar, da la impresión de que para Einstein la obra de Picasso siempre tuvo importancia ante todo como ejemplo (para él, el ejemplo clave) del desmantelamiento, por parte del arte moderno, de las categorías y distinciones que conforman nuestra imagen de “sentido común” de la Realidad. (Einstein no habría dudado en calificar esa imagen de “burguesa”.) En segundo lugar, las categorías y distinciones cuya destrucción resultaba más necesaria eran, en su opinión, las relacionadas con la conciencia del yo y con el reconocimiento de la otredad del mundo. El yo y el otro eran términos que se harían estallar, creía Einstein, en una inminente revolución social; y el arte de Picasso debía valorarse como la mejor premonición de esa explosión. “Quelques tableaux de 1928” se esfuerza por verbalizar el radicalismo de Picasso. Muestra especial interés por la tensión visible en los nuevos cuadros entre una visión en apariencia cruda e inmediata (una orientación deliberada del arte hacia el territorio de los terrores y las fascinaciones infantiles) y la presencia de una geometría “disciplinada” y limitadora. El arte de Picasso, tal y como lo entendía Einstein, estaba situado en la encrucijada entre

Picasso en *Documents*

el solipsismo y la pérdida total del yo. Ninguna otra expresión artística había estado anclada con mayor firmeza y descaro en las inmediatas desenfrenadas del Inconsciente. Sin embargo, ese inconsciente no era compañero y posesión del yo (su acompañante de ensueño, su excitante lado oscuro), sino su negativo mortal constante. (El surrealismo al estilo de Breton y Dalí era un objetivo habitual de *Documents*: en ese punto, y en poco más, Bataille, Einstein y Leiris estaban de acuerdo). La geometría de Picasso era *la forma del inconsciente*, del inconsciente como una especie de inmediatez, qué duda cabe, pero también como una especie de otredad e irrealidad..., un no yo, una antiindividualidad que estaba constantemente a la expectativa mientras la sociedad burguesa se precipitaba vertiginosamente hacia su fin.

Los fuegos artificiales dialécticos de Einstein en “*Quelques tableaux de 1928*” constituyen una lectura difícil. Su lenguaje es con frecuencia incomprensible. No obstante, el artículo queda como un intento extraordinario (uno de los poquísimos con los que contamos) de afrontar las implicaciones del nuevo estilo de Picasso; por encima de todo, la imagen aterradora del yo y el otro que propone.

Michel Leiris publicó “*Toiles récentes de Picasso*” [Telas recientes de Picasso] en *Documents* a principios de 1930. Por entonces contaba veintiocho años y hacía poco que había roto con Breton y el surrealismo, tras varios años de participación activa en ese movimiento. Era conocido sobre todo como poeta y estaba empezando a publicar textos sobre etnografía, una disciplina que lo llevó a pasar largas temporadas en África y a escribir su primer libro largo, *L'Afrique fantôme* [El África fantasmal, 1934]. Más adelante se implicaría a fondo en las luchas políticas a favor de la descolonización francesa del norte y el oeste de ese continente. Autobiógrafo incansable, es recordado hoy principalmente por su labor en ese campo: *L'âge d'homme* [Edad de hombre, 1939], *La règle du jeu* (La regla del juego, 1948-1976) y el póstumo *Journal* (Diario, 1992).

Uno de los principales estímulos del texto de Leiris es el deseo de apartar a Picasso de la órbita del surrealismo, si bien eso conduce a subrayar posturas que suelen estar reñidas con Einstein y Bataille. Picasso, según lo entiende Leiris, es en esencia un realista, preocupado ante todo por la búsqueda de una forma de insistir en la materialidad y la rareza de la existencia corporal. Las criaturas que nos muestra Picasso pueden parecer a simple vista feas, amenazadoras

o incluso monstruosas, pero eso se debe a que hemos perdido el contacto con nuestra propia monstruosidad (“real”). Y, cuanto más nos adentramos en el mundo picassiano, más conscientes somos de la *humanidad* (la “familiaridad”, el equilibrio y la concreción) de los seres que contiene. Cada uno de los nuevos objetos de un *picasso*, creía Leiris, pretende ser una ayuda para comprender, o más exactamente para sentir: es “un nuevo instrumento que nos permite adentrarnos más humanamente en la naturaleza, volvernos más concretos, más densos, más vivos”. Los monstruos de Picasso “hacen temblar la tierra bajo sus pies”, pero de un modo que al final no provoca miedo, sino más bien un reconocimiento deslumbrado del yo, tal vez compungido. El yo sí que es monstruoso (eso parece dar a entender Leiris), pero la monstruosidad es hermosa, quizá la única belleza verdadera que poseemos.

Hay aspectos de la interpretación que hace Leiris de Picasso que a muchos lectores se les antojarán demasiado benévolos, demasiado “humanistas”. Desde luego, su planteamiento choca con el de Bataille, para quien Picasso era también un héroe. Bataille fue el responsable, más avanzado el año 1930, de un número especial de *Documents* dedicado íntegramente a panegíricos de Picasso firmados por todo un repertorio de personajes que iba de Einstein y Leiris a Marcel Mauss, Jacques Prévert y un joven Claude Lévi-Strauss. Después de haber unido a ese coro de aduladores, el propio Bataille, como era de esperar en él, no quiso participar. Su aportación, “Soleil pourri” [Sol podrido], es una reflexión, magnífica y vertiginosa, sobre la dialéctica de la luz y la sombra, de lo alto y lo bajo, de la aspiración y la degradación, pero “la pintura de Picasso” no se menciona hasta la última línea. Detrás de la elaboración y la descomposición de la forma en la pintura moderna, afirma entonces, se esconde la búsqueda de un momento en el que la oscuridad y el resplandor del sol, o la abyección y la sublimidad, se comprenden (se experimentan) como una sola cosa. Pero únicamente el arte de Picasso, defiende, ha dado forma a ese momento. Se abstiene de explicar cómo o por qué.

PABLO PICASSO ALGUNOS CUADROS DE 1928

Carl Einstein

Publicamos algunos cuadros recientes de Picasso.

En estos cuadros, la construcción se basa en una alucinación tectónica: pero solo se han conservado los acentos estáticos, los elementos que podían oponerse a la fuga de las visiones. Constatamos una disciplina de la alucinación: el flujo de los procesos psicológicos se ve por así decirlo rechazado por el dique estático de las formas.

Todo cuanto antes [se] detenía: los objetos, principios conservadores, y las convenciones mnemotécnicas quedan superados. Se recurre mínimamente a la manipulación profesional: de hecho, la nada es la premisa de toda construcción inmediata. Los objetos representan más bien un obstáculo a la figuración alucinatoria porque dividen los procesos psicológicos en dos realidades y destrozan cualquier concentración.

La tautología, en otros casos fatal, se evita en estos cuadros, y la repetición de formas biológicas habituales se deja de lado. Nos encontramos en presencia de criaturas idénticas al sujeto, externas a la vista y a sus composiciones mixtas. Nada que ver con las imágenes metafóricas: ya no se trata de alegorías de la realidad. Ninguna averiguación es posible: los elementos imaginarios no adaptados son inescrutables. Se ha olvidado la convención de la realidad, la cual sigue siendo objeto de una auténtica adoración en otros ámbitos, como si de una sustancia trascendental se tratase. Nos quedamos fuera de lo *normal*, simple abstracción de las representaciones mecanizadas que se encuentran en todas partes “amañadas”.

Se ha descartado la monotonía biológica, insuficiente para las alucinaciones.

Picasso no acepta las cosas dadas, todavía adoradas por los débiles como una sustancia trascendental. Con él salimos de la alucinación fatalista y estable de Freud, fórmula limitada en la que el inconsciente está representado, de una manera metafísica, como una sustancia constante. La estática de dichos cuadros es el resultado de procesos largos pero rápidos. Cuanto más violenta es la compresión, más fuertes son las reacciones que genera. En los cuadros se cruzan procesos psicológicos dirigidos por el artista. Son construcciones que yacen en estratos muy profundos, en el sentido en el que no hay nada más humano ni más inconsciente que la geometría de las formas. Pero no cabe hablar, en el caso presente, de arcaísmo o de visión retrógrada o primitiva: estas formas, aparentemente sencillas, presentan orientaciones en el espacio susceptibles de varias interpretaciones. Una línea geométrica está definida en un sentido para alcanzar una solución: la fuerza de las líneas de Picasso proviene de la multiplicidad de los ejes integrados, cada forma correspondiendo, de un modo telepático, con todas las formas del cuadro.

Los cuadros de [19]11 y de [19]12 presentan una secuencia abundante de detalles concebidos con más libertad que la construcción general del cuadro. Una cadencia familiar está llena de rimas inesperadas y, por así decirlo, el espacio queda neutralizado por la multiplicidad de ejes de las figuras. Actualmente, el número de signos es reducido, pero el aislamiento del cuadro en su conjunto queda mucho más

decidido. Antes, planos transparentes creaban, al entrecortarse, formas discontinuas: ahora se crea una cierta continuidad de formas análogas.

Los cuadros del Renacimiento presentaban una suma de movimientos ópticos incoherentes, ejecutados en un eje relacionado con un cuerpo plástico. Ha sido ahora cuando se ha comprimido en un solo plano los movimientos de ojos que corresponden a varios ejes. La pintura desde Giotto procedía de la arquitectura, proponiendo un abanico de sistemas visuales análogos a los de la arquitectura: hoy día, escultor y arquitecto proceden del pintor y utilizan sus hallazgos pictóricos. Cézanne fue el primer arquitecto de su tiempo, como hoy lo es Picasso.

A los movimientos ópticos estrictamente arquitectónicos, se opone una visión estática y plana. Así se crea una totalidad de las vistas y un equilibrio de los distintos ejes. Se acabó la convención de la columna vertebral.

Llamamos la atención sobre la polifonía de superficie de los tres primeros cuadros, que presentan indicaciones múltiples acerca del espacio. Se podría hablar de divisiones en “campos de formas” conteniendo las distintas figuras.

En estos cuadros, las formas hallan campos de acción separados con nitidez; se podría hablar de radiaciones formales. Los signos incrustados corresponden a los ejes verticales de las figuras y de las composiciones. Los cuadros representan lo contrario a los arreglos puristas, adelgazamientos: hay allí algo muy diferente de un malentendido geométrico.

Las figuras inscritas, enteramente inventadas, provienen de un más allá formal. Todos sus componentes vienen dados como analogías de la composición total, procediendo los valores de la telepatía de las formas imaginarias análogas y de las variaciones de dichas formas. La decisión viene dada aquí no por el canon biológico, sino por la composición directa y humana. Se proponen formas análogas y por lo tanto verdaderas, en el sentido de la composición inventada.

Estos cuadros no son nada teóricos. No tienen nada que ver ni con las descripciones de cuadros de género, ni con aquellas descripciones de los procesos psicológicos cuyo servilismo excitado y mecánico recuerda la representación de zapatillas bordadas. Cualquiera que sea la precisión de los medios, el calígrama lineal es muy complicado y no cabe hablar de abreviaciones, puesto que se trata de creaciones autónomas.

También publicamos dos figuras —criaturas de una mitología de las formas—. Esos cuadros no son ni comentarios, ni paráfrasis de una realidad dada: provienen del más allá de una inmanencia inmediata. Es, en realidad, el centro psicológico que se encuentra más alejado del tipo imitativo, y la mayoría de las obras de arte no son sino rodeos cuyo propósito es descubrir la alucinación inmediata. Lo importante: Picasso no está sometido a las tendencias retrógradas de la imaginación, porque sus cuadros representan elementos psicológicos que no se han adaptado todavía y cuya velocidad supera el conservadurismo biológico.

TELAS RECIENTES DE PICASSO

Michel Leiris

Como es propio del genio prevenir cualquier tipo de comentario, si ya es absurdo de por sí escribir sobre pintura, lo es *a fortiori* más, y de un modo más grave todavía, en el caso específico de Picasso. Dado el estado de mediocridad especialmente avanzada en el que vivimos hoy día, las creaciones de un hombre semejante superan con tantas creces todo cuanto hubiésemos podido imaginar antes de que nos lo hubiera enseñado, que, sea cual fuere el punto de vista que adoptemos (plástico, poético, metafísico, etc.), todo lo que se puede decir de ello no es sino una siniestra caricatura de la realidad ¡Menudos bichos somos, siempre pegándonos a las axilas del genio! A pesar de la insensata pretensión que consiste en aplicarse para incluir en la trama medida del discurso lo que, por definición, es inconmensurable, no dudamos en confiar plenamente en nuestra “intuición”, sin percatarnos que de esa manera —y de cualquier otra, dicho sea de paso— tenemos todas las de ahogarnos en una estéril verborrea, al estilo de las sabandijas de sacristía o, en su defecto, de los pedantes de pueblo.

Casi todos los que hablan de Picasso andan con rodeos y solo se atreven a acercarse con artimañas de salvajes (¡cuidado con las trampas para lobos y las navajas abiertas de par en par dispuestas alrededor de sus cuadros!); o, si consiguen por un instante desprenderse de esa cautela, se lanzan de cabeza a la clásica patochada, que adoptan bien en la postura del catedrático o la del físico describiendo sus experiencias de laboratorio, bien la del Iniciado con temblores ante el Maestro, hasta la del balbuceo simple e infantil de las viejas devotas sedientas de adoración. Sin embargo haría falta

tratar un arte tan *actual* como el de Picasso de manera totalmente diferente. Ni el intelectualismo oscuro y pretencioso, ni el tono “romántico a toda costa”, ni el necio sentimentalismo convienen, sino una manera absolutamente directa, franca, espontánea, ingenua, sin ninguna de esas falsas corazas que no son sino medios (¡tan ineficaces!) de hacer trampas. Picasso en persona no deja de darnos el ejemplo admirable de quien se encuentra en pie de igualdad con todas las cosas, tratándolas con la mayor *familiaridad* posible (dicha familiaridad implica una libertad de tonos que un antiguo manual de urbanidad juzgaría sin duda ninguna fuera de lugar), porque, a primera vista, las conoce y se podría, sin atreverse mucho, aplicarle el viejo proverbio latino según el cual *es suyo todo lo humano* —y lo inhumano también, por cierto—. Habría que proceder de igual manera con él, en todo caso no subirlo a un pedestal como ese horror fúnebre llamado “gran hombre” o como un semi-dios, el que demuestra sobre todo —nunca se repetirá lo suficiente— una vitalidad y una movilidad lo bastante excepcionales para ser completamente y para siempre rebeldes a dejarse encarcelar entre las líneas muertas de una estatua.

Si resulta difícil, por motivos elementales de deferencia, adoptar con respecto a Picasso una postura desprovista de cualquier tipo de “vergüenza”, la única válida, porque es la única capaz de responder a su extraordinaria soltura, sin embargo no es imposible arruinar algunos errores, disipar algunos malentendidos. Huelga decir, por otra parte, que Picasso está muy lejos de esperarnos para hacerse cargo magníficamente, él mismo, de aquella tarea,

pues cada nueva serie de obras suyas demuestra de forma perentoria cuán incompletas, erróneas e idiotas eran nuestras propuestas formuladas en la sorpresa y el entusiasmo suscitados por su anterior serie de obras.

Ahora bien, entre otros errores groseros pero perniciosos que, en estos últimos años, han sido propagados sobre Picasso, destaca el que tendía a confundirle más o menos con los surrealistas, incluso haciéndose de él un hombre que se subleva, o más bien que huye (por mucho que lo intentemos, las palabras dicen a menudo cosas bien distintas de lo que hubiésemos querido que dijeran en un principio) ante la realidad. A pesar de los importantes motivos (por lo menos en apariencia) para considerarlo una especie de visionario o de mago negro proponiéndose bien sustituir al mundo de las percepciones cotidianas un mundo de esencia superior, bien seguir simplemente con la ruptura de las relaciones con el propósito de demostrar la nada y la estupidez del arreglo de las cosas sensibles, no creo que se pueda tener a Picasso por un enemigo *a priori* del mundo. Menos contestablemente todavía que las demás, sus últimas obras dan fe de ello. Para él se trata menos, a mi entender, de recrear la realidad con el único propósito de *recrearla*, que con el objetivo incomparablemente más importante de expresar todas sus posibilidades, todas sus ramificaciones imaginables, de manera que se le acerque un poquito más, que se la toque de verdad. En lugar de ser una relación confusa, un panorama lejano de fenómenos, lo real está iluminado por todos sus poros, se puede penetrar, se vuelve entonces por vez primera y *realmente* una REALIDAD. En la mayoría de los cuadros de Picasso se observa que el “sujeto” (si se puede utilizar semejante expresión) es casi siempre totalmente *pragmático*, nunca proviene, en todo caso, del mundo nebuloso del sueño, y tampoco es susceptible de ser convertido en símbolo —esto es, de ningún modo “surrealista”—. Toda la imaginación tiene que ver

con la creación de nuevas formas situadas ni arriba ni abajo de las formas cotidianas, pero tan auténticas como ellas, aunque diferentes y totalmente nuevas.

Hoy Picasso pone en pie, no tan solo formas nuevas, sino auténticos organismos, y estas gigantescas criaturas se enderezan y andan, como seres vivos (si bien enteramente reinventados) y no como fantasmas. Me aparece como un auténtico contrasentido olvidar el carácter intrínsecamente *realista* de la obra de Picasso y situarle en una esfera de alucinaciones fantásticas, una especie de plano astral en el que lo real no sabe sino bailar el vals. Resulta demasiado fácil, cuando una obra ensancha los límites del entendimiento, evocar, para explicarla, un embrujo barato del tipo de las mesas que giran, o contemplar esa obra como esencialmente hostil a cualquier entendimiento, hostil a esta vida, separada de ella y flotando en una especie de cielo quimérico donde todo deseo se convierte en ley. La auténtica libertad, por otro lado, no estriba en la negación de lo real o en la “evasión”; más bien al contrario implica el necesario reconocimiento de lo real, al que hay que excavar y minar más y más, llevar contra las cuerdas, por así decirlo; y es en este último sentido sobre todo que se puede decir que Picasso es libre —el pintor más libre de todos cuantos hayan existido— pues conoce mejor que nadie el peso exacto de las cosas, la escala de su valor, su materialidad...

Otro error que algunos no dudan en cometer consiste en aplicar a Picasso, en un sentido bastante peculiar, la antigua noción antinómica de lo bello y lo feo, opuestos como lo son el día y la noche, Ormuzd y Ahriman, o dos entidades maniqueas. So pretexto que Picasso se levantara contra los cánones académicos, se le loa por haber atacado la antigua belleza, sosa, fría e idiota como una ninfa de plaza mayor, e inventado formas inquietantes y monstruosas. Claro que yo no podría negar el desconcierto muy particular e incluso la impresión

positivamente heladora que genera la visión de algunas de las telas de Picasso, pero considero que ese aspecto “inquietante” no interviene sino de manera totalmente accesoria y que el valor único de dichas obras se encuentra en un lugar absolutamente distinto. Además de lo que semejante forma de plantear el problema conlleva de arbitrariedad, de esquematismo exagerado y anticuado, las obras más recientes de Picasso parecen establecer, con mayor nitidez todavía que las anteriores, cuán equivocada sería cualquier sospecha de querer “resultar” inquietante (suposición igual de vana y errónea que, por ejemplo, aquella según la cual se propondría ser hermético a priori), como de buscar “resultar” monstruoso, y cuán afectado de ceguera es el mero hecho de admirar a Picasso en la medida en que, él lo haya querido o no, algunas de sus obras tienen un aspecto desfigurado y terrible, puesto que el logro admirable de las obras de esa índole consiste precisamente (y pienso en este momento en las últimas sobre todo) en que los personajes figurados dan la impresión de estar perfectamente “bien hechos” y viables, cuando una libertad completa presidió a la determinación de su estructura y de sus proporciones, convirtiendo esas criaturas en criaturas del orden ciclópeo, sin duda, pero naturales, y tanto más hermosas y conmovedoras cuanto alcanzan tal grado de verdad.

Miembros humanos, cabezas humanas, paisajes humanos, animales humanos, objetos humanos situados en un ambiente humano, es esto lo que, en definitiva y a pesar de algunas apariencias, encontramos en Picasso. Nunca hasta él se había afirmado con tanta rotundidad,

en el ámbito artístico, lo que constituye su naturaleza y su *humanidad*. Cada objeto nuevo, cada combinación nueva de formas que nos presenta es un nuevo órgano que nos adjuntamos, un nuevo instrumento que nos permite insertarnos más humanamente en la naturaleza, volvernos más concretos, más densos, más vivos. Haría falta una imbecilidad sin parangón para querer esas obras con el pretexto místico de que, al ser “*sobrehumanas*”, nos ayudan a desahacernos de nuestros atavíos humanos. Si tuviéramos que utilizar, hablando de ellas, el vocablo “sobrehumano”, sería más bien en el sentido de que son el colmo de lo humano, como lo son las más grandiosas creaciones mitológicas, que son desmedidas, pero que sin embargo nunca dejan de hacer que suene la tierra bajo sus pies.

Como siempre, Picasso parece haber alcanzado hoy el grado más alto de su genio. Los seres que inventa nos ignoran y respiran, impávidos, delante de nosotros, en un mundo quizás cerrado, pero cerrado por culpa únicamente de nuestra debilidad. Aunque su ordenamiento tiene poco que ver con el orden que rige nuestros órganos, no son ni fantasmas, ni monstruos. Son criaturas distintas de nosotros, o mejor dicho, las mismas, pero de una forma diferente, de una estructura más brillante y, por encima de todo, de una evidencia maravillosa. Y no hemos llegado al final de nuestros extrañamientos...

A quien me pregunte ahora cuál de las obras de Picasso prefiero, le contestaría que es siempre la última. En una época en la que la mayoría cambia de chaqueta o se conforma con sacar el mejor rendimiento del modesto terreno adquirido, es poca la gente de la que podría decir lo mismo.

SOL PODRIDO

Georges Bataille

El sol, humanamente hablando (esto es, en tanto se confunde con la noción de mediodía), es la concepción más *elevada*. También es la cosa más abstracta, pues a esta hora resulta imposible mirarlo fijamente. Para completar la descripción de la noción de sol en la mente de quien debe necesariamente emascularlo como resultado de la incapacidad de los ojos, hace falta decir que ese sol tiene poéticamente el sentido de la serenidad matemática y de la elevación espiritual. En cambio fijarlo obstinadamente, pese a todo, supone cierta locura, y la noción cambia de sentido porque, en la luz, ya no aparece la producción sino el desecho, esto es, la combustión, acertadamente expresada, psicológicamente, por el horror que se desprende de una lámpara de arco incandescente. Prácticamente, el sol fijado se identifica con la eyaculación mental, con la espuma en la boca y con la crisis epiléptica. Del mismo modo que el sol precedente (el que no se mira) es de una belleza perfecta, el que se mira se puede considerar de una fealdad horrenda. Mitológicamente, el sol contemplado se identifica con un hombre degollando a un toro (Mitra), con un buitre comiendo el hígado (Prometeo); aquel que mira con el toro degollado o con el hígado comido. El culto mitraico del sol desembocaba en una práctica religiosa muy difundida: colocarse desnudo en una especie de fosa cubierta con un entramado de madera en el que un sacerdote degollaba a un toro, recibir de golpe un chaparrón de sangre cálida, acompañado por los ruidos de la lucha del toro y los mugidos; método sencillo para recoger moralmente los

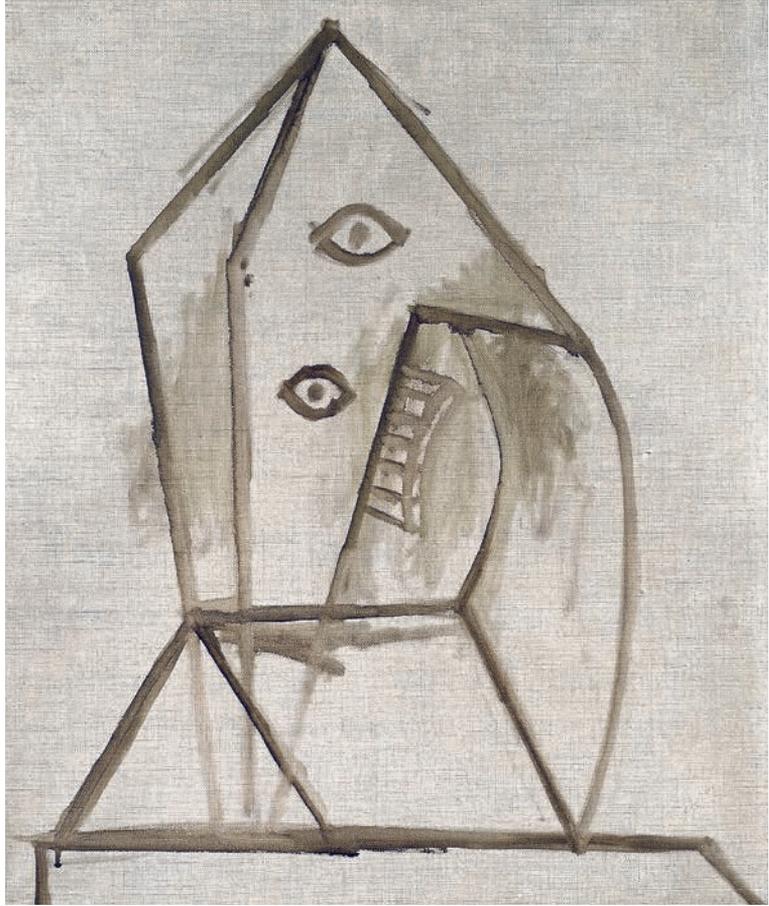
beneficios del sol cegador. Por supuesto el toro también es por su lado una imagen del sol, pero solo degollado. Ocurre lo mismo con el gallo cuyo grito espantoso, especialmente solar, raya en un grito de degollamiento. Podemos añadir que el sol ha sido además expresado mitológicamente por un hombre degollándose a sí mismo y, por fin, por un ser antropomórfico *desprovisto de cabeza*. Todo esto lleva a concluir que la máxima elevación se confunde con una caída repentina, de una violencia inaudita. El mito de Ícaro expresa con especial nitidez el punto de vista así definido: divide claramente el sol en dos, el que lucía en el momento de la elevación de Ícaro y el que derritió la cera, provocando la defección y la caída gritona de cuando Ícaro se acercó demasiado.

Esta distinción entre dos soles según la actitud humana reviste una importancia singular pues, en este caso, los movimientos psicológicos descritos no son movimientos desviados y atenuados en su impulso por elementos secundarios. Pero esto significa, por otra parte, que sería *a priori* ridículo intentar determinar equivalencias precisas de tales movimientos en una actividad tan compleja como la pintura. No obstante, es posible afirmar que la pintura académica correspondía aproximadamente a una elevación espiritual sin exceso. En la pintura actual, al contrario, la búsqueda de una ruptura de la elevación máxima, y de un destello con pretensión cegadora, desempeña un papel en la elaboración o en la descomposición de las formas, pero esto solo es sensible, si se quiere, en la pintura de Picasso.



Tête de femme [Cabeza de mujer], 1927

Tête sur fond beige [Cabeza sobre fondo beige], 1929





Femme dans un fauteuil rouge [Mujer en un sillón rojo], 1929

Tête (Personnage) [Cabeza (Personaje)], 1926

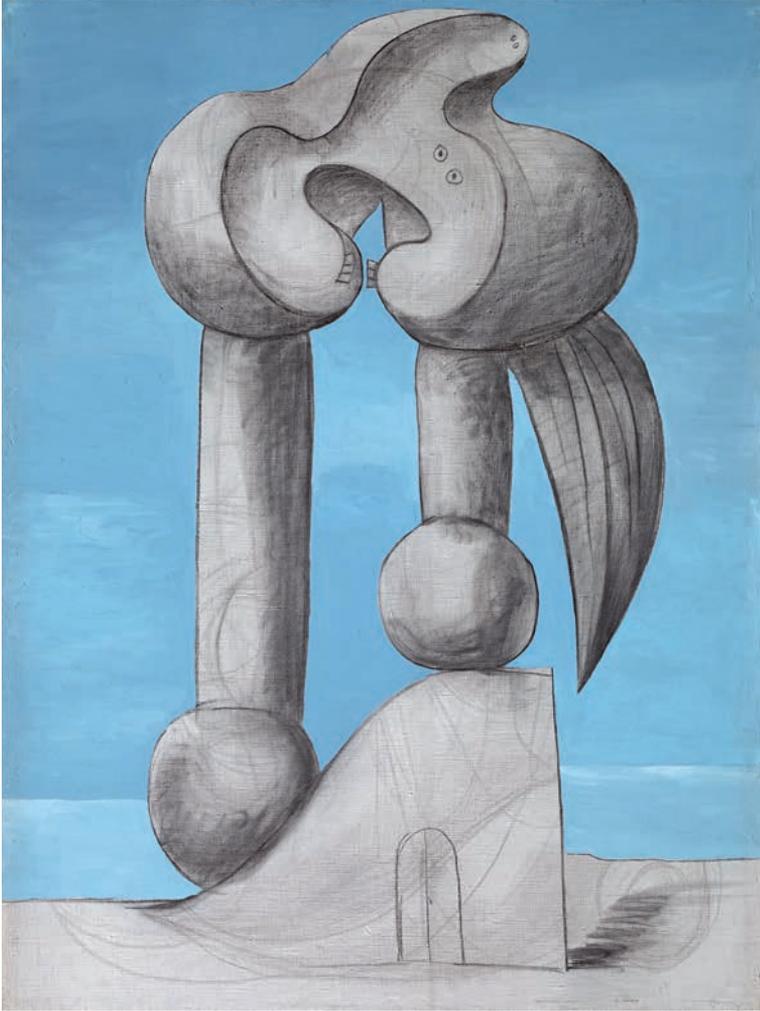




La demoiselle [La señorita], 1929

Monument: tête de femme [Monumento: cabeza de mujer], 1929





Figures au bord de la mer I [Figuras al borde del mar I], 1932

Nu debout [Desnudo de pie], 1928





Nu debout au bord de la mer [Desnudo de pie al borde del mar], 1929

Tête de femme [Cabeza de mujer], 1929-1930





La femme au jardin [Mujer en el jardín], 1930

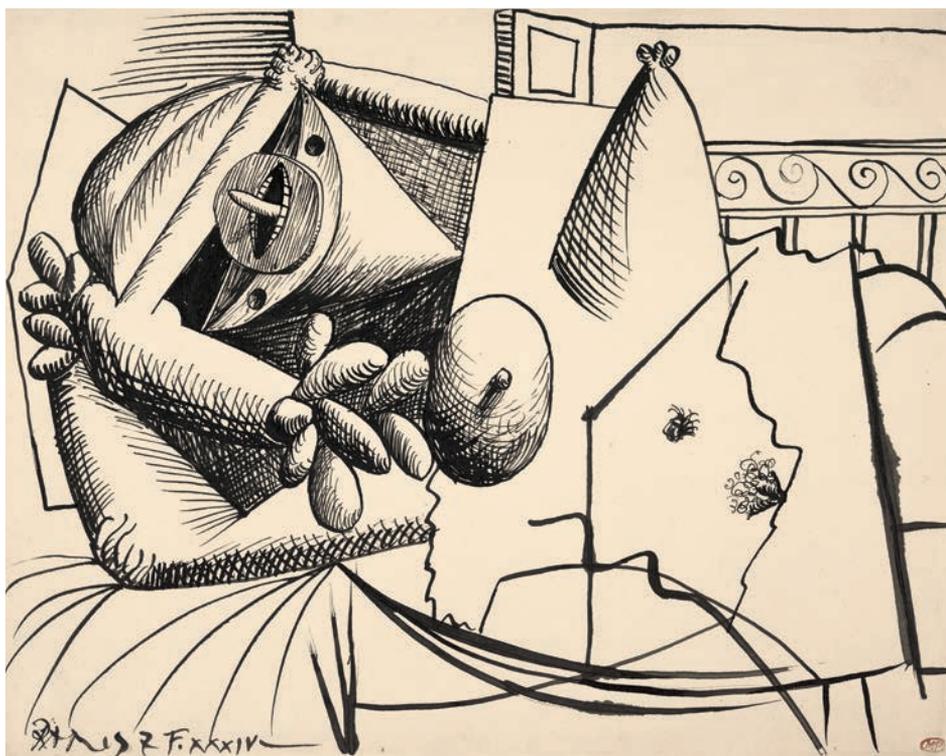
La nageuse [La nadadora], 1934





Figures au bord de la mer [Figuras al borde del mar], 1931

Nu couché devant la fenêtre
[Desnudo acostado delante de la ventana], 1934



Las muertes de Marat

Marisa García Vergara

La función del artista, según André Breton, es “revelar a la conciencia colectiva lo que deber ser y lo que será”, y su obra solo valdrá si la atraviesan los “reflejos temblorosos del futuro”. Estas declaraciones hechas por Breton en los confines de España, meses antes del estallido de la Guerra Civil, fueron recogidas en el segundo *Bulletin international du surréalisme* publicado en 1935 por el “grupo surrealista de París y *Gaceta de Arte* de Tenerife”¹.

Con motivo de la exposición surrealista organizada por la revista, Jacqueline y André Breton, acompañados por Benjamin Péret, desembarcaron en la isla el 4 de mayo donde días después inauguraron la muestra con obras de Picasso, Miró, Dalí, Duchamp, Giacometti, Magritte, entre otros². En el mismo Ateneo de Santa Cruz donde se exponían los cuadros, Breton pronunció una conferencia titulada “Arte y política”, que explicaba la posición del surrealismo respecto al estatuto revolucionario de la obra de arte. Algunos fragmentos, junto a extractos de sus declaraciones a la revista socialista *Índice*, forman el texto del *Bulletin*, publicado en francés y castellano³.

¹ *Bulletin international du surréalisme*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 2, octubre de 1935, p. 2. El texto es una declaración colectiva firmada por Breton, Péret y los redactores de *Gaceta de Arte*: Pedro García Cabrera, Domingo Pérez Minik, Domingo López Torres, Agustín Espinosa, Óscar Pestana Ramos, Francisco Aguilar y José Arozena, dirigidos por Eduardo Westerdahl. El boletín también se publicó en español.

² El catálogo de la exposición surrealista, Santa Cruz de Tenerife, *Gaceta de Arte*, 1935, con prefacio de Breton, reproduce su texto “Situación surrealista del objeto/situación del objeto surrealista”, s.p.

³ Extractos de la conferencia en “Posición política del arte de hoy”, en *Gaceta de Arte*, núm. 35, año 4, septiembre de 1935, p.1 y “Préface aux expositions surréalistes de Copenhague et de Ténérife”, en *Cahiers d'Art*, núm. 5-6, 1935, pp. 97-98. La entrevista se publicó en André Breton, *Position politique du surréalisme*, París, Éditions du Sagittaire, 1935.

Marisa García Vergara

Que las conferencias, los “actos de afirmación poética” y el viaje mismo de los surrealistas a Tenerife⁴ estuvieran motivados por la necesidad de definir la acción política y forjar alianzas en la vigilia del Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura, que, en junio de ese año, desembocaría en la ruptura definitiva del surrealismo con el PCF⁵, es evidente. Así, no sorprende encontrar en las declaraciones de Breton un auténtico programa revolucionario, junto a una explícita, casi didáctica, formulación de las referencias ideológicas del movimiento: el materialismo marxista, el psicoanálisis freudiano —expurgado de su metafísica— y la dialéctica hegeliana. Menos obvio resulta, en cambio, que la única obra de arte mencionada en un texto íntegramente consagrado a la situación del arte en relación con las actividades revolucionarias, el ejemplo paradigmático esgrimido por Breton, fuera el grabado de Picasso *La mort de Marat* [Muerte de Marat], realizado a punta seca y buril, coloreado a mano con tres o cinco tintas. No solo es, junto con *El cazador* (1934), ineludible portada del canario Óscar Domínguez, la única obra que ilustra el *Bulletin*; es el modelo de arte revolucionario que Breton contrapone al arte de propaganda y al realismo socialista. Por eso, “para poder dar una idea del grado de conciliación al que se puede llegar” entre la urgente necesidad de significación social y la necesidad plástica, “nada mejor que reproducir aquí una obra de Picasso, el aguafuerte titulado *Muerte de Marat*”. Una obra así, dice Breton, “domina revolucionariamente la situación”. ¿Qué vería Breton en ella para convertirla en nueva *pièce à conviction*?

El grabado que Picasso realizó el 21 de junio de 1934 como frontispicio del libro de poemas de Benjamin Péret *De derrière les fagots*⁶,

⁴ Ver Emmanuel Guigon, “Le voyage d’André Breton à Tenerife”, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 25, 1989. pp. 397-417; y Georges Sebbag, “Préface”, en *Bulletin international du surréalisme. Prague-Tenerife-Bruxelles-Londres, 1935-1936*, Lausana, L’Âge d’homme, Bibliothèque Mélusine, 2009 (ed. facsimil).

⁵ “Discurso de André Breton al Congreso de los escritores para la defensa de la cultura”, en *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 35, año 4, septiembre de 1935, pp. 3-4.

⁶ Benjamin Péret, *De derrière les fagots*, París, Editions Surréalistes, 1934. Bajo el título de *A Bunch of Carrots* se publicó en Londres en 1936 una selección de los poemas de *De derrière les fagots* (1934) y *Je ne mange pas de ce pain-là* (1936), traducida por los poetas surrealistas David Gascoyne y Humphrey Jennings, que incluía el aguafuerte de Picasso *La mort de Marat*. La segunda edición, impresa

Las muertes de Marat



Benjamin Péret, *De derrière les fagots*,
Paris, Ed. Surrealistes, 1934. Grabados
e ilustración de cubierta de *La mort de Marat*
[La muerte de Marat] de Pablo Picasso

es una violenta paráfrasis del retrato mortuario del revolucionario Jean-Paul Marat pintado por Jacques-Louis David en 1793. Pero, como Breton advierte, no se trata de una obra de “asunto social”, no es el tema expresado sino su “contenido latente” el que la convierte en revolucionaria, pues la expresión artística debe permanecer libre, “ha de separarse por definición de toda fidelidad a las circunstancias embriagadas de la historia”⁷. Liberada de la narrativa marcial de una historia a menudo traspuesta en mitología, la obra de Picasso traslada la más famosa de las pinturas de violencia política del arte francés a una doméstica caricatura de un asesinato privado.

El pequeño grabado representa el asesinato —ya no la *muerte*— de Marat en su bañera, víctima de una Charlotte Corday transfigurada en monstruo de cabellos erizados, con la boca de dientes afilados abierta en alarido y la nariz erecta dislocando los ojos, clavando el puñal. Con ella, Picasso reintroduce en la escena la violencia del acto, en grotesca parodia de la pintura de David, quien,

el mismo año con el título *Remove Your Hat*, aún contaba con el frontispicio de Picasso y un *prêre d'inserer* de Paul Éluard.

⁷ André Breton, *Bulletin*, óp. cit., pp. 5-6.

al eliminar a la asesina y borrar las huellas del horror, impuso la ficción de la supervivencia del “amigo del pueblo”. David logró erigir la figura de Marat en principal héroe de culto republicano empleando la iconografía religiosa cristiana para fundamentar la legitimidad del proyecto revolucionario. El esmerado patetismo de la postura del cadáver, cuyo brazo exangüe imita, como tantas veces se ha dicho, las *pietàs* o los descendimientos de Cristo, de Miguel Ángel o Caravaggio, la cabeza reclinada y el rostro con su beatífica sonrisa vertical, recuerdan el erotismo inherente de la pasión del sacrificado, asimilado a aquel que con su muerte deviene nuevo Cristo de la Revolución, mártir de los tiempos modernos, como le llama Jean Clair⁸. También el Marat de Picasso ofrece su cuerpo en sacrificio, sosteniendo aún la pluma en su mano, más bien en el vértice del triángulo que hace del brazo una réplica de la silueta del puñal. El potente vacío que cae como una lápida desde la mitad superior del cuadro de David y envuelve la bañera-ataúd en un espacio abstracto y atemporal que refuerza el *pathos* del retrato, se transforma aquí en somera caja perspectiva que define una habitación constreñida entre muros, uno perforado con una puerta por la que irrumpe la asesina, llave en mano, y otro con una ventana por la que un ojo-solar arroja sus rayos en afilado haz de rectas sobre la asesina. Ya lo decía Georges Bataille, mirar al sol de frente nos arroja al profundo abismo de la locura. Ese sol “podrido” es violenta combustión que expresa el horror que consume las formas y los seres⁹.

Las incisiones de Picasso replican gráficamente la violencia del motivo, un tenso arco traza el cuerpo y el brazo de la asesina que clava el puñal con una determinación similar a la de Abraham en el sacrificio de Isaac esculpido por Brunelleschi, aquella obra —también violenta— con que el Renacimiento inauguró una nueva condición de la visión, surgida a partir del momento de máximo contraste entre fuerzas enfrentadas, de voluntades opuestas que se traducen en actos, acciones, historia. El drama que es, siempre

⁸ Jean Clair, *Hubris. La fabrique du monstre dans l'art moderne*, París, Gallimard, 2012, p. 154.

⁹ Georges Bataille, “Soleil Pourri”, en *Documents*, París, núm. 3, año 2, 1930, pp. 173- 174. El texto completo se incluye en la p. 74 de este libro.

Las muertes de Marat

y necesariamente, representación, determina la condición humana, un nuevo valor del sujeto al que corresponderá un nuevo valor del objeto.

*

Picasso dedicó varias obras a la muerte de Marat. *La femme au stylet* [Mujer con estilete, 1931, Musée national Picasso-Paris, MPI36], es la más explícita paráfrasis del cuadro de David. La figura de la asesina, obliterada en la célebre pintura, se agiganta, convertida en auténtica protagonista, una presencia furiosa que la tela parece incapaz de contener. Su cuerpo descoyuntado y sexuado se abalanza con las fauces abiertas sobre un itifálico Marat que lucha por escapar de la bañera. Sus extremidades ameboides invaden el espacio claustrofóbico, cuya rígida geometría contrasta con las anatomías dislocadas de la agresora y de su víctima, que adopta la postura del crucificado de otras obras religiosas de Picasso. De la herida del estilete emana la sangre, como de la infligida por la lanza de Longino en el cuerpo de Cristo. Picasso extiende el verde de la tela con que David cubre la bañera a las paredes, y añade otra tricolor entre ambos, señalando la unión de sus destinos en el panteón de los mártires patriotas. Como otros ilustres de su época, Marat posiblemente no habría permanecido en la memoria donde quedó clavado el cuchillo de Charlotte Corday. Extraña pareja, consumada por la sangre del puñal en la bañera, que se suma a tantas unidas por el juego de Eros y Tánatos que narran, a través de los siglos, los avatares de la historia política.

Pese a que el atentado de Marat no tendría la trascendencia de aquellos acontecimientos colectivos fundadores de la República —la toma de la Bastilla o la ejecución de Luis XVI—, su perdurable impacto en la memoria ciudadana anuncia la preeminencia de aquel “imprescindible elemento emotivo” del que hablaba Breton en las relaciones entre el poder y las masas populares. Breton no se equivoca al ver en *La mort de Marat* una obra revolucionaria. Tampoco Corday, pese al anacronismo de su gesto en la República¹⁰.

¹⁰ Guillaume Mazeau, *Le bain de l'histoire. Charlotte Corday et l'attentat contre Marat*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.

La aparente ineficacia de esa acción memorable, soñada como gesto sacrílego de regeneración, pero incapaz de amputar gravemente un poder disuelto en los miembros de la Convención, no desmerecen la radical modernidad de un proyecto fundado en el impacto emocional del atentado que prefigura las formas violentas del XIX, dejando traslucir, efectivamente, los reflejos temblorosos del futuro.

La mort de Marat es una obra revolucionaria, pero en Picasso los significados bailan una danza endemoniada. La identificación de Marat con Cristo, que en David enfatizaba el martirio del revolucionario, en Picasso deviene martirio sexual, vinculado con la perturbada figura de la mujer histérica y el exorcismo de sus demonios femeninos. No sorprende que Picasso regresara al atentado de Marat tras los notorios crímenes de las hermanas Papin y Violette Nozières, donde confluyen asesinato, histeria femenina e identidad sexual. Paranoia, deseos asesinos y autocastigo, diagnosticó Lacan a las Papin en un famoso artículo en *Minotaure*¹¹, despertando las iras de Picasso, que no veía allí locura sino los grandes sentimientos de la tragedia, la santidad y “algo tan admirable como el pecado”¹².

Las pinturas de Marat de Picasso exploran las obsesiones psicosexuales de los surrealistas, quienes hicieron de las homicidas las heroínas del instinto libre y triunfal. El surrealismo veía una relación directa entre la liberación psíquica y la energía erótica de los crímenes violentos, inspirados en la fusión de libertinaje y revuelta política forjada por el Marqués de Sade. En efecto, la Corday de Picasso parece surgida del clamor de Sade, que exhortaba a los artistas a retratar a la bárbara asesina como “uno de esos seres híbridos de sexo indeterminado”. Evitad mostrarla como encantadora belleza: ‘¡destrozad, invertid, desfigurad los rasgos de este monstruo!’¹³. En *Le meurtre* [El asesinato, 1934], la conformación histérica del cuerpo

¹¹ Jacques Lacan, “Motif du crime paranoïaque: le crime des soeurs Papin”, en *Minotaure*, núm. 3-4, 1933, pp. 25-28.

¹² “Los psiquiatras modernos son los enemigos de la tragedia y de la santidad. [...]”. Picasso cit. en Daniel-Henri Kahnweiler, “Entretiens avec Picasso”, en *Quadrum*, núm. 2, noviembre de 1956, p. 73.

¹³ Marqués de Sade, “Discurso pronunciado en el acto por la sección de Inconformidades para las honras fúnebres de Marat y Le Pelletier, por Sade, ciudadano de esta Sección y miembro de la Sociedad popular”. *Escritos políticos*, Buenos Aires, Quintaria, 1969, p. 63. Ver Neil Cox, “Marat/Sade/Picasso”, en *Art History*, vol. 17, núm. 3, 1994, pp. 383-417.

Las muertes de Marat

de Corday contrasta con la figura en la bañera, cuya efigie clásica, envuelta en el turbante, opone una androginia idealizada a la oralidad aterradora de la agresora. Monstruoso es lo que los seres revelan en momentos de máxima intensidad.

La fascinación de Picasso por la mutación narrativa, la tragicómica inversión y sustitución de roles, la identidad convulsiva de sus personajes, que retoman su caracterización en distintas situaciones y contextos, en las pinturas de Marat adopta múltiples significados. La caracterización de la figura como Corday supera las referencias autobiográficas: a veces es la perturbada burguesa contemporánea, otras, la madre de Cristo, la virgen a los pies de la cruz o la vil criatura asesina¹⁴.

*

Religión, erotismo y sacrificio ritual atraviesan la obra de Picasso. Ya en 1905 había ilustrado el episodio de la muerte de San Juan Bautista, con Salomé bailando, abiertas las piernas ante Herodes, intercambiando la visión de su sexo por la cabeza cortada del santo¹⁵. El movimiento une la mirada, el sexo y la horrorosa Gorgona. Reversibilidad de la mirada y la sexualidad: insoportable visión del sexo convertido en letal amenaza de decapitación y el sexo como ojo capaz de arrojar una mirada paralizante y mutiladora. Entre 1925 y 1927, Picasso retoma obsesivamente el motivo de la decapitación¹⁶. En un dibujo, un hombre de pie blande su puñal sobre otro arrodillado, con los brazos ligados, a punto de ser decapitado; en otro, la cabeza seccionada yace en el suelo cual residuo “informe”, junto al cuerpo aplastado como una araña o un escupitajo, como decía Bataille, para referirse a esa condición infame de las cosas que pierden la semejanza con la naturaleza que el arte imita¹⁷. En todos, el mismo escenario ritual, idéntica disposición de los actores

¹⁴ En 1950, Picasso filma *La mort de Charlotte Corday*, con Frédéric Rossif, inversión definitiva del personaje. Cabe recordar que Abel Gance había filmado a Artaud en el papel de Marat en *Napoléon*, 1927.

¹⁵ Pablo Picasso, *Salomé*, 1905, punta seca, Musée national Picasso-Paris. MP1903.

¹⁶ Pablo Picasso, Carnet 34, diciembre 1926-8 mayo 1927 y Carnet 31, 28 junio-1 agosto 1925, Musée national Picasso-Paris.

¹⁷ Georges Bataille, “Informe”, en *Documents* 7, París, 1929, p. 382.



y los testigos que asoman para presenciar el espanto. Un escenario que recuerda, vagamente, al de *La decapitación de San Juan Bautista* pintado por Caravaggio en 1602-1604 para la Catedral de San Juan en La Valeta, con la arquitectura de la prisión como fondo, la puerta con un arco de sillares y los testigos en la ventana que presencian la ejecución. Una obra con la que, se ha dicho, Caravaggio inaugura una nueva manera de plasmar el espacio y distribuir la escena con una densidad atmosférica que evoluciona de las figuras en primer plano a un espacio más amplio, con referencias arquitectónicas que no se pierden contra el fondo neutro de oscuridad. Los personajes conquistan territorio propio y el aire circula entre ellos, si bien luz, color y atmósfera parecen pesar sobre ellos. Picasso retoma el tema de la decapitación sacrificial, junto con las referencias arquitectónicas, la abertura arcada por la que asoman las cabezas de los espectadores, las manos apoyadas en el alféizar. También explora esa cualidad atmosférica, con el sombreado del dibujo y la apertura de dos perforaciones luminosas que cortan

Las muertes de Marat



Scène de décollation [Escena de decapitación], 1926-1927

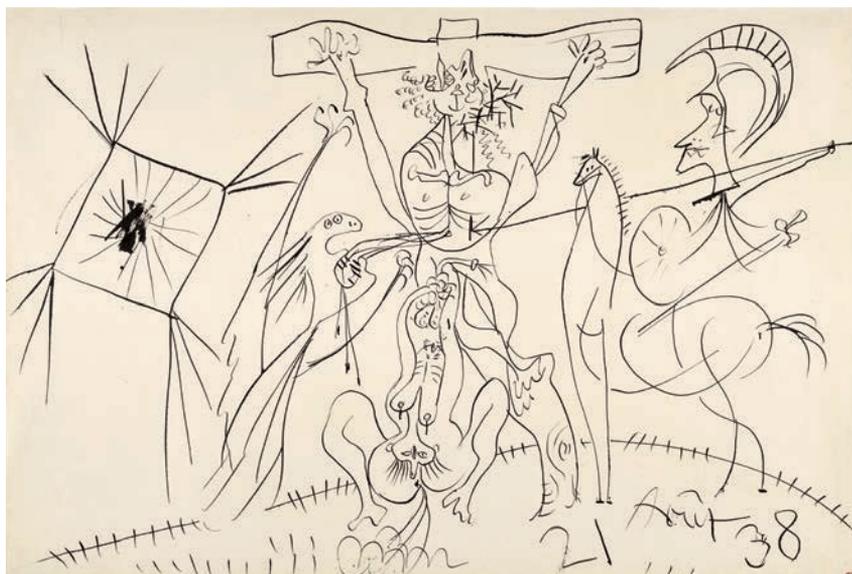
la densa oscuridad perfilando siluetas semejantes a una paleta de pintor y su pincel, calcada a su vez del puñal¹⁸. Las herramientas del artista como metamorfosis del instrumento sacrificador.

Decapitación y castración, o el precio que hay que pagar por ver. En otro dibujo, el cuerpo yace decapitado, exhibiendo el tajo que la seccionó. Del marco de la puerta brotan unas manos y un brazo provisto de ojos y orificios nasales señalando la escena. Testigo del ritual sangriento, el ojo fálico adquiere el poder de invertir el sacrificio y revertirlo.

Estas imágenes de Picasso darán origen al Acéfalo ideado por Bataille y representado por Masson, el ser que pierde su cabeza y la razón, entregado a sus pulsiones, cuya insurrección soberana responde al desgarramiento que significa la existencia humana.

El arte como ejercicio de crueldad, escribió Bataille, el sacrificio productor de imágenes o la imagen como producto de un

¹⁸ Ver T. J. Clark, *Picasso and Truth. From Cubism to Guernica*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2013, pp. 164-170 y Jeremy Melius, "Inscription and Castration in Picasso's 'The Painter and His Model', 1927", en *October*, núm. 151, invierno de 2015, pp. 43-61.



sacrificio. La pulsión escópica, la abominable curiosidad encuentra privilegiado consuelo en el arte. Las imágenes de ritos sacrificiales, incluida la crucifixión, expresión divina de la crueldad del arte, presentan la destrucción como un festín que nos atrae precisamente porque arruina nuestra integridad. Nos destruye en tanto que objetos, seres en aislamiento. La pulsión comunal solo se satisface cuando el sujeto desaparece para fundirse en la igualdad de la muerte. “El arte no está en absoluto ligado a la representación del horror, pero su movimiento lo sitúa a la altura de lo peor. Y recíprocamente, la pintura del horror revela la apertura a lo posible. Al menos tiene la virtud de dedicar un momento de nuestra felicidad a la igualdad con la muerte”¹⁹.

Si el arte es exorcismo, es porque logra reunir, como en el Eros primitivo, los sexos opuestos, masculino y femenino; porque revierte la pulsión desorganizadora²⁰ que en el orden de la

¹⁹ Georges Bataille, “L’art, exercice de cruauté”, en *Cahiers de Médecine de France*, núm. 4, 1949, p. 23.

²⁰ Jean Clair, *Lecciones de abismo*, Madrid, Balsa de la Medusa, 2008, p. 64.

Las muertes de Marat

representación clásica opone, sin que puedan reunirse jamás, la virilidad y el sexo, la naturaleza femenina y el ojo del pintor.

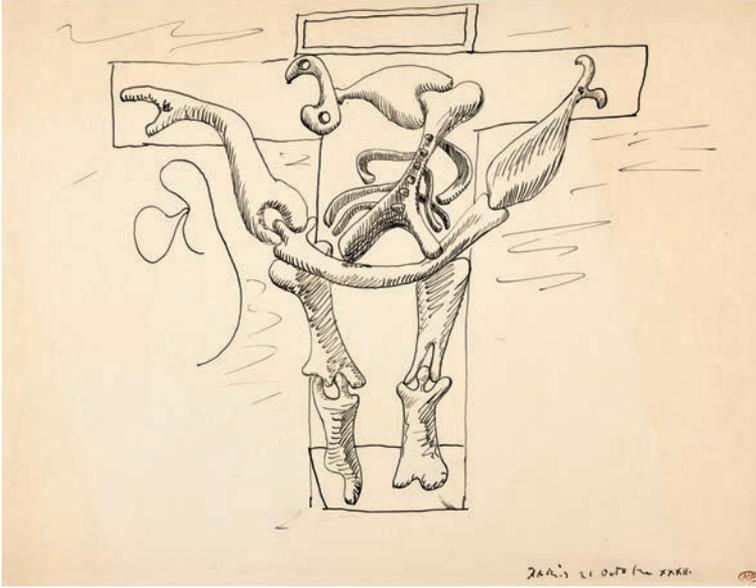
De ahí la “monstruosidad bestial” de las criaturas de Picasso, que arrastran con su ruina el cuerpo clásico de la pintura tradicional, la trampa mortal del idealismo que encierra al hombre en la prisión de su deseo, convertido en modelo, concepto y valor de todas las cosas, petrificado en una muerte adelantada. Su radical desintegración y recomposición de la figura humana es resultado de hurgar, recolectar residuos y recomponerlos, integrando fragmentos y miembros de otros organismos o de procedencias inconfesables, pariendo cuerpos dolorosamente contruidos, intensos y febriles, que oponen su monstruosa elocuencia a la inexpresiva belleza canónica. Eso muestran los desnudos recostados en interiores claustrofóbicos, anatomías ensambladas con una parafernalia de objetos domésticos, mezcla híbrida de sexos, de víctima y verdugo, de Marat y Corday reunidos en aberrante monstruosidad de fragmentos bien reconocibles: la pluma gigantesca, el brazo derecho, el cajón de madera, modesto mobiliario dispuesto por David, ahora custodia del sexo femenino, cruel analogía con la herida mortal. El erotismo perverso de las figuras descoyuntadas, con la lengua protuberante de las histéricas, la sonrisa vertical, los ojos eréctiles y la golondrina reflejada en el espejito, recuerdan de forma peculiar el modelo religioso del martirio de Marat pintado por David, la fusión de violencia y sexualidad latentes en la presencia erótica del cadáver, que Picasso transpondrá a una serie de estudios para la crucifixión. Dos en particular, uno de 1930, donde la figura femenina, retorcida sobre sí misma, cabeza abajo, la nariz entre las nalgas y el orificio de la boca vertical, explora variaciones erotizadas de la histeria que darán forma a la desesperada Magdalena en éxtasis de las crucifixiones. Concretamente, en la del 21 de agosto de 1938, situada a los pies de una cruz que se vuelve madero retorcido, en simetría invertida con el cuerpo de Cristo, con los brazos abiertos, la nariz erecta y la lengua en punta. El cuerpo de la Magdalena, revuelto, con la cabeza colgando y la nariz hacia abajo, agarra con sus manos el sexo de Cristo, haciendo estallar sus gritos, mientras una Corday transfigurada en María muerde un cordón umbilical. En agosto de 1938, cuando la Guerra Civil en España acumula sus momentos más terribles, esta Crucifixión, dice Juan José Lahuerta, apunta al suelo, a la sangre, a las heces, a los orificios del cuerpo

Marisa García Vergara

y a las heridas que lo desgarran. “Esa impresionante y obscena exhibición del sexo de Cristo en manos de una Magdalena literalmente desgarrada, convertida en pellejo, explica el único modo en que Picasso puede interpretar la Crucifixión en este momento: como una negación de la divinidad y una exaltación de humanidad. Digamos que esta desgarrada Crucifixión responde nada más que a lo ‘humano, demasiado humano’, cuando ya no sirven las palabras”²¹.

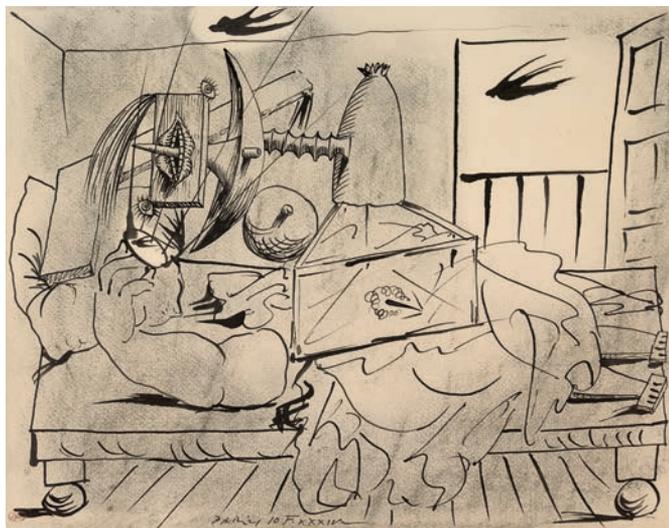
Breton, que odiaba *Guernica*, debió temblar al ver en esta crucifixión lo que debía ser, lo que sería.

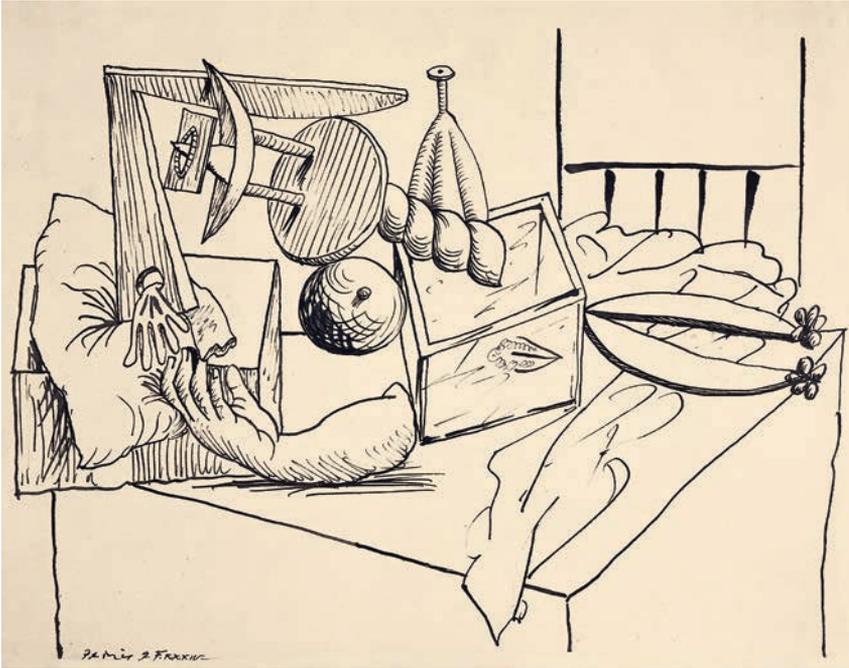
²¹ Juan José Lahuerta, *Religious Painting: Pablo Picasso and Max Von Moos*, Zúrich, Walther, de Gruyter, 2015, pp. 33-34.



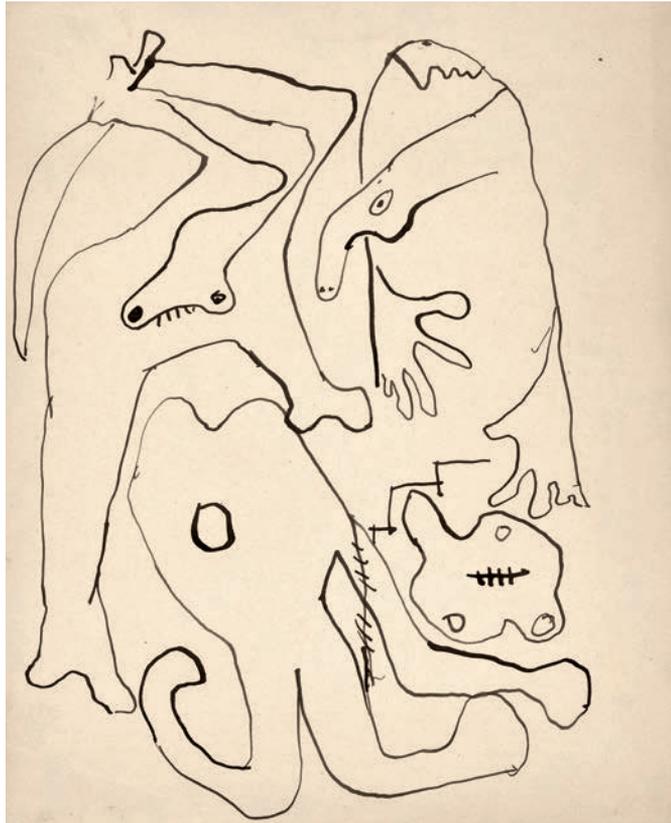
La crucifixion [La crucifixión], 1932
La crucifixion [La crucifixión], 1932

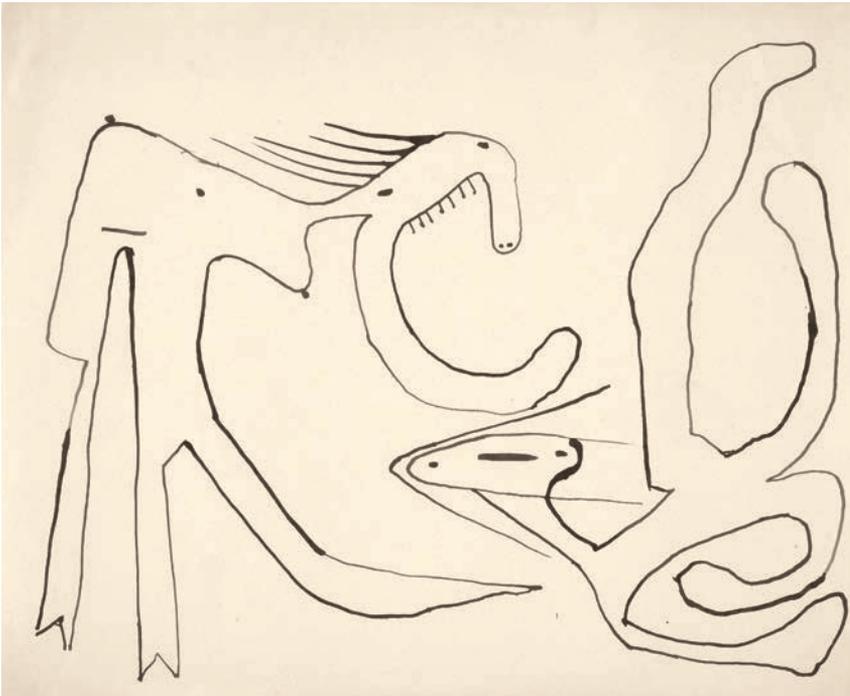
Intérieur aux hirondelles, I [Interior con golondrinas, I], 1934
Intérieur aux hirondelles, II [Interior con golondrinas, II], 1934



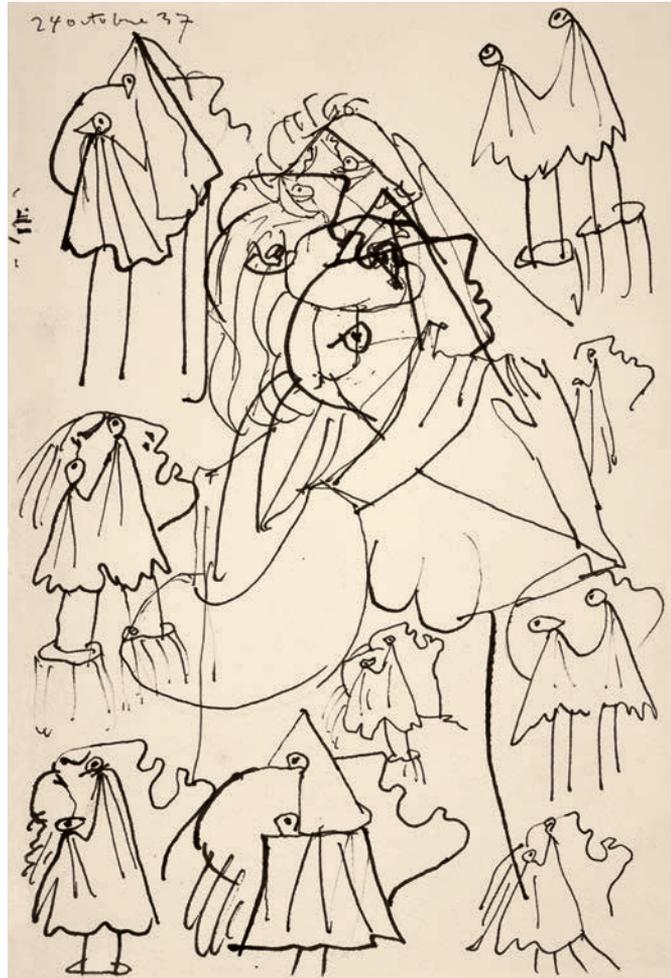


Composition [Composición], 1934
Nu couché [Desnudo acostado], 1934





Couple [Pareja], 1927



Mater dolorosa
Las mujeres de *Guernica*

Anne M. Wagner

La mujer llora eternamente como si sus lágrimas
fueran a arrastrar la sangre y las extremidades rotas.

Ruthven Todd, 1939¹

Temas

Picasso era pintor de temas. De temas, no de motivos: era una distinción que se esforzó en subrayar en el contexto de una conversación relatada por el escritor André Malraux, que la situó en 1937, al parecer justo antes de que *Guernica* saliera del estudio del artista de camino a la Exposición Internacional de París. Tal vez con cierta precipitación, Malraux comentó que, si bien ninguno de los dos confería demasiada importancia al “motivo”, en aquella ocasión, al pintar el gran mural, el motivo debía de haber servido bien a Picasso (“*cette fois, le sujet vous aura bien servi*”)².

El artista se apresuró a contradecirlo: lejos de ofrecerle un motivo, Gernika le había dado un tema. ¿A que se refería? No era simplemente una idea o un asunto, sino un universal humano que debía expresarse “simbólicamente” mediante un emblema o signo consagrado: la muerte como un cráneo, dijo Picasso, no un accidente de tráfico.

¹ Ruthven Todd, “For Pablo Picasso. The Drawings for Guernica”, en *Poetry*, 54, núm. 2, mayo de 1939, p. 91.

² André Malraux, *La tête d'obsidienne*, París, Gallimard, 1974, pp. 41-42; ed. ingl. *Picasso's Mask*, trad. June Guicharnaud con Jacques Guicharnaud, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1976, p. 39. [Ed. cast., *La cabeza de obsidiana*, trad. Gabriel Zaad, Buenos Aires, Sur, 1974, p. 35, traducción modificada.]

Anne M. Wagner

Así recordaba Malraux la lista de Picasso:

Llamaba temas (y lo cito) al nacimiento, el embarazo, el sufrimiento, la pareja, la muerte, la rebelión, tal vez el beso. [...] Era imposible expresarlos por una solicitud ajena, pero, cuando un gran pintor los descubría, le daban talento³.

Se trata de un conjunto imponente de constantes humanas, más otra inesperada, o eso creía Malraux. De ahí el breve inciso “*je cite*”, recurso que pretendía captar la atención del lector. Es un buen consejo: los temas de Picasso se centran en los extremos de la experiencia corporal íntima. Nadie podía cuestionar su lugar en los cimientos de la existencia humana. Por el contrario, su posición destacada en la tradición pictórica europea está menos clara⁴. Pensemos en los asuntos consagrados que omite su inventario: por un lado, los dioses y los héroes, con independencia de lo sagrados, triunfales o trascendentes que sean; por el otro, la vanidad humana, el sacrificio ritual y la violencia de la caza. En *Guernica* están todos ausentes. Por el contrario, según cuenta Malraux, hablar a Picasso de “motivos” era provocarlo para que hiciera una relación de las etapas cruciales de la experiencia humana, desde la cuna hasta la tumba. En ese contexto, la relevancia de la revuelta o la rebelión parece en cierta medida una ocurrencia tardía, un simple añadido a los ciclos primarios de la supervivencia. Sea como fuere, lo que la severa pantomima del cuadro representa no es la revolución. En lugar de eso, evoca el enfrentamiento explosivo de la vida y la muerte en un *tableau vivant* congelado.

Ante esa oposición radical, quienes sobreviven son los animales y las mujeres. Su destino es sufrir y llorar. Las mujeres desnudan sus pechos. Hay un niño muerto. Con esas ideas, Picasso deja atrás las del

³ “Il appelait thèmes (je cite) la naissance, la grossesse, la souffrance, le meurtre, le couple, la mort, la révolte, peut-être le baiser. [...] On ne pouvait jamais les exprimer sur commande, mais quand un grand peintre les rencontrait, ils lui donnaient du génie”. *Ibid.* [Traducción modificada.]

⁴ Picasso podría haber destacado perfectamente la relevancia de la larga tradición escultórica con respecto a los temas elegidos. Resulta sorprendente que después del descubrimiento en 1922 de la llamada *Venus de Lespugue* en la cueva de Rideaux, en las cercanías de los Pirineos franceses, el artista encargara dos réplicas para su colección personal. En cambio, su primer intento de esculpir un cuerpo embarazado llegaría bastante más tarde, en 1949, si bien podría decirse que su influencia se notaba ya en 1930.

Mater dolorosa

beso y la pareja, el nacimiento y el embarazo, para concentrarse en un drama más amplio: en *Guernica*, la reproducción humana queda expuesta a una amenaza mortal. Sin embargo, esa dimensión de la historia de Picasso brilla por su ausencia en la mayor parte de análisis de la obra. ¿Por qué? ¿Está motivada esa omisión por vergüenza no reconocida ante la corporalidad insistente de los términos elegidos por el artista? ¿O acaso el lugar inicial de *Guernica* en la política de su momento y su papel continuado en luchas posteriores contra la violencia y la injusticia se han sumado para eclipsar la política biológica que el mural pone en primer plano? Nadie debería imaginarse que Malraux se equivocó al recordar el comentario de Picasso, ni concluir que este no quería decir (y no podía haber dicho) exactamente lo que dijo. El nacimiento y el embarazo, así como la maternidad y la infancia, están entre los temas cruciales del cuadro: “*je cite*”.

Madres y amantes

La Legión Cóndor nazi bombardeó Gernika por la tarde del 26 de abril de 1937, un lunes, día tradicional de mercado en esa ciudad vasca medieval. Está claro que Picasso leyó la noticia del ataque dos días más tarde en el periódico parisino *L'Humanité*. Es bien sabido que el artículo titulado “Mille bombes incendiaires lancées par les avions de Hitler et Mussolini” [Mil bombas incendiarias lanzadas por los aviones de Hitler y Mussolini], iba acompañado de una fotografía de los cadáveres de dos mujeres tirados en una calle. Sin embargo, no se trataba de Gernika: la foto estaba tomada tras un ataque a otra ciudad española. No se informaba al lector de dónde. Y, cuando la muerte se desubica, sus víctimas se convierten en cifras. Así sucedió desde luego en este caso. Consideremos tan solo el pie de la imagen, que señalaba omniscientemente: “Debajo, unas mujeres —madres, sin duda— abatidas durante un bombardeo”⁵.

L'Humanité no respalda esa afirmación con ninguna fuente, tal vez porque no hacía falta. En otras palabras, las víctimas femeninas eran madres, “*sans doute*”. ¿Cómo podía ser de otro modo, si traer hijos al mundo servía para definir el papel de la mujer? En un

⁵ *L'Humanité*, 28 de abril de 1938. En el pie de foto: “*Ci-dessus, quelques femmes —des mères sans doute— abattues en cours d'un bombardement*”. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k407068t/f1> [última consulta: 8/3/2007].

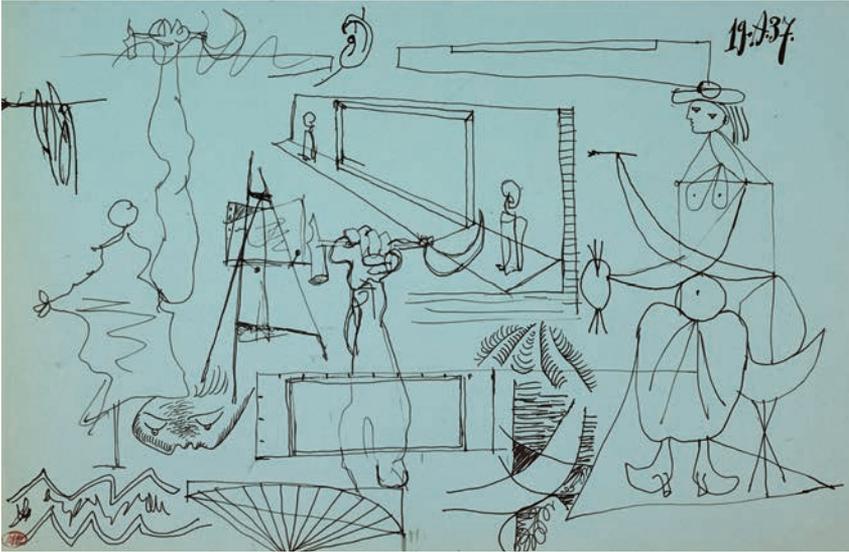
momento en que los daños provocados por la violencia bélica en las víctimas inocentes eran un *leitmotiv* republicano, se da por sentado que las mujeres son madres, y las madres no pueden —no deben— morir solas.

Como sus fuentes, el cuadro de Picasso pretendía tomar partido en el mismo combate. Sin embargo, la imagen que ofrece no se desarrolló “*sans doute*”, sino que su composición se transformó con rápidas revisiones, no tan solo en detalles concretos, sino más ampliamente en la lógica espacial general y la fuerza dramática. Hace tiempo que se demostró que tales cambios se lograron mediante un proceso famoso por su carácter experimental. No obstante, hasta la fecha nadie ha analizado las distintas formas en que el trabajo de Picasso revela en *Guernica*, o delata, las capas de complejidad enterradas en su lista de temas, que van mucho más allá del hecho evidente de que tanto el embarazo como el nacimiento eran procesos corporales con un papel recurrente en su vida. Unos dieciocho meses antes del bombardeo de Gernika, la amante del artista, Marie-Thérèse Walter, había dado a luz a su primera hija, la única descendencia que tendrían en común. Pero más importante para la historia del mural, si seguimos su génesis en los dibujos de abril y principios de mayo, es la interrogación de carácter más general que presentaban los temas picassianos: ¿cómo puede hacerse que el cuerpo maternal, ya sea embarazado con la promesa de la vida o como fuente continuada de sustento para el niño, lleve las marcas de la muerte?, ¿cómo podía encontrar el pintor la forma de reflejar esas amenazas mortales?, ¿cómo empezar a imaginarlas? En el bombardeo de Gernika, ese fue el problema que Picasso hizo suyo.

La apertura hacia el “tema” de la maternidad llegó avanzado el proceso. Herschel Chipp ha demostrado que en un principio Picasso proyectó una enorme representación del estudio de un artista, pintor y modelo incluidos; no alcanzaba del todo el tamaño de una habitación, pero aun así estaba concebida con detenimiento para dominar una larga pared del Pabellón Español de Josep Lluís Sert en la Exposición Internacional de 1937⁶. Picasso no solo calculó al detalle

⁶ Herschel Chipp, con un capítulo de Javier Tusell, *Picasso's 'Guernica'. History, Transformations, Meanings*, Berkeley et al., University of California Press, 1988, p. 58. [Ed. cast., *El 'Guernica' de Picasso*, trad. Ramón Ibero Iglesias, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1991.] El historiador del arte ofrece su reconocimiento

Mater dolorosa



Estudio de *Latelier: le peintre et son modèle*
[El taller: el pintor y su modelo], brazo que
empuña una hoz y un martillo, 1937

las dimensiones necesarias, sino que en un asombroso dibujo a pluma y tinta del 19 de abril de 1937 llegó incluso a esbozar la instalación que había concebido: la idea era que el inmenso lienzo estuviera flanqueado por dos pedestales colocados de forma simétrica, cada uno de ellos con un busto serio y meditabundo de Marie-Thérèse⁷. Se antoja una solución extraña: el resultado es curiosamente formal, artificial incluso, como si el artista recurriera a la escultura para enmarcar, y con ello contener, el mundo pintado del cuadro⁸.

a Marie-Laure Bernadac por haberle dado a conocer esa extraordinaria serie de imágenes.

⁷ El dibujo, fechado el 19 de abril de 1937, deja claro que, al concebir la instalación, había llegado incluso a prever la construcción de una tarima baja (es de suponer que de pocos centímetros de altura) que iría de un extremo a otro de la pared. Habría servido no solo para formalizar la ubicación de los dos bustos, sino también como una especie de barrera entre las piezas de Picasso (el cuadro y las esculturas) y su público.

⁸ Los dos bustos de cemento se conservan. Se trata de piezas únicas producidas en la primavera de 1937 para el Pabellón Español, donde de hecho acabarían exhibiéndose, en la primera planta. Ver *Buste de femme* [Busto de mujer], 1931, vaciado en 1937. Musée national Picasso-Paris, donación de Pablo Picasso, 1979, MP299, y *Tête de femme* [Cabeza de mujer], 1931-1932, vaciado en 1937. Musée Picasso, Antibes, donación del artista, 1950. MPA1950.3.2.

Aquel mundo era muy extraño: según explica Chipp, justo el día antes de proyectar la ubicación del gran mural, Picasso había terminado una serie de dibujos que, paso a paso, lo condujeron hasta esa penúltima fase. En total había doce bocetos, todos ellos numerados y fechados; es como si el proceso hubiera servido, al mismísimo día siguiente, para catapultar sus pensamientos hacia la instalación de la obra final. Y entonces apartó el proyecto hasta después del bombardeo de Gernika el 26 de abril⁹. El 1 de mayo reemprendió el trabajo para producir el mural que conocemos.

Sin embargo, y a pesar de la enorme disyunción entre la primera idea y la segunda, sería un error concluir que en el segundo caso Picasso partió de cero. El desarrollo de la Guerra Civil dejaba cada vez más claro que, para un artista español que apoyaba a la República, un mural que representara a un pintor en su estudio solo podría entenderse como una evasión. Sospecho que Picasso empezó a comprenderlo durante el día de abril de 1937 que dedicó a esbozar el proyecto inicial. Ya al principio del proceso, la composición (que incluía la figura del pintor, a una modelo recostada en un sofá y un ventanal) recibió dos añadidos decisivos: una lámpara de techo eléctrica y un foco que proyectaba su luz desde el suelo del estudio¹⁰.

Como demuestran los dibujos posteriores, el artista empezó entonces a marcar con un círculo los cambios de las cualidades espectaculares que su idea compositiva implicaba. La ubicación del foco empezó a variar, lo cual modificaba inevitablemente la trayectoria triangular de su luz. Al poco tiempo, ese triángulo ya se enfrentaba al rectángulo horizontal del ventanal situado a la derecha del espacio del estudio. Como ya apuntó Chipp hace casi treinta años, ambos elementos —la luz y el ventanal— anticipan las estrategias que despliega el mural definitivo. Sin embargo, lo que no decía era que el grado de artificio impuesto por una estructura tan episódica acabaría por astillar la estructura del cuadro, ya de por sí frágil. No había vuelta atrás.

⁹ El decimotercero, una instalación de iluminación apenas esbozada, quedó sin datar. Para esa hoja el Musée national Picasso-Paris propone solamente una fecha aproximada, el 18-19 de abril de 1937.

¹⁰ Es interesante señalar que Picasso etiquetó los componentes de su composición, como si pretendiera insistir en que, a pesar de lo reduccionistas que fueran los perfiles dibujados, cada elemento debía desempeñar un papel metafórico dentro del conjunto.

Mater dolorosa

Volver a contemplar ese serie clave de estudios del “estudio” permite comprender cómo se llegó a ese punto muerto. Parte del problema derivaba de la preocupación de Picasso por el destino final de la obra. La pared que se le había asignado en la estructura de Sert no solo era alargada, sino también baja; y, si bien el espacio estaba acristalado a la derecha del lienzo, no dejaba de ser una planta baja lo bastante oscura como para requerir focos durante todo el período de exposición. No es de sorprender que el pintor se interesara especialmente por la ubicación definitiva del mural, incluida la cuestión de sus proporciones con respecto al espacio. Es bien sabido que la solución que eligió, que implicaba una proporción de 1:2.2, comportaba trabajar con un lienzo más largo que ninguna de las paredes de su taller de la rue des Grands-Augustins, pero a ella se aferró.

Puede que nada de esto parezca demasiado trascendental, sobre todo en el contexto de la piedad y el terror de la composición definitiva del cuadro, pero recordemos que esas proporciones, calculadas con tanto detenimiento, determinaron incluso el proyecto inicial: el mural dedicado a un pintor y su modelo en el estudio, flanqueado con tanta ceremonia por dos bustos femeninos absortos y pensativos. Además, a diferencia de los tratamientos del interior del estudio que había hecho a finales de los años veinte (con el espacio aplanado y estampado por el impacto arbitrario de la luz), en este nuevo caso el motivo se concebía como una ilusión tridimensional del espacio, aunque no según la modalidad de caja habitual. Por el contrario, el volumen iba a ser extrañamente irregular, más profundo por un lado que por el otro, además de capaz, o eso imaginaba el artista, de contener un arco imaginario que pudiera trazarse con un compás cuya punta se fijara en el lugar del estudio donde debían situarse tanto el pintor como el espectador.

Si parece complicado, existen amplios motivos para creer que al pintor también se lo parecía. El último dibujo de la secuencia del 18 de abril (la hoja numerada con un XII¹¹) revela un conjunto

¹¹ Por regla general, los dibujos preparatorios de Picasso para el mural se identifican mediante dos sistemas de numeración. El propio artista utilizó cifras romanas para indicar el orden de producción de las imágenes dentro de un mismo día. Herschel Chipp les asignó otra serie de números, en este caso arábigos, que no solo sigue las fechas utilizadas por Picasso para identificar cada obra a medida que la realizaba, sino también la impresión del experto estadounidense sobre la lógica formal de la secuencia.

de diagramas de distinto tipo, con bocetos acumulados en todos los rincones del papel: dos vistas en perspectiva, una parcialmente garabateada y abandonada; dos planos del espacio visto desde arriba; una imagen del espacio del mural, de frente y mostrado como si pudiera abrir la pared que tiene detrás, y por último dos círculos segmentados varias veces que trazan ángulos de visión desde una misma posición estratégica, es de suponer que la del espectador pero también la del artista, que aquí anticipa la necesidad, como creador del mural, de adoptar un punto de vista estable. No es de sorprender que en el último dibujo de esa secuencia, el aún más febril del 19 de abril, a pluma y tinta, toda pretensión de estabilidad haya vuelto a desequilibrarse en un enfrentamiento de ideas: la hoz y el martillo contra el pincel y el pintor, que ahora es una mujer.

No existe ningún documento que indique por qué Picasso abandonó esa primera idea. Lo único que queda es esa única serie de estudios. Sin embargo, parece claro gracias a los dibujos que, después de volver al motivo conocido del estudio, a Picasso le resultó intratable y, en última instancia, insoluble. Contra la luz de la ventana se enfrentaba el espectáculo del foco, contra la profundidad del espacio representado estaba una geometría interna rebelde, y dentro de todo eso las figuras tanto del pintor como de la modelo estaban sometidas a la presión creciente de los lugares que se les habían asignado en el conjunto. Qué llamativo parece que en el estudio XII la modelo, concebida inicialmente como una figura reclinada en un sofá, haya quedado deformada con tanta comicidad, una mujer convertida en calabaza, en falo o en ambas cosas. En cuanto al pintor, cuya presencia es necesaria, ha quedado prácticamente borrado por un plano de luz que corta la escena.

¿Por qué resultó tan difícil este proyecto para Picasso? ¿Por qué lo dejó a un lado? Esas preguntas resultan aún más pertinentes si tenemos en cuenta que durante décadas, antes y después de *Guernica*, confió en el motivo del artista y la modelo, incluso se deleitó con él; era uno de sus preferidos. ¿Tal vez la respuesta está en que cada vez era más consciente de que un motivo tan ensimismado no podía llegar a la categoría de tema? ¿Por eso tan pocas de las ideas utilizadas en la composición del estudio sobreviven en el mural una vez redefinido? Lo más evidente es el papel estructurador adoptado por la pirámide de luz central. Lo menos, la posible relevancia del embarazo y el nacimiento. Sin embargo, es muy sorprendente

Mater dolorosa



Estudio de *L'atelier: le peintre et son modèle*
[El taller: el pintor y su modelo], 1937

ambos aparecían en el único estudio de cerca de la modelo incluido en la primera serie de dibujos. Aún más asombroso es el hecho de que la representación de la modelo en ese contexto parezca inesperadamente trascendental en la composición final del mural, con su terrible drama de animales, mujeres y muerte.

Ese dibujo, el número VI de la serie, muestra a la modelo dormida¹². Tiene la boca abierta, ambos pechos visibles y la cabeza acurrucada en un brazo. Todo eso podría encajar perfectamente con las convenciones aplicadas a los dibujos de modelos hechos por artistas, pero este en concreto no tiene nada de común y corriente. Lo que parece más destacable es, tal vez, la forma de aislar los órganos sensoriales de la modelo: los ojos, la boca y la lengua, la vulva, las manos y los dedos, los orificios nasales y los pezones. En todos los casos, el detalle los vuelve menos familiares. Las manos se transforman en ubres, los ojos parecen arañas, la lengua es la hoja de un cuchillo y, en lo que respecta al primer plano de un pezón, la aureola y los conductos de la leche han empezado a hacer burbujas y espuma. Chipp asegura que esos detalles delatan una “ferocidad terrible”, una “amenaza o

¹² Picasso fechó la hoja “18-A-37”.

Estudio de composición (VI).
Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Caballo y madre con niño muerto.
Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Madre con niño muerto (I).
Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937



Mater dolorosa



Madre con niño muerto en escalera (I).
Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937

promesa de violencia, ambigua y de momento innombrada”¹³. Prefiero una explicación más matizada: ¿es posible que esos elementos hagan referencia al menos a algunas de las características del cuerpo de una madre lactante que aún amamanta a una criatura menor de dos años? ¿Y no podría ser que la supuesta ferocidad de Picasso fuera un reflejo de su alejamiento de un cuerpo que ya no puede controlar?

Al cabo de un mes, el primer tema, el del artista en el estudio, había pasado a la historia. Las bombas alemanas habían destrozado Gernika, las metralletas habían abatido a los supervivientes del ataque y el 1 de mayo de 1937 Picasso volvió al trabajo. También en ese caso dibujó una rápida sucesión de bocetos, en un proceso que continuó hasta bien avanzado junio. A finales de julio el mural ya estaba

¹³ Herschel Chipp, óp. cit., p. 62.

instalado, fotografiado y analizado en la prensa. Desde entonces ha habido mucho que decir. Sin embargo, lo que nunca se ha analizado es cómo encajan en la obra definitiva las bombas, el sufrimiento y las mujeres (“*des mères sans doute*”).

De los casi cincuenta estudios de Picasso para el mural definitivo, en ocho esas vinculaciones quedan terriblemente claras. También se observa en ellos que en un principio la única figura femenina que formaba parte del cuadro era la mujer de la lámpara, en parte genio y en parte alegoría, cuyos pechos desnudos sirven para soltar amarras de su presencia corporal, tal vez incluso para ponerla a flote. Como figura de verdad, no tenía cuerpo alguno. Y, debido a su ingravidez, cuando el cuerpo maternal entró por fin en la composición en dos estudios, el 12 y el 13 (ambos dibujados el 8 de mayo), con él entró también la encarnación en general, el horror de la vulnerabilidad del cuerpo. Por primera vez está presente la sangre, que en apariencia se acumula entre los pechos de la madre y el cadáver de su hijo, para acabar formando un charco en la rodillas de la mujer que llora. Es más, en el segundo de esos dos dibujos, la agrupación de las manos de la madre y las nalgas de la criatura, los pechos de ella y la sangre de él, encaja en lo espeluznante del momento con una complejidad estructural que solo puede dejarnos paralizados.

La estructuración de los cuerpos y la sangre condujeron a efectos en los que el artista insistió, cosa que queda clara en versiones posteriores de la imagen, y donde esa tensa animación cobra fuerza. En el boceto al que Chipp da el número 14, un estudio a pluma y tinta fechado por el artista el 9 de mayo de 1937, una mujer arrodillada, con la mantilla al viento, vuelve a aferrar contra el pecho el cadáver de su hijo. Le mana sangre de la mano que desciende por el brazo y las piernas de la criatura y se acumula en un denso charco. Luego, en el boceto 16, la mujer desesperada sube por una escalera de mano mientras agarra el cadáver con fuerza con un brazo. Mientras, la sangre brota de una herida en su cuello y se acumula en el suelo. Aquí, las esferas paralelas de la cabeza de la criatura y los pechos de la madre amplifican aún más la plenitud de la curva colgante de su vientre. ¿Es un embarazo? En ese caso, sus compañeros, como subrayaba Picasso, son el sufrimiento y la muerte.

El artista regresó a esa misma pareja en un segundo dibujo, el boceto 21, que también está orientado desde la escalera erguida; sin embargo, si la primera versión recurría al lápiz, en su continuación



Madre con niño muerto (III).
Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Madre con niño muerto (IV).
Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937

Anne M. Wagner

utilizó el intenso lápiz de cera. La diferencia es enorme. La sangre roja estalla contra los cadavéricos perfiles verdes de los dos cuerpos; el morado y el azul se enfrentan a los enérgicos naranja y amarillo; vectores oscuros a lápiz presionan contra un apocalipsis de luz. Y, sin embargo, nada de ese espectáculo de terror acabó en la austeridad sutil que conforma la obra definitiva.

Hay dos dibujos más de esa serie de un mes de duración en los que se recupera una última vez a la madre y al hijo. Tanto el boceto 36 como el 37 se hicieron el 28 de mayo. Ninguno de los dos se acerca especialmente a la composición final del mural, pero ambos muestran el avance progresivo del artista en el terror y el patetismo inherentes al embarazo y el nacimiento. En el primero de ellos, que una vez más muestra a una madre con su hijo inerte, las dos figuras están trazadas con perfiles entrecruzados, como si se insinuara un solo cuerpo, no dos. Y, como en el boceto siguiente, una forma azul giratoria que no es ni un huevo ni una esfera cruza el espacio. ¿Una matriz o una bomba? Es ambas cosas. La misma combinación está presente en el “embrión de hierro”, el aterrador concepto engendrado por C. Day Lewis para dar nombre a las bombas que caen como la lluvia de pesados ángeles, los bombarderos cargados de “matrices que ansían deshacerse de la muerte”¹⁴.

La misma forma mortífera reaparece en el boceto 37, en esta ocasión tanto en negro como en azul. Ahora su doble función queda clara: el disco azul se pega a la figura de la madre, mientras que el torbellino oscuro que planea ante ella aún tiene que llegar al suelo y hacer explosión. Por encima de él cuelga un único pecho convertido en una pesada salchicha. ¿O acaso esa forma es otra arma mortífera, como podría dar a entender su revestimiento estriado y reforzado?¹⁵

¹⁴ C. Day Lewis, en su poema “Bombers”, publicado originalmente en *Overtures to Death and Other Poems*, Londres, J. Cape, 1938, reimpresso en Valentine Cunningham (ed.), *The Penguin Book of Spanish Civil War Verse*, Harmondsworth, Penguin, 1980, pp. 170-171. Los lectores podrán encontrar asimismo un estudio del papel de la reproducción humana en la teoría y la práctica de la escultura británica de principios del siglo xx en Anne Wagner, *Mother Stone. The Vitality of Modern British Sculpture*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2005.

¹⁵ El boceto 37 parece en muchos sentidos el más desconcertante de todos los dibujos que hizo Picasso para el mural. Además de las características apuntadas en el cuerpo del artículo, tenemos: (a) la inclusión por parte del artista de un penacho de pelo humano encima de la cabeza de la madre que chilla y (b) la presencia del rasgo que llamo en el texto el “pezón remachado”.

Mater dolorosa

¿Y cómo tenemos que entender ese pezón, que a nada se parece más que al pezón lactante examinado con tanta miopía en el estudio a lápiz hecho por el artista de su amante dormida, el dibujo que fechó el 18 de abril de 1937 y numeró con un VI?

Bomba negra, matriz azul: si una parece yerma, la otra trae muerte. ¿Sería adecuado decir que su olvido llega tarde para esa madre que chilla? Su hijo cuelga ya flácido, ensartado por la punta de una espada de cuya hoja gotea sangre. Más sangre se cuele entre los dedos de la mujer, que está aprisionada entre las fauces de una trampa. Su propia muerte está cerca, o en eso insiste el artista. Es la única, de entre todas esas madres, que tiene pelo (pelo real) en la cabeza. Su papel parece fúnebre: un último talismán, recortado y atesorado una vez ha llegado la muerte.

“Mujeres plañideras”

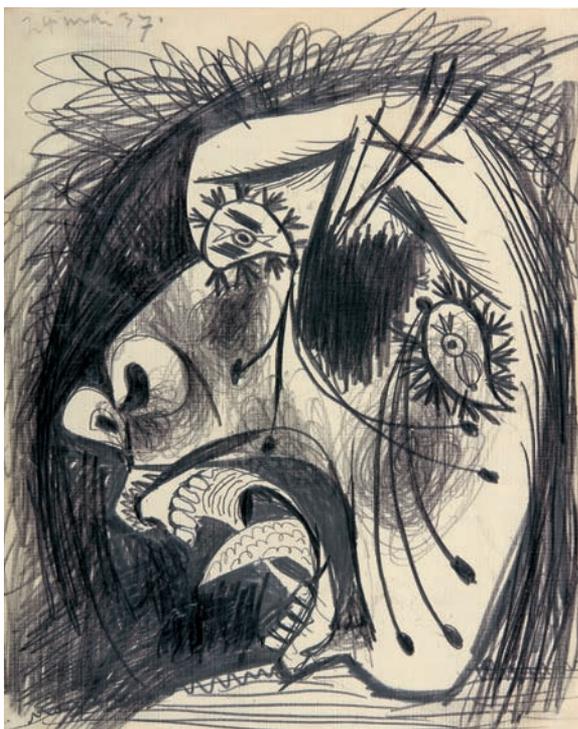
Mucho antes de terminar el mural, Picasso realizó los dibujos que darían inicio a la larga serie de composiciones (de cuadros y grabados, además de dibujos) que hoy se conocen colectivamente como “Mujeres plañideras”. Fijémonos en el boceto 32, que el artista fechó el 24 de mayo de 1937. Pocas imágenes de este artista o de cualquier otro insisten más incesantemente en hacer nuestro el tormento representado. Aquí nos encontramos con una criatura (una mujer) que parece atragantarse con el sabor de su dolor. ¿Qué podría ser más torturado y, al mismo tiempo, estar tan terriblemente vivo? Hay una frase de W. H. Auden que parece lo contrario, aunque el poeta tiene un tirano en mente, un dictador “que, cuando lloraba, los niños pequeños morían en las calles”¹⁶. Los dibujos de Picasso, podríamos decir, se ocupaban del problema de representar lo que sucede a continuación, cuando los niños están muertos¹⁷. En su

¹⁶ El poema de Auden es “Epitaph on a Tyrant” [Epitafio para un tirano], fechado en enero de 1939.

¹⁷ Es el tema que aborda Norman Rosten en “Spanish Sequence”, publicado en su obra *The Fourth Decade and Other Poems*, Nueva York, Farrar Rinehart, 1943. Unos pocos versos de ese poema se reproducen en Elena Cueto Asín, “Guernica and Guernica in British and American Poetry”, *The Volunteer*, 17 de septiembre de 2012, accesible en línea en <http://www.albavolunteer.org/2012/09/guernica-and-guernica-in-british-and-american-poetry> [última consulta: 14/2/ 2017].

Anne M. Wagner

Estudio de cabeza llorando (II).
Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937



respuesta vemos que los lloran madres a las que la pérdida sufrida ha hecho monstruosas.

Es lógico que en el mural que el artista expondría poco después nada alcance la intensidad radical de esos estudios. Lo que Picasso tenía que despertar en el público era una repugnancia producto del horror, desde luego, pero también una identificación. El bombardeo de Gernika desencadenó una destrucción que no había tenido provocación, pero las bombas también encendieron una lucha por la supervivencia. Las mujeres y los animales son los protagonistas de ese combate desigual: chillan y se tambalean, lloran y estallan en llamas. Todo eso y más: mirar esas figuras es ver que, por mucho que hayan sobrevivido a la conflagración, sus cuerpos muestran inevitablemente las huellas de la fuerza mortífera de las bombas. Nadie se escapa. Aquí tenemos a la madre con el cadáver de su hijo, lamentando el destino de la criatura al cielo implacable. Desde un principio, su papel en la composición final se estudió repetidamente.

Mater dolorosa

El que sangra es su hijo, el que muere es su hijo, la que chilla es su boca. Sin embargo, en el mural el daño que han sufrido madre e hijo ha dejado a la primera congelada y al segundo flácido. Pero el impacto de la bomba se desplaza por toda la composición y resuena una y otra vez. Llamas, lenguas y pezones se topan con la punta de un cuchillo. Se practican cortes transversales en las palmas de las manos y las plantas de los pies. El cuerpo de la mujer que se tambalea del centro está en ruinas: los signos de su plenitud (la capacidad de dar sustento) han quedado aplastados y desinflados. Lo lleno ahora está plano. Lo que queda es misteriosamente transparente y ahora se ven los huesos y las entrañas de su interior.

La lista de deformaciones no acaba ahí. Pensemos, por último, en lo más atroz, en lo que les pasa a los pechos de la mujer que se tambalea, que quedan completamente expuestos en su avance. Como varias de las madres de los dibujos preparatorios de Picasso (volvamos al boceto 36, por ejemplo), también esta es objeto de una última deformación, la mutación de los pechos, terriblemente robótica o tal vez maquinal. Su nueva estructura desnaturalizada indica que la carne antes sensible, se ha reconvertido en un elemento metálico, un gatillo o un tapón, quizá, pero en todo caso nada que sustente vida. Un artefacto así encajaría en una pistola o un robot, pero sería más útil para armar un misil o una granada. Por descontado, ningún lector actual necesita que se le recuerde que ambas armas tienen como objetivo sembrar el terror y la muerte indiscriminadamente.

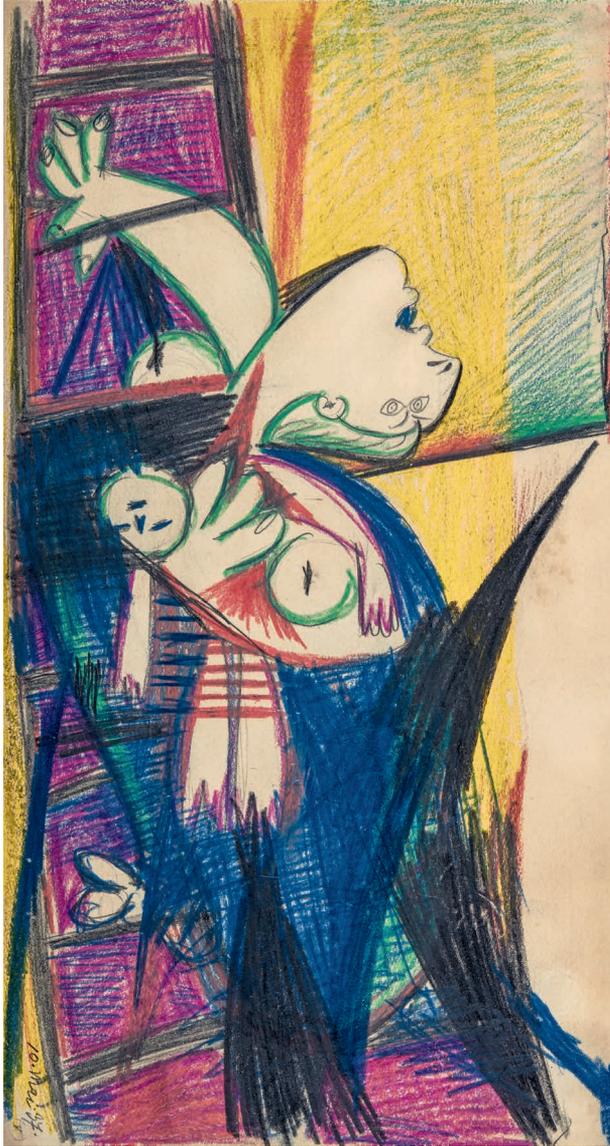
¿Cómo podemos llamar esa nueva y extraña deformación del cuerpo? ¿Podemos calificarla de “pezón remachado”, al carecer de un término mejor? Si parece apropiado, sin duda es porque en esa concepción obscena se oculta el espectro de una fertilidad completamente militarizada: la madre como bomba. Una amenaza similar se eriza en otros rasgos de los cuerpos del mural: espantosas lenguas-puñal se erizan tanto en los animales como en las personas; las orejas están erectas; las uñas de manos y pies están afiladas, y, lo que es más fulminante, al final queda claro que el armamento erizado (en parte mina, en parte maza) de una esquina de la ventana de la mujer de la lámpara debe entenderse como dos pechos y una mano. ¡Qué difíciles de descifrar son y qué espantosa la visión cuando por fin lo conseguimos! ¿Es esa la respuesta de Picasso a la visión nazi del macho fascista acorazado? Aquí, en el corazón enfático de esa enorme composición, dominan las bombas. La matriz de las mujeres

Anne M. Wagner

parece maldita. ¿Y qué otro destino podemos esperar para el cuerpo femenino cuando se utilizan bombas tan tóxicas? Como en su día nos enseñó *Guernica*, como siguen empeñándose en demostrar las guerras de la actualidad, los ataques aéreos solo dejan a su paso deformación y devastación. Las bombas hacen de todos nosotros recién nacidos moribundos.

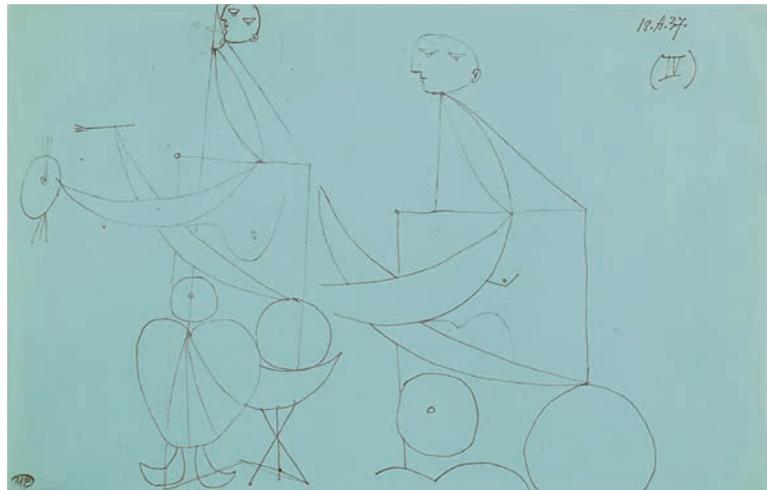
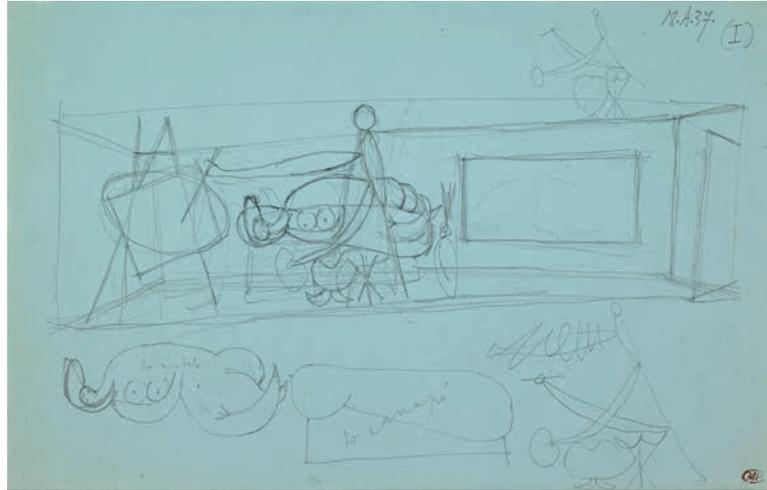
Una última idea: aunque estamos acostumbrados a pensar en *Guernica* como un cuadro antibélico, a menudo no concedemos a Picasso la terrible distinción de haber reconocido y representado plenamente el horror salvaje de la bomba, su atroz amenaza a la vida. Hace mucho, Lear, viejo y loco, anhelaba que cayeran sobre sus enemigos “los terrores de la tierra”¹⁸. Fue incapaz; era incapaz siquiera de imaginar en qué consistían. Por desgracia, ahora todos lo sabemos perfectamente.

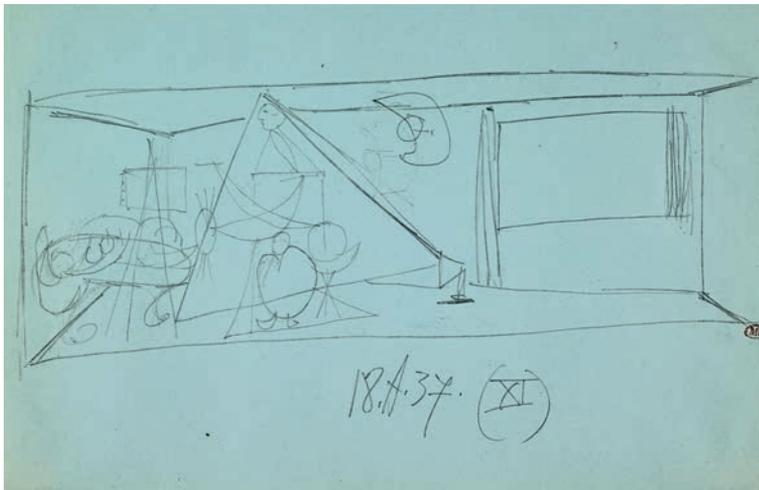
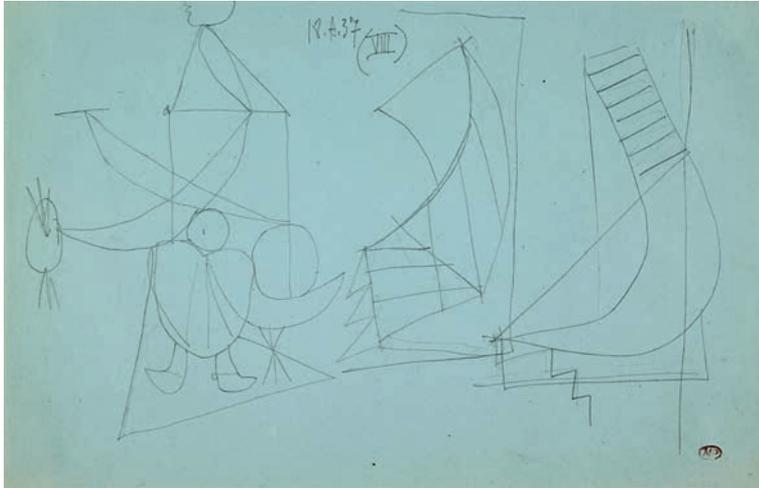
¹⁸ William Shakespeare, *El rey Lear*, acto segundo, escena 4 [p. 282].



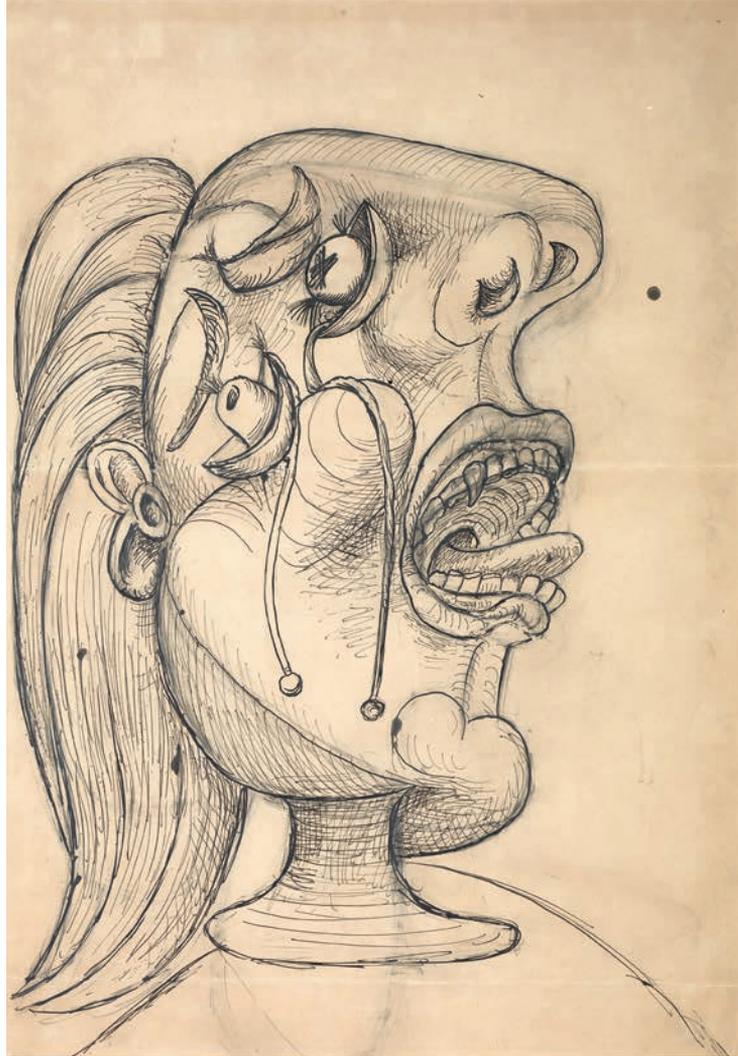
Madre con niño muerto en escalera (II).
Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937

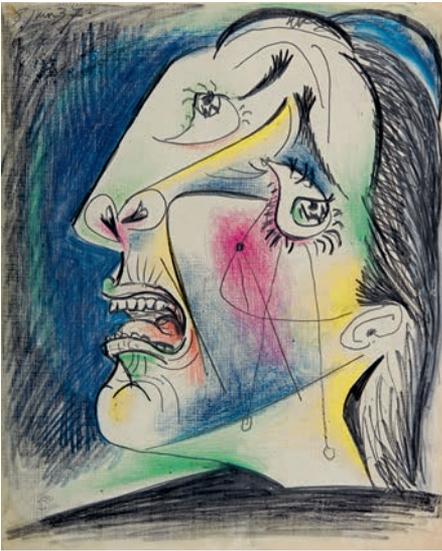
Estudio de *L'atelier: le peintre et son modèle*
[El taller: el pintor y su modelo], 1937
Estudio de *L'atelier: le peintre et son modèle*
[El taller: el pintor y su modelo], 1937





Estudio de *L'atelier: le peintre et son modèle*
 [El taller: el pintor y su modelo], 1937
 Estudio de *L'atelier: le peintre et son modèle*
 [El taller: el pintor y su modelo], 1937





Madre con niño muerto (I). Postscripto de *Guernica*, 1937
Cabeza de mujer llorando (I). Postscripto de *Guernica*, 1937
Cabeza llorando (V). Postscripto de *Guernica*, 1937
Cabeza llorando (VI). Postscripto de *Guernica*, 1937

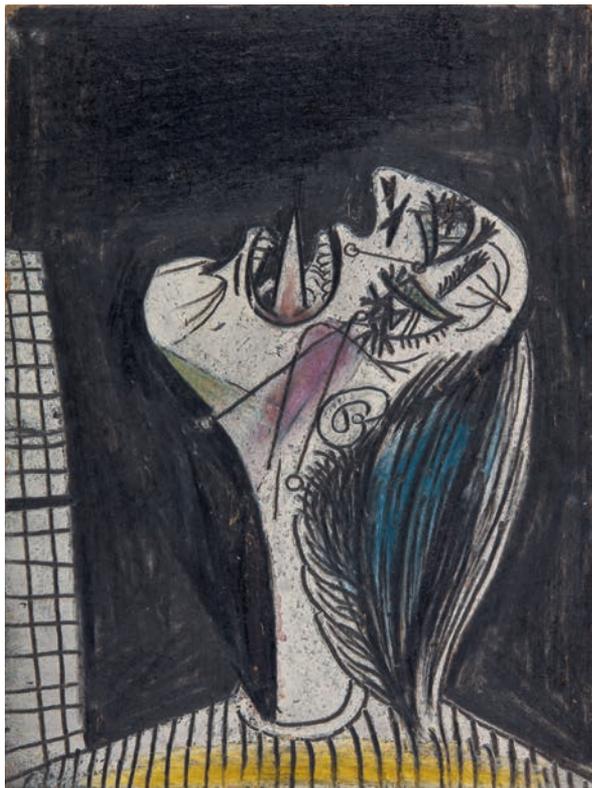
Madre con niño muerto (II).
Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937

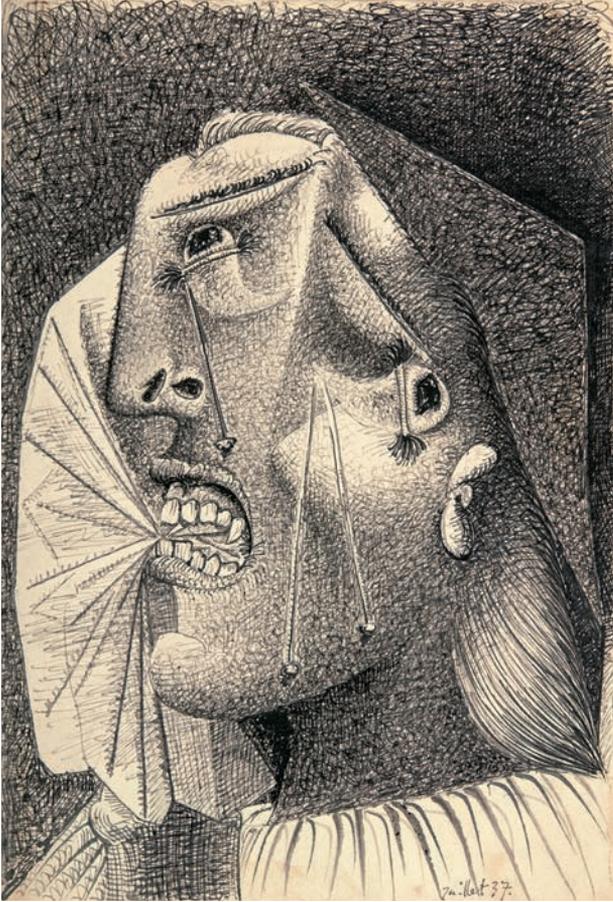




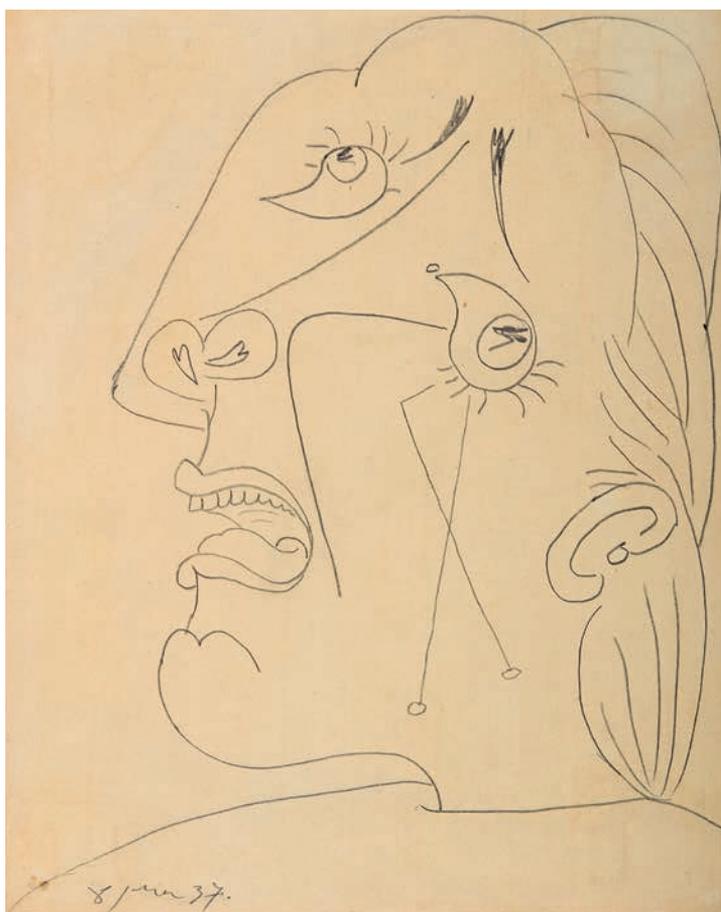
Madre con niño muerto (II). Postscripto de *Guernica*, 1937

Cabeza llorando (VII). Postscripto de *Guernica*, 1937





Cabeza llorando con pañuelo (I). Postscripto de *Guernica*, 1937





Cabeza de mujer llorando con pañuelo (1).
Postscripto de *Guernica*, 1937

Cabeza de mujer llorando con pañuelo (II).
Postscripto de *Guernica*, 1937





Cabeza de mujer llorando con pañuelo (II).
Postscripto de *Guernica*, 1937

Le crayon qui parle [El lápiz que habla], 1936







Guernica, 1937



Figure de femme inspirée par la guerre d'Espagne [Figura de mujer inspirada en la guerra de España], 1937

Figure [Figura], 1937



Picasso en Londres

T. J. Clark

Guernica y sus estudios se expusieron en la New Burlington Gallery de Londres en octubre de 1938, en una muestra cuyos beneficios se destinaron a la ayuda a los refugiados españoles. De los textos reproducidos en este libro, tan solo el artículo de Herbert Read en el *London Bulletin*, “El *Guernica* de Picasso”, responde directamente a la presentación británica del mural. Los textos cruzados anteriormente por Anthony Blunt, Herbert Read y Roland Penrose datan de octubre de 1937. Blunt empieza su reflexión hostil sobre Picasso con la serie de grabados *Sueño y mentira de Franco* en el punto de mira: resulta difícil saber si conoce bien *Guernica*, aunque alude de pasada a su “atmósfera de pesadilla”. La respuesta de Read, una semana después, menciona expresamente “el gran mural que domina el pabellón español de la Exposición de París”, donde lo han visto “cientos de miles de personas” que lo han “aceptado con el respeto y el asombro que inspiran todas las grandes obras de arte”, según corrobora él mismo a partir de su “observación personal”.

Con paso lento pero firme, *Guernica* entra en el debate entre los dos escritores, pese a los esfuerzos de Blunt por seguir centrandó la atención en *Sueño y mentira de Franco*. Y lo necesita, ya que la esencia de su argumento es la afirmación de que para Picasso la “pintura no es un arte popular, sino el último perfeccionamiento de un arte privado producido por determinadas condiciones; y, en consecuencia, en relación con un hecho como la guerra civil española carece de la importancia trascendental que parece tener para los especialistas”. En cuanto a la serie de grabados, Blunt la considera producto de la desesperación, de “un horror genuino pero inútil”. No queda en absoluto claro, al menos en 1937, que Blunt considere *Guernica* menos desesperado y derrotista en grado alguno. (Posteriormente cambió de idea y en 1969 publicó un breve libro sobre el mural.) Read y Penrose cuestionan la versión de Blunt sobre la actitud de Picasso ante los hechos de España (no creen que

ni *Guernica* ni *Sueño y mentira* sean derrotistas), así como su amargo retrato del público del artista.

Inevitablemente, muchos lectores actuales de ese intercambio estarán al tanto de las curiosas trayectorias posteriores de sus autores. Anthony Blunt apenas tenía treinta años cuando publicó en *The Spectator* su columna sobre arte correspondiente al mes de octubre. Era miembro de la junta rectora del Trinity College de Cambridge desde 1932, y en muchos sentidos constituía un buen ejemplo de “la camarilla limitada de los estetas que han entregado su vida por completo al culto al arte, hasta el punto de olvidarse de todo lo demás”, esto es, precisamente el tipo de individuo contra el que iba su bombardeo. Su marxismo (o, para ser más exactos, su estalinismo) era a aquellas alturas manifiesto. Hoy sabemos que en 1937 ya lo había reclutado el NKVD soviético y que, gracias a su trabajo para el MI5 durante la Segunda Guerra Mundial, resultaría una baza relativamente valiosa para los soviéticos. A su debido tiempo, regresó a la vida académica, en 1945 fue nombrado supervisor de la Pinacoteca de Su Majestad, escribió distintos libros sobre arte francés del siglo XVII y acabó dirigiendo el Courtauld Institute of Art. La revelación en 1979 de que era un espía, y el entusiasmo de la prensa sensacionalista ante su desgracia, se recuerdan actualmente como un episodio destacado de la epopeya del Reino Unido posimperial.

En 1937, Herbert Read ya se había granjeado una reputación como uno de los defensores más acérrimos del arte moderno en el Reino Unido. Había sido uno de los organizadores de la Exposición Surrealista Internacional de Londres de 1936, era director de *The Burlington Magazine* (lo fue entre 1933 y 1938) y había publicado varios libros “influyentes” sobre arte moderno. Era anarquista. El hecho de que en 1953 (tres años antes de que se lo concedieran a Blunt) aceptara el nombramiento de caballero provocó un rechazo general en ese movimiento.

Roland Penrose tenía una vinculación mucho más estrecha con Picasso que ninguno de los otros dos autores. Había vivido en Francia de 1922 a 1936 y había entablado una buena amistad con el artista. También había sido promotor de la Exposición Surrealista Internacional de Londres de 1936, y en 1938 organizaría la exposición de *Guernica* en la capital británica. Con el tiempo, sería biógrafo del artista: en 1958 publicó la primera de las tres ediciones de *Picasso. His Life and Work* (Londres, Harper & Brothers, [Ed. cast.,

Picasso en Londres

Picasso. Su vida y su obra, Barcelona, Argos Vergara, 1981]). Sería nombrado caballero unos años después.

Con independencia de sus limitaciones, el debate de las páginas de *The Spectator* debe entenderse en el contexto de la implicación real de los escritores y los artistas británicos en la guerra española. Una cita del poeta y editor John Lehmann resume el estado de ánimo imperante:

Cuando se hizo evidente la gran trascendencia de lo que estaba sucediendo en España y todos los partidos políticos, las organizaciones, los liberales independientes, los intelectuales y los artistas que se habían percatado de que su propio destino estaba íntimamente ligado a las batallas que se disputaban en los frentes de Madrid y Barcelona aunaron esfuerzos para organizar las Brigadas Internacionales y el Comité de Ayuda Médica a España, creo que todos los escritores jóvenes empezaron a debatir en serio consigo mismos cómo podían ser más útiles, si alistándose en las brigadas, conduciendo una ambulancia, ayudando a los comités activos en Inglaterra o Francia o de algún otro modo. El estímulo era tremendo, el estímulo de una cruzada internacional por los ideales y los objetivos que todos los intelectuales [...] a los que había azuzado el peligro fascista consideraban que podían suscribir sin reservas en la hora del apocalipsis¹.

Tal vez nada pueda excusar la tosquedad de la exigencia inicial de Blunt cuando deseaba “que Picasso hubiera visto algo más que el mero horror de la Guerra Civil, que hubiera comprendido que es tan solo una parte trágica de un gran movimiento de avance, y que hubiera expresado ese optimismo de forma directa”. Sin embargo, también esa voz, con su apremio y su ortodoxia, es característica de 1937. Lo mismo que las respuestas de Read y Penrose.

¹ John Lehmann, *The Whispering Gallery. Autobiography I*, Londres, Longmans, Green and Co., 1955, pp. 274-275.

Sueño y mentira de Franco I, 1937
Sueño y mentira de Franco II, 1937



PICASSO EXCLAUSTRADO

Anthony Blunt

Ver a un artista de talento esforzarse por abordar un problema que escapa por completo a sus facultades tiene algo de lastimoso. Esa es la sensación que despierta la nueva serie de grabados producida por Picasso como contribución a la lucha en España. *Sueño y mentira de Franco* expresa indiscutiblemente un odio genuino contra los rebeldes españoles y, aunque no consiga nada más, demuestra que Picasso tiene buen corazón, pero quedan en el aire otros interrogantes: ¿qué hay de su cerebro?, ¿y de sus ojos?

La obra consta de dos planchas de grabados, con nueve escenas en cada una, acompañadas de un poema impreso (en la edición inglesa) en español, francés e inglés. Resulta imposible describir los grabados con detalle, pero la impresión general que transmiten es inequívoca. Presentan la misma atmósfera de pesadilla que el mural sobre *Guernica*, y las convenciones son en muchos sentidos las mismas que ha empleado el artista para las corridas de toros y para todos los cuadros privados de los últimos años. Sin duda alguna, son aterradoras. Pólipos obscenos, con mitra, corona o mantilla, arremeten contra estatuas, se pavonean en la cuerda floja, montan un caballo de guerra que se transforma en un cerdo o un pegaso, rezan a custodias financieras, reciben embestidas de toros. La otra lámina presenta más referencias en lo que al tema se refiere y es aún menos clara en cuanto a la representación. Los mismos símbolos persisten en parte. Ahí están el pólipo, el pegaso y el toro, pero con mayor confusión. Más conmovedora, de un modo mucho más

sencillo, es la figura aislada del cadáver de una mujer, concebida de modo relativamente realista, que yace, media absorbida por la tierra, ante un paisaje condenado. En las cuatro últimas imágenes de la serie, el estilo se vuelve frenético. Brazos, ojos y cabezas se retuercen en garabatos de horror. Son aterradoras, no cabe duda.

Y esta es la contribución de Picasso a la guerra civil española. No es de sorprender que haya hecho una aportación de este tipo. Y es que Picasso ha pasado toda su vida en el santuario del arte, atendido por los elegidos, puliendo cada vez más sus ritos místicos, hasta el punto de que para los iniciados aumentaban de importancia, pero para el mundo resultaban progresivamente más remotos e irreales. Y ahora el terremoto que está sacudiendo el mundo ha hecho que se viniera abajo ese templo levantado con tanto esmero, y sus habitantes acaban expulsados al exterior y se encuentran en un mundo real donde todo es desagradable. Dado que en el lugar más sagrado de los santos la luz era tan tenue y la atmósfera estaba tan viciada, los sacerdotes y los fieles parpadean y se asfixian, incapaces de comprender lo que sucede a su alrededor. Despavoridos, claman por una campana, un libro y una vela, e intentan invocar el horror con el mismo abracadabra de siempre. Pero, ¡ay!, los nuevos males son reales y solamente pueden curarse con remedios reales. En sus nuevos grabados y poemas, Picasso parece ser consciente de lo que sucede a su alrededor, pero no de su verdadero significado. Evidentemente, ¿cómo iba a

ser posible? Hace muchos años que perdió la costumbre de mirar nada de frente y, cuando tiene necesidad de hacerlo, no sabe por dónde empezar. Lo que hace es dejar constancia del horror, de un horror genuino pero inútil. Inútil porque lo único que van a lograr estos grabados es garantizar que los fieles crean que por fin han establecido contacto con la realidad, que al fin y al cabo esto es la vida, cuando en la práctica no se han alejado ni un metro de su círculo de siempre. Los grabados no pueden llegar más que a la camarilla limitada de los estetas, que han entregado su vida por completo al culto al arte, hasta el punto de olvidarse de todo lo demás. El resto del mundo, como mucho, lo verá, se estremecerá y pasará de largo. Para que los grabados cumplieran una función más importante habrían sido necesarias dos cosas: que Picasso hubiera visto algo más que el mero horror de la Guerra Civil, que hubiera comprendido que es tan solo una parte trágica de un gran movimiento de avance, y que hubiera expresado ese optimismo de forma directa y no con un circunloquio tan abstruso que quienes están enfrascados en cosas más serias no tendrán ni el tiempo ni la energía necesarios para desentrañar sus consecuencias. Es posible que, en caso de cumplirse la primera condición, la segunda la siguiera automáticamente.

En la penumbra religiosa del templo, Picasso parecía un gigante. Ahora, ante una luz más severa y deslumbrante, y frente a parámetros más apasionantes, se antoja un pigmeo. Y recordemos lo que dijo Miguel Ángel a un artista que le mostraba una escultura suya en el taller, dirigiendo la luz para sacarle el máximo partido: “No se moleste. Se la juzgará con la luz de la plaza del mercado”.

ANTHONY BLUNT

Publicado en de *The Spectator*,
15 de octubre de 1937, p. 20

[al editor de *The Spectator*]

Señor:

No es mi intención sacar a colación cuestiones generales de arte moderno que el señor Blunt y yo hemos debatido en público en más de una ocasión sin llegar a un entendimiento, pero hay uno o dos datos concretos de su ataque a Picasso que requieren una corrección. Picasso no está tan distanciado de la lucha española como da a entender el señor Blunt. El gobierno español no solo le ha concedido el máximo reconocimiento a su alcance (el cargo de director del Museo del Prado), sino que más recientemente lo ha invitado a pintar el gran mural que domina el Pabellón Español de la Exposición de París. He ahí el mejor ejemplo posible de la estrecha cooperación y el mutuo entendimiento que existen entre el artista y el gobierno democrático de su país de nacimiento. Esa pintura está prácticamente en la plaza del mercado, donde el señor Blunt desea ver cualquier manifestación artística, y cientos de miles de personas la han visto y, según puedo corroborar a partir de mi observación personal, la han aceptado con el respeto y el asombro que inspiran todas las grandes obras de arte. Por lo que respecta a la serie de grabados a la que hace referencia el señor Blunt, *Sueño y mentira de Franco*, va a reproducirse en forma de postales, de modo que estará al alcance hasta de la gente más pobre.

No existe la más mínima prueba de que el arte moderno sea necesariamente impopular o no popular. En el momento actual, por ejemplo, los magníficos decorados del señor McKnight Kauffer para el ballet *Checkmate* están recibiendo la aprobación de un público popular en el teatro Sadler's Wells, donde, en caso de animarse a pisar el gallinero, el señor Blunt no encontraría ni rastro de los improperios con aires de suficiencia que podrían surgir de la platea. Queda sumamente claro, para todo el que conozca la

realidad tal y como es, que ese tipo de oposición al arte moderno adoptado por el señor Blunt procede de doctrinarios de clase media que pretenden “utilizar” el arte para la difusión de sus aburridas ideas. La posibilidad de que el realismo gris que esos filisteos han impuesto en Rusia y Alemania pase a ser el arte de un país como España supondría, felizmente, una contradicción de su espíritu artístico innato, y es demasiado improbable para tomarla en consideración con seriedad.

Una cosa más: el señor Blunt pretende desacreditar a Picasso representándolo como el ídolo de una panda de estetas socavados. Por el contrario, la gente vinculada a Picasso, ya sea por una amistad personal o por una defensa desinteresada de su arte, ha experimentado los horrores reales de la guerra bastante más de cerca que el señor Blunt y otros ideólogos de su generación.

Atentamente,

HERBERT READ

3 The Mall, Parkhill Road, Londres NW3

Publicado en *The Spectator*,
22 de octubre de 1937, p. 19

[al editor de *The Spectator*]

Señor:

El señor Read señala varios datos importantes sobre Picasso, algunos de los cuales me eran desconocidos, que sin embargo no afectan en mi opinión a la tesis que planteé, esto es, que el arte de Picasso es un producto sumamente especializado, un arte esencialmente privado que, en consecuencia, no se aplica con facilidad a los problemas públicos.

El gobierno español tiene un respeto tan sincero por las artes que arde en deseos de rendir homenaje a todos sus artistas y, por consiguiente, se lo rinde con todas las de la ley a Picasso, que es con mucho el más célebre de todos los

pintores españoles vivos. La publicación de los grabados en forma de postales no demuestra nada de por sí. Para calcular su verdadero atractivo será necesario saber hasta qué punto se venden y a qué clase de público.

Casi podría molestarme la insinuación del señor Read de que pretendo utilizar el arte para un fin determinado. Jamás he tratado de hacer otra cosa que analizar distintos tipos de arte y decir que un cuadro concreto es producto de una serie precisa de circunstancias y, por lo tanto, tiene probabilidades de atraer a una clase de persona y no a otra. Jamás he dicho que Picasso sea mal artista. He dicho que su pintura no es un arte popular, sino el último perfeccionamiento de un arte privado producido por determinadas condiciones; y, en consecuencia, en relación con un hecho como la guerra civil española carece de la importancia trascendental que parece tener para los especialistas.

El señor Read está convencido de que el realismo no llegará a prosperar en España. Su aparición en Rusia no le parece, por lo visto, un argumento de peso, pero el hecho de que haya prosperado en México podría antojársele más relevante. Allí lo ha desarrollado directamente la gente que participó en los movimientos revolucionarios, y los campesinos y los trabajadores lo disfrutaban extensamente y con entusiasmo.

Por último, permítame decir que en ningún momento ha sido mi intención insultar a ninguno de los amigos o defensores de Picasso. No me cabe duda de que, como afirma el señor Read, muchos de ellos han sufrido los horrores de la guerra. De hecho, ese dato me reafirma en mi postura, puesto que los horrores de la guerra pueden obligar perfectamente a un individuo sensible a buscar refugio en ese arte privado que ha cultivado Picasso y, cuando la presión de los acontecimientos externos resulta demasiado intensa, empujarlo hacia la desesperación mostrada en los últimos grabados. No puedo reproducirlos aquí para mostrar el tono de desesperación que los caracteriza, pero puede lograrse el mismo efecto citando el poema con

PICASSO EXCLAUSTRADO

el que los acompaña Picasso: “Fandango de lechuzas escabeche de espadas de pulpos de mal agüero estropajo de pelos de coronillas de pie en medio de la sartén en pelotas puesto sobre el cucurucho del sorbete de bacalao frito en la sarna de su corazón de cabestro”... Sin duda, se trata de poesía especializada, del producto de una atmósfera viciada.

Atentamente,

ANTHONY BLUNT
Ham Common, Richmond

Publicado en *The Spectator*,
29 de octubre de 1937, p. 19

[al editor de *The Spectator*]

Señor:

He seguido con gran interés la correspondencia originada a raíz del artículo en el que el señor Blunt criticaba la obra reciente de Picasso para el gobierno español y se atribuía la exclaustación de las actividades del artista y la puesta en evidencia del mundo de ilusiones en el que tanto él como sus admiradores se han movido durante largo tiempo. Tras la muy exhaustiva respuesta del señor Read, el señor Blunt cubre su retirada de ese ataque injustificado acuñando una nueva expresión. El de Picasso, escribe, es “un arte esencialmente privado”, y a continuación establece una distinción entre arte popular y privado que solo sirve para aumentar su

confusión, puesto que, en el supuesto de que tal distinción fuera posible, invalida su argumento al reconocer que Picasso es “con mucho el más célebre de todos los pintores españoles vivos”. Es más, tiene que resultar igual de imposible excluir la experiencia y la emoción “privadas” de las artes que del amor. En ambos casos, la emoción personal es la que los hace universales. Al abordar las reacciones de Picasso ante acontecimientos públicos, el señor Blunt discrepa de su falta de optimismo. Al parecer, la angustia atroz de *Guernica* expresada en el gran mural no es una propaganda saludable para la causa. Sin embargo, el señor Blunt olvida que el mural se muestra entre el colorido de la exposición de París, donde ofrece un contraste abrumador con el entorno, mientras que las postales con sus fantásticas caricaturas de Franco y su humor amargo están destinadas a España y al mundo en general. Es posible que los españoles tengan un sentido muy agudo de la propaganda idónea para el momento adecuado. Serviría de bien poco disfrazar el sufrimiento del pueblo español con lugares comunes sentimentaloides; “la huella que el pie deja en la roca”, como se dice en una parte del poema de Picasso que el señor Blunt omite, es más digna de expresión por parte de un pintor con una visión tan penetrante.

Atentamente,

ROLAND PENROSE
21 Dawnshire Hill, NW3

EL GUERNICA DE PICASSO

Herbert Read

El arte dejó de ser monumental hace mucho tiempo. Para que sea monumental como lo fue el de Miguel Ángel o Rubens, su época debe tener un carácter glorioso. El artista debe tener cierta fe en el prójimo y cierta confianza en la civilización a la que pertenece. Esa actitud no es posible en el mundo moderno, o al menos en nuestro mundo europeo occidental. Hemos superado la mayor guerra de la historia, pero nos la encontramos homenajeada en miles de monumentos miserables, falsos y, en esencia, nada heroicos. Hubo diez millones de muertos, pero de sus cadáveres no surge ningún aliento de inspiración. Solo hay un forcejeo para conseguir contratos y honorarios, y un deseo no disimulado de hacer el uso más utilitario posible de los frutos del heroísmo.

El arte monumental se inspira en actos creativos. Es posible que en ocasiones el artista esté engañado, pero comparte la ilusión con su tiempo. Vive en un estado de fe, de fe creativa y optimista. Sin embargo, en nuestra época ni siquiera una ilusión es sostenible. Cuando se revela que un gran héroe cristiano encabeza una nueva cruzada por la fe, sus seguidores no se sienten decepcionados. Una cruzada cristiana no se combate con ayuda de moros infieles, ni con bombas y tanques fascistas. Y, cuando una república anuncia que está luchando en defensa de la libertad y la igualdad, nos vemos obligados a dudar de si esos valores sobrevivirán a los métodos autocráticos adoptados para instituirlos. El artista, que ha llegado al nivel más bajo de

prestigio y autoridad de toda la historia de la civilización, se ve obligado a dudar de quienes lo desprecian.

El único monumento lógico sería algún tipo de monumento negativo. Un monumento a la desilusión, a la desesperación, a la destrucción. Era inevitable que el mayor artista de nuestro tiempo se viera empujado a esa conclusión. Frustrado en sus afirmaciones creativas, limitado en lo relativo a campo de acción y escala por los apocamientos y las costumbres de la época, como mucho puede levantar un monumento a las vastas fuerzas del mal que tratan de controlar nuestras vidas: un monumento de protesta. Cuando esas fuerzas invaden su tierra natal y destruyen con deliberada brutalidad un santuario particularmente dotado de carácter glorioso, el impulso de protesta adquiere una grandeza monumental. El gran mural de Picasso es un monumento a la destrucción, un grito de indignación y horror amplificado por el espíritu de la genialidad.

Se ha dicho que esta pintura es difícil de entender, que no puede ser atractiva para el soldado de la república, el hombre de la calle, el comunista en su celda, pero en realidad sus elementos son claros y patentemente simbólicos. La luz del día y la noche revela una escena de terror y destrucción: el caballo destripado y los cuerpos retorcidos de hombres y mujeres delatan el paso del toro enfurecido, que se vuelve triunfal en un segundo plano, tenso por el deseo y el poder estúpido; mientras, en la ventana, la Verdad, cuyos rasgos son la máscara trágica con toda su pureza clásica, proyecta

su lámpara sobre la carnicería. El gran lienzo está inundado de piedad y terror, pero por encima de todo se impone la elegancia indescriptible que surge de su equilibrio catártico.

No solo *Guernica*, sino España; no solo España, sino Europa está simbolizada en esa alegoría. Es el calvario moderno, la agonía entre las ruinas de la ternura y la fe humanas, hechas añicos por las bombas. Es un cuadro religioso, pintado no con el mismo tipo, sino con el mismo grado de fervor que inspiró a Grünewald y al maestro de la Piedad de Aviñón, a Van Eyck

y a Bellini. No basta con comparar al Picasso de esta pintura con el Goya de los *Desastres*. Goya era también un gran artista, y un gran humanista, pero sus reacciones eran individualistas; sus instrumentos, la ironía, la sátira, el ridículo. Picasso es más universal: sus símbolos son banales, como los de Homero, Dante o Cervantes. Y es que únicamente cuando se infunde la pasión más intensa al lugar común más extendido nace una gran obra de arte que va más allá de todas las escuelas y las categorías; y, tras nacer, vive inmortal.



Tête de bélier sur une table
[Cabeza de carnero en una mesa], 1925

Nature morte [Naturaleza muerta], 1942





Nature morte au crâne de bœuf
[Naturaleza muerta con cráneo de buey], 1942

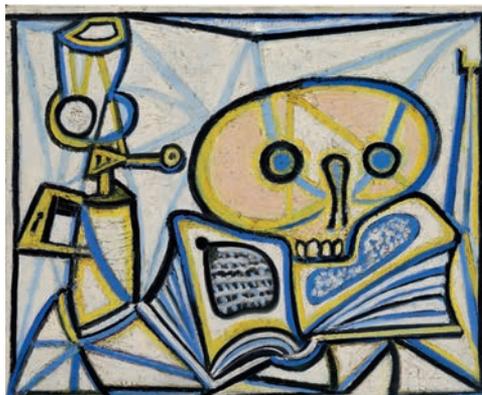
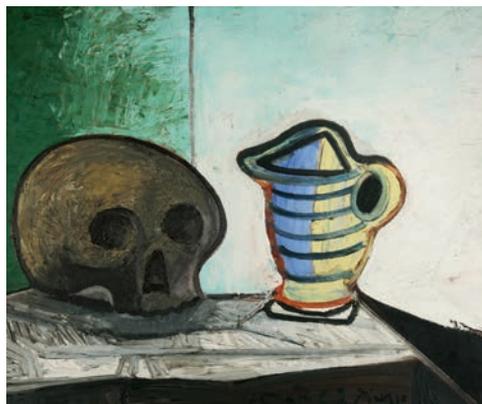
Trois têtes de mouton [Tres cabezas de cordero], 1939





Monument aux espagnols morts pour la France
[Monumento a los españoles muertos por Francia], 1946-1947

Nature morte au pot et au crâne [Naturaleza muerta con jarro y cráneo], 1943
Crâne et pichet [Cráneo y jarrón], 1943
Nature morte au crâne, livre et lampe à pétrole (Vanité) [Naturaleza muerta con cráneo, libro y lámpara de queroseno (Vanidad)], 1946





Tête de mort, poireaux et cruche [Cráneo, puerros y jarra], 1945
Nature morte au crâne, poireaux et pichet [Naturaleza muerta con cráneo, puerro y jarrón], 1945

Femme se coiffant [Mujer peinándose], 1940



La supervivencia de Picasso (*Femme se coiffant*, 1940)

Jeremy Melius

Menos de dos meses antes de su muerte, en una entrevista aparecida originalmente en *Le Monde*, Jacques Derrida abordó la cuestión de la supervivencia. La supervivencia, sugería, tiene una lógica y una estructura propias que existen fuera (antes) de la lógica de la “vida” o de la “muerte”. Es, decía, “originaria”: “sobrevivir’ [...] no deriva ni de vivir ni de morir”, ya que hablamos con la misma facilidad de sobrevivir póstumamente y de seguir viviendo, de la supervivencia después y aparte de la muerte¹. Entendida en algo parecido a sus propios términos, la “supervivencia” da nombre a una modalidad de la pura persistencia, una lógica de la permanencia en última instancia indiferente a cuestiones vitales. Con ello, Derrida penetraba en una forma de pensar en la supervivencia que recuerda el trabajo de historiadores del arte como Aby Warburg y Julius von Schlosser en su concepción del término y su significado para la cultura a principios del siglo xx². Como sugieren esos nombres, la cuestión de la supervivencia siempre ha tenido una importancia especial para las artes visuales, al describir la propia condición de la presencia continuada de las obras de arte para sus espectadores en cualquier

¹ Jacques Derrida, entrevista de Jean Birnbaum, “Je suis en guerre contre moi-même”, en *Le Monde*, 19 de agosto de 2004; reimpresso en Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*, París, Galilée, 2005, p. 26, traducido al inglés en Lee Edelman, “Against Survival. Queerness in a Time That’s Out of Joint”, en *Shakespeare Quarterly*, 62, núm. 2, verano de 2011, p. 151. [Ed. cast., *Aprender por fin a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum*, trad. Nicolas Bersihand, Madrid, Amorrortu, 2006.]

² Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, trad. David Britt, Los Ángeles, Getty Research Institute, 1999 [Ed. cast., *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del renacimiento europeo*, trad. Felipe Pereda Espeso y Elena Sánchez Vigil, Madrid, Alianza Editorial, 2005]; Julius von Schlosser, “History of Portraiture in Wax” (1911), trad. James Michael Loughridge, en Roberta Panzanelli (ed.), *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure*, Los Ángeles, Getty Research Institute, 2008.

Jeremy Melius

fecha. Pero ¿puede calcularse y verse de alguna manera la modalidad de supervivencia en sí misma? ¿Qué supondría para las obras de arte emprender ese cálculo? ¿Se les podría dar un cuerpo y un rostro a las propias estructuras de la supervivencia?

Disolución perpetua

Picasso pintó *Femme se coiffant* [Mujer peinándose] en la primavera y el principio del verano de 1940, durante su larga estancia en Royan, en la costa atlántica de Francia. El cuadro es arrebatador y nunca ha dejado de preocupar a los espectadores del arte de Picasso. Presenta como tema uno de los motivos centrales de la práctica picassiana: el cuerpo femenino desorganizado, retorcido hasta perder la forma en aras de un “proyecto” inescrutable. Al parecer, el cuadro ocupó un lugar especial en la concepción personal que el propio Picasso tenía de sus logros. Existe una emotiva fotografía de Dora Maar en la que se ve al artista sonriendo satisfecho al lado de su monstruo. Sin embargo, a juzgar por lo que podemos distinguir de la expresión de la figura en sí, “ella” parece menos contenta. El rostro se antoja afligido a simple vista, casi desesperado. Pero su estado afectivo no se resigna a permanecer estable. La desesperación se desliza hacia el autodomínio, el realismo, incluso una especie de orgullo sosegado de su monstruosidad. Estudiar el cuadro es entrar en un campo perturbador de ambigüedad visual y temática. Perturbador, en primer lugar y ante todo, porque se insiste con tanto hincapié en todas partes en la solidez y la presencia volumétrica de la figura (el abultamiento neumático de su vientre pétreo, el peso evidente de sus nalgas comprimidas contra un rincón del cuarto sin posibilidad de moverse) mientras, al mismo tiempo, se desarman despiadadamente también por todas partes. La desorientación campa a sus anchas. La prominencia ósea de la rodilla y la espinilla, por ejemplo, pegadas contra el plano del cuadro, arrebatan al espectador con su presencia intensa y tangible. Y, sin embargo, esa misma sensación de inmediatez dirige la atención hacia el espacio inseguro sugerido detrás de su volumen, que no podemos llegar a dominar. ¿Qué longitud tiene ese muslo? ¿A qué distancia está de la cadera? Es como si la rodilla, la espinilla y el pie orientados hacia delante se nos presentaran como una especie de ilusión óptica a medio hacer, intensa pero sin acabar de convencer. O, si no, fijémonos en la

La supervivencia de Picasso



Dora Maar (Henriette Theodora Markovitch)
Pablo Picasso junto a *Femme se coiffant* [Mujer
peinándose], 1940. Villa Les voiliers, Royan.
Musée national Picasso-Paris

geometría del remolino que crea la parte superior del cuerpo de la figura, con su amontonamiento de formas pseudoesculturales: ¿su juego de sombras proyectadas llega en algún momento realmente a ser algo sólido? Miremos sobre todo el antebrazo espectral que se aleja detrás de la cabeza.

Por todos lados, la figura condensa lo demacrado y lo plano. Se pone radicalmente en tela de juicio la personificación en sí, hay un sistema de organización en perpetuo hundimiento. Lo extraño está en lo que podríamos denominar una mezcla de lo temprano y lo tardío presente en la disposición de las formas corpóreas. La figura está en proceso, por así decirlo, pero en dos direcciones contrapuestas al mismo tiempo. Somos testigos de un nacimiento alucinante y desorganizado del cuerpo gracias a las propias formas que anuncian su espantosa disgregación final. Ese es el aspecto de la vida corporal después de *Guernica*, podríamos decir. La aparición y la disolución convergen y nos miran a la cara.

Jeremy Melius

“Desplazamiento sistemático”

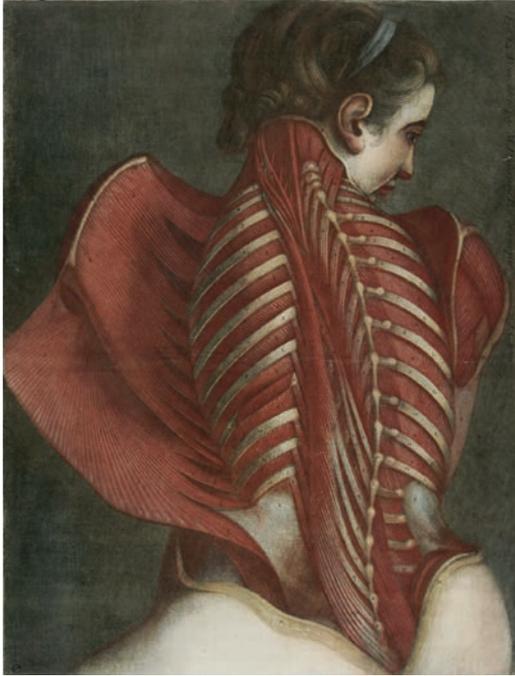
Los críticos de Picasso se han esforzado mucho por contener las repercusiones. En su firme análisis del cuadro, William Rubin alababa su “extraordinaria intensidad plástica”. El “conflicto psíquico” halla forma en una “dislocación somática”, y la sensación de “tensión e incomodidad inmensas” se “comunica mediante el desplazamiento sistemático de las formas tumescentes del desnudo”. Y, sin embargo, una especie de orden va abriéndose camino ya. Los desplazamientos, por muy angustiados que sean, resultan “sistemáticos”; se impone la “comunicación”. Ante el ojo enérgico de Rubin, la figura se resuelve con un impulso hacia una presentación polifacética, con “aspectos de sus partes frontal, trasera y laterales visibles simultáneamente”. Y no solo visibles, sino conectados lógicamente, aprehensibles, como “el giro continuo de la figura hacia el plano del cuadro”. Al decir eso, Rubin piensa en una rotación hipotética que el cuadro ejecutaría para su espectador, guiándolo por la forma redondeada del cuerpo, desde las nalgas hasta el vientre y otra vez por detrás hasta la columna vertebral³. De ese modo, alinea la obra con una modalidad de representación pictórica que Leo Steinberg denominó en una ocasión “dibujar como para poseer”: la reconfiguración del cuerpo femenino por parte de Picasso, constante y a veces violenta, con el fin de presentar el máximo de aspectos visibles simultáneamente para deleite del pintor-espectador⁴.

No obstante, ante *Femme se coiffant* todo eso —lo “sistemático”, lo “continuo”, la “comunicación”, e incluso la posesión— empieza a antojarse un anhelo vano. Cuanto más se mira, más ansiadas van pareciendo esas construcciones. Fisura tras fisura se interponen para frustrar nuestro examen de ese cuerpo. Y cuando por fin llegamos a la zona que rodea el pecho levantado de la figura, que casi parece extenderse hacia el rostro medio apartado, nos topamos con una configuración de formas verdaderamente arbitraria. Aquí ya no parece que el cuerpo esté vuelto, sino del revés, con el interior

³ William Rubin, *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1972, p. 158.

⁴ Leo Steinberg, “The Algerian Women and Picasso at Large”, en *Other Criteria. Confrontations in Twentieth-Century Art*, Nueva York, Oxford University Press, 1972, pp. 125-234.

La supervivencia de Picasso



Jacques Fabien y Gautier d'Agoty
L'ange anatomique [El Ángel anatómico],
de *Myologie complète en couleur et grandeur
naturelle*. École nationale supérieure des
Beaux-Arts, París, 1746

por fuera, como si los pechos salieran de lo que se nos antoja la caja torácica y la columna vertebral. La unión de la “axila” revela lo que debería ser el armazón interno de la figura, visto al menos en parte, por detrás. La configuración recuerda, tal vez, el deleite de los surrealistas ante la ilustración anatómica dieciochesca —su famoso *L'ange anatomique* [El ángel anatómico] parece rondar por el cuadro de Picasso— y la forma en que esas imágenes retiran alas de carne para mostrar los huesos. Esa asociación quizá ayude a comprender lo que parece ser un trapecio alargado justo detrás del pecho, o un segmento horripilante de membrana reptil, o un colgajo de músculo o piel desplegado. Pero la comparación anatómica también funciona en el sentido contrario para subrayar la relativa abstracción del pasaje⁵: su distancia enfática e insalvable de la anatomía humana. Casi parece que estemos mirando un exoesqueleto o un fósil, más que algo humano y maleable.

⁵ Se ha respetado la terminología original del autor, *passage* [N. del E].

Jeremy Melius

La ambivalencia se concentra en la propia pose de la figura, que queda expuesta alarmantemente, atrapada en su caja claustrofóbica. La representación precisa que hace Picasso del techo de la habitación, en la parte superior a la derecha, aún lo subraya más. Y, sin embargo, pese al ataque del que es objeto, con su exposición la figura casi parece agredir, con una exuberancia triunfal que incide en el espectador, que desafía su mirada. Es más, a pesar de toda esa exhibición intensamente tematizada, resulta sorprendente que permanezca tan casta. Con la excepción de los ojos con sus párpados caídos y las curiosas comas formadas por las ventanas de la nariz, sus orificios permanecen rotundamente cerrados u ocluidos a nuestra vista. Si bien el monte de Venus se insinúa ligeramente, solo tenemos una alusión muy tenue a la vagina; no presenta ano apreciable; los labios anamórficos de la boca están cerrados a cal y canto. La violación corporal que pueda reflejar o imaginar esta imagen sucede en otra parte, en un desplazamiento constante a lo largo de sus formas abigarradas. En ese desvío, como en su solidez, casi parece que evoca el callado tono emocional de las figuras neoclásicas de Picasso de principios de los años veinte, esos “vastos desnudos rosas en cajas”, tal y como los resumió Roger Fry en una ocasión; “es imposible concebir quién demonios podría encontrar un lugar para esos monstruos”⁶. En 1940 el cuerpo sigue sin poder ubicarse: vasto, imponente, vuelto hacia fuera pero aun así misteriosamente clausurado.

Sitiado

Esos efectos requieren una colocación. Como es comprensible, pocos estudiosos han podido resistir el impulso de vincular el cuadro con el drama histórico que rodeó su creación, y con frecuencia se ha creído que la atmósfera angustiosa de los meses previos a junio de 1940 encierra la clave de su interpretación⁷. Al parecer, el cuadro, iniciado a principios de marzo de ese año, no se terminó hasta mediados o finales de junio, probablemente como muy tarde el día 19,

⁶ Roger Fry, carta a Vanessa Bell, 15 de marzo de 1921, en Denys Sutton (ed.), *Letters of Roger Fry*, Nueva York, Random House, 1972, p. 504, citado en Elizabeth Cowling, *Picasso. Style and Meaning*, Londres, Phaidon, 2002, p. 430.

⁷ Me baso en el útil relato de Elizabeth Cowling recogido en Cowling, *ibíd.*, pp. 625-633.

La supervivencia de Picasso

a juzgar por un dibujo fechado que representa la composición final⁸. De acuerdo con la fecha, Picasso habría dado los últimos toques al lienzo poco después de huir de París para volver a Royan, antes de la llegada del ejército alemán. Su campaña final coincide precisamente con la toma de la capital francesa el 14 de junio. Había empezado la ocupación. Los refugiados ya estaban abarrotando Royan y todos los puntos situados más al sur. No es de sorprender, pues, que el cuadro siempre se haya considerado en cierto sentido “de” la guerra, un contexto que sin duda alguna intensifica nuestra percepción de la presentación y la condición extrema de la figura, acometida en un momento en que parecía que el mismísimo futuro se apagaba.

De todos modos, también puede ser necesaria la cautela. En una famosa crítica, John Berger reprobaba el cuadro por su incapacidad de abordar de pleno esa situación histórica, dando por sentado que había sido la intención principal de Picasso: “Un cuerpo de mujer por sí solo —afirmaba el escritor— no puede hacerse que diga todos los horrores del fascismo”. No, desde luego. Y, lo que es más importante, vinculaba ese fracaso a la disgregación formal del cuerpo:

Al no haber conexión entre las partes, [...] no somos capaces de aceptar la escena como un todo en sí. Ninguna de las partes se refiere a otras; por el contrario, cada una por separado se refiere a nosotros, y nosotros, de rechazo, las referimos a Picasso. [...] Y quedamos cara a cara con lo que se diría la terquedad de Picasso⁹.

A pesar de que en última instancia pueda ser muy injusto con el cuadro, no deja de ofrecer un antídoto contra la idea de la maestría tensa pero sin resquicios de Rubin. Al prestar atención a la desintegración de la figura, Berger nos sensibiliza ante la posibilidad de que algo se haya desbaratado en el relato que hace el propio cuadro de la acción pictórica. Podemos llevar esa insinuación más allá. Y es que, si la “terquedad” está tematizada aquí en todas partes, lo ha hecho como algo deshecho, que supera sus objetos o es insuficiente

⁸ Cuaderno 46, folio II recto (30 de mayo de 1940 - 19 de febrero de 1942, Musée national Picasso-Paris).

⁹ John Berger, *The Success and Failure of Picasso*, Londres, Penguin Books, 1965, pp. 150-151. [Ed. cast., *Éxito y fracaso de Picasso*, trad. Manuel de la Escalera, Barcelona, Debate, 1990, p. 180.]

Jeremy Melius

Pablo Picasso, *Le peintre et son modèle* [El pintor y su modelo], 1927. Óleo sobre lienzo, 214 x 200 cm. The Tehran Museum of Contemporary Art, Teherán



ante ellos, que fracasa en toda una serie de procedimientos pictóricos que siempre acaban descontrolándose. El gran logro de Picasso fue permitir que ese fracaso generase su propia trascendencia, su propia forma vibrante e irresistible.

En el organismo

Pero ¿qué tiene que ver todo eso con la cuestión de la supervivencia? Una página de un cuaderno de bocetos de 1939 aporta una pista. En ella, Picasso plantea la situación básica del lienzo posterior: la figura femenina está de cara a nosotros dentro de su caja, con las manos detrás de la cabeza, los pechos torcidos, las axilas y las costillas expuestas y unas enormes nalgas desplazadas hacia su derecha. Esa concepción temprana de la escena la vincula directamente con una de las obras más potentes y generadoras que creó Picasso en toda su vida: la apabullante *Le peintre et son modèle* [El pintor y su modelo],

La supervivencia de Picasso

de la primavera de 1927, actualmente en Teherán. Ante ella, lo primero que nos sorprende es la presencia de la figura ameboide que nos mira, grande y extraña (la “modelo”), así como la organización dramática de la superficie del cuadro: un gris casi monocromático, atravesado por dos aperturas intensas, una color crema y la otra amarilla. ¿Para quién posa la figura? ¿Dónde se ubica exactamente en el espacio esa “mujer”? ¿Esas líneas pueden conformar de verdad un cuerpo? Frente a una complejidad tan desorientadora, podemos tardar unos instantes en distinguir la presencia de una segunda figura, una línea anémica, a la derecha de la modelo, el “pintor” con su paleta y su pincel en la mano; y también acabamos por ver que la diminuta mano izquierda de la modelo parece señalar al “hombre”. La relación entre ambas figuras no está clara ni mucho menos, pero a pesar de ello sentimos la tentación de decir que, dentro de la economía psíquica del cuadro, la sensualidad y la presencia cuasivolumétrica de la modelo (la tremenda extravagancia del hocico y los pechos, y las extremidades extendidas) se presentan a costa del pintor, del que apenas puede decirse que tenga cuerpo. En “él”, la línea no denota el volumen, sino que más bien lo sustituye, y su desarticulación como figura limitada se identifica con los distintos sostenes, encuadres y demás delineaciones que conforman la escena. Es como si “encarnara” los marcadores espaciales que dan vida a la modelo, pero que en ningún momento logran apoderarse de ella. Los signos de la maestría, en otras palabras, se transforman en todas partes en su contrario. Miremos, por ejemplo, la extraña multitud de marcos que rodea el rostro de la modelo: ¿tenemos que entender que el pincel del pintor toca el extremo de un caballete o tal vez marca una línea más enfática más allá de su borde, para delimitar a la modelo aún más? ¿El gesto del pintor es débil o fuerte? ¿La modelo es el soporte del pintor o simplemente otro conjunto de líneas que manipular? ¿O quizá se deleita consigo misma, con su poderosa suficiencia “hecha para ser observada”?¹⁰

La ambivalencia y la urgencia de la escena se exacerban en el cuadro de 1940, pero casi hasta el punto de apagarse. En el lienzo de Teherán, la linealidad ofrece un extra de incerteza generadora,

¹⁰ Ver T. J. Clark, *Picasso and Truth. From Cubism to Guernica*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2013, pp. 147-192; Jeremy Melius, “Inscription and Castration in Picasso’s ‘The Painter and His Model’, 1927”, en *October*, núm. 151, invierno de 2015, pp. 43-61.

toda una fábrica de formas corporales posibles. En cambio, *Femme se coiffant* ofrece sus ambivalencias como algo ya fosilizado, algo ya objetualizado al servicio de la forma táctil y protoescultural. Lo tardío ha arraigado. Y la impresión de desplazamiento temporal no termina ahí, puesto que las propias técnicas que producen su presencia evocan también el pasado. Hasta ahora, he evitado analizar el pasaje más inquietante del cuadro. En el lado izquierdo del lienzo, el pecho derecho de la figura, más unido a la axila que al tórax, parece colgar sobre un vacío peculiarmente geométrico, un estante o un hueco que se adentra en la solidez tanto del torso como del pecho. Así, el núcleo del cuerpo se aparta por líneas ortogonales ordenadas y resulta aún más perturbador debido a esa precisión. Es como si el cuarto se repitiera dentro del propio cuerpo de la figura, como un emisario interno del espacio que se cierra a su alrededor, o como si ella generase el cuarto a partir de sí misma¹¹. Sin embargo, en cuanto uno concentra la atención en ese punto la figura geométrica se niega a quedarse quieta. Y es que también parece proyectarse hacia fuera de manera imposible, como una prominencia sobrecohedora surgida de la sombra. Esos cubos reversibles tienen una larga historia en el arte de Picasso. El pasaje hace referencia a cuadros que en su día habían anunciado el desarrollo del cubismo: paisajes de 1908 y 1909 en los que las casas se comban para entrar y salir de la prominencia, pero también, especialmente, un retrato tras otro de Fernande Olivier, donde el cubo reversible acaba ubicándose en su frente. Fue la figura gobernante del primer cubismo (con la ambigüedad espacial indeleble como esencia), donde la delineación de la presencia acabó “produciendo rotundamente su propia negación determinada”, como señala T. J. Clark¹². En 1940 nos encontramos una vez más con la ambivalencia integral de la presencia pictórica, si bien con una diferencia clave: en *Femme se coiffant*, la paradoja se marca como algo ya existente, ligado al pasado del propio Picasso. Vuelve a producirse la negación.

¹¹ En este punto tengo presente la perspicaz explicación del “espacio del cuarto” que impregna todo *Picasso and Truth* de Clark.

¹² T. J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven, Yale University Press, 1999, p. 202. Ver también Kathryn A. Tuma, “*La peau du chagrin*”, en Jeffrey Weiss (ed.), *Picasso. The Cubist Portraits of Fernande Olivier*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 109.

La supervivencia de Picasso

Por consiguiente, no es casualidad que las referencias de la obra parezcan tan deliberadas o tan polivalentes, como resumen de muchos momentos distintos de la producción del artista. No se trata solo de que el período de Horta o los desnudos neoclásicos de principios de los años veinte o *Le peintre et son modèle* de 1927 tengan aquí una segunda oportunidad, sino que también reaparecen las precarias construcciones óseas y las bañistas monumentales de finales de los años veinte y principios de los treinta¹³. En algunos puntos encontramos la marca característica del pasaje post-cézannista del apogeo cubista (en las nalgas, por ejemplo, o en la “carne” junto al cuello). Puede incluso que veamos el recuerdo de un cuadro de 1895 que representa a una chiquilla sentada en un cuarto mirando hacia fuera, con los pies descalzos e hinchados, que Picasso proclamaría retrospectivamente su primer cuadro¹⁴.

La figura de 1940 conforma una especie de archivo estilístico, un mausoleo de las identidades previas del artista. Recogidos en el embrollo de su cuerpo están los procedimientos que habían hecho de Picasso, Picasso. La autodivisión de la figura constituye un depósito figural del arte siempre “terco” del artista malagueño. No es que la figura sea víctima de actos de representación agresivos, sino que son esos actos en sí, un escenario no de conquista sino de intensa identificación. Aquí el artista se coloca ante nosotros, poderoso e inviolable, pero también misteriosamente inmóvil, objeto en la misma medida que sujeto de su propia visión. Pintor y modelo se han fusionado. Reunida en ese búnker para salvaguardarla, la historia personal de Picasso queda expuesta mordaz y triunfalmente. Ni viva ni muerta, o quizá deberíamos decir ni vivo ni muerto, se prepara arduamente para ser histórico, se agacha para acercarse a cierta finalidad formal póstuma.

¹³ Tanto Rubin como Clark apuntan la vinculación del cuadro con las bañistas monumentales: ver William Rubin, óp. cit., p. 158; T. J. Clark, *Picasso and Truth*, óp. cit., pp. 226-227, 231. *Nu debout au bord de la mer* [Desnudo de pie al borde del mar, 1929] (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) está especialmente próximo a la obra de 1940.

¹⁴ *La fille aux pieds nus* [La niña descalza, 1895] (Musée national Picasso-Paris).

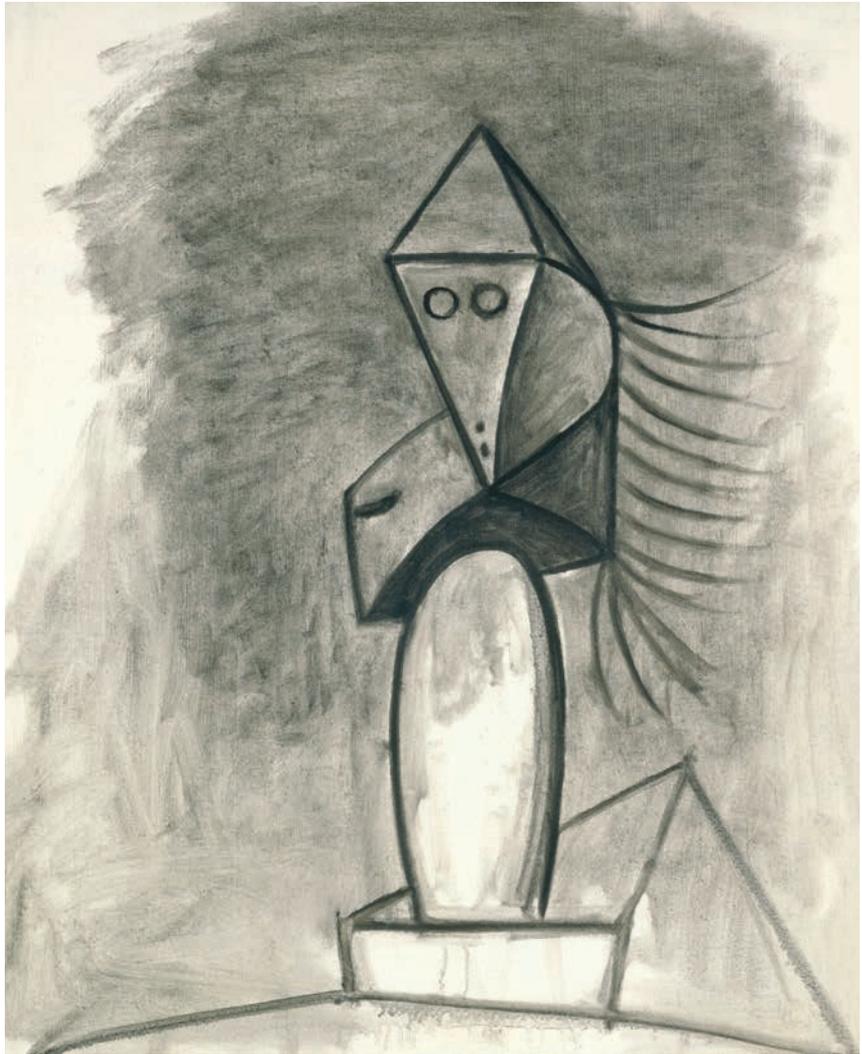
Femme au chapeau [Mujer con sombrero], 1942





Femme assise dans un fauteuil (Dora Maar)
[Mujer sentada en un sillón (Dora Maar)], 1938

Tête de femme [Cabeza de mujer], 1944





Buste de femme [Busto de mujer], 1943

Buste de femme sur fond gris [Busto de mujer sobre fondo gris], 1943





Femme en gris et blanc [Mujer de gris y blanco], 1941

La femme à l'arrichaut [La mujer con alcachofa], 1942





Femme au chapeau assise dans un fauteuil
[Mujer con sombrero sentada en un sillón], 1941-1942

Obras en la exposición

Mandoline et guitare

[Mandolina y guitarra], 1924
Óleo y arena sobre lienzo,
140,7 × 200,3 cm
Solomon R. Guggenheim
Museum, Nueva York
53.1358
p. 59

Instruments de musique sur une table

[Instrumentos de música sobre
una mesa], 1924
Óleo sobre lienzo, 162 × 204,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
AS10615
p. 31

Buste et palette [Busto y paleta], 1925

Óleo sobre lienzo, 54 × 65,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
AS06524

Nature morte [Naturaleza muerta], 1925

Óleo y arena sobre tabla,
97,8 × 131,2 cm
Centre Pompidou, París.
Musée national d'art
moderne / Centre de création
industrielle. Donado en 1982
AM 1982-434
p. 27

Tête de bélier sur une table [Cabeza

de carnero en una mesa], 1925
Óleo sobre lienzo, 81 × 100 cm
Donación de Jacqueline Picasso,
1990. Depositado desde el 12
de noviembre de 1990: LaM, Lille
Métropole, Musée d'art moderne,
d'art contemporain et d'art brut,
Villeneuve d'Ascq
Musée national Picasso-Paris
MP1990-11
p. 155

Mandoline, compotier, bras de plâtre

[Mandolina, frutero, brazo de
yeso], 1925
Óleo sobre lienzo, 97,8 × 130,2 cm
The Metropolitan Museum
of Art. Legado de Florence M.
Schoenborn, 1995
1996.403.2
p. 58

Les trois danseuses

[Las tres bailarinas], 1925
Óleo sobre lienzo, 215,3 × 142,2 cm
Tate: Adquirido gracias a una
subvención pública especial y al
legado Florence Fox con ayuda de
los Amigos de la Tate Gallery y de
la Contemporary Art Society, 1965
T00729
p. 57

Tête (Personnage)

[Cabeza (Personaje)], 1926
Óleo sobre lienzo, 41 × 33 cm
Colección Masaveu, Madrid
640
p. 78

Scène de décollation

[Escena de decapitación], 1926-1927
Plumilla y tinta china sobre papel,
27,9 × 22,5 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP1020
p. 97

Scène de décollation

[Escena de decapitación], 1926-1927
Plumilla y tinta china sobre papel,
27,8 × 22,5 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP1021
p. 104

Femme dans un fauteuil

[Mujer en un sillón], 1927
Óleo sobre lienzo, 71,7 × 59 cm
Minneapolis Institute of Art.
Donación del sr. y sra. John Cowles
63.2
p. 33

Femme dans un fauteuil

[Mujer en un sillón], 1927
Óleo sobre lienzo, 130 × 97 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP99

Nu sur fond blanc

[Desnudo sobre fondo blanco], 1927
Óleo sobre lienzo, 130 × 97 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP102
p. 64

Femme dans un fauteuil

[Mujer en un sillón], 1927
Óleo sobre lienzo, 128 × 97,8 cm
Fondation Beyeler, Riehen /
Basel. Colección Beyeler
01.6
p. 60

Tête de femme

[Cabeza de mujer], 1927
Óleo y carboncillo sobre lienzo,
55,2 × 33,7 cm
The Metropolitan Museum of
Art. Colección Jacques y Natasha
Gelman, 1998
1999.363.66
p. 75

Figure [Figura], 1927

Óleo sobre tabla, 100 × 82 cm
Centre Pompidou, París.
Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle.
Donación del artista, 1947
AM 2727 P
p. 38

Couple [Pareja], 1927

Tinta china sobre papel,
22,5 × 28 cm
Colección particular
3364
p. 105

Le peintre et son modèle

[El pintor y su modelo], 1928
Óleo sobre lienzo, 129,8 × 163 cm
The Museum of Modern Art,
Nueva York. Colección Sidney
y Harriet Janis, 1967
644.1967
p. 61

Figure [Figura], 1928

Óleo sobre lienzo, 73 × 60 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
AD00215
p. 62

Figure et profil [Figura y perfil], 1928

Óleo sobre tabla, 72 × 60 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP103
p. 63

Nu debout [Desnudo de pie], 1928
Óleo y tinta sobre tela, 162 × 130 cm
Colección particular
12487
p. 82

Femme dans un fauteuil rouge
[Mujer en un sillón rojo], 1929
Óleo sobre lienzo, 65,1 × 54 cm
The Menil Collection, Houston
1978-161E
p. 77

Tête sur fond beige
[Cabeza sobre fondo beige], 1929
Óleo sobre lienzo, 55 × 46 cm
Museo Picasso Málaga. Donación
de Christine Ruiz-Picasso
MPMI.4
p. 76

Femme dans un fauteuil
[Mujer en un sillón], 1929
Óleo sobre lienzo, 91,6 × 72,4 cm
Museu Coleção Berardo
UID102-972
p. 41

La demoiselle [La señorita], 1929
Óleo sobre lienzo, 54 × 45,5 cm
Moderna Museet, Estocolmo
NM6084
p. 79

Nu debout au bord de la mer
[Desnudo de pie al borde del mar],
1929
Óleo sobre lienzo, 130 × 97 cm
The Metropolitan Museum of
Art. Legado de Florence M.
Schoenborn, 1995
1996.403.4
p. 83

Monument: tête de femme
[Monumento: cabeza de mujer], 1929
Óleo sobre tabla, 65 × 54 cm
Colección particular
p. 80

Tête de femme
[Cabeza de mujer], 1929-1930
Hierro, chapa, muelles y coladores
pintados, 100 × 37 × 59 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP270
p. 84

La femme au jardin
[Mujer en el jardín], 1930
Hierro soldado y pintura blanca,
206 × 117 × 85 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP267
p. 85

La femme au jardin
[Mujer en el jardín], 1930-1932
Bronce soldado,
209,6 × 116,8 × 81,3 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE00547

Figures au bord de la mer
[Figuras al borde del mar], 1931
Óleo sobre tabla, 130 × 195 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP131
p. 87

Le viol. Suite Vollard 9
[Violación. Serie Vollard 9], 1931
Aguafuerte sobre papel, 34 × 44,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
AS10357

Figures au bord de la mer I
[Figuras al borde del mar I], 1932
Óleo y carboncillo sobre lienzo,
130 × 97 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE01163
p. 81

La crucifixion [La crucifixión], 1932
Pluma y tinta china sobre papel,
34,5 × 51,5 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP1073
p. 101 (abajo)

La crucifixion [La crucifixión], 1932
Pluma y tinta china sobre papel,
25,5 × 33 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP1085
p. 101 (arriba)

Accouplement [Apareamiento], 1933
Lápiz sobre papel, 34,5 × 51,5 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP1109

Le viol sous la fenêtre. Suite Vollard 28
[Violación bajo la ventana. Serie
Vollard 28], 1933
Aguafuerte, punta seca y aguatinta
sobre papel, 44,5 × 34 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
AD01992

Le viol, IV. Suite Vollard 29
[Violación IV. Serie Vollard 29], 1933
Aguafuerte, punta seca y aguatinta
sobre papel, 34 × 44,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
AD01993

Le viol, V. Suite Vollard 31
[Violación V. Serie Vollard 31], 1933
Punta seca sobre papel, 34 × 44,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
AS06543

Le viol, II. Suite Vollard 30
[Violación, II. Serie Vollard 30], 1933
Punta seca sobre papel, 34 × 44,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
AS10358

La nageuse [La nadadora], 1934
Carboncillo sobre lienzo,
182 × 216 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
AS10614
p. 86

Benjamin Péret
De derrière les fagots, París,
Ed. Surréalistes, 1934
Grabados e ilustración de cubierta
La mort de Marat [La muerte
de Marat] de Pablo Picasso,
19,4 × 14 cm
Centre Pompidou, París.
Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle
BK Fds Brauner L 24
p. 91

Nu couché devant la fenêtre

[Desnudo acostado delante de la ventana], 1934
Plumilla y tinta china sobre papel, 26,2 × 32,7 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MPI131
p. 88

Intérieur aux hirondelles, I

[Interior con golondrinas, I], 1934
Tinta china y carboncillo sobre papel, 25,7 × 32,9 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MPI132
p. 102 (arriba)

Intérieur aux hirondelles, II

[Interior con golondrinas, II], 1934
Tinta china y carboncillo sobre papel, 26 × 32,7 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MPI133
p. 102 (abajo)

La meurtre [El asesinato], 1934

Lápiz sobre cartón, 40,2 × 50,6 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MPI135
p. 96

Nu couché [Desnudo acostado], 1934

Tinta china sobre papel, 26 × 33 cm
Colección particular, Stuttgart
p. 103 (abajo)

Composition [Composición], 1934

Tinta china sobre papel, 26 × 32 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte
3702
p. 103 (arriba)

Tête [Cabeza], 1936

Óleo sobre lienzo, 61 × 51 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MPI154

Le crayon qui parle

[El lápiz que habla], 1936
Lápiz y tinta sobre papel, 33,6 × 50,8 cm
Colección Emmanuel y Riane Gruss
p. 138

Sueño y mentira de Franco I, 1937

Aguafuerte y aguatinta sobre papel, 38,8 × 57 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00109
p. 148 (arriba)

Sueño y mentira de Franco II, 1937

Aguafuerte y aguatinta sobre papel, 38,9 × 57,1 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00110
p. 148 (abajo)

Estudio de *L'atelier: le peintre et son modèle* [El taller: el pintor y su modelo], 1937

Lápiz sobre papel azul, 18 × 28 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MPI178
p. 126 (arriba)

Estudio de *L'atelier: le peintre et son modèle* [El taller: el pintor y su modelo], 1937

Lápiz sobre papel azul, 18 × 28 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MPI181
p. 126 (abajo)

Estudio de *L'atelier: le peintre et son modèle* [El taller: el pintor y su modelo], 1937

Lápiz sobre papel azul, 18 × 28 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MPI183
p. 115

Estudio de *L'atelier: le peintre et son modèle* [El taller: el pintor y su modelo], 1937

Lápiz sobre papel azul, 18 × 28 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MPI184

Estudio de *L'atelier: le peintre et son modèle* [El taller: el pintor y su modelo], 1937

Lápiz sobre papel azul, 18 × 28 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MPI185
p. 127 (arriba)

Estudio de *L'atelier: le peintre et son modèle* [El taller: el pintor y su modelo], 1937

Lápiz sobre papel azul, 18 × 28 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MPI186

Estudio de *L'atelier: le peintre et son modèle* [El taller: el pintor y su modelo], 1937

Lápiz sobre papel azul, 18 × 28 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MPI187

Estudio de *L'atelier: le peintre et son modèle* [El taller: el pintor y su modelo], 1937

Lápiz sobre papel azul, 18 × 28 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MPI188
p. 127 (abajo)

Estudio de *L'atelier: le peintre et son modèle* [El taller: el pintor y su modelo], 1937

Pluma y tinta china sobre papel, 18 × 28 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MPI190
p. III

Guernica, 1937

Óleo sobre lienzo
349,3 × 776,6 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00050
pp. 140-141

Estudio de composición (I). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937

Lápiz sobre papel, 20,9 × 26,9 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00053

Estudio de composición (III). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937

Aguada y lápiz sobre papel, 21 × 26,8 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00055

- Estudio de composición (VI). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz sobre papel, 24,7 × 45,7 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00063
p. 116 (arriba)
- Caballo y madre con niño muerto. Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz sobre papel, 24 × 45,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00064
p. 116 (centro)
- Madre con niño muerto (I). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz y tinta sobre papel, 24 × 45,3 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00065
p. 116 (abajo)
- Madre con niño muerto en escalera (I). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz sobre papel, 45,3 × 24 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00067
p. 117
- Madre con niño muerto en escalera (II). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz y crayón sobre papel, 45,7 × 24,4 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00071
p. 125
- Cabeza de mujer (I). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz y crayón sobre papel, 45,4 × 24 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00072
- Madre con niño muerto (II). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz y crayón sobre papel, 23,9 × 45,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00075
p. 130
- Cabeza de mujer (II). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz y gouache sobre papel, 29 × 23,2 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00078
- Estudio de cabeza llorando (I). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz y gouache sobre papel, 29,2 × 23,1 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00079
- Estudio de cabeza llorando (II). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz y gouache sobre papel, 29,2 × 23,2 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00080
p. 122
- Cabeza llorando (I). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz y gouache sobre papel, 23 × 29 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00081
- Hombre cayendo. Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz y gouache sobre papel, 23,2 × 29,3 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00082
- Madre con niño muerto (III). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz, gouache y crayón sobre papel, 23,2 × 29,3 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00083
p. 119 (arriba)
- Madre con niño muerto (IV). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz, gouache, collage y crayón sobre papel, 23,1 × 29,2 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00084
p. 119 (abajo)
- Cabeza llorando (II). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz, gouache y crayón sobre papel, 23,2 × 29,3 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00085
- Cabeza llorando (III). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz, gouache y crayón sobre papel, 23,2 × 29,3 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00087
- Estudio para una cabeza llorando (I). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz, gouache y crayón sobre papel, 23,2 × 29,3 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00088
- Estudio para una cabeza llorando (II). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz, gouache y crayón sobre papel, 23,2 × 29,3 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00089
- Estudio para una cabeza llorando (III). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz, gouache y crayón sobre papel, 23,2 × 29,3 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00090
- Estudio de composición (VII). Dibujo preparatorio para *Guernica*, 1937
Lápiz sobre papel, 24 × 45,3 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00120
- Dora Maar (Henriette Theodora Markovitch) Reportaje sobre la evolución de *Guernica* (estado I), 1937
Gelatinobromuro de plata sobre papel, 18 × 24 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE01331-002

- Dora Maar
(Henriette Theodora Markovitch)
Reportaje sobre la evolución
de *Guernica* (estado II), 1937
Gelatinobromuro de plata sobre
papel, 18 × 28 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE01331-004
- Dora Maar
(Henriette Theodora Markovitch)
Reportaje sobre la evolución
de *Guernica* (estado III), 1937
Gelatinobromuro de plata sobre
papel, 24 × 30 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE01331-005
- Dora Maar
(Henriette Theodora Markovitch)
Reportaje sobre la evolución
de *Guernica* (estado IV), 1937
Gelatinobromuro de plata sobre
papel, 18 × 24 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE01331-007
- Dora Maar
(Henriette Theodora Markovitch)
Reportaje sobre la evolución
de *Guernica* (estado V), 1937
Gelatinobromuro de plata sobre
papel, 18 × 24 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE01331-008
- Dora Maar
(Henriette Theodora Markovitch)
Reportaje sobre la evolución
de *Guernica* (estado VI), 1937
Gelatinobromuro de plata sobre
papel, 18 × 24 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE01333-002
- Dora Maar
(Henriette Theodora Markovitch)
Reportaje sobre la evolución
de *Guernica* (estado VI), 1937
Gelatinobromuro de plata sobre
papel, 18 × 24 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE01331-010
- Dora Maar
(Henriette Theodora Markovitch)
Reportaje sobre la evolución
de *Guernica* (estado VII), 1937
Gelatinobromuro de plata sobre
papel, 18 × 24 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE01331-011
- Cabeza llorando (IV).
Postscripto de *Guernica*, 1937
Lápiz y gouache sobre papel,
29,1 × 23,2 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE00094
p. 134
- Cabeza llorando (V).
Postscripto de *Guernica*, 1937
Lápiz, gouache y crayón sobre
papel, 29 × 23 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE00095
p. 129 (abajo izq.)
- Cabeza llorando (VI).
Postscripto de *Guernica*, 1937
Lápiz, gouache y crayón sobre
papel, 29,1 × 23,1 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE00096
p. 129 (abajo drcha.)
- Cabeza llorando (VII).
Postscripto de *Guernica*, 1937
Lápiz, temple y gouache sobre
papel, 11,8 × 8,8 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE00097
p. 132
- Cabeza llorando con pañuelo (II).
Postscripto de *Guernica*, 1937
Lápiz y tinta sobre papel,
15,2 × 11,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE00098
- Cabeza llorando con pañuelo (I).
Postscripto de *Guernica*, 1937
Tinta sobre papel, 25,3 × 17,1 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE00099
p. 133
- Cabeza llorando (VIII).
Postscripto de *Guernica*, 1937
Tinta y lápiz sobre papel,
90,1 × 58,4 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE00100
p. 128
- Cabeza de mujer llorando con
pañuelo (I). Postscripto de
Guernica, 1937
Óleo sobre lienzo, 55 × 46 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE00101
p. 135
- Madre con niño muerto (I).
Postscripto de *Guernica*, 1937
Lápiz, crayón y óleo sobre lienzo,
55 × 46 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE00102
p. 129 (arriba izq.)
- Cabeza de mujer llorando (I).
Postscripto de *Guernica*, 1937
Óleo, lápiz, crayón sobre lienzo,
55 × 46 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE00103
p. 129 (arriba drcha.) y cubierta
- Madre con niño muerto (II).
Postscripto de *Guernica*, 1937
Óleo sobre lienzo, 130 × 195 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE00104
p. 131
- Cabeza de mujer llorando con
pañuelo (II). Postscripto de
Guernica, 1937
Óleo y tinta sobre lienzo, 55 × 46 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE00105
p. 136

Cabeza de mujer llorando con pañuelo (II). Postscripto de *Guernica*, 1937
Óleo sobre lienzo, 92 × 73 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE00106
p. 137

Estudios para *La femme qui pleure* [La mujer que llora], 1937
Pluma y tinta china sobre papel, 25,5 × 17,9 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP1193
p. 106

Estudios de lágrimas, 1937
Pluma y tinta sobre reverso de sobre, 20,5 × 16,6 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP1194

Figure de femme inspirée par la guerre d'Espagne [Figura de mujer inspirada en la guerra de España], 1937
Óleo sobre lienzo, 38 × 46 cm
Colección particular
p. 143

Figure [Figura], 1937
Lápiz sobre papel, 40,2 × 31,5 cm
Guillermo de Osma, Madrid
p. 144

Dora Maar
(Henriette Theodora Markovitch)
Picasso trabajando en el *Guernica* en su taller de la rue des Grands-Augustins, 1937
Gelatinobromuro de plata sobre papel, 20,7 × 20 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE01329
p. 3

Dora Maar
(Henriette Theodora Markovitch)
Picasso trabajando en el *Guernica* en su taller de la rue des Grands-Augustins, 1937
Gelatinobromuro de plata sobre papel, 20,1 × 21,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE01328
p. 9

Josep Lluís Sert, Luis Lacasa
Maqueta del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937, 1937/1978
Madera, hilo de cobre, escayola, plástico, acetato, metacrilato y pintura, 50 × 96 × 96 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
AS06432

La crucifixion
[Crucifixión], 1938
Pluma y tinta china sobre papel, 44,2 × 67,1 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP1210
p. 98

Femme assise dans un fauteuil (Dora Maar) [Mujer sentada en un sillón (Dora Maar)], 1938
Óleo sobre lienzo, 188,5 × 129,5 cm
Fondation Beyeler, Riehen / Basel, Colección Beyeler
95.5
p. 175

Buste de femme au chapeau rayé
[Busto de mujer con sombrero de rayas], 1939
Temple sobre tabla, 81 × 54 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP180

Femme assise dans un fauteuil gris [Mujer sentada en un sillón gris], 1939
Óleo sobre lienzo, 130 × 97 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE01358

Trois têtes de mouton
[Tres cabezas de cordero], 1939
Óleo sobre lienzo, 65 × 89 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
AD01716
p. 158

Femme se coiffant
[Mujer peinándose], 1940
Óleo sobre lienzo, 130,1 × 97,1 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Legado de Louise Reinhardt Smith, 1995
788.1995
p. 162

Femme en gris et blanc
[Mujer de gris y blanco], 1941
Óleo sobre lienzo, 117 × 89 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte
p. 179

Femme au chapeau assise dans un fauteuil [Mujer con sombrero sentada en un sillón], 1941-1942
Óleo sobre lienzo, 130,5 × 97,5 cm
Kunstmuseum, Basel
G1967.3
p. 181

La femme à l'artichaut
[La mujer con alcachofa], 1942
Óleo sobre tabla, 195 × 130 cm
Museo Ludwig, Colonia
p. 180

Femme au chapeau
[Mujer con sombrero], 1942
Óleo sobre lienzo, 73 × 60 cm
LaM, Lille Métropole, Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve d'Ascq
979.4.116
p. 174

Nature morte au crâne de bœuf
[Naturaleza muerta con cráneo de buey], 1942
Óleo sobre lienzo, 130 × 97 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
p. 157

Nature morte [Naturaleza muerta], 1942
Óleo sobre lienzo, 89 × 116 cm
Colección Würth, Alemania
9222
p. 156

Buste de femme [Busto de mujer], 1943
Óleo sobre lienzo, 104,7 × 85,9 × 3 cm
Colección Van Abbemuseum, Eindhoven
387
p. 177

Buste de femme sur fond gris
[Busto de mujer sobre fondo gris],
1943
Óleo sobre lienzo, 116 × 89 cm
Colección Anthax Marx, préstamo
permanente Fondation Beyeler
DL.15.9
p. 178

Crâne et pichet
[Cráneo y jarrón], 1943
Óleo sobre lienzo, 45,9 × 55 cm
Musée d'art moderne
de Céret, France
PP3098
p. 160 (centro)

Nature morte au pot et au crâne
[Naturaleza muerta con jarro
y cráneo], 1943
Óleo sobre lienzo, 54 × 65 cm
Colección Nahmad, Suiza
PP3098
p. 160 (arriba)

Tête de femme
[Cabeza de mujer], 1944
Óleo sobre lienzo, 92 × 73 cm
Colección Anthax Marx, préstamo
permanente Fondation Beyeler
DL.15.19
p. 176

Tête de mort, poireaux et cruche
[Cráneo, puerros y jarra], 1945
Óleo sobre lienzo, 73 × 116 cm
Colección particular
13058
p. 161 (arriba)

*Nature morte au crâne, poireaux
et pichet* [Naturaleza muerta con
cráneo, puerro y jarrón], 1945
Óleo sobre lienzo, 73,6 × 116,6 cm
Fine Arts Museum of San Francisco.
Adquisición del Museo, Whitney
Barren Jr. Legado en memoria de la
sra. de Adolph B. Spreckels, legado-
fondo Grover A. Magnin, Roscoe y
Margaret Oakes Fondo de renta de
Roscoe y Margaret Oakes y legado
del sr. y sra. Frederik J. Hellman
por intercambio.
1992.1
p. 161 (abajo)

*Nature morte au crâne, livre et
lampe à pétrole (Vanité)* [Naturaleza
muerta con cráneo, libro y lámpara
de queroseno (Vanidad)], 1946
Óleo sobre tablero de
contrachapado, 54 × 65 cm
Donación de Jacqueline Picasso,
1990. Depositado desde el 12
de noviembre de 1990: Musée
des Beaux-Arts de Lyon
Musée national Picasso-Paris
MP 1990-22
p. 160 (abajo)

*Monument aux espagnols morts
pour la France* [Monumento a los
españoles muertos por Francia],
1946-1947
Óleo sobre lienzo, 195 × 130 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
AS11273
p. 159

Crâne de chèvre, bouteille et bougie
[Cráneo de cabra, botella y vela],
1952
Óleo sobre lienzo, 89 × 116 cm
Donación de Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris
MP206

MINISTERIO DE
EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Ministro

Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

REAL PATRONATO
DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA

Presidencia de Honor

SS. MM. los Reyes de España

Presidente

Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente

Carlos Solchaga Catalán

Vocales

Alberto Nadal Belda

Fernando Benzo Sainz

José Canal Muñoz

Luis Lafuente Batanero

Manuel Borja-Villel

Michaux Miranda Paniagua

Santiago Vila i Vicente

Bingen Zupiria Gorostidi

Román Rodríguez González

José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi
Adaro

José Capa Eiriz

María Bolaños Atienza

Miguel Ángel Cortés Martín

Montserrat Aguer Teixidor

Zdenka Badovinac

Marcelo Mattos Aratújo

Santiago de Torres Sanahuja

César Alierta Izuel

Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola
O'Shea

Isidro Fainé Casas

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco

Antonio Huertas Mejías

Pablo Isla

Pilar Citoler Carilla

Claude Ruiz Picasso

Secretaria de Patronato

Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR

María de Corral López-Dóriga

Fernando Castro Flórez

Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico

João Fernandes

Subdirector Gerente

Michaux Miranda

GABINETE DE DIRECCIÓN

Asesora de Dirección

Carmen Castañón

Jefa de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa

Concha Iglesias

Jefa de Protocolo

Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones

Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones

Paula Ramírez

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefa de Registro de Obras

Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

*Directora del Área
de Actividades Públicas*
Mela Dávila

*Jefa de Actividades
Culturales y Audiovisuales*
Chema González

*Jefa de Biblioteca
y Centro de Documentación*
Bárbara Muñoz de Solano

Jefa de Educación
Victoria Rodríguez

Director del Centro de Estudios
Carlos Prieto

SUBDIRECCIÓN GENERAL
DE GERENCIA

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Fátima Morales

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

*Jefa de la Unidad
de Apoyo a Gerencia*
Guadalupe Herranz Escudero

Jefa del Área Económico-Comercial
María Gloria Ramiro

*Jefa del Área de Desarrollo
Estratégico y de Negocio*
Rosa Rodrigo

Jefe del Área de Recursos Humanos
Itziar Abad

*Jefe del Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales*
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefe de Informática
Óscar Cedenilla

Este libro se publica con motivo de la exposición *Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica* organizada por el Departamento de Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde el 5 de abril hasta el 4 de septiembre de 2017.

Directores del proyecto
Manuel Borja-Villel
Rosario Peiró

EXPOSICIÓN

Comisarios
T. J. Clark
Anne M. Wagner

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Coordinación y registro de la exposición
Carolina Bustamante
Almudena Díez

Asistente a la coordinación
Alba Sanmartín

Gestión
Carmen Cabrero
Natalia Guaza

Restauración
Manuela Gómez
(Restauradora responsable)
Paloma Calopa
Eugenia Gimeno
Pilar Hernández

Diseño
María Fraile

Montaje
Montajes Horche, S.L.

Audiovisuales
Creamos Technology

Transporte
TTI

Seguros
Garantía del Estado
Poolsegur correduría de seguros

Libro publicado por el
Departamento de Actividades
Editoriales

Jefa del Departamento
Alicia Pinteño

Coordinación editorial
Mafalda Rodríguez

Asistente de coordinación y gestión de las imágenes
M^a Dolores Botella

Diseño gráfico
Hermanos Berenguer

Traducciones
Del inglés al español
Carlos Mayor: pp. 19-56, 65-68,
107-124, 145-147, 149-154, 163-173
Del francés al español
Nadine Janssens: pp. 69-74

Edición y corrección de textos
Mafalda Rodríguez

Transcripción de textos
Marimar Vásquez

Lectura de pruebas
Mercedes Pineda

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica e impresión
Brizzolis, arte en gráficas

Encuadernación
Ramos

© de esta edición, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía, 2017

Los textos de los autores,
© BY-NC-ND 4.0 International

Las traducciones,
© BY-NC-ND 4.0 International



© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP,
Madrid, 2017

© Dora Maar, VEGAP, Madrid, 2017

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Alamy Stock Photos:
© Peter Marshall, p. 21 (abajo)

Maurice Aeschimann:
pp. 82, 105, 161 (arriba)

Centre Pompidou, París.
Musée national d'art moderne-
Centre de création industrielle.
AM 1982-434. Photo © Centre
Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais, p. 27

© Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais / Derechos
reservados, FRBNF21517345, p. 91;
AM2727P © Centre Pompidou,
MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand
Palais / Jacques Faujour, p. 38

Colección Nahmad, Suiza:
p. 160 (arriba)

Colección Van Abbemuseum,
Eindhoven: Peter Cox, Eindhoven,
Países Bajos, p. 177

Colección Würrth, Alemania:
Archivo Museum Würrth, p. 156

Cortesía Acquavella Galleries:
p. 80

Cortesía colección Emmanuel
y Riane Gruss: p. 138

Cortesía colección particular:
p. 103 (abajo)

Cortesía galería Guillermo de Osmar:
p. 144

Fine Arts Museum of San Francisco:
p. 91, 161 (abajo)

Fundación Beyeler: Robert Bayer,
pp. 60, 175, 176, 178

Fundación María Cristina Masaveu
Peterson: Marcos Morilla, p. 78

Fundación Almine y Bernard Ruiz-
Picasso para el Arte: © FAB Photo:
Marc Domage, pp. 103 (arriba), 179

Kunstmuseum Basel: Martin P.
Bühler, p. 181

Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen: BPK, Berlin, Dist. RMN-
Grand Palais / © Walter Klein, p. 157

LaM, Lille Métropole, Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve d'Ascq: Studio Lourmel, p. 174

Minneapolis Institute of Art: p. 33

Moderna Museet, Estocolmo: p. 79

Musée d'art moderne de Céret: Studio Pyrénées/Joseph Gibernau, p. 160 (centro)

Musée des Beaux-Arts de Lyon: © Lyon MBA - Photo Alain Basse, p. 160 (abajo)

Musée national Picasso-Paris: MP1132 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Sylvie Chan-Liat, p. 102 (arriba); MP102 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Jean-Gilles Berizzi, p. 64; MP1073 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Mathieu Rabeau, p. 101 (abajo); MP1210 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Mathieu Rabeau, p. 98; MP1190 © RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Sylvie Chan-Liat, p. 111; MP1135 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Béatrice Hatala, p. 96; MP270 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Mathieu Rabeau, p. 84; MP267 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Béatrice Hatala, p. 85; MP103 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Adrien Didierjean, p. 63; MP131 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Mathieu Rabeau, p. 87; MP1193 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Sylvie Chan-Liat, p. 106; MP1021 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Mathieu Rabeau, p. 104; MP1131 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Sylvie Chan-Liat, p. 88; MP1998-171 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Franck Raux, p. 165; *L'ange anatomique*, 00542B0050-pl14 © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-arts de Paris, p. 167; MP1085 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Mathieu Rabeau, p. 101 (arriba); MP1133 © RMN-Grand Palais (musée Picasso

Paris) / Sylvie Chan-Liat, p. 102 (abajo); MP1990-11 © RMN-Grand Palais / Gérard Blot, p. 155; MP1020 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Mathieu Rabeau, p. 97; MP1188 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Sylvie Chan-Liat, p. 127 (abajo); MP1185 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Sylvie Chan-Liat, 127 (arriba); MP1181 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Philipp Bernard, p. 126 (abajo); MP1178 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Sylvie Chan-Liat, p. 126 (arriba); MP1183 © RMN-Grand Palais (musée Picasso Paris) / Sylvie Chan-Liat, p. 115

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Joaquín Cortés y Román Loes, pp. 1, 9, 31, 45, 62, 81, 86, 116-117, 119, 122, 125, 128-137, 140-141, 143, 148, 158, 159

Museo Picasso Málaga: p. 76

Museu Coleção Berardo: p. 41

Museum Ludwig, Colonia: © Rheinisches Bildarchiv, rba_0004725, p. 180

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York: p. 59

Tate: © Tate, London 2015, p. 57

The Menil Collection: Paul Hester, p. 77

The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia:

Pablo Picasso, *Le peintre et son modèle* [El pintor y su modelo], París, 1928. Óleo sobre lienzo, 129,8 × 163 cm. Colección Sidney y Harriet Janis, 1967. Acc. n.: 644.1967. © 2017, Imagen digital, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia, p. 61

Femme se coiffant [Mujer peinándose], 1940. Óleo sobre lienzo, 130,1 × 97,1 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Legado de Louise Reinhardt Smith, 1995. Acc. n.: 788.1995. © 2017, Imagen digital, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia, p. 162

The Metropolitan Museum of Art / Scala, Florencia:

Pablo Picasso, *Nu debout au bord de la mer* [Desnudo de pie al borde del mar], 1929. Óleo sobre lienzo, 130 × 97 cm. Inscripción: L.L.: Picasso/29. The Metropolitan Museum of Art. Legado de Florence M. Schoenborn, 1995. Acc.n.: 1996.403.4. © 2017, The Metropolitan Museum of Art / Art Resource/Scala, Florencia, p. 83

Pablo Picasso, *Tête de femme* [Cabeza de mujer], 1927. Óleo y carboncillo sobre lienzo, 55,2 × 33,7 cm. The Metropolitan Museum of Art. Colección Jacques y Natasha Gelman. Acc. n.: 1999.363.66. © 2017, The Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scala, Florencia, p. 75

Pablo Picasso, *Mandoline, comptoir, bras de plâtre* [Mandolina, frutero, brazo de yeso], 1925. Óleo sobre lienzo, 97,8 × 130,2 cm. The Metropolitan Museum of Art. Legado de Florence M. Schoenborn. Acc. n.: 1995.1996.403.2. © 2017, The Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scala, Florencia, p. 58

*Imágenes de la cubierta
y contracubierta*

Cabeza de mujer llorando (I).
Postscripto de *Guernica*, 1937
Óleo, lápiz, crayón sobre lienzo,
55 x 46 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
DE00103

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-551-5
NIPO: 036-17-013-6
D.L.: M-7708-2017

Catálogo de publicaciones oficiales
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Distribución y venta
<https://sede.educacion.gob.es/publivena/>

Este libro se ha impreso en:
Freelife Vellum 120 y 260 g

Se ha usado la siguiente fuente tipográfica: Clifford

196 páginas. Il. color
18 x 26 cm

AGRADECIMIENTOS

Nuestro agradecimiento a todos los prestadores y colaboradores que han hecho posible esta exposición:

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
Colección Anthax Marx
Colección Masaveu, Madrid
Colección Nahmad, Suiza
Colección Van Abbemuseum, Eindhoven
Colección Würrth, Alemania
Fine Arts Museum of San Francisco
Fondation Beyeler, Riehen/Basel
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte
Kunstmuseum Basel
Kunstammlung Nordrhein-Westfalen
Minneapolis Institute of Art
Moderna Museet, Estocolmo
Musée d'art moderne de Céret, Francia
LaM, Lille Métropole, Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve d'Ascq
Musée des Beaux-Arts de Lyon
Musée national Picasso - Paris
Museo Picasso Málaga
Museu Coleção Berardo
Museum Ludwig, Colonia
Picasso Administration
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York
The Menil Collection, Houston
Tate Modern, London
The Metropolitan Museum of Art
The Museum of Modern Art, Nueva York

María Alonso Gorbeña
Emilie Bouvard
Jean Edmonson
Mark Francis
Emanuel y Riane Gruss
Catherine Hutin
Laurent Le Bon
Uwe Lohrer
Guillermo de Osma
Christine Pinault
Claude Ruiz Picasso
Alexandra Schader
Juan Várez

Y a todos aquellos que han decidido permanecer en el anonimato

Asimismo, agradecemos a los autores de los textos por su inestimable contribución al libro:

T. J. Clark, Marisa García Vergara, Jeremy Melius y Anne M. Wagner

Con el apoyo excepcional del Musée national Picasso-Paris

PICASSO
Musée Picasso Paris

Con la colaboración de:



AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA



Con el patrocinio de:

renfe

Con el apoyo de: Abertis
Medios asociados: COPE y EL PAÍS

