



EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL EN EL IMAGINARIO SURREALISTA: LA POESÍA DE PABLO PICASSO

Tesis doctoral presentada por Sara González Angel
Dirigida por la Dra. Mercedes Comellas Aguirrezábal

Universidad de Sevilla
Facultad de Filología · Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana
Programa de Doctorado en Estudios Filológicos

Índice

Resumen (3)

Résumé (4)

Parte I. En el punto de partida: fundamentos de la investigación (6)

Introducción: objetivos, hipótesis y metodología (7)

Conceptos, argumentos y reflexión sobre la teoría (20)

Parte II. Pablo Picasso, el pintor con la palabra en el pecho (30)

Perfil biográfico del poeta que nunca se fue de Málaga (31)

Picasso poeta: estado de la cuestión (65)

Catálogo de producción, localización de originales, ediciones y otras publicaciones (95)

Parte III. Análisis de las redes afectivas de Picasso a través de sus poemas: tres hitos en sus textos españoles (130)

Las raíces portátiles de una vida: breve introducción a la poesía de Picasso y sus perspectivas de análisis (131)

Sueño y mentira de Franco: poesía e imagen en legítima defensa (140)

El entierro del conde de Orgazo cómo rendir tributo al pasado (164)

Trozo de piel: un testamento a la luz de Góngora (195)

Los habitantes del cronotopo: Velázquez, el Greco y Góngora en las redes afectivas de Picasso (222)

Parte IV. Retomar desde la herida (232)

Conclusiones y nuevas líneas de investigación (232)

Conclusions et nouvelles lignes de recherche (238)

Bibliografía citada (245)

Anexos (263)

Resumen

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) fue uno de los pocos personajes de la Historia, capaz de convertirse, en vida, en icono y referencia universal. Hoy, cuando aún no se han cumplido cincuenta años de su desaparición, es extraño encontrar a alguien incapaz de nombrar una obra suya. Sin embargo, Picasso, padre y verdugo del cubismo, pintor de vastísima producción, ha pasado a formar parte del imaginario colectivo occidental apenas por un cuadro y una camiseta a rayas, y es mucho lo que se desconoce de la persona, oculto por el personaje. Mi investigación se propone, precisamente, traspasar la superficie del mito y profundizar en las facetas menos conocidas del genio malagueño: el hombre y el poeta.

Mi investigación se centra, pues, en el estudio de la producción poética de Pablo Picasso como muestra de escritura surrealista en español y de la relación de esta con autores y obras del Siglo de Oro Español. Esta idea general se concreta en la necesidad de responder a una serie de preguntas fundamentales: ¿qué escribió Picasso? ¿por qué y para qué escribió? ¿cómo escribió esos textos? ¿quién es el Picasso autor de esos poemas? Las respuestas a estas preguntas conducen a la reconstrucción de una identidad picassiana asentada sobre los afectos y emociones, que requieren una lectura sentimental de los textos. Esta lectura lleva, entonces, a otras preguntas secundarias, pero no accesorias, para la comprensión profunda del objeto de investigación; estas son: ¿qué mensaje pretende transmitir Picasso con sus textos? ¿cuáles son las herramientas que tiene a su disposición y utiliza para hacerlo? Estas preguntas se responden pormenorizadamente a través del comentario pormenorizado de tres textos que marcan hitos significativos en su producción: *Sueño y mentira de Franco*; *El entierro del Conde de Orgaz* y *Trozo de piel*. En esos tres poemas puede encontrarse un imaginario construido a partir de las imágenes pictóricas del Greco y Velázquez y de las literarias de Góngora, conjugadas estas con sus recuerdos infantiles y evocaciones cotidianas. Por tanto, la respuesta a todas las preguntas anteriores conducen a la pregunta final y que se convierte en la pregunta de investigación: ¿cuáles son y cómo se articulan las redes afectivas en la poesía de Picasso? La respuesta a esta pregunta es toda la tesis doctoral, que se articula en tres partes.

La primera de ellas es la conformada por la introducción y el marco teórico, que se articula alrededor de la novedosa teoría de los afectos, aún en consolidación, por lo que mi investigación pretende contribuir a su sustentación. La segunda parte se subdivide en otras tres partes – revisión de la biografía, estado de la cuestión y catálogo–, que pretende responder al primer

bloque de preguntas a las que me referí más arriba. La tercera parte contiene el análisis de los poemas mencionados y quiere dar respuesta, tanto al segundo bloque de preguntas, como a la pregunta final, recogiendo así como conclusión todos los frutos de la investigación.

Résumé

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) fut l'un des rares personnages de l'Histoire capable de devenir, avant de mourir, une icône et une référence universelle. Aujourd'hui, alors que cinquante ans de sa disparition ne sont pas encore terminés, il est bizarre de trouver une personne incapable de nommer une de ses œuvres. Cependant, Picasso, père et bourreau du cubisme, peintre de grande production, est devenu une partie de l'imaginaire collectif occidental grâce à un tableau et à une T-shirt à rayures, et il y a beaucoup de choses inconnues sur la personne, cachées par le personnage. Ma recherche visent précisément à traverser la surface du mythe et à approfondir les facettes moins connues du génie de Malaga: l'homme et le poète.

Ma recherche porte sur l'étude de la production poétique de Pablo Picasso en tant qu'échantillon d'écriture surréaliste en espagnol et sur ses relations avec les auteurs et les œuvres de l'Âge d'Or espagnol. Cette idée générale est spécifiée dans la nécessité de répondre à une série de questions fondamentales: qu'est-ce que Picasso a écrit? Pourquoi et pour quoi a-t-il écrit? Comment a-t-il écrit ces textes? Qui est le Picasso auteur de ces poèmes? Les réponses à ces questions conduisent à la reconstruction d'une identité picassienne basée sur des émotions et des affections, qui nécessitent une lecture sentimentale des textes. Cette lecture conduit ensuite à d'autres questions secondaires, mais non accessoires, qui permettent une compréhension profonde de l'objet de la recherche; ceux-ci sont: Quel message Picasso a-t-il l'intention de transmettre avec ses textes? Quels sont les outils que vous avez à votre disposition et utilisez pour le faire? Des réponses détaillées à ces questions sont fournies à travers le commentaire détaillé de trois textes qui marquent des étapes importantes dans sa production: *Songe et mensonge de Franco*; *L'enterrement du comte d'Orgaz* et *Morceau de peau*. On trouve dans ces trois poèmes un imaginaire construit à partir des images picturales du Greco et de Velázquez et des œuvres littéraires de Góngora, conjugué à leurs souvenirs d'enfance et à leurs évocations quotidiennes. Par conséquent, la réponse à toutes les questions précédentes mène à la dernière question, qui devient la question de recherche: que sont-ils et comment les réseaux affectifs sont-ils articulés dans la poésie de Picasso? La réponse à cette question est l'ensemble de la thèse de doctorat, qui est divisée en trois parties.

Le premier est celui formé par l'introduction et le cadre théorique, articulé autour de la nouvelle théorie des affections, toujours en consolidation, ma recherche vise donc à contribuer à son soutien. La deuxième partie est subdivisée en trois autres parties —révision de la biographie, état de la question et catalogue—, qui vise à répondre au premier bloc de questions que j'ai mentionné ci-dessus. La troisième partie contient l'analyse des poèmes cités et veut donner une réponse, à la fois au second bloc de questions et à la dernière question, en regroupant ainsi en conclusion tous les fruits de l'enquête.

PARTE I

En el punto de partida:

fundamentos de la investigación.

En este bloque se ofrece la información básica de la investigación, es decir, la enunciación de los objetivos, la hipótesis de partida, cuestiones metodológicas e ideológicas y el marco teórico en el que se inscribe la tesis, fundamentales para la comprensión del proceso investigador y la organización de los datos y conclusiones a lo largo de toda la memoria para optar al título de Doctora.

1. Introducción: objetivos, hipótesis y metodología.

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) fue uno de los pocos personajes de la Historia capaz de convertirse, en vida, en icono y referencia universal. Hoy, cuando aún no se han cumplido cincuenta años de su desaparición, es extraño encontrar a alguien incapaz de nombrar una obra suya. Sin embargo, Picasso, padre y verdugo del cubismo, pintor de vastísima producción, ha pasado a formar parte del imaginario colectivo occidental reducido apenas a un cuadro y una camiseta a rayas, siendo aún mucho lo que se desconoce de la persona, oculta por el personaje. La producción literaria del malagueño quedó eclipsada por su pintura y apenas si se ha estudiado como complemento anecdótico de la misma. Los escasos estudios de su obra poética que surgieron cuando los poemas empezaron a conocerse se realizaron empujados por el interés mediático, institucional o personal y aprovechando la relevancia de su figura. Esto dio lugar a una primera oleada bibliográfica superficial y no siempre rigurosa que necesita una revisión y puesta al día para esclarecer qué se ha dicho ya en numerosas ocasiones y qué queda aún por decir sobre el asunto, al menos en español, pues en este caso la bibliografía se nutre en gran medida de traducciones parciales de textos franceses y reflexiones afectivas y con ocasión de efemérides. Hasta ahora, los poemas de Picasso apenas si se han tomado como *souvenir* literario, cuando arrojan tanta luz sobre su arte, por suerte, con el nuevo siglo vino una nueva oleada de investigaciones, ahora sí rigurosas y profundas entre las que destacan las realizadas por Brunner, Caparrós Esperante, Inglada, Jiménez Millán, Leiris, Mallén, Michaël, Molina, Piot, Rißler-Pipka y entre las que quería incluirse esta tesis doctoral.

Mi investigación se propone, precisamente, traspasar la superficie del mito y profundizar en las facetas menos conocidas del genio malagueño, especialmente las del hombre y el poeta, que se clarifican sobre su dimensión plástica. Esta empresa se aborda, además, a través del estudio de la imagen en su más amplio significado, que va más allá de lo pictórico. Las imágenes más valiosas para esta investigación son, de hecho, las literarias, a través de las cuales se hace especialmente visible la configuración del mundo íntimo picassiano. Este imaginario íntimo se construye en sus textos a través del desfile de personas, personajes y personalidades mezcladas en un cronotopo literario junto con recuerdos de la etapa de formación del artista, dando lugar a una ucronía llena de caminos sinuosos y recodos inexplorados. De entre todos los personajes que aparecen a lo largo de los poemas, aquellos que cobran una especial relevancia están relacionados bien con la infancia y juventud del pintor, bien con el mundo aurisecular español. Son estos últimos los que resultan de mayor interés para el objeto de esta tesis y se encarnan en los nombres de El Greco, Velázquez, Góngora, y sus

correspondientes personajes: el conde de Orgaz, las Meninas y Polifemo. De este modo, y tras la necesaria decantación y selección, los objetivos que persigue mi investigación pueden dividirse en dos grandes bloques, con sus correspondientes divisiones, y podrían enunciarse de este modo:

1. Llevar a cabo una revisión de la figura de Picasso en el panorama histórico-literario español.
 - 1.1 Reconstruir la imagen personal proyectada del artista a través de la revisión de sus biografías.
 - 1.2 Llamar la atención sobre la faceta literaria del artista y reflexionar sobre la posibilidades que esta ofrezca en el panorama cultural, artístico y social español.
2. Estudiar la repercusión de los autores del Siglo de Oro español en la producción poética de Picasso, como ejemplo muestra de la poesía surrealista española.
 - 2.1 Observar el modo en el que la poesía de vanguardia, utilizando los textos de Picasso como muestra de ello, integra o reacciona ante las interpretaciones canónicas de la literatura áurea heredadas del Fin de Siglo: integración de motivos de acuerdo con el canon, nuevas valoraciones e interpretaciones, refutaciones...
 - 2.2 Analizar la culminación del proceso de canonización de Góngora, El Greco y otros artistas áureos y la creación de una imagen-mito de estos autores en el imaginario artístico de vanguardias a través del ejemplo de los textos picassianos.
 - 2.3 Actualizar la vigencia de la poesía del Siglo de Oro, poniéndola en relación con la literatura picassiana como ejemplo de las producciones artísticas y literarias del arte de vanguardia.

La fijación de estos objetivos de la investigación se debe a la necesidad de responder a una serie de preguntas surgidas a partir del descubrimiento de los textos picassianos y que, por la naturaleza de los mismos, se han convertido, especialmente la última de ellas, en mis preguntas de investigación: ¿qué escribió Picasso?, ¿por qué y para qué escribió?, ¿cómo escribió esos textos?, ¿quién es el Picasso autor de esos poemas y en qué coincide –o no– con la imagen que tenemos del famoso pintor? Las respuestas a estas preguntas conducen a la reconstrucción de una identidad picassiana asentada sobre los afectos y emociones, que requiere una lectura sentimental de los textos. Esta lectura lleva a otras preguntas secundarias, pero no accesorias, para la comprensión profunda del objeto de investigación; estas son: ¿qué relación

tienen los poemas con el resto de su obra?, ¿qué mensaje pretende transmitir Picasso con sus textos?, ¿cuáles son las herramientas que tiene y cómo las utiliza para hacerlo? Estas otras preguntas se resuelven a través del comentario de tres textos significativos en su producción: *Sueño y mentira de Franco*; *El entierro del Conde de Orgaz* y *Trozo de piel*, donde se encuentra ese imaginario construido fundamentalmente a partir de El Greco, Velázquez y Góngora, conjugados con sus recuerdos infantiles y evocaciones cotidianas, como ya se ha indicado. Todas las respuestas que he podido ofrecer(me) a esas preguntas conducen a una última pregunta final de investigación: ¿cuáles son y cómo funcionan las redes afectivas en el imaginario de Picasso?

Estas preguntas y la lectura previa de los textos dieron lugar a una hipótesis de partida que se condensó en la idea de que los poemas de Picasso cumplían una función existencial para el propio artista, basada en la catarsis y la construcción de un refugio afectivo. En ellos, además, los roles atribuidos a los personajes áureos que aparecían en ellos iban más allá de lo puramente estético o lúdico. Ya solo era necesario comprobar esta hipótesis y averiguar cuáles son esos motivos trascendentes que empujaron al malagueño a cambiar los pinceles por la pluma. Para comprobar la hipótesis de partida me he alejado de metodologías cuantitativas, que sí siguen para afrontar este análisis y con loables resultados otros investigadores sobre la poesía de Picasso como Nanette Rißler-Pipka o Enrique Mallén. He preferido, entonces, decantarme por metodologías cualitativas que complementan el brillante trabajo comenzado por ambos investigadores y llegan, lo adelanto, a conclusiones muy similares. En este estudio, que considero a medias exploratorio y explicativo, he empleado el método hipotético-deductivo para la comprobación de la hipótesis. En cuanto al enfoque teórico del proceso me he servido de la joven, vigorosa y extraordinariamente productiva Teoría de las Emociones –o Teoría de los Afectos–, sobre la que hablaré con más detenimiento en su apartado correspondiente. A lo largo de la investigación, esta hipótesis inicial no ha podido ser refutada y cada nueva información que aparecía ha contribuido a su confirmación y desarrollo, hasta el punto de desbordar los límites de espacio y tiempo que imperan en los nuevos Programas de Doctorado, quedando en mi archivo personal información para comenzar otra o varias nuevas tesis doctorales.

La organización de la investigación a lo largo de esta memoria se concreta en cuatro grandes bloques, que he resuelto en denominar partes, cada una con sus correspondientes subsecciones. La distribución del contenido en estas cuatro partes responde a mi voluntad de ofrecer la información de la forma más clara, coherente, concisa y cómoda para el tribunal, que, más allá de árbitro y juez de mi investigación en este caso, es, además, primer receptor y, como

tal, razón de todo el trabajo llevado a cabo a lo largo de estos años. De este modo, he considerado oportuno fijar y ordenar la información de manera que quien lea esta tesis vaya adquiriendo, a través de bloques lo más cerrados posibles, los conocimientos específicos que yo misma como investigadora he necesitado adquirir para comprobar la hipótesis y sustentarla en argumentos sólidos y elaborados. Es precisamente esta decisión lo que motiva una cierta descompensación en la extensión de cada una de las partes, que, como sostengo, queda justificada por el contenido. La primera de estas cuatro partes de las que hablo es esta misma, la conformada por la introducción y el marco teórico, que se organiza alrededor de la mencionada Teoría de las Emociones, aún en consolidación y a la que mi investigación pretende contribuir. La segunda parte se subdivide en otras dos –revisión de la biografía y catálogo de obras poéticas en español–, que pretenden responder al primer bloque de preguntas mencionadas más arriba y se corresponde con el primero grupo de objetivos planteados. Me gustaría detenerme aquí brevemente a exponer por qué considero necesaria, imprescindible y parte de mi investigación la revisión biográfica: como digo, el análisis de los poemas se lleva a cabo a la luz de la Teoría de las Emociones y, por ello, si la persona que hay detrás del artista no se conoce en profundidad y en las dimensiones de la calidad personal real, y nos dejamos arrastrar por el sensacionalismo que a lo largo de la vida del malagueño ha acompañado a su biografía, el perfil afectivo no podrá corresponderse nunca jamás con el que ofrecen sus poemas. De este modo, tras el primer acercamiento a los textos, el siguiente paso lógico era, pues, comprobar que el Pablo Picasso que se dibujaba en ellos era el que se correspondía con las biografías autorizadas, separando la paja del grano en la Era de la Información. A continuación, la tercera parte contiene el estado de la cuestión sobre el Picasso poeta y el análisis de los poemas y quiere dar respuesta tanto al segundo bloque de preguntas como a la pregunta final, recogiendo así como conclusión todos los frutos de la investigación. Esta tercera parte cumple con el segundo de los bloques de objetivos propuestos. Para terminar, la cuarta y última parte ofrecerá las conclusiones del estudio así como las futuras líneas de trabajo, que justifican la naturaleza de la dedicación académica tal como se entiende hoy en día.

Los textos de Picasso son interesantes, además de por su valor estético y por su función dentro de la obra del artista, porque pueden iluminar la disputada cuestión de cómo se acogió e interpretó el surrealismo entre los españoles, su vinculación o dependencia para con el francés, y todo ello, obligando a observar el movimiento en el contexto internacional y de interrelación artística que necesariamente le corresponde. El panorama vanguardista en España ha quedado tradicionalmente reducido a la llamada Generación del 27, denominación que García de la

Concha propone revisar (1982: 10), comentando la problemática causada por la limitación autoimpuesta del estudio de las vanguardias en España:

Lamentablemente –hemos de reconocerlo– una buena parte de la producción literaria del surrealismo español no ha merecido todavía la atención de la crítica. Deberíamos decir, mejor, que es la crítica la que desmerece de su función al olvidar piezas notables e, incluso, de gran calidad (1982: 26).

Si observamos lo que habitualmente se recoge en manuales de historia de la literatura española o, incluso, en las antología escolares y los libros de texto, se concluye que los movimientos de vanguardia que se dieron en España son: el ultraísmo, el creacionismo, el futurismo, la poesía pura, el neopopularismo y, en los años finales, cuando se trunca la natural evolución histórica de la literatura por la Guerra Civil, también el surrealismo. La clasificación, hecha a partir de los textos del grupo del 27, considerado como la única vanguardia que hubo en la literatura española, simplifica una realidad histórico-literaria que fue bastante más compleja y que necesita una profunda revisión tanto de su teoría como de los autores que la representan¹. Lo mismo ocurre con cada uno de los movimientos que quedan al abrigo de la denominación global de vanguardia. Por supuesto, no es este el lugar para emprender tal labor, ni tengo aún las herramientas y conocimientos suficientes para hacerlo; sin embargo, sí he creído necesario esbozar este brevísimo marco previo donde poder explicar el interés de autores como el que ocupará las páginas siguientes. Además, su producción poética, sobre todo su último libro, *Trozo de piel*, guarda una estrecha relación con Góngora. Esta relación lo enlaza con la vanguardia española y aporta nuevos datos a la reflexión sobre el interés que despertó el poeta cordobés en los jóvenes escritores del joven siglo XX. Sobre todo si se tiene en cuenta que Picasso no era ya tan joven, tenía ya 78 años cuando escribió la obra, ni tampoco lo era el siglo XX cuando emprendió el poemario que culmina su relación con Góngora y, en particular, con *La fábula de Polifemo y Galatea*.

En concreto, el caso del genio malagueño y su faceta literaria permite abordar en términos más amplios y complejos el surrealismo español: sus obras se escribieron en la estela

¹ Sobre la periodización de la historia reciente de la literatura en general y de la española en particular comparto, con Picoche (1989) y Peinado Elliot (2018) la necesidad de reducir la segmentación excesiva que se produce en los dos siglos inmediatamente anteriores al actual, considerando la ruptura producida por el Romanticismo el cisma necesario para considerar el cambio de paradigma artístico. Para profundizar en este asunto y leer propuestas alternativas de periodización pensadas especialmente para la literatura española de los últimos años recomiendo la lectura de PEINADO ELLIOT, Carlos (2018): «Una cuestión previa: sobre el entrelazamiento y la distinción de las líneas poéticas en la modernidad», *Tras la huella de María Zambrano. Lo sagrado en la generación poética de los 70*. Granada: Comares.

del surrealismo francés, sin recurrir al distingo del surrealismo «fecho al hispánico modo» que solían practicar los declarados –o discutidos– surrealistas españoles. Y sin embargo, y pese a que su creación se genera fuera de la estela peninsular de los que se agruparon bajo el rótulo de Generación del 27, presenta un importante ingrediente común nacido de una inclinación personal: la necesidad de la tradición hispánica que, en el caso de Picasso se concreta en Góngora, Velázquez y El Greco, como ya se apuntara en diversos trabajos entre los que podría destacar el de Jonathan Brown (1999). Picasso supo poner por escrito un mundo que ya no le cabía en el lienzo y que fascinó al propio André Breton. Es mucha la tinta que corre –y correrá– sobre su pintura, pero, ¿y sus poemas? ¿Acaso se reconoce a Picasso como el gran pintor y poeta del siglo XX? El Picasso poeta fue fagocitado por el pintor en la esfera pública y, sin embargo, sus textos renovarían el agua estancada con la que se alimentan las lagunas del canon de la literatura española del siglo XX.

Generación del 27 es una etiqueta que restringe absolutamente el panorama literario español de vanguardia y, si bien resulta muy didáctica y facilita la docencia, no responde tanto como debiera a la realidad (Guillermo de Torre, 1962; Gullón, 1982; García de la Concha, 1984; Wentzlaff-Eggebert, 1999; Anderson, 2005). La clasificación, hecha a partir de este restringido número de textos y autores, simplifica una realidad histórico-literaria que fue bastante más compleja y que necesita una profunda revisión tanto de su teoría como de los autores que la representan. Esta tesis pretende contribuir a la misión de revisar y llamar la atención sobre la cantidad de elementos circunstanciales que pueden observarse en la conformación del canon literario de la vanguardia española. En nuestros días, incluso, la historia se ha visto modificada en la memoria colectiva para que aquella foto, la del Ateneo de Sevilla tomada tras el homenaje a Góngora, las edades de unos y otros integrantes encajen con las demás piezas de un puzzle que se ha llamado Generación del 27 y que ha acaparado todo el panorama literario español del siglo XX. Se ha sustituido y estrangulado a las vanguardias sin que fuera su espacio legítimo² y quedaron relegados de este grupo y, por tanto, de la historia literaria de nuestro país, todos aquellos autores y autoras susceptibles de escandalizar la sociedad y/o abiertamente contrarios al régimen político imperante cuando se elaboró aquel canon. Incluso dentro de la nómina reconocida de escritores del grupo, se censuran ciertos nombres o ciertas obras en las que se reconocen las inclinaciones e ideologías no afines al grupo

² Además de los textos académicos que tratan el asunto, recomiendo la lectura del artículo de prensa «La generación del 27 está en obras», de Manuel Vilas, donde se resumen los puntos más problemáticos de la reducción del canon vanguardista de la literatura española a los nombres habituales. El texto, que fue publicado en *Babelia*. *El País* el 8 de septiembre de 2017, puede consultarse íntegro en el siguiente enlace: https://elpais.com/cultura/2017/09/08/babelia/1504867035_293813.html

y su herencia. Además, la elaboración de la consabida lista, por su naturaleza excluyente, expulsa automáticamente a quien destaque en cualquier otro canon artístico y, por ello, se eluden irremisiblemente nombres de interesantes poetas vanguardistas como Salvador Dalí³, Luis Buñuel⁴ y Pablo Picasso, autor que protagoniza esta tesis doctoral.

Hasta ahora, el inmovilismo con que se ha pretendido cerrar el canon de la literatura vanguardista española ha dado lugar a que se discuta si en España existió una verdadera vanguardia. Hasta ahora, el inmovilismo con que se ha pretendido cerrar el canon de la literatura vanguardista española ha dado lugar a que se discuta si en España existió una verdadera vanguardia, además de haber representado un obstáculo tanto para la renovación del canon, como para el asunto que nos ocupa: la inclusión en el mismo del Picasso poeta. Pero no debería obviarse la diferencia de perspectiva temporal entre el momento en el que se fijó la nómina vigente y el actual: ha pasado ya tiempo suficiente para reflexionar y pulir un canon literario que se construyó en concomitancia con su presente y que, en la actualidad, pertenece literalmente al siglo pasado. Por otro lado está la restricción de los límites del canon de la literatura española de vanguardia al espacio geográfico que se identifica con la demarcación política de España, sin tener en cuenta que, por la convulsa situación sociopolítica de la época, muchos de los autores que podrían considerarse españoles y que podrían contribuir al canon de la literatura española no vivían dentro de sus fronteras. De hecho, también muchos de los autores del 27 se vieron abocados al exilio, aunque parece que cuando los comienzos literarios no se producen en la Península, como ocurrió con los de Picasso, el problema de su adscripción es mayor que cuando el alejamiento geográfico se produce en la época final de la trayectoria poética. El malagueño, como se insistirá más adelante, siempre se consideró profundamente español, ciudadano de la República Española, aunque su rechazo a la dictadura franquista lo convertirá en un escritor exiliado, con todas las dificultades que esta denominación conlleva. Como menciona Fernando Larraz: «el exilio implica la salvaguardia de la libertad, pero esta se consigue [...] a costa de la invisibilidad en el ámbito de recepción nacional, del salirse a un afuera inhóspito» (2017: 50). De hecho, también muchos de los autores del 27 se vieron abocados al exilio, aunque parece que cuando los comienzos literarios no se producen en la

³ Para conocer la producción poética de Salvador Dalí y su relación con su pintura recomiendo la consulta de la siguiente tesis doctoral: Ochando Melgarejo, F. J., *Salvador Dalí. Siete poemas sobre lienzo. Un estudio de las relaciones entre su pintura y su poesía (1923-1950)*, dirigida por Alarcón Sierra, R., Universidad de Jaén, 2014.

⁴ Para conocer más detalles sobre la poesía de Buñuel recomiendo la lectura del estudio de Monegal: Monegal, A., *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993. También puede leerse una introducción al análisis comparado de los poemas de Buñuel con su película *Un perro andaluz* en el siguiente artículo: González Ángel, S., «Luis Buñuel y *Un perro andaluz*: del poema a la secuencia», *Cuadernos de ALEPH*, 9 (2017a), pp. 78-93.

Península, como ocurrió con los de Picasso, el problema de su adscripción es mayor que cuando el alejamiento geográfico se produce mediada su trayectoria poética. El propio Larraz indica que aquellos autores más o menos consolidados (Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, por ejemplo) o que formaban parte de las redes literarias (los autores del 27) antes de la criba franquista, no tuvieron problema en ser reintegrados en el canon una vez abolida la dictadura (2017: 58). Sin embargo, Picasso es uno de los autores cuya entrada en el sistema ha seguido negándose, a pesar de que se consideró profundamente español, ciudadano de la República Española. Su rechazo a la dictadura franquista lo mantuvo en un exilio del que nunca volvió, como tampoco se incorporó más tarde al Parnaso de la vanguardia literaria española. Hasta hoy sigue vigente la pregunta de por qué se le han mantenido cerradas las puertas⁵.

Picasso, como se viene insistiendo, comenzó a escribir en el exilio fuera de esas redes y contactos literarios que habrían facilitado su reconocimiento como poeta. No por ello debe entenderse que no se moviera en el mundo literario: de sobra es conocida su amistad con Gertrude Stein y todos sus protegidos, o sus relaciones estrechas con poetas franceses como Paul Elouard, Michel Leiris y el núcleo surrealista, incluido André Breton. Frecuentaba los núcleos poéticos de París, pero su lengua afectiva era el español y su temática estaba marcadamente impregnada también por un imaginario español. De este modo, se vio obligado a traducir sus poemas, y acabó escribiendo muchos de ellos en francés, para encontrar esa comunidad de lectores necesaria para la trascendencia poética (Larraz, 2017: 50)⁶. Que la mitad de la producción del Picasso poeta sea en francés, aunque sus obras «mayores» se compongan en español, no facilita su entrada en el canon hispánico, sino que la dificulta, ya que no solo no encaja completamente en la categoría de poeta español del siglo XX, sino que, además, casi todas sus características lo hacen más afín a la de poeta francés del siglo XX⁷.

Pero si Pablo Picasso es un artista de renombre internacional y polifacético, cuyas piezas, sean de la naturaleza que sean (pintura, grabado, cerámica, escultura, escenografías y vestuarios...) se reconocen dignas de ser expuestas en cualquier parte del mundo, ¿por qué no es posible, simplemente, considerar su literatura como una más de estas facetas artísticas y asumir su relevancia como se asume la de las demás obras? Con esta pregunta se alcanza, quizá,

⁵ Puede sobreentenderse en este punto que el hecho de que la obra poética del artista malagueño sea desconocida es un aspecto casi inherente a la no pertenencia al canon así que no se considerará como argumento causal de dicha no pertenencia.

⁶ Remito a la primera nota de este apartado donde he mencionado ya este asunto.

⁷ No en vano, a día de hoy, la mayor parte de los estudios sobre sus textos se han llevado a cabo en el seno de la Academia francesa mientras que la española apenas ha dedicado esfuerzos al rescate de este eslabón perdido de la vanguardia española.

la mayor piedra de choque del acceso de Picasso al canon literario y es, ni más ni menos, que su pertenencia a otro canon, el de las Bellas Artes. Esta se convierte en la principal limitación para su acceso en el censo más restringido de todas las artes. Y es que, no solo cuenta aquí su pertenencia al canon de las Bellas Artes, sino el hecho de haber alcanzado su centro, espacio exclusivo y excluyente al alcance de muy pocos. Parece que llegar al centro de la diana canónica, alcanzar la genialidad en una arte, priva al individuo de poder destacar en cualquier otra. No en vano, el canon está hecho a la medida del ser humano, a la imagen y semejanza de la mayoría, y es donde esta mayoría busca ejemplo a seguir, pero también un espejo en el que mirarse.

Weisstein defiende la artificialidad de la separación de las artes (1975: 299) y explica que la interrelación entre ellas se hace evidente desde el momento en que tomamos el nombre de una corriente estética o un movimiento nacido en una de ellas para aplicarlo a otra (1975: 309). Y concluye que: «para estudiar las influencias recíprocas que las artes tuvieron durante un período de tiempo determinado es conveniente ponerlas en relación con el período de tiempo o el período o el movimiento del que participaron» (1975: 308). En el caso de las vanguardias, sufren influencias estéticas simultáneas, que nacen todas a la vez como hermanos siameses que pugnan por crecer y desarrollarse de forma independiente sin ser conscientes de que están irremediabilmente unidos, y así lo defienden, no solo el propio Weisstein (1975: 309), sino también otros grandes conocedores de la vanguardia, como el escritor y marchante de arte, que lo fue del propio Picasso, Daniel-Henry Kahnweiler, quien, conociendo el cubismo de primera mano desde su germen, mantuvo que la relación entre el cubismo y el signo verbal era inquebrantable, especialmente la que se establecía entre esta corriente artística, la teoría de las correspondencias baudeleriana y la poesía de Mallarmé (Krauss, 1992: 266, 276 y ss.). Sin embargo, y puesto que el sistema de canonización y la propia nómina canónica en sí son algo completamente artificial, no debe extrañar que la taxonomía adopte otras características artificiales como esa misma separación de las artes. Si el hecho de que Picasso tenga casi tantos textos escritos en español como en francés complica, como se ha indicado, su acceso al canon, que Picasso se alce como referente absoluto del arte de vanguardia prácticamente provoca su veto en la lista de laureados poetas españoles, aunque sus poemas no se alejen tanto del estilo de otros autores que sí están en el Parnaso español⁸. La pertenencia a dos nóminas canónicas

⁸ Es inevitable la referencia a Vicente Aleixandre y a su bien merecido Nobel. No son tan evidentes las diferencias estilísticas entre *Pasión de la Tierra* o *Espadas como labios* y algunos de los poemas mayores de Picasso, sin embargo, Aleixandre no solo está en el canon, sino que ostenta el mayor galardón posible en las letras universales. La diferencia no es de estilo, la diferencia está en las elecciones vitales.

solo se permite si no se llama especialmente la atención en ninguna de ellas. No ocurre esto cuando se habla de Picasso.

Si acaso quedara aún alguna rendija por la que el malagueño pudiera penetrar en el canon literario, hay más circunstancias en contra, una de ellos de gran relevancia para la naturaleza historicista de este sistema de clasificación: Picasso no encaja en las fechas y, en este caso, no está lo suficientemente bien relacionado con las instituciones de poder como para que se obvie este detalle, como sí se hizo con la nómina del 27. Para tratar este aspecto, es necesario ahora recordar la división temporal habitual que se hace del periodo en el que, en principio, debería insertarse al Picasso poeta. El malagueño comenzó a escribir el 18 de abril de 1935, fecha en la que, si atendemos a la clasificación de Anderson (2005: 7-248), todas las corrientes vanguardistas españolas están llegando a su fin. Sin mencionar la situación del surrealismo —vanguardia en la que debería introducirse, sin lugar a dudas, la producción poética de Picasso— en Francia, enunciado hacía ya más de quince años. Escribir poemas surrealistas en 1935 no debería ser, aparentemente, un obstáculo insalvable: *Pasión de la Tierra*, de Vicente Aleixandre vio la luz este mismo año. Pero, de nuevo, la situación es diferente: *Pasión de la Tierra* aparece después de que se publicara, en 1932, *Espadas como labios*, funcionando como una lógica continuación de este. Además, Aleixandre estaba en España y bien relacionado con los elementos institucionales de la literatura española gracias, entre otras cosas, a su producción literaria anterior. Picasso está en Francia, muy alejado de las redes españolas, o, al menos, de aquellas que pudieran abrirle paso a la consagración institucional. Por otro lado, no publica un libro surrealista que muestre una evolución lógica de su estilo en 1935, como hace Aleixandre, ni siquiera publica su primer libro en 1935: Picasso escribe su primer poema en 1935 y no es hasta los años cuarenta cuando sus primeros poemas tienen cierta repercusión en los círculos españoles. De hecho, el estilo poético del malagueño no acaba de aquilatarse hasta 1959, cuando escribe sus poemas que podrían considerarse mayores: *El entierro del conde de Orgaz* y *Trozo de piel*. Esta destemporalización no hace más que complicar el asunto, puesto que el canon de la vanguardia española quedó configurado y, al parecer, inamovible, al caer la República, esperando ser rescatado cuando la situación del arte y la cultura en España fuera propicia para admitir esta tibia renovación que asomó tímidamente a finales de los años veinte.

Como afirma Jurisich: «el concepto de canon no se reduce simplemente a una selección de textos y lecturas, sino que además implica una institución reproductora, un repertorio de modelos a imitar que determinan los márgenes y las fronteras y un canal de distribución» (2008: s.p.). Picasso, como se ha visto hasta ahora, está fuera de los canales de distribución y al margen

de todos esos modelos a imitar. Él mismo se configuró su propio canon poético y la tradición en la que querría insertarse, tradición que, sorprendentemente o no, era la misma que habían elegido los poetas del 27 y que rescataba a Góngora y todo el imaginario literario que mantenía a unos y otros firmemente en la tierra que pisaban a pesar de los altos vuelos de la escritura automática. Sin embargo, la institución, la Academia y el inmovilismo que impregna gran parte de aquellos que tienen en su mano decidir cuál es la historia de la literatura y el arte en España hacen que, como apunta de nuevo Jurisich:

se vuelve prácticamente imposible discernir entre lo que la institución tradicional del canon distingue como «bueno» o «malo», lo que lleva a aceptar los textos que la tradición propone como valiosos sin cuestionamiento alguno. En estas condiciones, intentar abrir el canon a las variantes culturales, [...] equivale a una operación inútil y sin sentido, ya que los textos canónicos ya no se leen ni se interpretan; se *aceptan*, y la lectura se parece cada vez más al gesto de asentimiento que el siervo brinda al amo (Jurisich, 2008: s.p.).

El canon es un concepto polisémico e institucional, arbitrario, simplista y que ha llegado a convertirse en una mera herramienta para la manipulación ideológica. Con el canon no se pretende mostrar un resumen de una cultura sino establecer una institución, establecer unos límites tan solo motivados por cuestiones ideológicas o crematísticas. Por ello el canon es necesariamente dinámico, aunque tenga aspiraciones de permanencia (Mainer, 1998).

Para hablar de un Picasso poeta surrealista y sus posibilidades de engrosar las filas del canon de la literatura española considero necesario, especialmente conociendo las particularidades de su vida y su producción literaria, hacer un breve esbozo de respuesta a la pregunta: ¿cuáles son los límites de la literatura española? La respuesta a esta pregunta es, por supuesto, controvertida y la versión más aceptada ha ido variando desde el Romanticismo hasta nuestros días. Y estas consideraciones son de interés, no solo porque el autor protagonista de esta tesis doctoral sea un pintor español que vivió muchos más años de su vida en Francia que en España y que además escribe sus textos en español y francés, sino porque también sus influencias pictóricas y literarias han sido, si bien canonizadas finalmente, especialmente discutidas, cuyo caso más representativo es el de Luis de Góngora. Para fijar unos límites de la literatura española no basta ni asumir que debe incluir todo texto literario escrito en castellano, ni asumir que lo es todo lo que se haya producido en los límites geopolíticos del país. Esto último desata toda una serie de cuestiones históricas y sociopolíticas que, lejos de facilitar la clasificación canónica, la oscurece aún más, especialmente si se habla del canon español de las

vanguardias, enturbiado por la Guerra Civil. Como es de sobra conocido, a partir del siglo XIX comienza a dejar de ser productiva la identificación forzosa entre lengua y cultura, y comienza a tenerse en cuenta la producción literaria en otras lenguas de autores que se consideran españoles. En este caso y siguiendo este criterio debería considerarse literatura española toda la producción de Picasso y no solo los textos en español, aunque esta discusión debiera trasladarse a otra investigación que no es la que nos ocupa. Si bien este aspecto de la reivindicación canónica de la producción picassiana es algo más sencillo de argumentar, no lo es tanto la adscripción de Picasso como autor español puesto que, como ya se ha repetido en sucesivas ocasiones, comienza a escribir en Francia y alterna las dos lenguas. Pero, como también se ha expuesto, la etapa de formación del artista, así como su imaginario poético, son profundamente españoles y, por ello, aunque los comienzos de su producción tengan lugar fuera de España, me inclino por considerarlo, como de hecho hacen desde la Academia francesa, un artista perteneciente al canon español y como a tal y con el consiguiente interés debería estudiársele desde la Academia hispánica⁹.

Finalmente, y para concluir esta breve introducción a mi investigación, querría hacer una anotación: a lo largo de casi toda la redacción me refiero a la producción literaria de Pablo Picasso como «poemas»¹⁰. Los límites genéricos de la literatura no resultan más fáciles de indicar que los límites de la propia literatura. Refiriéndose al producto artístico en general, y siguiendo a Erwin Panofsky, Pierre Bourdieu (2017: 33-34) explica que la legitimidad de la condición artística de un producto no responde más que a una cosa: la intención de crear arte del productor y la intención de percibir el objeto como objeto artístico del receptor. Cumpliéndose ambos requisitos en el caso de los textos de Picasso, tanto si se aplica al producto artístico en sí mismo, como si se extrapola el razonamiento a la atribución de la categoría de poemas a estos textos, he tomado la decisión de referirme a todos ellos como poemas. Además, como se indicará, absolutamente toda su producción literaria presenta un carácter de borrador que persigue llegar a su culminación, alcanzada en sus productos finales¹¹: *El entierro del conde de Orgaz* (1959) y *Trozo de piel* (1959)¹². Esto dificulta la adscripción de los distintos textos a

⁹ Coincide con esta idea Caparrós Esperante quien escribe lo siguiente: «Y por supuesto, se trata también de sumar esfuerzo por rescatar a Picasso, figura clave de la Modernidad, para dicho canon español, donde su lugar es aún borroso o simplemente inexistente» (2017: 5).

¹⁰ Hay quien ha considerado uno de los títulos que se trabajarán, y que yo considero poema, *El entierro del conde de Orgaz*, como novela (Fernández Molina, 1988) e, incluso, como obra de teatro (Brunner, 2003).

¹¹ Excepto la clarísima excepción de sus dos obras de teatro: *El deseo atrapado por la cola*, de 1941, y *Las cuatro niñas*, de 1948.

¹² *Sueño y mentira de Franco* (1937), el otro poema analizado en esta memoria, presenta una naturaleza algo especial, como se indicará en el apartado correspondiente, que cobra especial relevancia y eclipsa, aunque no elimina, esta característica tan evidente en los otros dos textos.

géneros diferentes. Así, todos ellos deberían considerarse pertenecientes al mismo género literario, sea narrativa, lírica o teatro. La elección que se ha preferido en esta investigación es la de su adscripción a la lírica, aunque no sin ser consciente de que no tiene por qué ser una decisión concluyente ya que, además de la complejidad de los mismos textos picassianos, el género lírico en sí es el que se ha ido convirtiendo a lo largo de la Historia en el cajón de sastre de la Teoría de la Literatura y cuyas características siguen siendo las más etéreas. No obstante hay algunas particularidades del género lírico que sí se aceptan irrefutablemente y que los textos que se manejan cumplen. Para Platón, el género se caracterizaría por la «diégesis» (2003: 392e-393b); Aristóteles plantearía que la característica fundamental de la lírica es la primacía de la forma, que llama «medios», sobre el contenido, que son denominados como «objeto» y «modo», procurando el poeta, además, el placer ligado a la liberación producida por la catarsis a través de la imitación (2002: 1453b). En el siglo XIX se añaden algunas otras características ineludibles: Hegel defiende que la poesía es la expresión directa del interior del poeta; Schelling, por su parte, habla de una representación del infinito en lo finito a través de las palabras y la lírica. Pero, además de esto, sobre el concepto planean otras ideas como la de poeta-dios o poeta-creador que defienden Víctor Hugo (1979 [1827]) o P. B. Shelley (1986 [1821])¹³. Además, los textos de Picasso cumplen con todas las características enunciadas por García Berrio y Huerta Calvo (2009 [1992]) y que son: ritmo; fragmentarismo; presencia continua de la voz del yo poético; intensidad en detrimento de la extensión y ausencia de acción. Esta última característica podría discutirse tras leer los textos analizados, pero también ocurre esto mismo en otros poemas de los que no se dudaría en adscribir al género lírico como, por ejemplo, otro que tiene estrecha relación con el análisis que se propone: *La fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. A la luz, pues, de estos argumentos considero justificada la denominación de poemas que atribuyo a todos los escritos que se inventarían en la segunda parte de esta memoria.

¹³ Estas ideas sobre la misión y la caracterización del poeta en el Romanticismo podemos observarlas en prácticamente todos los escritores de la época, pero de especial interés son, tal vez el prólogo a la primera edición de *Cromwell* (1827) de Víctor Hugo y la *Defensa de la poesía* (1822) de Percy B. Shelley.

2. Conceptos, argumentos y reflexión sobre la teoría

A lo largo de las siguientes páginas se ofrecerá el sustento teórico de la investigación que se articula en tres grandes bloques: 1) imagen y Teoría del Imaginario, 2) Teoría de las Emociones y construcción de la identidad a través de la literatura y 3) concepto y función del cronotopo. La reflexión sobre estas cuestiones teóricas es el elemento coadyuvante indispensable para responder a las preguntas formuladas al inicio de la investigación ya que, a través de los conceptos, ideas y teorías que he manejado he podido discernir tanto el contenido (a menudo bien velado por la forma) como la función de los poemas de Picasso. Y es que la función de los poemas es una de las cuestiones más relevantes de entre todas las que han quedado fuera de las preguntas de investigación, aunque su respuesta resume, de alguna forma, todas ellas: por qué Picasso comienza a escribir en 1935 siendo ya un pintor de éxito y renombre internacional es el misterio detonante que desencadenó toda esta investigación.

Como ocurre con la madeja de significaciones que se dirigen, bifurcan, enredan e incluso anudan entre sí en todas direcciones, los resultados de la investigación se presentan de forma irremediablemente trabada y es una misión compleja deslazar la información ofreciéndola de forma aislada, porque todo está conectado y cada conclusión no es más que un segmento de la hebra continua que conforma la madeja. Reflejo de este *continuum* son las páginas que siguen, en las que trataré de argumentar la base teórica del estudio intentando que no quede ningún cabo suelto y que todo encaje, huyendo, además, de marañas y digresiones sinuosas que hagan penosa la labor del lector.

Al tratar unos poemas producidos por un pintor, por alguien que ha consagrado su vida a la imagen, es absolutamente imprescindible recurrir, aunque sea mínimamente, a las teorías sobre la imagen, entre las que destaca, sin lugar a dudas, la Teoría del Imaginario. Esta teoría, además, combinada con otras reflexiones teóricas derivadas de la Teoría de las Emociones y la construcción de la identidad en la literatura, dará lugar a ciertas conclusiones sobre la presencia e identificación con el monstruo y el erotismo latente y/o explícito en los textos de gran interés. Por otro lado, la teoría que resultó más funcional para construir la base de la investigación fue la Teoría de las Emociones, actualmente en construcción y para la que mi tesis aspira a ser muestra de su aplicación y contribución a su consolidación. A partir de la Teoría de las Emociones se plantean varias ideas entre las que destacan la construcción de la identidad a través de la literatura y el proceso de catarsis. Estos procesos y mecanismos se activan en el texto mediante el uso o la construcción de un cronotopo literario. El concepto bajtiniano de cronotopo, si bien no configura una teoría en sí mismo y es, más bien, una herramienta como

otras que se utilizarán a lo largo del análisis de los poemas, sí constituye, no obstante, un eje estructural para la investigación, ya que la construcción del cronotopo en los textos picassianos se lleva a cabo desde el primer poema y se culmina en los dos últimos de su producción, que ya se han mencionado: *El entierro del Conde de Orgaz* y *Trozo de piel*. Puesto que el cronotopo picassiano no es equiparable al cronotopo estructural de la novela moderna del que se suele hablar en Teoría de la Literatura, sino que cumple una función ontológica y afectiva, se hace necesario conocer en profundidad la biografía del artista para desentrañar la clave del espacio-tiempo que se evoca.

Para comenzar con el cuerpo de la reflexión teórica, quisiera, pues, exponer algunas ideas sobre la Teoría del Imaginario y los fundamentos de la mitocrítica, ya que las bases teóricas de estas tendencias, y especialmente las del estructuralismo figurativo, resultan funcionales al acercarme a unos textos producidos por un poeta pintor, para quien la imagen lo gobierna todo en absoluto predominio. La epistemología de la imagen ha tenido su lugar en la mayoría de las corrientes de pensamiento moderno hasta que en la primera década del actual siglo XXI se ha llegado incluso a formular la hipótesis de que se haya producido un punto de inflexión en el pensamiento que algunos denominan giro pictórico. Se defiende que la forma primera de aprehender el mundo es a través de imágenes y que son estas los elementos estructurantes del pensamiento. La imagen, a diferencia del argumento o del logos, conecta con la irracionalidad del pensamiento y permite activar involuntariamente procesos empáticos, espirituales, catárticos, etc. Estos procesos se producen especialmente a través de las imágenes poco codificadas, que aún no se han convertido en signo; de este modo, prestan un mayor rendimiento las imágenes interiores, gnósticas, asociadas a la formación individual, que las imágenes exteriores, epistémicas, asociadas a la experiencia empírica comprobable. En el Renacimiento, como ocurrió en muchos otros ámbitos del conocimiento y la sociedad, se abandonó el uso y el efecto místico de la imagen a favor del divulgativo y explicativo. Sin embargo, estos usos se recuperan a partir del Romanticismo –realmente se reavivan ciertas ideas herméticas que siguieron latentes desde el Renacimiento y que no llegaron nunca a desaparecer– y se aprovechan en diversos campos artísticos y no artísticos (Zamora Águila, 2010). La imagen gnóstica se reconsidera y valoriza especialmente en el surrealismo cuando se persigue precisamente la irracionalidad que esta proporciona. La imagen surrealista se construye precisamente como un misterio para el receptor y como una revelación mística para el emisor.

Por otro lado está el concepto psico-filosófico de imaginario: el término que se refiere a la capacidad de los individuos de representar en el pensamiento sin necesidad de experiencia empírica inmediata o previa. Lacan, en su conferencia «Le symbolique, l'imaginaire et le réel» (1953), comienza a contemplar lo imaginario o el imaginario como el conjunto de imágenes que, producidas por el yo, reúnen todo lo relacionado con lo más íntimo y primitivo del individuo (ilusiones, fascinación, miedos, engaños...) y se convierten en símbolos no necesariamente codificados (Lacan, 1982). Estos símbolos están, además, estrechamente vinculados con lo que se dijo anteriormente sobre la imagen surrealista.

Por su parte, el estructuralismo figurativo defiende que el sentido de un texto solo puede aprehenderse a través del estudio de sus imágenes. Además, oponiéndose al historicismo conservador, considera que el signo solo significa en función del lugar que ocupa en la estructura y, por tanto, es necesario ponerlo en relación con la cosmogonía verbal de su autor más allá de la palabra, la frase, la página, el capítulo o la obra (Gutiérrez, 2012: 20) y esto entronca directamente con la necesidad de conocer en profundidad al autor y su circunstancia y peripecia vital. Considero que, subsanando el problema que causa el carácter exclusivamente formal de este planteamiento, la mitocrítica se convierte en una perspectiva complementaria de gran utilidad para el análisis. Toda la producción literaria de Picasso puede entenderse en clave de relato simbólico y creo que así debería hacerse. El estructuralismo figurativo cuenta además con otro concepto asociado: las estructuras antropológicas del imaginario, que se definen como las matrices semánticas deducidas a partir de la medida del hombre y que forman la base de clasificación y análisis del estructuralismo figurativo. Desde la mitocrítica, además, se considera que la literatura es en sí misma una especial manifestación del Imaginario en forma de creación simbólica a través del lenguaje (Gutiérrez, 2012: 21-23).

El Imaginario se sitúa, pues, a medio camino entre lo afectivo e irracional y las formulaciones racionales, entre el instinto animal primitivo y la concepción teórica de la emoción, aunque más inclinado del primer lado de la balanza en tanto que formulación primigenia. De este modo, la imagen simbólica acaba funcionando como elemento polivalente (Mircea Éliade, 1979: 17) para formular lo inefable –ya por miedo, ya por culpa, ya por ser un sentimiento no asumido, ya por incapacidad para expresarlo...-. Así, el cronotopo picassiano recrea un espacio a través de la vía indirecta durandiana más pura (Durand, 1964: 8), convirtiéndose en una imagen simbólica en la que el objeto recreado, en este caso el espacio, carece de entidad material, es decir, no puede crearse una imagen sensible definida de él.

También resulta productivo el estudio de los personajes principales que aparecen en los poemas del malagueño atendiendo a la distribución de las tres instancias del arquetipo:

esquema, arquetipo e imagen arquetipo. El esquema, formulado en base a ideas kantianas, es la representación que posibilita el paso de los fenómenos percibidos por los sentidos a las categorías del entendimiento a través de un proceso trascendente, convirtiéndose así en un puente objetivo, no empírico, entre lo sensible y lo inteligible (Kant, 2013: 33-35). Durand, además, señala que el esquema es la instancia verbal del arquetipo en la que se establece una relación abstracta y dinámica a través de lo instintivo y su función es estructurar el conjunto de imágenes extrayendo sus cualidades comunes. De este modo se entiende que para Picasso sean perfectamente intercambiables Polifemo y el Minotauro; Málaga y Barcelona; Velázquez, El Greco y Góngora; las Meninas y el Conde de Orgaz...

Por otro lado se encuentra el arquetipo en sí mismo, que es, en términos durandianos, una estructura organizadora de las representaciones del inconsciente que desborda las concreciones individuales, geográficas, regionales y sociales de la formación de las imágenes. Es la instancia formal del arquetipo que configura la primera representación simbólica, abstracta, universal, inmutable y heredada (Durand, 1964: 71-72). Si bien, de las tres instancias del arquetipo es esta la que menos se aplica en el análisis, es importante manejarla puesto que es una constante, ofrece las matrices sobre las que se harán las modificaciones necesarias para el emisor, pero que permanece en la base del imaginario. Finalmente se enuncia la imagen arquetipo, que es la instancia nominal de este y que implica la actualización y concreción del arquetipo en el uso de cada individuo o colectividad y que queda diversificada en símbolos (Gutiérrez, 2012: 38). De estos símbolos, nos interesan especialmente los oníricos, según los denomina Jung, o inconscientes, en la nomenclatura freudiana, y también llamados criptóforos, porque implican un grado de desconocimiento del propio autor sobre sus pensamientos, aunque haya, sin duda, motivaciones conscientes y culturales tras las elecciones. Los símbolos picassianos tienen, también una función onírica en la clasificación de Paul Ricoeur, que tiene su base en los recuerdos que desvelan los sueños o las experiencias oníricas y/o inconscientes (1982: 175-176).

La connotación afectiva del Imaginario emparenta directamente con el siguiente de los bloques que resulta de interés para esta introducción metodológica: la llamada Teoría de las Emociones o Teoría de los Afectos. Luisa Elena Delgado, Pura Rodríguez y Jo Labanyi publican en 2018 su libro monográfico *La cultura de las emociones y las emociones de la cultura española contemporánea (siglo XVIII-XXI)*. En este volumen se aplican por primera vez de forma sistemática las ideas de la Teoría de las Emociones en los estudios hispánicos, explorando y demostrando su funcionalidad en este territorio. Desde entonces, la lectura afectiva de la información histórica viene cobrando relevancia y en este año 2019 se han

publicado diferentes artículos, los grupos de investigación que se mencionan en la Introducción del monográfico (2018: 9-10) se han seguido consolidando y se han defendido tesis doctorales entre las cuales la titulada *Mujeres bajo tutela: una historia de la Sección Femenina de Falange desde el género y las emociones (1934-1977)* de Begoña Barrera López es un magnífico ejemplo. Como ya he mencionado, mi propia tesis doctoral también pretende recoger el testigo a la invitación de Delgado, Rodríguez y Labanyi ampliando el campo de acción de la teoría y virando desde la Historia y los Estudios Culturales, ámbitos más productivos por el momento, hacia la crítica literaria y el análisis literario de textos.

La Teoría de las Emociones considera los sentimientos o emociones¹⁴ fruto de la sociedad y las costumbres culturales, con su correspondiente evolución histórica; de posesiones del yo pasan a convertirse en factores y actores sociales. De este modo, se hace fundamental observarlos en su contexto atendiendo a las comunidades emocionales para, siguiendo a Raymond Williams (1977: 132-133), poder discernir cuál es la estructura de sentimientos¹⁵ implícita en los textos sometidos a análisis. Obtener la estructura de sentimientos de una época es tanto o más útil y valioso que discernir su estructura de pensamientos, ya que contiene la clave profunda de la emoción de una época, una pulsión latente en todas las esferas que va mucho más allá de la mera explicitación de las ideas; el impulso afectivo cobra la relevancia del desencadenante del pensamiento. Por otro lado, la emoción¹⁶, en oposición al pensamiento, no puede desligarse de lo corporal, de la reacción física, y tener esto en cuenta da lugar, necesariamente, a una visión distinta de la Historia, el arte y la cultura¹⁷. Según Monique Scheer, la emoción reside tanto en el cuerpo como en la mente, puesto que se experimenta físicamente pero se aprehende intelectualmente. Scheer anota también que el proceso

¹⁴ En español, no así en inglés, la diferencia entre emoción y sentimiento no es significativa en el uso. Tampoco existe esa gran diferencia semántica entre emoción y afecto; si bien es cierto que el término afecto restringe un poco el uso emocional a ámbitos positivos, no son lo suficientemente diferentes como para que hablar de Teoría de los Afectos (como se hace en el mundo anglosajón) o Teoría de las Emociones dirija al lector a ámbitos diferentes.

¹⁵ El concepto de estructura de sentimientos formulado por Williams hace referencia a la pulsión emocional de una época, al estado de ánimo de toda una sociedad en un periodo histórico (el *spleen* del Fin de Siglo, los *felices* años 20...). Se convierte en una intuición que impregna el arte y el pensamiento.

¹⁶ En la formulación de la teoría se ha entrado en debate sobre qué porcentaje de procesamiento individual corporalmente han pasado estos impulsos corporales de base colectiva y así se han diferenciado entre emoción, sentimiento y afecto; prefiero no entrar en esta cuestión y hablar sencillamente de emociones y afectividad, puesto que es lo que resulta productivo para la redacción de los resultados de esta investigación.

¹⁷ Además, como la expresión de las emociones ha estado, y quizá sigue, restringida a lo privado e íntimo por considerarse una acción de signo femenino, para el caso de los poetas el ejercicio de reconocimiento y manifestación de las emociones da lugar a que Bachelard hable, como se explicará más adelante en el cuerpo de texto, del *tiempo andrógino* de la poesía, trasvasando así lo afectivo a su teorización de la literatura. En el caso concreto de Picasso, que lo sentimental esté asociado a lo femenino y que él desborde sentimentalidad en su arte, es como si en su vida tuviera que reafirmarse una y otra vez en su virilidad cambiando de pareja y que esta sea cada vez más joven, teniendo hijos, insistiendo en su posición de sostén familiar... de varias familias, etc.

intelectual de poner voz a las emociones sirve para exteriorizarlas, pero escribirlas consigue interiorizarlas¹⁸, y además avisa de que en el proceso de escritura estas emociones pueden quedar implícitas y, por tanto, es en el contexto histórico y socio-cultural del texto, así como en la habilidad empática del investigador, donde residen las claves de lectura. Esta idea es importante y de especial relevancia para mi análisis de los poemas de Picasso, ya que es mucho lo que se esconde tras la punta del iceberg que es el producto literario y me será obligado valerme del contexto y la intuición para desvelar lo oculto en ellos. Sara Ahmed, siguiendo a Staley Fish, va más allá y llega a considerar los textos producidos por los individuos como fuentes de información emocional de ese individuo en cuestión (2004: 39-45), operación que es, en última instancia, la que yo misma llevo a cabo con los poemas de Picasso.

Me gustaría partir de la formulación general de la Teoría de las Emociones para concretarla en dos aspectos relacionados o derivados de esta forma de entender la información histórica: la producción del poema como proceso catártico para expiar la culpa y el poema como espacio de construcción de la identidad. Como podrá leerse con mayor desarrollo en el epígrafe correspondiente de la segunda parte, la melancolía es una emoción inherente a Picasso y, por tanto, implícita continuamente en los poemas. Una de las posibles causas de esta melancolía perenne del artista no explicitada en su biografía podría ser el sentimiento de culpa y la continua lucha contra sí mismo. Freud trata el asunto al formular la idea de *superyó*, por el que los valores externos al individuo inculcados desde el ámbito familiar y de su formación se convierten en enjuiciadores de los deseos del *yo* y cuando, a menudo, estos deseos y los valores adquiridos entran en conflicto, se genera el sentimiento de culpa. La culpa que creo encontrar en Picasso se alinearía bien con el concepto de «culpabilidad depresiva» de Klein (1973: 377). Esta idea sostiene que la culpa se origina en el daño al objeto amado/deseado. El concepto de «culpabilidad depresiva» se opone al de «culpabilidad persecutoria», donde la culpa es el resultado de la exposición al objeto temido. Por otro lado, la melancolía picassiana podría provenir, también, de aquello que Hoffman llama «culpa verdadera» y que consiste en la experimentación empática del dolor de una persona, que suele transformarse en culpa al no poder el individuo que la experimenta hacer nada para solucionar o evitar el dolor del semejante (1998: 91-112). Este proceso de empatía y culpabilización pudo experimentarlo Picasso en varias ocasiones, como se comprobará en el capítulo dedicado a la biografía, pero la vivencia de la muerte de su hermana pequeña puede ser un hecho que ilustre bien estas emociones. La

¹⁸ Sobre este asunto recomiendo la lectura de *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios* de Siri Hustvedt, especialmente de las páginas dedicadas a hablar de la escritura automática: HUSTVEDT, Siri (2010): *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*. Barcelona: Anagrama, 36-40.

adquisición de la culpa, además, puede dar lugar a las situaciones de ansiedad y de dificultades de gestión de las relaciones sociales que aparecen una y otra vez en las memorias que escriben sus allegados. Además, como recopilan Etxebarria, Conejero, Martínez y Muñoz, la culpa tiene su origen en dos emociones fundamentalmente: «la empatía ante el sufrimiento del otro y la ansiedad ante el rechazo ajeno» (2004: 242). Ninguna de estas dos emociones resultará extraña a Picasso a la luz de su biografía; valgan como ejemplo la ya mencionada pérdida de la hermana para la primera y la necesidad de reconocimiento y conservación de las raíces para la segunda. Este proceso de adquisición de la culpa implica otro, de signo opuesto, que es el de la expiación. El mecanismo de expiación se materializa en Picasso de una forma bastante tradicional: a través de la catarsis¹⁹ estética, bien por los cuadros –cuando pinta a las parejas deformes y terroríficas–, bien por los poemas –dando rienda suelta a la emoción contenida e inconfesable y construyendo un refugio para el rechazo y el dolor ajenos–.

Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* (1980) crean al personaje del *nómada*, que se define por su capacidad de habitar, de rellenar el espacio y hacerlo suyo. Mientras para Steiner lo «extraterritorial» se condensa en un asunto puramente lingüístico que relaciona la lengua del escritor con la distancia de este con su centro, el *nómada* es aquel que tiene capacidad de ocupar constantemente el espacio vacío, es decir, aquel para el que «la desterritorialización constituye su relación con la tierra» (Deleuze y Guattari, 1980: 386).

Por otro lado, la forma de generar identidad a través del texto escrito implica lo siguiente:

Todo texto escrito opera como un laboratorio de lenguaje en el que se ensaya una cierta manera de ordenar y registrar las cosas del mundo y el orden humano que en ellas acontece. La validez y confiabilidad de este ensayo no se mide por la «verdad» positiva de sus asertos, sino por la capacidad de los textos para generar un recurrente movimiento

¹⁹ Luis Alonso de Santos escribe a modo de definición del proceso de catarsis, aplicado al teatro, ámbito originario del término, lo siguiente: «Se puede entender en dos sentidos: purgación y purificación. Como la purga cura el cuerpo, la tragedia devuelve la salud al alma mediante la identificación del espectador con las emociones que padecen los héroes en escena (a partir del sentido de la culpa). Por la compasión y el temor, el espectador toma conciencia tanto de sí mismo como de los otros, lo que provocará en él un alivio purificador» (2012: 230). No obstante, el término está originariamente planteado en la *Poética* de Aristóteles, donde se expone que la poesía bien construida provoca: “un deseo de llorar en los espectadores u oyentes de poesía - concretamente de poesía trágica- que se suma a las emociones de terror y compasión que le son propias. De aquí procede la teoría de la *kátharsis* o «expurgación» o «purificación» aristotélica, según la cual, el fin de la tragedia es la purificación de emociones como el terror y la compasión a base de provocarlas en los espectadores (Aristóteles, *Poética*, 1449b)” (López Eire, 2001: 189).

de efectos identificatorios (por ejemplo, con los personajes) y de efectos de extrañamiento hacia la realidad representada en los textos. Este movimiento, dependiendo de la naturaleza de los textos y de la competencia analítica e interpretativa del lector, puede ser muy complejo y manifestarse en varios registros intelectuales y de sensibilidad. Es decir, se trata de un ejercicio hermenéutico que se puede materializar como un genuino acto de problematización crítica del mundo (Mansilla, 2006: 134).

La poesía de Picasso es un claro ejemplo de ese ensayo demiúrgico²⁰ y creador de un «mundo de ficción orientado a reafirmar una supuesta esencialidad cultural» del que habla Mansilla (2006: 134), llegando a ser —como se avisa también en la cita— de gran complejidad, y esto justifica la necesidad del estudio hermenéutico que se emprende en la tercera parte de esta tesis doctoral.

Para terminar este capítulo de reflexión sobre la teoría, acabaré hablando del cronotopo, concepto sobre el que no hay conflicto teórico, pero que, como ya he dicho, encuentro necesario especificar, especialmente para presentar las particularidades del uso concreto de la herramienta en los textos que se manejan, en los que el cronotopo, el espacio-tiempo, se convierte en eje vertebral del sentido de los poemas. Define Bajtin cronotopo como «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura». Además, indica como características de este recurso su condición metafórica, la indisolubilidad del tiempo y el espacio aludidos y su naturaleza dual de categoría formal y de contenido (2001: 63). De este modo, cada evocación de recuerdos en literatura se vale de la estructura cronotópica, ya que todos ellos son evocaciones de un tiempo y espacio simultáneos y ese es junto el mecanismo que funciona en los poemas de Picasso. Además, afirma Bajtin que el cronotopo «determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica» (2001: 63). Esto se confirma en los textos del malagueño y, precisamente por la imagen cronotópica referida en ellos, se reveló como indispensable la reconstrucción de esta, también a través de los datos biográficos. Los poemas se convierten en una suerte de autobiografía lírica en la que se cumple el tópico del poeta empujado por la necesidad de hacer un alto en el camino y pasar revista a los acontecimientos de su vida; entonces toma la pluma y escribe.

²⁰ Para conocer más en profundidad el funcionamiento de la relación entre el demiurgo platónico y el proceso de creación poética recomiendo la lectura de: BORDOY FERNÁNDEZ, Antoni (2004): «Imagen e imitación: demiurgo, artesano y artista en el platonismo», *Taula, quaderns de pensament*, nº 38, pp. 199-206.

Por otro lado, y como sigue formulando Bajtin, el cronotopo tiene relevancia temática y figurativa. La primera, porque la acción y/o el argumento se organiza en función a él; la segunda, porque es a través de esta herramienta por la que el suceso se convierte en imagen, concentrándose en él (2001: 67). En el caso de los poemas, el cronotopo adquiere un valor estructural aún más fuerte, ya que es la potencia figurativa del recurso uno de los motivos que me empujan a considerar estos textos en el marco de la lírica. Esta intensidad figurativa se consigue por «la especial concentración y concreción de las señas del tiempo –del tiempo en la vida humana, del tiempo histórico– en determinados sectores del espacio» (2001: 68).

Sin embargo, mientras que Bajtin define el concepto de cronotopo basándose especialmente en la novela, Bachelard habla sobre el instante poético y el instante metafísico que matizan y completan el concepto bajtiniano y defiende que la poesía es el único género capaz de construir instantes complejos, es decir, instantes poéticos, en los que se simultanean diversas realidades: «para construir un instante complejo, para reunir en ese instante gran número de simultaneidades, destruye el poeta la continuidad simple del tiempo encadenado» (1999: 93). A este tiempo simultáneo y ucrónico lo denomina Bachelard *tiempo vertical* y sigue diciendo de él que es ambivalente –en los poemas de Picasso, la ambivalencia del tiempo vertical es su inherencia al espacio y la superposición de recuerdos de toda su juventud–. Finalmente menciona Bachelard el concepto de *tiempo andrógino*, que es el tiempo de la poesía y de las emociones y que se opone al tiempo que avanza furioso e irremediable de la Historia. Por otro lado, y siguiendo con la idea del cronotopo de Bachelard, escribe Juan José Rastrollo que «esta concepción bachelardiana del espacio-tiempo representa, en definitiva, la refundación de una “nueva mística”» (2017: 513). Esta idea de la «refundación de una “nueva mística”» me resulta especialmente atractiva para el caso de los textos picassianos, ya que en ellos encontramos que el tiempo vertical bachelardiano avanza, descendiendo en espiral, desde el referente histórico hasta sus propios recuerdos en una suerte de vía iluminativa de bajada en la que el movimiento ascético se invierte y llega a la elevación mística al encontrar, en el centro profundo de la prospección emocional, su paraíso perdido: un espacio-tiempo que convierte en refugio y donde el propio malagueño mismo se convierte en la divinidad, en un dios demiurgo que construye y ordena su refugio existencial. La existencia del dios todopoderoso de la tradición judeocristiana no es una posibilidad tras la muerte de su hermana Conchita, de su madre y de Eva (Gouel), como se verá en el capítulo correspondiente. Tanto esta idea como la del *tiempo andrógino* conectan directamente con la anterior de las cuestiones teóricas: la Teoría de las Emociones.

Como se habrá observado a lo largo de estas páginas de recapitulación y reflexión sobre la teoría, los afectos se revelan como la vía única de interpretación de unos textos que resultan muy complejos en la primera lectura. Así dadas las cosas, invito al lector a que, además de considerar los conceptos teóricos recogidos en este capítulo, ponga a disposición del texto y de la hermenéutica realizada por mí, no solo sus habilidades racionales y teóricas de abstracción, sino también todos sus afectos, empatía y simpatía, ya que son estas las primeras herramientas de que dispuse y utilicé para penetrar en la oscuridad de la escritura automática picassiana y las que considero aún a día de hoy de mayor utilidad para afrontar este tipo de textos. Es, además, solo a través de ellas como podrán aprehenderse algunos saltos lógicos que no se basan en ninguna teoría, pero que están bien motivados por lo emocional. Leyendo los poemas pueden leer el yo más profundo de Picasso. Leyendo su hermenéutica, irremediablemente, me leerán a mí misma o se leerán ustedes al mostrar acuerdo o desacuerdo con mis conclusiones. Sucede que con poemas de esta naturaleza no queda a veces otra opción que rellenar los espacios vacíos, que pueden llegar a ser muchos, poniendo nuestra historia personal al servicio de la decodificación del mensaje.

PARTE II

Pablo Picasso,

el pintor con la palabra en el pecho

En las páginas que conforman esta segunda parte de la redacción de los resultados de la investigación me he propuesto ofrecer toda la información que necesitaría un lector no experto en la materia para comprender en profundidad las conclusiones a las que se llegará en los análisis de los poemas. La pregunta de investigación de estas páginas es, por tanto: ¿qué hay que saber de la vida y la obra de Picasso para comprender sus poemas finales? La respuesta a esa pregunta se recoge en las páginas que siguen y podría resumirse en que es necesario conocer la peripecia vital de Picasso; que escribió poemas y qué poemas escribió.

1. Perfil biográfico del poeta que nunca se fue de Málaga.

Como dejó escrito Jaime Sabartés en uno de los documentos biográficos más valiosos para reconstruir la vida de Picasso, *Retratos y recuerdos* (1953): «Todo el mundo sabe ya que Picasso nació en Málaga en el año tantos, el día tantos de tal mes» (Sabartés, 1953: 7). Por su parte, Timothy Clark, uno de los mayores expertos en la producción artística del malagueño, y gran estudioso del *Guernica*, comienza su libro *Picasso and the truth* (2013) con las siguientes palabras: «Anyone adding a book on Picasso to the thousand we have, owns his readers an explanation»²¹ (2013: 4). Querría yo hacer propia esta disculpa con la que comienza Clark su libro, añadiendo, como hace el historiador del arte, un «pero es necesario». Es cierto que volver a la biografía de una de las figuras más estudiadas y conocidas de nuestra historia contemporánea puede parecer, a estas alturas, una empresa innecesaria y por eso encuentro inevitable exponer aquí los motivos que me llevan a comenzar así el desarrollo de la investigación. El objetivo de este resumen biográfico no es divulgar nuevos datos sobre la vida de Pablo Picasso, sino reunir aquellos pasajes presentados por sus biógrafos más autorizados, familiares y amigos cercanos para llamar la atención sobre aquellas facetas de su personalidad que resultan de interés para las conclusiones y análisis de los poemas y que han podido pasar desapercibidas. ¿Por qué el artista plástico más importante del siglo XX empieza a escribir poemas con más de cincuenta años? ¿Cuáles fueron los pasos que lo llevaron hasta ahí? ¿Cuánto del plano íntimo, personal y experiencial queda recogido en los textos? No hay, por ahora, estudios, biografías o memorias de referencia que respondan a estas preguntas de forma sistemática. Sí puede considerarse que quedan respondidas las dos primeras preguntas en los textos que unos y otros eruditos escribieron específicamente sobre la faceta literaria del artista, como se expondrá en el capítulo correspondiente de esta parte. Sin embargo, no ha quedado respondida de forma satisfactoria la última de las tres preguntas cuando, afinando solo un poco la lectura de las muchísimas páginas que se han escrito sobre el genio malagueño, puede articularse esa semblanza del pintor poeta que, hasta el momento, no ha recibido la atención necesaria.

De este modo y, si bien, como he avisado, los datos que ofrezco en las siguientes páginas no son nuevos, sí lo es el punto de vista desde el que se afronta la tarea, comenzando por el uso de las ideas de la Teoría de las Emociones como trasfondo y argumento de la investigación. Presento, pues, una biografía del Picasso poeta, con la intención añadida de desdecir todos

²¹ Ofrezco traducción: «Cualquiera que añada un libro más sobre Picasso a los cientos que ya tenemos, debe a sus lectores una explicación».

aquellos rumores que, instalados en la *vox populi*, hacen difícil imaginar al malagueño como escritor, culto, solitario, reflexivo y melancólico. Es fundamental recoger todos los motivos biográficos que, en conjunto, muestran esa otra cara del artista, sensible en extremo, que la información de masas ha preferido esconder y que se concentra de forma especial en el Picasso en formación. De otro modo, no sería posible llegar a una comprensión profunda de sus textos; textos que, a su vez, permiten una comprensión profunda de la intimidad del artista, una intimidad que apenas si dejó entrever a sus amigos más cercanos y que legó a la posteridad esperando que alguien supiera y quisiera recoger el testigo del genio tal como él hiciera con el que entendió que le ofrecían Góngora, Velázquez o El Greco, como se expondrá por extenso a lo largo de esta investigación.

Para construir esta semblanza del Picasso poeta se utilizarán como base las siguientes biografías autorizadas²², sin que ello implique que, a lo largo del relato no se recurra a alguna otra como complemento necesario de la historia:

-*Picasso y sus amigos* (1964), de Fernande Olivier, primera pareja oficial de Picasso, con quien convivió durante sus años del Bateau-Lavoir en Montmartre, París.

-*Retratos y recuerdos* (1953)²³, de Jaime Sabartés, secretario personal y amigo íntimo de Picasso durante gran parte de su vida;

-*Vida con Picasso* (1964), de Françoise Gilot, pareja de Picasso y madre de sus hijos Claude y Paloma Picasso²⁴;

²² Además de las memorias y semblanzas biográficas que se enumeran a continuación en el cuerpo de texto, hay otras muchas biografías autorizadas sobre Picasso entre las que destacan las siguientes: VALLENTIN, Antonina (1957): *Picasso*. Albin Michel: París; DAIX, Pierre (1977): *La vie de peintre de Pablo Picasso*, Le Seuil: París; O'BRIAN, Patrick (1979): *Pablo Ruiz Picasso*, Gallimard: París; PALAU I FABRE, Josep (1981): *Picasso vivo. Infancia y primera juventud de un demiurgo (1881-1907)*, Ediciones Polígrafa: Madrid; PALAU I FABRE, Josep (1990): *Picasso cubismo (1907-1917)*. Ediciones Polígrafa: Madrid. PALAU I FABRE, Josep (1999): *Picasso de los ballets al drama (1917-1926)*. Ediciones Polígrafa: Madrid; PALAU I FABRE, Josep (2011): *Picasso 1927-1939: del Minotauro al Guernica*, Ediciones Polígrafa: Madrid; RICHARDSON, John (1995): *Picasso I. Una biografía, 1881-1906*, Alianza Editorial: Madrid; RICHARDSON, John (1997): *Picasso II. Una biografía, 1907-1917*, Alianza Editorial: Madrid; RICHARDSON, John (2007): *A Life of Picasso, Vol III: The Triumphant Years 1917-1932*, Londres: Penguin Books; etc. Puesto que construir una nueva biografía de Picasso no es el fin último de esta tesis doctoral ni tampoco lo es la indagación o la búsqueda de nuevos datos biográficos, se ha decidido limitar las referencias a aquellas aportadas por los biógrafos más allegados al artista, pues son aquellas las que contribuirán a fijar la semblanza sentimental o emocional indispensable para conocer al Picasso poeta.

²³ Tanto el texto de Sabartés como el de Penrose tienen, en lo que respecta a los recuerdos de Picasso, un interés especial, ya que la mayor parte de los que se contienen sobre la infancia y el periodo de formación del artista son fruto de los recuerdos narrados, ya de muy adulto, por este. Si el Picasso adulto recuerda y pone especial énfasis en esos pasajes de su infancia es porque tienen una especial relevancia afectiva para él y, puesto que precisamente esto es lo que más interesa de su biografía para esta investigación, se convierten en documentos de gran valor.

²⁴ Podría considerarse esta referencia sesgada. Sin embargo, al leer estas memorias se desprende de ellas una voluntad de objetividad que no hay ni en las de Fernande ni en ninguna de aquellas escritas con ambición de *best-seller*. Gilot y el malagueño tienen dos hijos en común que deberán vivir y sobrevivir a la leyenda de Picasso y esto es algo que se tiene en cuenta en esta obra. El libro acaba con el mismo tono sereno y sincero con el que comienza, como se demuestra en las siguientes líneas, extraídas del final: «A partir de aquel momento, Pablo quemó todos los puentes que me unían a un pasado que yo había compartido con él. Al hacerlo así, me obligó a

-*Picasso. Su vida y su obra* (1981), de Roland Penrose, amigo de Picasso y biógrafo autorizado;

-*Picasso. Retratos de familia* (2003), de Olivier Widmaier Picasso, hijo de Maya Picasso y nieto de Picasso.

Por otro lado, este epígrafe responde, también, a una necesidad que podría considerarse personal: contribuir al desmentido de la leyenda negra²⁵ que se cierne sobre el malagueño, responsable de que se le dibuje, en ocasiones, como un personaje avaro, desagradable, violento, autoritario, frío e interesado. No es posible en modo alguno que la lectura de los poemas que propongo a lo largo de la investigación sea coherente con semejante semblanza, y este es el motivo por el que no utilizaré como referencia –aunque no la ignore ni desdeñe– una de las biografías, *a priori*, más autorizadas y actuales de entre las publicadas: *Grand-père* (2001), de Marina Picasso²⁶. Marina Picasso es la segunda hija del primogénito del artista malagueño, Paul Picasso (Paulo). La infancia y juventud de la nieta Picasso no fue fácil, como detalla Claude Widmaier Picasso en el libro que dedica al que también es su abuelo (2003: 198 y ss.). Tanto Widmaier Picasso como Bernard Ruiz-Picasso, también nieto del artista y medio hermano de Marina –es hijo de Paulo y Christine Pauplin–, desmienten expresamente la imagen que ofrece Marina en su libro. Olivier Widmaier Picasso lo hace en su libro, *Picasso. Retratos de familia* (2003), especialmente en el capítulo titulado «Familia» (Widmaier Picasso, 2003: 165-244).

descubrir que yo podía sobrevivir. Nunca dejaré de estarle agradecida por este último gesto» (Gilot y Lake, 2010: 574). No se debe perder de vista que es el testimonio de alguien que sufrió mucho junto a Picasso, pero que también fue feliz junto al pintor. No obstante tomaré de este relato vital los detalles «objetivos», que abundan, y las reflexiones que recoge del artista sobre el arte y la vida. No recogeré los juicios de valor, pese a estar muy de acuerdo con mucho de ellos y haber empatizado con la propia Françoise Gilot.

²⁵ De esta leyenda incipiente da ya noticia Penrose en 1981: «Múltiples factores se combinaron para convertirlo en el pintor más conocido de nuestro tiempo, y su vida y sus logros ya están envueltos en una leyenda. Las paradojas son tan frecuentes en cualquier declaración sobre Picasso, que el público se desconcierte y supone que era un monstruo extraño y perverso o un oráculo cuya sabiduría poseía un significado oculto. Aunque español, vivió menos de la tercera parte de su vida en España; en sus últimos años fue, tanto mental como físicamente, un anciano más vigoroso y ágil que muchos hombres en plena juventud; aunque violento violentó constantemente a los críticos más serios con obras que parecían incomprensibles, estos tuvieron que reconocer que admiraban su talento; aunque su fama se extendió por todo el mundo y su fortuna era incalculable, no cambió su estilo de vida. Su principal deseo era seguir trabajando y, a pesar de estar rodeado de amigos y compañeros que sentían un gran afecto por él, su magnitud era tal que entre ellos era una figura solitaria» (1981: 11).

Por otro lado, valga como ejemplo uno de los *souvenirs* bibliográficos más vendidos en el *Musée Picasso* de París: A.A.V.V. (2000): *La critique hostile à Picasso*. París: Jannink Sarl Editions. En esta brevísima antología de titulares y entradillas de noticias reales aparecidas en periódicos coetáneos al artista se recogen opiniones contra su arte y su propia persona en el panorama internacional. Fundamentalmente los núcleos de crítica se constituyen entorno a sus producciones artísticas (que se consideran abominables, degeneradas, incomprensibles, plagiadas...), su consideración como artista, su círculo de amistades (especialmente en la época del Bateau-Lavoir y en la de su interacción con los surrealistas) y su persona, incluyendo aquí opciones vitales e ideológicas (entre las que abundan, además de opiniones por escrito, otras dibujadas en forma de caricaturas y viñetas satíricas).

²⁶ La referencia completa a esta obra es PICASSO, Marina (2001): *Grand-père*. París: Gallimard.

Bernard Ruiz-Picasso, responsable último del Museo Picasso de Málaga y de la sección española de la Fundación Picasso, por su parte, ha hecho diversas declaraciones en prensa al respecto, de entre las que podemos destacar como ejemplo la siguiente:

Tengo mucho cariño por mi medio hermana. Si ella tenía que decir estas cosas y publicarlas, es su decisión. Yo no reconozco a mi abuelo en ese libro. Un hombre como Picasso, que creó una obra tan importante, merece mucha aceptación. ¿Cómo hablar de Picasso y la normalidad? Él fue un hombre excepcional. Se ha dado una imagen falsa de mi abuelo: se dice que era un hombre violento. Todo lo contrario: vivía con sus mujeres, era un gran padre que estaba cerca de sus niños, un abuelo que jugaba con sus nietos... (Ruiz-Picasso, *ABC Cultural*, 26/06/2013).

El hecho de que sean los propios familiares directos quienes rebatan la versión de Marina (Widmaier-Picasso, 2003), y que esta no encaje con ninguna de las ofrecidas por algunos de los relatores más allegados (Sabartés, 1953; Penrose, 1981), con los biógrafos más especializados (Daix, 1977; O'Brian, 1979), ni con la información personal que se extrae de la lectura de sus textos o de sus cuadros y esculturas, me hace desconfiar, como me ha enseñado la filología en su más estricto significado, del testimonio único y aislado. Por ello, se ha tomado la decisión de excluirlo del repaso biográfico que me propongo ya que no pueden contrastarse en modo alguno las declaraciones de Marina Picasso y estas han contribuido a consolidar esa «leyenda negra» de la que se viene hablando iniciada por la necesidad de desmitificar al genio germen de multitud de artículos de consumo de masas, películas especialmente comerciales y best-sellers, como lo fueron los libros *Bitter Legacy, Picasso's disputed millions* (1987), de Gerald McKnight, y *Picasso, créateur et destructeur* (1989), de Arianna Stassinopoulos-Huffington; la película *Sobrevivir a Picasso* (1996), de James Ivory y que se basa en una historia de la misma Arianna Stassinopoulos-Huffington²⁷, o la obra de teatro musical *La vie en bleu* (1997), de Robert Hossein. Cuenta Widmaier Picasso que esta necesidad de crítica y desmitificación surgió a partir de los años ochenta cuando, en sus palabras: «llegó el tiempo de la crítica, el momento de la inquisición: la obra no se bastaba a sí misma; la conmoción artística revelaba, forzosamente, una culpabilidad; su creador no podía ser inocente» (2003: 19). También

²⁷ Esta película, basada en una clara corrupción de los recuerdos que deja por escrito Françoise Gilot en *Vida con Picasso*, ha sido calificada por la crítica española como «fallida»: «Pese a los esfuerzos de Anthony Hopkins y a su conseguida ambientación, un filme lleno de tristes tópicos y sin ritmo con el que Ivory se quedó lejos de sus anteriores y casi siempre afortunados trabajos. Fallida» (Fernando Morales, *Filmaffinity*). No obstante, la periodista sensacionalista Stassinopoulos-Huffington tiene la capacidad de mantener el interés en su versión hasta el punto de que, veinte años después del estreno de la película, puedan leerse en medios de tirada nacional como el periódico *ABC* artículos con títulos como «El lado oscuro del genio Pablo Picasso», cuya documentación procede en su totalidad de la visión deformada que Stassinopoulos-Huffington ofrece de aquello que cuentan quienes sí conocieron al artista en la intimidad, una visión que prefiere, como es costumbre en la prensa más amarilla, todo aquello que destruya, violento y juzgue a la ligera.

contribuyó a construir esta imagen terrible del artista el proceso judicial que desencadenó su muerte y el reparto de la herencia. Sin embargo, y como explica con claridad Widmaier Picasso (2003: 193 y ss.), aquello no era más que un trámite *quasi* burocrático, aunque largo, y nunca llegó a ser el pleito conflictivo que se vendió en los medios²⁸. Pero lo que más enturbió la semblanza de Picasso puede que fueran los tres suicidios que siguieron a su muerte: el de Pablito, hijo de Paulo y Émilienne, el de Marie-Thérèse Walter y el de Jacqueline Roque. Tal vez los tres eslabones más frágiles de la cadena que formaba la gran familia Picasso y quienes no supieron ser ellos mismos antes de ser Picasso; como escribe Widmaier Picasso: «era importante protegernos de la influencia espiritual de Picasso. Esa influencia inquietante no venía de él, sino de nuestra relación con él y con su obra. Ser uno mismo antes de ser Picasso». Picasso si bien vivía acomodado en el rol dominante en todas las relaciones, no todos los que lo rodeaban acabaron entregándole su propia voluntad con mayor o menor conciencia de sus actos ni respondiendo a todas y cada uno de sus imperativos. Es necesario comprender el origen de la imagen maldita del artista malagueño y desmentirla en la medida de los hechos, sin necesidad de la completa exculpación, para poder penetrar a fondo sus textos y advertir la profunda humanidad y fragilidad que de ellos se desprende.

Por otro lado, el último de los objetivos de este capítulo es el de responder a la tercera de las preguntas que se plantearon al comienzo: ¿cuánto del plano íntimo, personal y experiencial queda recogido en los textos? La respuesta, lo puedo adelantar, es todo, y confío en que esto quede confirmado a lo largo de estas páginas. Sobre la legitimidad de mi respuesta, además de la intuición y mis propias conclusiones tras la lectura de la bibliografía y los textos, da argumentos también Jaime Sabartés en *Picasso. Retratos y recuerdos* (1953), cuando reflexiona brevemente sobre uno de los poemas que Picasso le dio a leer. Dice el secretario: «me parece discernir una serie de recuerdos de su infancia, imágenes de un pasado remoto que de repente se adueñan de su espíritu» (Sabartés, 1953: 187). Especialmente los recuerdos de la infancia, la juventud y los años de la bohemia en París son fuentes de inspiración para el Picasso poeta, pero no solo eso, también lo son los elementos de la vida cotidiana, y así lo expresa también Sabartés:

Imagino que todo lo que ve se refleja en su mente y que su espíritu lo pone en parangón con el pasado, en el presente o en la fantasía, y que, mirándose en el espejo de lo uno y lo otro, se olvida de sí. Me parece que un detalle cualquiera le sirve de punto de contacto, de tabla de salvación, de estaca o de refugio, porque la sugerencia le revela algo suyo y le da

²⁸ Para conocer más de este episodio puede leerse WIDMAIER PICASSO, Olivier (2003): *Picasso. Retratos de familia*. Madrid: Algaba Ediciones, pp. 165-245.

confianza. Lo que sigue es el resultado lírico de afán de expansión que viene sólo, vibrando, movido por el resorte de las emociones. [...] me parece adivinar la ilación de las imágenes que proceden de la memoria con las que toma de la vida actual, porque una palabra aquí y otra más lejos me recuerdan instantes de su vida a través de lo que él mismo me ha contado, por lo que me consta que ha tenido delante de los ojos (Sabartés, 1953: 187-188).

Y, pese a que como lectora coincido completamente con Sabartés y considero que no todo debería explicarse, privando así a los demás lectores de la satisfactoria experiencia de desentrañar el misterio de la obra picassiana (1953: 187-188)²⁹. Precisamente en hacer lo contrario está la esencia de la investigación en literatura y del trabajo hermenéutico con un texto. De este modo en las siguientes páginas se afrontará la empresa de realizar el bosquejo de la vida del Pablo Picasso poeta, tratando de no caer en la redundancia, la obviedad o la alusión innecesaria, desligando, en la medida de lo posible, la biografía de la crítica artística para clarificar algunos aspectos de sus textos. Para ello, el relato vital se dividirá en tres bloques temáticos, especialmente productivos en su obra literaria, en los que recogeré datos e información relacionados especialmente con la infancia, juventud y formación del artista, puesto que son los recuerdos de estos periodos aquellos que se retoman en la madurez para construir el cronotopo literario que estructura mi análisis hermenéutico y dan la clave para abrirse camino entre las imágenes oníricas y retorcidas de la escritura automática. El lapso de fechas que se manejará para la recopilación de los datos biográficos es, aproximadamente, entre 1881, fecha del nacimiento, y 1912, cuando abandona el Bateau-Lavoir y Montmartre. He decidido avanzar hasta 1912 y no dar por finalizada la etapa en 1907, como hacen todos los biógrafos autorizados, porque sigo, como vengo argumentando, criterios vitales y no artísticos. Por ello me resulta más interesante la mudanza del barrio de Montmartre al de Montparnasse, mucho más aburguesado y que implica la consagración y madurez del artista, y la ruptura con Fernand Olivier, que tienen lugar en 1912, que el comienzo del cubismo en 1907. Por otro lado, me interesa especialmente la época de formación del artista porque, como se verá, en ella está la semilla que se irá desarrollando poco a poco a lo largo de los años, de forma continua.

No obstante, en las siguientes páginas también podrá leerse aquella información que, relativa a su vida adulta y pleno desarrollo artístico de madurez, contribuya a dar una visión más completa de conjunto, ya que algunos de los motivos elegidos se retoman o aparecen sucesivamente a lo largo de la vida del malagueño. Estas referencias se relacionan

²⁹ «En ciertos lugares sus relatos me hacen pensar en una telaraña de expresiones tejidas con hilos de ilusión. Una red para cazar malicias. En tales casos me dejo ir por las sinuosidades del ritmo y sigo adelante, convencido de que no merezco otra gracia si mis recuerdos no vibran al compás de los suyos, si los pétalos de mi comprensión no se abren a tiempo para recoger tal delirio expresivo» (Sabartés, 1953: 187-188).

estrechamente con sus relaciones afectivas con mujeres. Se procurará poner de relieve la importancia de las repeticiones que engarzan a la perfección la vida, la obra y el mundo interior de Picasso y que se acrisolan en un espacio-tiempo que se convierte, como escribe agudamente Sabartés, en «el palomar de sus ilusiones infantiles, que han ido creciendo con él a través de los años, hasta ahora; hasta siempre, mientras lo pueda contar, alimentando el calor del recuerdo con el fuego de su entusiasmo» (1953: 13).

Se ha decidido, pues, organizar el relato en tres grandes bloques temáticos y no en secciones cronológicas. Esto se debe a que la división cronológica hacía caer una y otra vez en la reproducción exacta de la información ofrecida por sus biógrafos autorizados de forma poco productiva y que acababa en la constante acumulación de citas e información que difícilmente podían ponerse en relación unas con otras para sacar conclusiones útiles para el análisis de los textos. Tras muchas pruebas y borradores de estructura se ha decidido definitivamente establecer los siguientes bloques: 1) «La vida familiar, los espacios de la formación y los elementos de la simbología afectiva picassiana»; 2) «La muerte y la melancolía»; 3) «Los afectos y las protagonistas femeninas de la biografía». Estos bloques tienen, por un lado, esa función de ofrecer la semblanza afectiva del malagueño, como vengo diciendo, y por otro lado, la de ofrecer todas las piezas principales y coadyuvantes de la construcción de su universo poético. El primero de los bloques recoge los elementos que acaban formando el cronotopo poético del que he hablado y seguiré hablando a lo largo de esta memoria. El segundo de los núcleos temáticos ayuda a comprender ciertas analogías elaboradas en el seno de la escritura automática que son clave para desentrañar las motivaciones de los textos. El tercero y último de los epígrafes recoge la información afectiva más íntima del malagueño; estrechamente relacionado con los dos bloques anteriores, este acaba de ofrecer la información necesaria tanto para rematar la semblanza biográfica del malagueño, como para comprender la motivación interna y externa de su escritura. Si bien toda esta información se ha ofrecido en biografías y memorias, que son mis fuentes de información, no se ha hecho, hasta ahora, de esta manera que permite, gracias al giro de perspectiva y a la luz del marco teórico —especialmente de la Teoría de las Emociones—, llegar a conclusiones que sí son inéditas.

1.1 La vida familiar, los espacios de la formación y los elementos de la simbología afectiva picassiana.

Pablo Ruiz Picasso nació el 25 de octubre de 1881 en la Plaza de la Merced de Málaga. Tres años más tarde, la familia Ruiz Picasso suma un miembro más, Lola, nacida en medio de una

situación crítica para Málaga y mientras los Ruiz Picasso estaban desplazados por motivos de seguridad: un terremoto asoló la ciudad en las mismas fechas que nació la niña (Sabartés, 1953: 9)³⁰. En octubre de 1887, exactamente seis años después que Picasso, nace la pequeña Conchita y es este el último de los hitos biográficos que tiene lugar en Málaga antes de la mudanza definitiva a Coruña en septiembre de 1891, cuando el pequeño Pablo cuenta con diez años. Desde que Picasso abandona Málaga su biografía empieza a cobrar tintes de *Bildungsroman* permanente y pese a que este hecho tuviera lugar en su más tierna infancia, el artista nunca dejará de ser «el malagueño» y en estos diez años la extrema lucidez del niño consiguió capturar para siempre la luz, el mar y la esencia de todo lo que llegará a ser a lo largo de sus noventa y un años de vida.

Durante los años en Málaga, en su infancia, Picasso, que durante toda la vida tuvo una relación muy estrecha con su madre, quedó muy marcado por la vinculación con el padre. Don José era el modelo absoluto: un hombre afable y sonriente, capaz de formar una familia feliz, y dedicado profesionalmente al arte gracias a su puesto como profesor de la escuela de Bellas Artes. Para el niño Picasso su padre era la figura en la que quería él convertirse y de quien no quería separarse. Esta figura cristalizó en el imaginario infantil picassiano en dos elementos simbólicos: los toros, como afición principal del padre, y la paloma, objeto recurrente de trabajo. Mientras que las palomas parecen tener reservado otro espacio físico en la memoria del malagueño, como se explicará un poco más adelante, el toro es Málaga sin lugar a dudas, porque en Málaga está el origen de la afición y porque este animal-símbolo se relaciona con mucha más facilidad al clima y la idiosincrasia andaluces que a los gallegos. Desde muy pequeño, el niño Pablo vive obsesionado con que su padre lo deje acompañarlo a la corrida. José Ruiz llevó a su hijo por primera vez a los toros con diez años, poco antes de marchar a Coruña, aprovechando que el torero cordobés *Lagartijo* estaba en cartel (Herrera, 1997: 92). Desde entonces la corrida ha sido motivo de fiesta y felicidad durante toda su vida y siempre se comportó al asistir a ellas como el niño que iba en Málaga acompañado por su padre. Cuenta Sabartés que de su madre aprendió el amor por la familia y el gusto por el silencio y la reflexión; la desbordante imaginación y la capacidad de ver la realidad desde otra perspectiva debió de ser fruto de los cuentos y las conversaciones con la abuela materna, quien vivía también en la casa familiar; las palomas, los toros y los toreros fueron cosas del padre (1953: 17). Los toros y los toreros conforman también un elemento del paraíso perdido abandonado en Málaga, pues,

³⁰ El recuerdo que el Pablo de tres años retuvo del terremoto ha sido visto por la crítica como el origen del poema «Sueño y mentira de Franco»; la relación o no del poema con la anécdota biográfica se analizará en el capítulo correspondiente, valga ahora apuntarlo escuetamente.

como otros niños tenían soldaditos de plomo, Picasso tenía estas otras figuras como juguete, que quedaron en la ciudad mediterránea en el traslado a Coruña³¹.

Picasso era tan admirador de los toreros como el resto del mundo lo fue de su arte y exhibía su colección de elementos taurinos como si fuera sus objetos más preciados, pues de hecho lo eran³². Pero de esta pasión por lo taurino es necesario destacar dos aspectos llamativos: el primero de ellos es la contradicción esencial entre la aprensión por la enfermedad y la muerte de Picasso y su afición por este espectáculo cuyo fin último es el deceso de uno de los dos protagonistas; el segundo es su identificación, no con el torero sino con el toro, canalizada a través del Minotauro. Ambas cuestiones están estrechamente relacionadas y, de nuevo, el denominador común son los afectos. Al niño Picasso las corridas de toros le impresionarían tanto por el despliegue de colores y el ambiente festivo por excelencia, también lo cautivaría la posibilidad de pasar tiempo con su padre, quien lo introducía en un ambiente festivo y al margen del seno familiar. De este modo la muerte quedaría como un detalle anecdótico, un mal menor que había que digerir para poder participar de la fiesta y del nexo afectivo con el padre.

Pero con el paso de los años Picasso supo transformar esta muerte en un elemento mítico convirtiendo al toro en Minotauro y deshaciéndose de la muerte implicada en la tauromaquia. Por otro lado, la corrida, se convertiría en una alegoría de la propia vida del artista, quien identificado con el toro, debe defenderse de la forma más heroica posible y demostrar que su vida tiene el suficiente valor como para no ser privado de ella en el ruedo. Esta es la misma demostración que el Minotauro, sobre todo en versiones como la de «La casa de Asterión» de Jorge Luis Borges, debe hacer ante la invasión periódica de humanos en su laberinto. Esta es la misma demostración que debe hacer Picasso con su arte, tanto al mundo como a sí mismo.

Antes de abandonar Málaga, a la familia, especialmente a don José, le preocupaba que Pablo no tuviera aún el título de bachiller, ya que, conociendo el carácter del niño, el padre estaba convencido de que no lo obtendría sin ayuda. En Málaga tenía algunos amigos que podrían echar una mano; en Coruña, no. Además, no podría entrar en la escuela de Bellas Artes en Galicia de no tener el título. Entonces, don José, dándose cuenta de la escasa afición de su hijo por los estudios, decidió dejar resuelto el examen del título de bachillerato en Málaga, donde tenía amigos que podrían ayudar al pequeño a conseguirlo, conscientes de que no era el suyo el

³¹ Se pueden ver las figuras en la casa natal de Picasso en Málaga.

³² Valga como ejemplo este relato de Kerrigan: «—Miren esto. Son recortes del *ABC* del día siguiente a la muerte del *Gallo*. Yo guardo todo lo que se ha escrito sobre él. Fue un gran torero. Una vez recorté un artículo sobre el *Gallo* —lo he perdido ahora— que era exactamente aplicable a mí. Sustituyendo *toro* por *pintura*, *torero* por *pintor* y su nombre por el mío, todo podría haberse dicho de mí» (Kerrigan, 1960: 60-61).

camino de la erudición universitaria (Sabartés, 1953: 48, 50). Esta situación desemboca en uno de los pasajes más cómicos y, a la vez, más angustiantes para el niño que se recogen en la biografía y que marcó al malagueño para siempre. Un Picasso de más de setenta años narra a su secretario la anécdota del examen: al enfrentarse al amigo paterno jugando el rol de examinador el niño, distraído y sin ningún tipo de interés por someterse al examen no es capaz de resolver una suma sencilla ($3+1+40+66+38$, según recoge Sabartés). El profesor, insistiendo al niño en que prestara atención, en que «se fijara», comenzó sin saberlo a crear un ambiente de tensión que causó una absoluta inmovilización del pequeño quien, más allá de poner empeño en la caligrafía de los números no sabía cómo proceder. Viendo el maestro que el examen era cosa perdida y el favor debía quedar resuelto, resolvió él mismo la cuenta en otro papel que dejó a la vista del muchacho y Picasso, que entendió el asunto, lo reprodujo con unos trazos pulquérrimos en su folio (1953: 51-53)³³. Ahí quedó resuelto el título de Bachillerato, pero se descubrió que, pese a que el niño era brillante en muchos aspectos, su ritmo de procesamiento

³³ No me resisto a reproducir la cita completa del pasaje que resumo en el cuerpo de texto puesto que la narración es muy bella y emotiva, además de que esclarece algunos puntos que considero clave de la personalidad del niño Picasso que cristalizarán en su madurez: «Pensando en eso [la marcha a Coruña] va a ver a un amigo que puede sacarle del apuro. No es cuestión de engatusarle, sino de exponerle la situación con toda franqueza. Está seguro que no ha de ser la primera vez que se le ofrezca un caso como el suyo y, si lo es, ¡qué se le va a hacer!... Para algo han de servir las amistades... [...] –Vamos a ver. ¿Qué sabe el niño?; –Nada. (esto lo dice Picasso ahora, y yo no hago más que repetirlo); –¡Hombre, no! No es posible... Algo ha de saber. Vamos a probarlo, para que no se diga. [...] —Algo tenías que saber...; –¡Te juro que no, hombre!... Nada. Absolutamente nada. Te juro que fue una verdadera comedia. Para salir del apuro, el profesor aquel le hace unas preguntas: lo primero que se le ocurre. Viendo que el niño no contesta, reflexiona: tal vez ha ido demasiado lejos. No piensa en hacerle leer, por suponerlo demasiado fácil, y cree que sabe como todo el mundo. Escribir... ¿para qué? A lo mejor... En fin, vale más no intentarlo [...] decide plantearle una suma: –Vamos a ver. Mira, niño... No es nada. Aquí tienes papel y aquí está un lápiz. Muy bien. Ahora pon un 3. Pon un 1 debajo. 40 debajo del 1. 66 debajo del 40 y debajo de esto, 38. Nada más. ¿Ya está?... Vas demasiado de prisa. No te pongas nervioso. No. Fíjate. Si no está mejor es culpa mía, porque no te dije que es para sumar. Vuelve a escribir [...]. Ya veo que te pones nervioso y que te da vergüenza hacer eso, porque es demasiado fácil para ti. Ya sé que lo sabes hacer. Fíjate... un poquitín. «Fi-ja-te...». Acaba de oír la palabra fatal para él. Fija el pensamiento en la necesidad de poner la atención en un punto preciso, y eso mismo le distrae, porque también piensa en que, si pudiera salir airoso de esa prueba, todo el mundo estaría contento en casa. «Pondré las decenas así, como dice...», piensa. Al darse cuenta de que ha podido retener algo de los que le acaba de decir, el profesor se tranquiliza un poco imaginando que tal vez es capaz de poner atención... [...] –Mira, niño. Mira cómo lo hago yo. Tú también lo harías si estuvieses solo. Estoy seguro. Las decenas, ¿ves?... Copia las cantidades en el mismo orden que las ves en la pizarra, como si hicieses un dibujo. Ya sé que dibujas muy bien. Ya me lo han dicho. Esto aún es más fácil. Fíjate un poquitín ya. Pablo se pone a copiar los números exactamente. Hasta olvida su propia escritura por estar imitando la caligrafía del maestro... Lástima que esto no corra tanta prisa, que, si no, podría dibujar lo que se refleja en el brillo del encerado iluminado por un rayo de sol. Debajo de la columna de números ha trazado una línea horizontal impecable. ¡Qué gusto le daría poder hacer otras!... Ya verían entonces... Pero no llega a olvidar que tiene que fijarse, y esto lo desbarata todo, porque de tanto pensar no puede discernir si piensa o no. Pablo sube a la tarima para mostrar su trabajo. El profesor se ha estado entreteniéndolo en sumar las cantidades en un trozo de papel, dejando la suma a la vista. Echa una mirada al papel que le tiende el niño y se lo devuelve enseguida. Pablo ha visto la suma y la retiene en su memoria. A lo mejor el profesor la dejó allí expresamente. Cuando Pablo baja de la tarima repite mentalmente el resultado: «1-4-8... 1-4-8... 48 debajo y el 1 a la izquierda. 1-4-8...». Una vez en su puesto pone las cifras en el lugar correspondiente, como si hiciera un dibujo de memoria: las dos últimas bien alineadas debajo de la columna de sumandos y el 1 a la izquierda, teniendo cuidado de que los tres números guarden la misma distancia. Se echa algo hacia atrás, tuerce un poco la cabeza a un lado y a otro, sin quitar la mirada de la suma, y luego la presenta» (1953: 51-53).

no podía doblegarse a exigencias externas. De este recuerdo surge, además, la obsesión por los números³⁴ que se plasma una y otra vez en los poemas donde cobran, además, unas connotaciones que van más allá de la mera anécdota biográfica, trascendiendo por mucho su significado y dando un sentido esencial a las largas listas de cifras que, como se verá más adelante, ponen punto y final a poemas o ideas en sus escritos con frecuencia. Los guarismos simbolizan, sin duda el paso del tiempo: la fecha era también otra de las obsesiones de Picasso por datarlo todo, registrarlo todo, hacer listas de todo³⁵. Los números son, junto con las palomas y los toros, uno de los elementos presentes en los poemas que, aparentemente inmotivados, se explican por la biografía y acaban redimensionando los textos o, al menos, ofreciendo una nueva capa de lectura más.

La familia marcha a Coruña y un año después de que la familia Ruiz Picasso se instalara en la ciudad y de que don José hubiera tomado posesión de su puesto en la escuela de Bellas Artes, el pequeño Pablo ingresa, con once años, en la misma escuela donde su padre imparte docencia y en apenas tres años consigue superar y aprender todo lo que la escuela puede ofrecerle. Coruña para Picasso se cristaliza en palomas³⁶ y muerte. Las palomas son, precisamente otro de los símbolos afectivos más importantes del imaginario de la formación picassiana. Este símbolo conduce directamente al padre: don José pintaba «cuadros de comedor» con gran predilección por las palomas, las perdices y los pichones. Ese es el primer contacto con la pintura que tiene el niño Picasso, tanto como referente como en la práctica, ya que el padre, como premio, le dejaba pintar las patas de los animales en sus cuadros (Sabartés, 1953: 12, 37). El padre enseñó a pintar al niño y lo que pintaba eran palomas que él copiaba del natural³⁷. Como cuenta

³⁴ Esta obsesión algebraica la toma como punto de partida Ribler-Pipka para su artículo titulado «L'esthétique numérique de Picasso» (2019b). En este artículo puede leerse un análisis de la presencia de los guarismos en la poesía de Picasso utilizando métodos digitales así como otra muestra del carácter obsesivo que los números tenían para el artista.

También Christine Piot dedica un artículo a este asunto en 1997 y cuya lectura recomiendo: «Des nombres dans les textes de Picasso», *Word & Image*, nº 13, vol. 2, pp. 204-216.

³⁵ «En una hoja en cuyo centro hay un esbozo de dos hombres que se disponen a batirse con espadas, Pablo escribió ocho veces con delicados rasgos «Madrid, 14 de diciembre», como si estuviera realizando un ejercicio de caligrafía. Quizás fue a consecuencia de un momento de aburrimiento, pero muestra una vez más su interés por hacer letras y números y su deleite al ver que una pluma bien manipulada realizaba florituras y adornos extravagantes. La fecha, que generalmente agregaba a los dibujos antes de firmarlos, poseía un significado especial para Picasso. Registraba el transcurso del tiempo y añadía a su arte el reconocimiento de otra dimensión» (Penrose, 1981: 43).

³⁶ Invito a la lectura de V.V.A.A. (2014): *Ruiz Blasco; Ruiz Picasso. Millones de palomas...* Málaga: Fundación Picasso. Casa natal.

³⁷ Sabartés refiere las palabras de Picasso sobre este asunto: «—Su especialidad [la de su padre] eran las aves y las flores. Sobre todo palomas y lilas. Lilas y palomas. [...] Una vez hizo un cuadro enorme que representa un palomar abarrotado de palomas... A esta distancia de cincuenta y pico de años, contemplándolo a más de mil kilómetros, este cuadro tan grande para él, que entonces no lo era, queda en su imaginación como una cosa desmesurada; fantásticamente grandes: —Figúrate tú una jaula con centenares de palomas. Con miles y millones de palomas...»

Sabartés (1953: 45-50), José Ruiz llevaba al niño al colegio de camino al museo de Málaga con su bastón, los pinceles y la paloma que iba a pintar en el estudio. El objetivo del niño, con un terrible miedo al abandono, era que el padre le dejara o bien el bastón, o bien la paloma y asegurarse así que fuera a recogerlo, pues eran dos elementos necesarios para la vida de don José. La paloma es, desde el comienzo de la vida de Picasso, el símbolo de la felicidad, la paz, el amor y la familia. Es fundamental manejar esta información para comprender en profundidad el sentido de cada una de las palomas que aparecen en su obra y en su vida. Las palomas son el recuerdo más vívido e inherente al padre que guarda el malagueño y el símbolo más feliz de todos ellos, tanto es así que, como ya se ha indicado, bautiza así a su última hija.

Cuentan sus amigos y quienes escriben la crónica de sus visitas al genio, que en su casa siempre hay palomas, bien en un palomar, bien en una jaula, bien volando libres por la casa, como él las prefiere para disgusto de quienes con él convivían (Sabartés, 1953: 32; Kerrigan, 1960: 54-55). Pero Picasso va más allá, consiguiendo, como es conocido, ligar definitivamente y por partida doble su apellido al ave: la famosa paloma de la Paz y el nacimiento de su última hija, Paloma. El malagueño, estrechamente comprometido con la paz y la libertad, tanto en España como en Europa, formó parte de las filas del Partido Comunista (tanto del francés como del español) desde muy pronto. Por su gran compromiso y colaboración³⁸ fue invitado al primer congreso comunista por la paz, que se celebró en Worclaw, Polonia, al que, contra todo pronóstico, acudió³⁹. Allí recibió la «Cruz de comandante con estrella de la Orden del Renacimiento Polaco», que se sumó a la que días antes le había concedido el gobierno francés por los mismos motivos: la *Médaille de la Reconnaissance Française*. El año siguiente, 1949, se celebró en París el segundo congreso comunista por la paz y, esta vez, además de ser invitado Picasso, se le pidió que diseñara el cartel y la elección no fue otra que la famosa paloma de la paz, elegida por sus evidentes connotaciones universales, pero también por otras, personales,

(1953: 12). Hay que subrayar la importancia de cada uno de los recuerdos infantiles relatados por Sabartés, ya que estos son los que recuerda y cuenta Picasso en 1941, con sesenta años. Si el artista cuenta estas anécdotas es porque fueron verdaderamente importantes y fundamentales para su vida y la configuración de su personalidad y han sobrevivido la decantación del tiempo.

³⁸ Valgan como ejemplo «los encuentros de intelectuales para el socorro español y por la libertad» que, en París, se celebraban en su propio taller (Penrose, 1981: 321).

³⁹ En este pasaje que relata Françoise Gilot puede comprobarse por qué razón la asistencia de Picasso al congreso en Polonia fue una sorpresa y un acto valorable: «Aunque Pablo era súbdito español nunca había pedido al gobierno de Franco que le extendiese un pasaporte. Era seguro que si lo hubiese solicitado se lo habría concedido, pero eso era una forma de reconocer su autoridad y Pablo no estaba dispuesto a llegar tan lejos. Sus movimientos en Francia estaban cubiertos por una *carte de séjour*, de «residente privilegiado», pero hacer un viaje al extranjero era asunto ya más complicado. Sin embargo, los polacos deseaban extenderle un visado incluso sin pasaporte; pero el viaje habría de hacerse directamente desde París a Varsovia en uno de sus aviones. A Pablo le disgustaba enormemente viajar de cualquier forma y por otra parte temía a los traslados en avión. Jamás había volado, pero de acuerdo con su costumbre dijo que «sí», pensando que esta respuesta afirmativa tranquilizaría por el momento a los polacos y que más adelante le olvidarían por completo, lo mismo que le ocurriría a él» (Gilot y Lake, 2010: 337).

no tan evidentes para el gran público: el recuerdo del padre. Esta motivación personal quedó confirmada un año más tarde, en 1950, cuando tomó la palabra en el tercer congreso comunista por la paz celebrado en Sheffield. Allí confesó que su padre fue quien lo enseñó a pintar palomas y que fue gracias a eso y gracias a él que en aquel momento formaba parte ya de la «familia de los pintores» (Penrose, 1981: 320-322). En 1951 se celebró el cuarto y último congreso comunista por la paz, esta vez en Roma, al que también asistió demostrando así su fuerte compromiso altruista (Penrose, 1981: 323). No hubo mención notoria a la famosa paloma de Picasso en aquella ocasión, sin embargo, en ese mismo año sucedió algo mucho más relevante, que uniría definitivamente el apellido Picasso al nombre paloma y que ya ha sido mencionado anteriormente: el malagueño el padre por cuarta y última vez, de una niña que se llamará Paloma.

Y si para Picasso Coruña eran palomas, es decir familia y felicidad, también fue muerte, pérdida y tristeza porque a comienzos de 1895 la familia sufre una gran pérdida, que supuso un duro golpe para el niño Picasso: la pequeña Conchita muere de difteria con ocho años, días antes de que llegara la medicación necesaria de Francia. El fallecimiento de la niña es el acontecimiento definitivo para que la familia, que nunca acabó de adaptarse al diferente ambiente atlántico de la ciudad⁴⁰, decidiera abandonar la Coruña aprovechando que un profesor de Bellas Artes gallego también deseaba abandonar su puesto en Barcelona para volver a su tierra⁴¹.

En el verano de 1895, y antes de establecerse definitivamente en Cataluña, la familia vuelve a Málaga de vacaciones haciendo escala en Madrid, donde Pablo descubre el Museo del Prado de mano de su padre. Después de esta visita, el joven deja constancia de la fascinación que le causaron Velázquez, Zurbarán y Goya en diversos dibujos y apuntes (Penrose, 1981: 29; McDonald, sp). Ya en otoño, la familia se instala en el número tres de la calle Cristina, en Barcelona, y el joven Picasso accede a la escuela de Bellas Artes de la ciudad, La Llotja, donde también trabajaba su padre. Cuenta Sabartés que esta prueba de ingreso, una de las más duras de España, no le supuso ningún esfuerzo y, pese a no cumplir con la edad reglamentaria impresionó tanto al tribunal que autorizó su ingreso sin problemas (1953: 34). Comienza a

⁴⁰ Sabartés relata el abatimiento de don José: «Para no salir de cada don José ni siquiera va a los toros. En casa se aburre. Podría distraerse con la pintura, pero esto también le cansa. Si alguna vez toma los pinceles es para pintar una paloma, no tiene paciencia para apurar los detalles. Las patitas, por ejemplo, las pinta el muchacho» (1953: 37).

⁴¹ Para conocer a fondo los detalles de los años coruñeses del niño Picasso recomiendo la lectura de VENTUREIRA, Rubén Y PARDO, Elena (2014). *Picasso azul y blanco. A Coruña: el nacimiento de un pintor*. A Coruña: Fundación Rodríguez Iglesias/ Fundación Emalcsa.

relacionarse en Barcelona con la juventud intelectual influida por Nietzsche, el Romanticismo y el anarquismo, entre los que destacaba Rusiñol (Penrose, 1981: 34; Pons Prades, 2007: 44).

En 1896 la familia se muda a la calle de la Merced, la misma calle en la que nació en Málaga el pequeño Picasso: una suerte de eterno retorno simbólico. A finales de año el artista alquila el primer estudio con su amigo Pallarés en la calle de la Plata, situada entre la casa familiar y la escuela de Bellas Artes. En 1897 obtiene los primeros reconocimientos por su obra con la medalla de oro *Ciencia y caridad*. Esta condecoración le permite exponerla en Madrid y Málaga y que su nombre, que aún es Pablo Ruiz Picasso, comience a sonar en los círculos artísticos españoles. El joven Picasso tiene solo dieciséis años y en Barcelona encuentra un ambiente lo suficientemente español y lo suficientemente cosmopolita como para sentir que es el lugar adecuado para dar rienda suelta a sus intereses. Pero la familia, observando el talento del joven y con la ayuda de algunos parientes más acomodados, decide costearle unos estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Allí hace la correspondiente prueba de acceso, consiguiendo acabar el trabajo de días en solo unas horas y con éxito (Sabartés, 1953: 33-34). Picasso había alcanzado el nivel máximo que las escuelas de Bellas Artes en España exigían (Penrose, 1981: 42).

Pero los intereses a los que empezó a dar rienda suelta en Barcelona no coincidían con los de su familia y, mucho menos, con el de los docentes de la escuela de Bellas Artes. Picasso fue a aprender lo clásico directamente de los clásicos y pasó muchas más horas en el Museo del Prado que en la Academia de San Fernando (Sabartés, 1953: 34). El resto del tiempo lo pasó tomando contacto con la ciudad, su vida y su ambiente. Sin embargo, apenas después de un año Madrid, el malagueño enferma y con la aprehensión que le caracterizó durante toda su vida, regresa a Barcelona con su familia y, de allí, decide aceptar la invitación de Pallarés a su pueblo, Horta de San Juan, que Picasso bautizará Horta del Ebro. Allí pasa más de seis meses hasta que, completamente recuperado, vuelve a Barcelona, ya en 1899.

Esta nueva estancia en Barcelona será fundamental para la historia de su vida: conoce a Jaime Sabartés, quien será su secretario y, tal vez, la persona con la que haya establecido una mayor relación de intimidad. También en esta estancia coincide con Carlos Casagemas, uno de los amigos más íntimos en el que me detendré más adelante en varias ocasiones. Una de las primeras cosas que hace el joven Picasso es cambiar de estudio para poder desarrollar los nuevos hallazgos artísticos iniciados en Madrid y Horta de San Juan lejos de la evaluación paterna, cortando así el primero de los lazos artísticos con la generación anterior (Penrose, 1981: 39 y 60), ruptura que se acabará de consolidar en 1900 con su primer viaje a París en compañía de su amigo Casagemas. En los próximos cuatro años, de 1900 a 1904, Picasso

muestra el primero de los episodios de incomodidad existencial, traducidos en rápidos cambios de residencia, que suelen preceder a un cambio sustancial en su arte y en las sucesivas inauguraciones de nuevas etapas⁴². Fue en este momento cuando, en palabras de Penrose, aprendió la primera de las lecciones del genio: «Picasso ya conocía el aislamiento de los que comprenden que han de recorrer el camino a solas y la duda que se apodera de todos los que se adentran en lo desconocido» (1981: 83).

Uno de los motivos fundamentales de las idas y venidas de Picasso durante 1900 y 1901 es, precisamente, su amigo Casagemas, quien, aquejado de mal de amores e influido por el consumo habitual de opio en el que cayeron casi todos los integrantes del grupo de amigos de Picasso⁴³ en el París del Fin de Siglo, acaba suicidándose⁴⁴. Por otro lado, Picasso viajó a París por primera vez como viajó a Madrid (Penrose, 1981: 61): buscando lo novedoso y a los grandes maestros. No estaba planeada su instalación definitiva en la ciudad de la luz, ni llegó a ella atraído por la suerte de sueño dorado hipnótico en que se convirtió para muchos otros artistas. El viaje de 1900 siempre fue concebido de ida y vuelta, pero en París se encontró con la ebullición del arte en sí mismo, que llegaba apenas a Barcelona como las olas cansadas a la orilla del Mediterráneo.

Precisamente fue Madrid⁴⁵ la ciudad que lo atrajo tras la muerte de Casagemas: huyendo de París y no pudiendo volver a Málaga ni a Barcelona, por los dolorosos recuerdos del amigo difunto, decidió probar suerte en la capital de España. Tal vez Picasso contaba con encontrar allí, cuatro años después de su primera estancia larga, una ciudad más parecida a París que Barcelona⁴⁶. Pero encontró una ciudad apagada por los recuerdos aún vivos del desastre del 98,

⁴² Jaime Sabartés explica brillantemente a qué responde esta necesidad de movimiento y de exploración espacial: «En Barcelona no había podido darme cuenta de la influencia que tiene en él el medio en que trabaja: la luz que le envuelve, lo que ve, la estación del año y hasta el lugar en donde pone la tela. Esto debería ser comprensible en un impresionista [...]. El caso de Picasso es otro: impresionable por excelencia, recibe sugerencias de cualquier cosa: de una flor, de un papel que encuentra por el suelo, etc., etc. Su sensibilidad siempre está dispuesta a recibir un contagio. Lo demás procede de su inquietud, de su inteligencia, de sus sentidos y de sus recuerdos. Todo bulle en él y nada se detiene. Ninguna enfermedad se vuelve crónica en su manera de expresarse» (Sabartés, 1953: 70).

⁴³ Aconsejo la lectura del pasaje «Opio» que escribe Fernand Olivier en *Picasso y sus amigos*: OLIVIER, Fernand (1964): *Picasso y sus amigos*. Madrid: Taurus, pp. 44-46.

⁴⁴ Trataré este pasaje de la vida del malagueño más por extenso en el epígrafe dedicado a la melancolía y la muerte.

⁴⁵ Puede encontrarse información sobre los inmuebles que ocupó Picasso en Madrid en SABARTÉS, Jaime (1953): *Picasso. Retratos y recuerdos*. Madrid: Afrodisio Aguado, pp. 38-39.

⁴⁶ Penrose escribe lo siguiente sobre cuáles pudieron ser los motivos de Picasso para estos viajes: «Sabartés se ha referido al desasosiego que se había apoderado de Picasso en esa época. Sugiere que el motivo por el que abandonó París tan bruscamente, más profundo que su preocupación por Casagemas o la promesa que había hecho de reunirse con sus padres en Navidad, correspondía a su esperanza de que Barcelona, Málaga o Madrid pudiesen satisfacer su necesidad de un sitio en donde asentarse durante un tiempo. De momento solo había considerado a París como a una ciudad a la que ir de visita y todavía le parecía demasiado extranjera y lejana. El clima y los recuerdos lo habían llevado primero a Málaga, su ciudad natal. En ese momento quería averiguar si Madrid podía ofrecerle más promesas que las que había vislumbrado durante su visita anterior. Cualesquiera que fuesen sus motivos, el resultado fue la ruptura definitiva con la familia de Málaga, a donde nunca regresaría» (1981: 61).

donde la decadencia no contrasta con la vida y el color, sino que se sume aún más en sí misma y en el gris de la pérdida. No obstante, el nuevo periodo madrileño tuvo sus frutos en la formación del malagueño y se convirtió en uno de los grandes hitos vitales, que pasa a menudo desapercibido. La formación en continuo movimiento del artista y el vivir de paso por Málaga, Coruña, Barcelona, Madrid y París hizo que no pudiera, primero, y no quisiera, después, asentarse, de momento, en ninguna de estas ciudades. Esta es la causa fundamental de que Picasso nunca acabara de pertenecer a la nómina de artistas modernistas ni a la de intelectuales del 98, aunque se relacionó con todos ellos en esta estancia, sobre todo a raíz de la fundación, junto con su amigo Francisco de Asís Soler, de la revista *Arte Joven*⁴⁷. A través de la revista Picasso tuvo contacto con los Baroja, Martínez Ruiz «Azorín» y Valle-Inclán⁴⁸, Antonio Machado, Juan Ramón⁴⁹ y Rubén Darío y Unamuno entre los maestros. Todos ellos tuvieron relación con *Arte Joven* y, por consiguiente, con Picasso como cofundador y director artístico (Herrera, 1997: 34-35). También en estos meses tan enriquecedores conoció Picasso las ideas de Nietzsche⁵⁰ y de Schopenhauer⁵¹. Estos fueron los grandes frutos de este año de 1901. La estancia madrileña tiene su fin en primavera, cuando el joven artista vuelve a Barcelona tras una visita a Málaga.

En Barcelona apenas si permanece un mes y en mayo vuelve a París. En otoño regresa a Barcelona y así pasan los meses, anhelando lo que se encuentra en la ciudad que no habita y

⁴⁷ Pese a que utilizaré esta referencia bibliográfica a menudo a lo largo de la redacción, para conocer por extenso todos los detalles de las relaciones entre Picasso y el Madrid del 98, así como de la revista *Arte Joven*, recomiendo vivamente la lectura de HERRERA, Javier (1997): *Picasso, Madrid y el 98: la revista «Arte Joven»*. Madrid: Cátedra.

⁴⁸ Estos contactos se hicieron por oposición y competencia: todos ellos colaboraron con la revista *Electra*, hermana gemela de *Arte Joven* y que tuvo también una equivalente trayectoria efímera.

⁴⁹ Juan Ramón y Picasso, nacidos los dos en 1881, a pesar de tener escaso contacto en estos años de formación y que se convierte en inexistente más adelante, presentan trayectorias similares. Puede leerse un muy breve esbozo de estas similitudes en GONZÁLEZ ÁNGEL, Sara (2017): «Picasso y Juan Ramón: la evocación del espacio deseado», en *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 277-284.

⁵⁰ Realmente, el primer contacto profundo de Picasso con Nietzsche debió ser, presumiblemente, en 1900 en París y a través de las paráfrasis en español que preparaba su amigo Pompeyo Gener para su libro *Inducciones. Ensayos de filosofía y de crítica* que vería la luz en 1901 (Herrera, 1997: 165).

⁵¹ Herrera, en su investigación sobre el joven Picasso, concluye que el genio se construye a imagen y semejanza del superhombre nietzscheano y en oposición a Schopenhauer (Herrera, 1997: 162): «Picasso responde en un gran porcentaje al patrón de superhombre que Nietzsche modeló en su Zaratustra. Desde luego que, por mucho que lo intentemos, tal impresión no puede fundarse ni argumentarse sólidamente a través de pruebas irrefutables, puesto que ni tan siquiera poniéndonos en la perspectiva de un conocimiento profundo de la obra de Nietzsche por parte de Picasso (que no sabemos si ocurrió, aunque no sería nada extraño), podríamos concluir en la existencia de tal grado de mimetismo, pero de lo que no podemos dudar es de que algunas ideas de Nietzsche, conocidas y transmitidas en los cenáculos literarios y artísticos, tal y como ya vimos al hablar del individualismo, hicieron mella en el joven Picasso y, encontrando en él un receptáculo idóneo para su germinación, contribuyeron a modelar una personalidad muy cercana al modelo nietzscheano. Una de las ideas que durante estos años se va convirtiendo en un componente esencial de su personalidad, y que conecta también a Picasso con los noventayochistas, es la *voluntad de vida* ligada a la *voluntad de poder* y de *crear* y fundada en el *principio del placer*» (Herrera, 1997: 161).

dándose cuenta, cuando vuelve a buscarlo, que tampoco lo encuentra en la otra, hasta que en 1904 se instala definitivamente en París y comienzan los años del Bateau-Lavoir⁵², de la *Bande Picasso*, a la que acaba de sumarse su amigo Sabartés, y del *rendez-vous des poètes*. Y a partir de este momento, los espacios de formación comienzan a consolidarse en el recuerdo, tal vez connotándose de la forma que explica Sabartés:

Málaga para él no es otra cosa, entonces, que un recuerdo infantil y una estación de paso. La Coruña, más pegada a su memoria, es un período de transición entre los juegos infantiles y los ensayos de hombre que ha de intentar en seguida. Barcelona le ofrece una atracción bullanguera y singular (1953: 7).

Pero es París la ciudad que gana la partida a las demás así, que Picasso se instala allí definitivamente. Hasta entonces, el malagueño había compartido estudio, e incluso cama, con algunos de sus amigos artistas en París, pero en 1904 consigue finalmente un estudio propio en el bohemio barrio de Montmartre, en el número trece de la Rue Ravignan: el destartalado Bateau-Lavoir. Fue en la placita que daba acceso al destartalado edificio, la Place Ravignan, actual Place Émile-Goudeau, donde Picasso conoce a Fernande Olivier, la mujer que lo acompañó durante estos últimos años de formación, estrecheces y bohemia⁵³. Tanto la propia Fernande como Sabartés recogen en sus memorias diversos episodios tragicómicos relacionados con esta última etapa de felices penurias en la que el joven Picasso fue tejiéndose la primera red de su horizonte afectivo, la única que fue verdaderamente sincera y la última en la que no tuvo que preocuparse por los posibles intereses de quienes se le acercaran en busca de una hipotética amistad. En aquellos tiempos afloró ya uno de los rasgos fundamentales del carácter del malagueño, que era su generosidad, aspecto que contrasta profundamente con todos aquellos pasajes en los que se le retrata como un hombre extremadamente egoísta, especialmente en lo que respecta a las mujeres: «Picasso no tenía un día fijo [para recibir visitas]. Fuera de sus horas de trabajo, su casa estaba siempre abierta para todos. Su mesa también. Nos arreglábamos como podíamos con el dinero que tenía, que a menudo era bien poco» (1964: 55-56). Sea como sea, este pasaje que relata Fernande, se repite una y otra vez en la biografía⁵⁴ y demuestra su generosidad.

⁵² Así describe Penrose el aspecto de este edificio donde bullía, por lo destartalado y económico, la bohemia de la París del Fin de Siglo: «Esa extraña morada [el Bateau-Lavoir], al parecer compuesta únicamente de desvanes y sótanos, estaba en tal mal estado que ninguna compañía de seguros la habría aceptado por arriesgada. Se hizo famosa a principios de siglo como centro de la vida bohemia» (1981: 89).

⁵³ Sobre la relación entre Picasso y Fernande hablaré con más detalles en el apartado correspondiente.

⁵⁴ Hasta el punto de que, repasada la vida de Picasso narrada por un gran número de biógrafos, exceptuando su tiempo de trabajo (y no siempre), el único día en el que las puertas de su casa estuvieron cerradas fue el día de su muerte, cuando Jaqueline decidió no recibir a nadie y digerir la noticia en soledad por unas horas (Widmaier Picasso, 2003: 211-213).

Dice Fernande que en la obra posterior de Picasso se vislumbra siempre, como un sustrato, la memoria de la vida en el Bateau-Lavoir (1964: 26) y que acaba convirtiéndose en una suerte de Edad de Oro para él y para todos los integrantes de la *Bande Picasso*, incluida Fernande. De hecho, Sabartés desliza en sus memorias algunos comentarios y anécdotas al respecto en las que Picasso, ilusionado, trata de revivir, aunque sea fugazmente, aquellas experiencias (1953: 117-118, 140)⁵⁵. Entre sus amigos de estos tiempos destacan Max Jacob, Apollinaire y los artistas catalanes que iban y venían a probar suerte en París. En 1905 conoce a los hermanos Stein, con quienes mantendrá una muy estrecha relación, especialmente con Gertrude, hasta la muerte de estos, y en 1906 comienza los negocios con Ambroise Vollard, uno de sus marchantes más estimados. Este mismo año, aprovecha los primeros beneficios de su obra, limitados aún, para viajar a España y presentar a Fernande a su familia. Así lo relata Penrose:

Al llegar el verano de 1906, Picasso volvió a sentir el vivo deseo de regresar a España, deseo que existía a pesar del hecho de que París se la hacía rápidamente indispensable. [...] Sus medios todavía eran limitados y en cuanto ingresaba algún dinero, se lo gastaba en el acto en materiales de pintura y en comida o en alguna extravagancia para Fernande. De todos modos, las necesidades eran menos apremiantes y después de una venta mejor remunerada que las de costumbre pudo comprar billetes para Fernande y par él con destino a Barcelona (Penrose, 1981: 111).

Ya no volverá a España hasta 1909 cuando la formación del genio ha tocado a su fin y se ha convertido ya en el padre orgulloso del cubismo. En 1912 Picasso, que cuenta ya con medios económicos, decide cambiar su estudio del Bateau-Lavoir, en Montmartre, por otro en Montparnasse, en el 242 del Boulevard Raspail. Después del verano de 1912, con la significativa mudanza se acaba, definitivamente, su etapa de formación. A partir de este momento sus logros artísticos se multiplican de forma directamente proporcional a su melancolía, a las cosas, personas, lugares que echa de menos:

A la luz de todo esto yo podía comprender perfectamente y mucho mejor que nadie cuánto significaba para Picasso el Bateau-Lavoir. Representaba para él la edad de oro, cuando todas las cosas eran puras y sin mancha; antes de que él conquistara el mundo y para descubrir a su vez que tal conquista había sido una acción recíproca ya que muchas veces parecía que el mundo le había conquistado a él (Gilot y Lake, 2010: 125).

⁵⁵ Anoto los pasajes literales, que pueden ser ilustrativos para la redacción: « Picasso pretende volver a la simplicidad de nuestra vida de jóvenes en el ambiente actual, a pesar de todo lo que ha pasado desde entonces, de las modificaciones que experimentamos en nosotros mismos y del cambio palpable en lo que nos rodea. Quiere volver a la vida de antes; pero no pinta ni dibuja, ni sube a su taller, a no ser que tenga necesidad imprescindible de alguna cosa, que ha ido dejando para otro día, por mucho que le urja» (Sabartés, 1953: 117-118); «Así que encuentre un lugar a su gusto en los lugares que conoce de la Costa Azul, se detendrá y me lo hará saber, a fin de que pueda enviar todo lo que llegue para él, día a día, en un sobre mayor dirigido a Pablo Ruiz. –Pablo Ruiz, ¿eh?... –dice–. Como cuando éramos pequeños» (Sabartés, 1953: 140).

El cambio del Bateau-Lavoir por el estudio de Montparnasse significan, no solo el fin de la Edad de Oro de la bohemia parisina para Picasso, sino también la ruptura definitiva con España, que se convertirá en el espacio deseado y que causa, según cuenta Fernande Olivier entre otros biógrafos íntimos, estas sensaciones en el malagueño:

En España yo le he visto muy diferente a sí mismos –o, mejor, diferente al Picasso de París–, alegre, menos salvaje, más brillante y animado, interesándose por las cosas con aplomo y calma, a gusto en fin. Se desprendía de él un resplandor de dicha que contrastaba con su actitud y su carácter habituales (Olivier, 1964: 82).

1.2 La muerte y la melancolía.

En todas las semblanzas, resúmenes biográficos y caracterizaciones que se han ido haciendo del artista desde su consagración hasta nuestros días, hay un rasgo ineludible e irremediablemente presente: un extremo vitalismo. Este rasgo encaja perfectamente con una de las marcas fundamentales de la vanguardia y los vanguardistas formulado por Calinescu, para quien arte y vida estaban estrechamente ligados y las revoluciones que tenían lugar en cualquiera de los dos planos repercutía con la misma intensidad en el otro (Calinescu, 1991: 15).

Pero también el desarraimiento que sufre el joven Picasso hace que la tristeza y la melancolía impregnen su espíritu, que queda imbuido por el *spleen* más allá del fin de siglo, hasta el final de sus días. Aunque, eso sí, en dura pugna contra el vitalismo extremo y la pasión por la vida y el Arte que he mencionado. Esta dura lucha se convierte en una marca de época y, de este modo, en los artistas e intelectuales conviven en contradicción y complementariedad las influencias de Stirner y Nietzsche, por un lado, con las de Spengler; el superhombre con la decadencia de Occidente; el vitalismo y el decadentismo. Y, lejos de ser posturas enfrentadas, se presentan como dos caras de la misma moneda, dos actitudes frente a una misma problemática que llegan a convivir a un tiempo en el mismo individuo: la pérdida de los referentes en todos los niveles y aspectos de la vida. En el caso del artista malagueño, como en el de muchos otros contemporáneos que se vieron avocados al exilio, el sentir contradictorio y extenuante de la continua lucha entre lo vital y lo agotado, se acentúa por la pérdida de los referentes individuales, como pueden ser la lengua o el espacio de origen. Recordemos que Pablo Picasso nace en Málaga, una ciudad que abandonará con diez años y a la que nunca ha de volver más que de visita en los años de su juventud. De Málaga se mudó a Coruña con su familia; cuatro años después, en 1895, se trasladaron a Barcelona y allí permanece el pintor (exceptuando dos visitas a París, en 1900 y 1902) hasta que, esta vez solo, fija su residencia

definitivamente en Francia en 1904; Picasso tiene 23 años en ese momento. La última vez que viaja a España es en 1934. En 1938 muere su madre en Barcelona y no puede viajar porque la ciudad está tomada por el ejército sublevado. En 1939 decide no volver jamás a España mientras el régimen franquista se mantenga en el poder; con 58 años Picasso se convierte en uno de tantos exiliados españoles en Francia y aunque inicialmente fuera por voluntad propia, esta decisión acabó por ser imposición poco después.

En este caso, el desarraigo se presenta con una mayor virulencia y, así, tal como escribe Javier Herrera, mientras en la Madrid del 98 los jóvenes viven una apatía afectada por las lecturas de Schopenhauer, Picasso, el más joven de entre todos ellos, experimenta en «su propia realidad vital esa su tristeza elemental, ese eterno «gran dolor» que forma parte de sí mismo» (Herrera 1997, 133). Y es precisamente esta tristeza intrínseca y elemental lo que desarrolla en el joven malagueño una considerable piedad que lo lleva a empatizar estética y moralmente con lo enfermo y desahuciado, germen ineludible del período azul:

Y es que en la vida de Picasso, aparte las ideas que pudiera aprehender en tertulias y lecturas, los conceptos de dolor, tristeza, sufrimiento y miseria no pueden deslindarse de la realidad que llamamos *enfermedad*, inscrita, en última instancia, dentro de una *poética de la muerte* que se encuentra asociada, como vimos, a factores eminentemente religiosos en los que se da una coincidencia básica con los planteamientos de Baroja, Azorín y Valle-Inclán. Y así es: la trilogía miseria-enfermedad-muerte y sus interrelaciones de causa a efecto en cuanto hechos sociales (la vida mísera suele llevar a la enfermedad y esta suele desembocar en la muerte) e incluso su utilización metafórica en cuanto conceptos («lo mísero», «lo enfermizo», «la nada», etc. en relación con los protagonistas), son esenciales para entender no solo obras como *La voluntad*, *Sonata de otoño* o *Camino de perfección*, sino gran parte de la mejor producción picassiana en torno a 1901, que culmina parcialmente con *El entierro de Casgema* y, luego, alcanza su plenitud con *La Vida* y demás obras maestras del período azul (Herrera 1997, 133).

Por otro lado, Fernand Olivier, su primera pareja, será también muy elocuente al definir el carácter del malagueño, ya perfectamente asentado en París y superados aquellos años de miseria. En su semblanza sobre el pintor dijo lo siguiente:

Nunca ha vivido [Picasso] [...] más que para su arte. Este hombre triste, sarcástico, a veces un tanto hipocondríaco, se ha –no diré consolado, porque siempre parecía que llevaba dentro de sí un gran dolor- olvidado en su trabajo, en el amor de su trabajo (Lafuente Ferrari 1974, 259).

En estas palabras podemos observar cómo esa melancolía juvenil era, efectivamente, intrínseca, tal como la planteaba Javier Herrera, y no solo pose de lector juvenil de Schopenhauer. La melancolía se convirtió en uno de los elementos fundamentales del carácter

tanto del Picasso íntimo como del Picasso creador. En el caso de su producción artística, la simbiosis entre pintura y estado de ánimo llega a ser algo que va mucho más allá de lo que podría considerarse un estilo decadente, como se dijo de sus pinturas azules, consiguiendo impregnar todos sus temas a lo largo de su obra. Así, en pintura las innovaciones vienen de las transformaciones producidas por esta pesadumbre y nostalgia, así como del dolor, la ansiedad y la tristeza. Por esto comienza la época azul con el *Entierro de Casagemas*, pintado en honor al amigo de cuyo suicidio nunca dejó de sentirse culpable⁵⁶; por esto el cubismo nace con las *Señoritas de la calle Aviñón*, en un momento de extrema soledad íntima, y por esto el surrealismo hace su entrada cuando la situación sentimental con Olga se hace insostenible y ya no puede representar a la mujer como la amada clásica y perfecta, sino como una amalgama humanoide que funciona como chivo expiatorio del terror y la angustia del Picasso de los años 30.

La escritura se le presenta como un punto de fuga ideal, el espacio del refugio donde construye un cronotopo que pretende recrear el paraíso perdido. No obstante, ese cronotopo no es otra cosa que un paraíso artificial y, si bien puede usarse como refugio, no es, ni será nunca, la protección definitiva contra la melancolía en sus momentos más densos y asfixiantes. Picasso, impaciente por naturaleza, se retuerce como el toro encerrado con el que se identifica, el minotauro, porque quiere, necesita, alcanzar un imposible, algo que no existe. No es posible volver al lugar que ha construido en su memoria, porque ese lugar no es sino un tiempo, no en el que vive el autor, sino otro que se le ha escapado y que no puede volver a aprehender. Como explica Claudio Guillén, a partir del Romanticismo se produce, a la vez, la exacerbación de la postura ovidiana y la promoción del cosmopolitismo plutárqueo: se promueve a la vez el contacto, la asimilación, la individualidad, las particularidades propias de cada lugar... Se ponen de relieve las particularidades de cada país como refuerzo de los nacionalismos y ello conlleva una especial acentuación del *mal du pays* para el condenado a la distancia. Cuando un exiliado vuelve, no puede en modo alguno encontrar lo que había abandonado, pues todo ha sufrido cambios irrevocables: el individuo, expulsado del espacio, al recuperarlo, es expulsado de su tiempo. Esto implica un desfase en los ritmos históricos y que el desterrado sea también expulsado del presente. La respuesta de Picasso a esta situación fue la construcción de un cronotopo, de ese espacio-tiempo-refugio, en sus poemas. Además, la privación del presente también desencadena una serie de trastornos comunicativos tanto fuera como dentro de los límites de su patria que no se solucionan en la lengua, sino que van mucho más allá (Guillén,

⁵⁶ Volveré sobre este pasaje más adelante en este mismo epígrafe.

1995: 69-80). Sin embargo, el cronotopo y el imaginario recreado en los textos le ofrecen el sosiego temporal necesario para retomar las riendas de su vida en los momentos álgidos del dolor. Este imaginario poético de Picasso es indudablemente español y de evocación infantil, porque es la infancia, si ha sido feliz, el espacio más seguro de nuestra inconsciencia. Pero, pese a que el niño Picasso vivió un periodo de formación aparentemente amable, la muerte y la enfermedad lo persiguió, conformó varios de los hitos de su biográfica y configuró el aspecto nostálgico del carácter del genio.

El primero de estos hitos es, ni más ni menos, que el momento del nacimiento. Este pasaje primordial de la biografía del malagueño ha sido tratado como un verdadero origen del héroe por muchos de autores⁵⁷ pero, de entre todos los detalles sobre la hora, la fecha⁵⁸, el lugar o los nombres que recibió el recién nacido⁵⁹ creo necesario salvar uno de ellos: Picasso, desde el preciso momento en que nació vivió estrechamente unido a la muerte y en una continua carrera-huida. Tal como recoge Penrose (1981: 18), de la larga lista de nombres con que se bautizó al niño Picasso, el que lo identifica, Pablo, fue elegido como homenaje a uno de sus tíos paternos que había muerto recientemente. De hecho, el niño fue dado por muerto al nacer y fue gracias a otro de sus tíos paternos, Salvador, que pudo sobrevivir:

El nacimiento fue aún más dramático a causa de una estimación errónea y casi fatal por parte de la comadrona. Le pareció que el niño había muerto y lo dejó sobre una mesa a fin de dedicar todas sus atenciones a la madre. Gracias únicamente a la afortunada

⁵⁷ Sirva como ejemplo la lectura de Sabartés, 1953: 30, y Penrose, 1981: 12-19.

⁵⁸ «Pablo Ruiz Picasso nació en Málaga el 25 de octubre de 1881, a las once y cuarto de la noche. En ese momento tanto la luna como el sol se acercaban al nadir y la luz del cielo de medianoche, que iluminaba las casas blancas de la ciudad, correspondía a una extraña combinación de planetas y estrellas principales cuyas conjunciones y oposiciones han sido motivo de muchas especulaciones por parte de los astrólogos. Los expertos se esforzaron en encontrar relaciones entre esas influencias ocultas y la vida y la personalidad de un ser entre esas influencias ocultas y la vida y la personalidad de un ser tan generosamente dotado de talentos excepcionales. Debido a que nadie tuvo acceso a su partida de nacimiento y resultó imposible verificar la hora en que nació, fue inevitable que los cálculos fuera, en cierta medida, erróneos. Todos creyeron durante años la pintoresca historia inventada por el propio Picasso, de que había nacido a medianoche» (Penrose, 1981: 12).

⁵⁹ «Probablemente a causa del detalle que acabo de apuntar [la hora de nacimiento] se me ha ocurrido preguntarle si sabe en qué iglesia le bautizaron, y me entero de que fue en la parroquia de Santiago, de Málaga. Entonces me recuerda sus nombres de pila: “Pablo, Diego, José, Francisco de Paula, Juan Nepomuceno, Crispín, María de los Remedios, Cipriano de la Santísima Trinidad”... Ya conocía yo ese rosario de nombres; pero se me había olvidado sacarlo de mi memoria para pasarlo aquí [...]. Para un catalán resulta rara esa retahíla de nombres, pues a nosotros no nos suelen poner más que tres. A Picasso le parece que en todas partes dan tantos a todos como a él.

Ya que la cuestión de los nombres queda establecida me toca poner en claro la de sus apellidos. Por parte del padre le tocan los de Ruiz Blasco, y por los de la madre los de Picasso y López. Al principio firma las obras que produce con el primer apellido paterno y el primero materno, como solemos hacerlo en España; pero, por ser muy común allí el apellido Ruiz, los catalanes le llamamos Picasso, y con el tiempo le va quedando, sobre todo porque en Francia resulta más fácil de pronunciar.

Este apellido, por lo que se verá, le tenía que tocar, a pesar de su madre, pues la primera novia de don José Ruiz era prima hermana de doña María y hermana del general Picasso, que se hizo célebre con el expediente sobre las responsabilidades del “desastre de Annual”» (Sabartés, 1953: 30-31).

presencia de ánimo de don Salvador, uno de sus tíos y médico competente, el niño se salvó de morir asfixiado antes de comenzar a vivir. Esta historia de lo enérgicamente presente que estuvo la muerte en su nacimiento, historia que le contaron a menudo en la infancia, ha acechado en la imaginación de Picasso a lo largo de toda su vida (Penrose, 1981:19).

Catorce años después la muerte vuelve a acechar a Picasso y se le acerca demostrando su fuerza y el continuo desafío con que le reta cuando muere su hermana pequeña, Conchita, en La Coruña, un año después de que la familia Ruiz Picasso se instalara en la ciudad. Según refiere Herrera, el artista le contaría a su última pareja, Jacqueline Roque, muchos años más tarde, que había hecho promesa de abandonar el arte si su hermana sobrevivía (1997: 102-103). Este puede que sea uno de los motivos fundamentales por los que Picasso, siempre tan supersticioso, pinta, esculpe y crea incansable: es la manera de protegerse de la muerte. Desde entonces, como refiere Herrera, Picasso siente un profundo rechazo por la religión porque implica, para él, enfermedad, dolor y muerte (Herrera, 1997: 102-103).

El tercer y definitivo hito existencial del joven Picasso con respecto a la muerte fue el suicidio de su amigo Carlos Casagemas. Cuando llegaron a París en octubre de 1900, Casagemas se enamora de una joven que no le corresponde. Eso, sumado a las penosas condiciones de vida de la bohemia parisina y la cierta afición al opio de sus integrantes, hicieron que el amigo del malagueño se sumiera en una profunda depresión que culminó en ideas suicidas recurrentes. Picasso, experimentado ya en los procesos melancólicos, convencido de que un cambio de aires que incluyera el sol del Mediterráneo sería la cura perfecta para el amigo, decide interrumpir esta etapa parisina y viajar a Málaga y Barcelona junto con él, con la excusa de ver a la familia por Navidad. Pero el efecto curativo del sol mediterráneo no tiene el mismo poder sobre Casagemas que sobre Picasso y este no consigue librarse del mal de amores. El malagueño, abatido y frustrado por no conseguir ayudarlo no puede más que tomar distancia con él. De este modo, Casagemas, que no quiere estar en España, vuelve a París y se suicida (Penrose, 1981:60; Sabartés, 1953: 55).

La noticia llega a oídos de Picasso a principios de febrero, cuando, como ya se ha mencionado, se había instalado en Madrid. A partir de ese momento comienza a gestarse un gran sentimiento de culpa que alcanza su clímax ese mismo año, en 1901, con la pintura *El entierro de Casagemas*, donde da rienda suelta a toda la piedad que merece el amigo muerto en unas condiciones de las que se siente culpable, y que no consigue terminar de exorcizar hasta

los últimos años de su vida, cuando escribe el largo poema *El entierro del conde de Orgaz*. Tanto el cuadro como el poema se engarzan en un intrincado homenaje doble. El cuadro, pese a contener y transmitir fuertes sentimientos de duelo, piedad y recogimiento, tiene clara inspiración en El Greco y podría considerarse fácilmente como un ejercicio de recreación narrativa. Son la biografía y la Teoría de las Emociones las que ayudan a interpretar el cuadro como la expiación del dolor y la culpa por la muerte de su ser querido. El malagueño admiraba y sentía afectos por El Greco como si fuera uno de sus amigos, además de maestro; por tanto, aludirlo para homenajear al desaparecido Casagemas no hace sino aumentar el valor afectivo de la obra. Por otro lado está el poema, *El entierro del conde de Orgaz*. Si no se conoce la estrecha relación entre el lienzo de duelo y El Greco, esta alusión al cuadro del toledano de adopción nunca se relacionaría con aquel amigo fallecido en el Fin de Siglo, y sin embargo Casagemas está más presente en el poema que el propio conde de Orgaz. Y es que Picasso se sintió culpable durante toda su vida porque, pese a haber intentado distraer a su amigo del rechazo reiterado de la mujer, no consiguió salvarlo de la muerte por motivos puramente egoístas: no volvió con él porque quería pintar y disfrutar de su familia en España, y esta es la única muerte de entre todas las que lo rodearon que siempre pensó que podría haber evitado.

La muerte del Casagemas se unió irremediable en su imaginario a la de la hermana y la afectación por ambos sucesos se acabó fosilizando en su carácter como uno de los rasgos más afianzados: el miedo a la muerte quedó contrarrestado por un extremo vitalismo y la obsesión por mantenerse vivo en el recuerdo y mantener los suyos a salvo a través de cuantas formas de expresión le fueran posible (Penrose, 1981: 75). De esta obsesión surge su afición por la fotografía, tanto como retratista como jugando el rol de modelo; su necesidad de fecharlo absolutamente todo y, más adelante, cuando comienza a tomar conciencia de que el pasado se desdibuja en su memoria, la necesidad de reconstruirlo por escrito en sus poemas. Una vez más el joven Picasso convierte la depresión y la apatía en creatividad y creación, y es que había aprendido que la vida que llevó su padre tras la muerte de Conchita (Sabartés, 1953: 7, 37) no era la que quería para él. De este modo, se revuelve y toma las decisiones absolutamente opuestas a las que tomó este, empezando por no dejar de pintar ni de vivir bajo ningún concepto. Resolución que llevó a cabo sin descanso durante toda su vida y a lo que dedicó verdaderos esfuerzos en sus últimos años⁶⁰. Pero el miedo a perder la vida, la causa fundamental de estas

⁶⁰ Uno de los testimonios más directos de ello es el que recoge Françoise Gilot en la siguiente cita: «Hasta entonces yo le había visto a través de su vida interior como fenómeno único, pero ahora que le contemplaba gastando sus energías de la manera más frívola e irresponsable fue cuando también por primera vez le vi desde el exterior. Me

decisiones, deviene en un miedo continuo e insoslayable que lo convierte también en un ser profundamente melancólico en quien las crisis de tristeza se repiten sin que los amigos, incluso los más cercanos, sepan encontrar un motivo (Raynal, 1953: 35), porque para ello habría que conocer en profundidad toda su biografía y disponer de una gran empatía, tiempo y voluntad para averiguarlo. Este miedo se proyecta, además, a causa de la muerte de la hermana, en una aprensión irracional a la enfermedad⁶¹.

La muerte del amigo Casagemas fue una de las más dolorosas que tuvo que vivir en los años de formación —no necesariamente en su vida, ya que la muerte de Eva o la de su madre fueron experiencias que lo golpearon duramente— y la que le tocó más de cerca, pero no fue la única. En menos de diez años fueron al menos tres los amigos que se vieron superados por la vida y decidieron acabarla. De este modo, y como indica Herrera, la adultez de Picasso comienza a forjarse marcada por un fuerte «sentimiento trágico de la vida» (1997: 145) donde la muerte se hace omnipresente. París, que se dibujaba como la ciudad-bálsamo antimelancolía (Raynal, 1953: 37), mostró entonces también su cara oscura e hizo comprender al joven Picasso que debía convivir con ello allá donde fuera. Javier Herrera atribuye esta epifanía a su contacto con el ambiente del 98 en Madrid en 1901, pero considero que era esta una consecuencia lógica de su biografía, sin despreciar necesariamente el papel coadyuvante de las ideas del Modernismo madrileño (1997: 232)⁶². A partir de esta revelación epifánica, el malagueño se consagró a la

di cuenta de que al cumplir los setenta años de edad, Pablo se sentía diez años más viejo y que la fuerza que ordinariamente concentraba dentro de sí para su trabajo creador súbitamente la estaba empleando en “vivir”. Y así, todas las normas que durante años había cuidadosamente establecido y observado las arrojadas de repente a un lado como una camisa sucia e inservible. Su constante temor a la muerte le había conducido a una fase crítica, cuyos efectos, al parecer, provocaban en él un gusto por “vivir” que hacía años Pablo había ya abandonado. Tenía tremendas ansias de “parecer” joven, fuera como fuese, y continuamente me preguntaba si yo no temía a la muerte. Frecuentemente decía: –Daría cualquier cosa por ser veinte años más joven. Y otras veces, pensativamente, comentaba: –Es una suerte tener tu edad. Y antes había dicho: –Si vivo con alguien joven, eso me ayudará a mantenerme joven» (Gilot y Lake, 2010: 541-542).

⁶¹ Son muchas las anécdotas que recogen los biógrafos sobre esta fobia. La primera de ellas, y por ser la primera la que ofrezco como muestra, es esta que vive con Fernande: «Sin embargo, la visita acabó bruscamente. Según Fernande, en la aldea se declararon algunos casos de fiebre tifoidea y Picasso mostró su alarma característica ante la aparición de una enfermedad. Insistió en cruzar las montañas por las sendas de las mulas y en llegar a Francia y a unas mejores condiciones sanitarias con la menos pérdida de tiempo posible» (Penrose, 1981: 112). Pero quizá la que más marcó su biografía es la insalvable distancia que establece entre él y su esposa Olga cuando descubre que la vida de esta está abocada a la enfermedad repetida.

⁶² «Por otra parte, dicha analogía y tal sospecha de “iluminación” (en sentido bejaminiano), que en ningún modo puede ser casual sino que obedece a las intrincadas leyes que definen las “afinidades espirituales” dentro de una época, nos invita a plantear la juventud de Picasso como un proceso de carácter simbólico que evoluciona (ya sabemos que esta palabra no era del gusto de Picasso) desde las sombras hasta la luz y de la muerte hasta la vida, proceso que es paralelo, como hemos sugerido antes, al que sufren los escritores del 98 a través de sus héroes de ficción, y que sitúa su estancia en Madrid en un lugar muy destacado dentro de ese proceso. Nuestra hipótesis es que esta estancia de cuatro meses en el Madrid de 1901 y su “contacto directo” con los del 98 supone uno de los puntos culminantes de su inmersión en el reino de las sombras y de la muerte dentro de la batalla sin cuartel que sostienen ambas realidades, en el seno de su personalidad, con las fuerzas que representan la luz y la vida; por consiguiente, la resolución de dicha problemática (o su simple “iluminación”, que es lo que pretendemos) se revela

búsqueda más perfecta de la expresión, cuya fuerza coadyuvante era el amor y que fue para siempre su antídoto para la tristeza:

Poco antes de su muerte, oí repetir a Picasso una enigmática declaración que había hecho veinte años antes: «Sea lo que fuere, solo cuenta el amor. Tendrían que arrancar los ojos a los pintores, como hacen con los jilgueros para que canten mejor». Picasso hablaba como alguien que, sin tener en cuenta los sacrificios, ha deseado toda su vida una mayor intensidad de expresión y una comprensión más profunda del mundo en que vivimos (Penrose, 1981: 85).

La pintura se reveló como el medio de huida de la melancolía⁶³; cada crisis vital llevó aparejada un posterior cambio de estilo, una innovación más, un ir *au-delà*. Desde que murió su hermana, Picasso no hizo otra cosa que pintar para exteriorizar la emoción. Sin embargo, llegó el día en el que el malagueño no supo qué pintar y su línea de vida desapareció de repente. Fue este el momento clave en el que apareció en su vida la posibilidad de escribir.

1.3 Los afectos y las protagonistas femeninas de la biografía.

El jovencísimo Pablo Ruiz⁶⁴ del Fin de Siglo, que aún no había visitado París⁶⁵ y apenas cumplía los veinte años, no tenía más interés artístico en las mujeres que el que despierta en un pintor el modelo de su obra. A medida que avanza la primera década del siglo XX, los coloridos cabarets de Barcelona y de una París hasta entonces desconocida para él comienzan a llamar cada vez con más intensidad la atención del artista azul, hasta que en 1907 pinta *Las señoritas de Aviñón*, primera obra donde la mujer tiene un papel predominante y estructural en la producción picassiana. Es en estos mismos años cuando el artista conoce a su primer amor, Fernande Olivier, y se inicia con ella la leyenda donjuanesca del artista. A partir de este momento, los retratos femeninos se multiplican a lo largo de su obra. El malagueño contempla y recrea a la mujer a través de todas las técnicas que conoce y de todas las herramientas que tiene a mano, ya en escultura, ya en pintura, ya en poesía –más adelante–. Como cuenta Jaime

como importante para el conocimiento no solo de la “época azul” y, en última instancia, de la “aparente” ruptura que supone el cubismo, sino que también sirve para entender todo su desarrollo posterior» (Herrera, 1997: 232).

⁶³ Kathleen Brunner relaciona los procesos de la melancolía picassiana con algunas de sus obras pictóricas, especialmente con la serie *Minotauromaquia* de 1935, en el capítulo «Melancholia, metaphysics, measurement. *Minotauromachia*, 1935» de *Picasso Rewriting Picasso* (2004: 17-24).

⁶⁴ Así, «P. Ruiz», firmó Picasso hasta finales del siglo XIX. En 1896 ya firmaba «P. Ruiz Picasso» y en 1900 el Ruiz iba desapareciendo en pro del Picasso firmando «P. R. Picasso», aunque durante ese mismo año la firma acabó estilizándose y se convirtió en «Picasso», respondiendo tal vez a una necesidad de crearse un nombre fácil para París.

⁶⁵ Recuerdo que su primer viaje a la Ciudad de la Luz fue en 1900.

Sabartés, la esencia femenina empieza a captar la atención del joven Pablo, que consigue, a través de ella, explorar y expresar la totalidad de los estados de ánimo del ser humano.

A comienzos de la segunda década del siglo XX Picasso, que aún sigue con Fernande y se ha hecho con el alocado París de la época, se mueve más por círculos literarios que artísticos y conoce en ellos otra manera de enfrentarse al mundo, a la esencia de las cosas y a las relaciones humanas, incluidas las que más le interesan para su arte: las amorosas. Picasso ha descubierto que la musa por excelencia es la mujer y no cualquier mujer, sino su mujer, su pareja, porque el arte del malagueño no es una representación vacía de emociones, sino todo lo contrario⁶⁶, por eso ninguno de sus cuadros deja indiferente a nadie. Olivier Widmaier Picasso llega a decir lo siguiente:

la trayectoria amorosa de Pablo fue la condición *sine qua* non de sus obra. Incluso cuando solo el instinto político guiaba su mano, como en el *Guernica*, siempre es la mujer, o las influencias femeninas del momento, aun opuestas, las que le daban forma humana a los personajes de la obra (2003: 36).

Sin embargo, este hallazgo implica un gran peligro: cuando el objeto de inspiración artística se agota, cuando el pintor ya ha plasmado en la tela todo lo que ve y siente, se le hace necesario cambiarlo; esto implica abandonar a la mujer y buscar otra que pueda ocupar su lugar. Dada esta premisa y descubiertas desde muy pronto las necesidades del pintor y del hombre, estas viven en conflicto para él y de este modo se oponen pintar y desempeñar el rol de padre de familia para el que había sido educado. El malagueño continúa explotando todas las posibilidades estéticas que le ofrece la pareja-musa hasta que en la década de los 50, ya superados los sesenta años, siente la necesidad de establecer una nueva relación con la mujer. En 1950 concluye la *Suite Vollard*, serie de grabados de marcado contenido erótico en la que la figura femenina, protagonista absoluta, es contemplada por la figura masculina (que no siempre se corresponde con una figura antropomórfica) y provoca en él una fascinación magnética. A partir de ese mismo año aparece la mujer en su obra con una fuerza desconocida hasta entonces⁶⁷: ya no solo como objeto pictórico, sino como uno de sus principales asuntos literarios. En este cambio tiene evidente influencia su peripecia vital, que desemboca en cierta

⁶⁶ Puede observarse a través de la comparación de dos de los lienzos dedicados a Olga: *Olga en un sillón*, de 1917, y el *Gran desnudo en sillón rojo*, de 1929. En ambos cuadros media una profunda emoción: amor e inspiración, en el primero; angustia y desencanto, en el segundo. Cada uno de ellos respondiendo al momento vital que atravesaba el artista tanto individualmente como en pareja.

⁶⁷ Por mencionar algunas obras, recordemos *Les femmes d'Argel* o la reinterpretación del lienzo de Courbet *Les demoiselles au bord de la Seine*, ambas de 1950. Más adelante, en 1957, elabora la serie *Las Meninas*, que estaba gestándose desde hacía ya mucho tiempo, cuando en su adolescencia vio por primera vez los Velázquez del Museo del Prado.

obsesión artística por la mujer y lo femenino: es la vida quien lo empuja a explorar nuevos territorios en los que dar rienda suelta a su creatividad. A partir de este momento, la representación que hace Picasso de lo femenino va consolidándose en el sustrato atávico y toma prestada la iconografía femenina –laica– a sus maestros con el fin de crear tanto en su pintura como en su poesía personajes femeninos con gran fuerza y corporeidad. Mientras tanto, su vida sentimental se apacigua al encontrar, en la década de los 50 a la mujer que lo acompañaría hasta el final de su vida, Jaqueline. En 1953 Picasso comienza, por sexta vez, una vida en pareja, esta vez la última. Con setenta y dos años Picasso ha conocido a todas las mujeres del mundo a través de la muestra que configuraron sus diferentes parejas; ha experimentado todas las posibilidades que el arte y la vida le brindaban y ha interpretado el amor y el deseo de todas las maneras que pudo imaginar. Es entonces cuando, recogiendo cada experiencia vivida desde aquella prima malagueña con la que su familia inventó un idilio que tal vez nunca existió⁶⁸, o su primer amor en 1894⁶⁹, puede de verdad afirmar que sabe cómo pintar a la mujer y lo demuestra, irónicamente, en una serie y unos textos donde aparecen las mujeres del arte y la literatura de la tradición española por antonomasia, las Meninas y Filis-Galatea⁷⁰, como se verá en el capítulo correspondiente.

Dice Widmaier Picasso que desde muy pronto su abuelo se dio cuenta de que, realmente, nunca podría romper el vínculo con las mujeres de su vida, pues siempre serían las protagonistas de su arte:

En el plano sentimental, mi abuelo aprendió muy pronto que la discreción era su mejor aliada. No porque hubiese decidido multiplicar las aventuras y engañar a sus conquistas, sino porque, a pesar de las separaciones explícitas, siempre conservaba un vínculo,

⁶⁸ «Pronto repararon en que le agradaba salir a tomar el fresco de las noches de verano bajo los árboles de la Caleta, próxima a la playa, en compañía de su prima Carmen Blasco. Elegantemente vestido, llevaba con donaire el sombrero negro, debajo del cual resplandecían unos ojos tan negros que parecían arder con el reflejo de las luces de las farolas. Bajo el brazo llevaba un bastón que balanceaba tal como había aprendido en Barcelona. Todos pensaron que estaba enamorado y crecieron las esperanzas de que este hecho sumado a su fidelidad a Málaga lo convencerían para asentarse en su ciudad natal. El momento culminante tuvo lugar cuando regaló a Carmen un magnífico ramo de flores que no había comprado en la floristería sino pintado especialmente para ella en una pandereta.

Pero la familia se llevaría una desilusión. Pablo jamás hizo lo que se esperaba de él y en octubre, cuando concluyeron las vacaciones, lo mismo ocurrió con el dichoso idilio. Por primera vez, Pablo partió solo de su casa destino a Madrid. Deseaba ver qué podía proporcionarle esa ciudad a modo de nuevas experiencias y si la vida en la capital podía ser más prometedora que en Barcelona o en su Málaga natal. Tal como ocurrieron las cosas, fue la última vez que pasó un verano en Andalucía rodeado del círculo familiar» (Penrose, 1981: 41-42).

⁶⁹ En este caso se trata de Ángeles Méndez Gil, «hija de una familia burguesa. En los dibujos que le regalaba cruzaba sus iniciales con las suyas, igual que lo hará mucho más adelante con mi abuela Marie-Thérèse [...] Mantuvo una relación secreta ante las mismas narices de las respectivas familias. Al descubrirse, la familia de Ángeles desaprobó tan radicalmente este idilio con un chico de extracción baja que envió a la joven a otra ciudad... Así terminó el devaneo amoroso. El corazón del adolescente estaba roto, ¡y muy herido su orgullo!» (Widmaier Picasso, 2013: 38).

⁷⁰ Esto puede observarse en la conocida y ya mencionada serie de *Las Meninas* (1957) y en los poemas *Entierro del conde Orgaz* (1957) y *Trozo de piel* (1959).

aunque solo fuese artístico. En el momento en que empezaba una nueva relación, otra seguía su curso... (2003: 47).

A Picasso le costó bastante dar con la mujer que dejara satisfechas las dos facetas fundamentales que se debatían dentro de sí, la artística, que le invitaba a la ruptura, y la familiar —adquirida a través del constructo social que inculcaba la época y en el seno de la familia malagueña en la que había crecido—, que le reclamaba la permanencia. Su primera pareja oficial, Fernande Olivier, había quedado estéril tras haberse sometido a un aborto años antes (Widmaier Picasso, 2013: 169); Eva Gouel, quien pudo ser el amor de su vida, murió en 1915 de cáncer de garganta, antes de tener tiempo de ser sublimada en el arte y el imaginario picassiano (Widmaier Picasso, 2013: 59); tampoco podía tener hijos Dora Maar (Combalía, 2013: 173); finalmente, no tuvo descendencia con Jaqueline Roque, lo que se explica fácilmente a la luz de las fechas y los acontecimientos de los años en los que hicieron vida en pareja. Solo tuvo hijos, por tanto, con Olga, Marie-Thérèse y Françoise. Pero, satisfecha la paternidad, ¿por qué no continuó su relación con ninguna de ellas? Olga fue para Picasso lo que él ansiaba por encima de todo: una musa madre. Sin embargo, no se detuvo a evaluar todas las aristas que tendría el compromiso con la bailarina. Se debatieron en aquella decisión el artista y el padre y ganó la posibilidad de la creación suprema y la educación tradicional de la familia malagueña, aunque esta relación estuviera abocada al fracaso: suponía unas ataduras que el artista no estaría dispuesto a imponerse, por mucho que su instinto paternal estuviese satisfecho y él quisiera aferrarse a la vida familiar. Marie-Thérèse fue el bálsamo para las heridas que sintió infligidas por Olga, aunque nunca habría ocupado el espacio que sí llenaron todas las demás. Marie-Thérèse era el ángel del hogar, la mujer entregada y sin tacha a la que adorar y que Picasso, efectivamente, adoraba. Pero no era el reto que necesitaba su lado donjuanesco, reto que sí supuso para él Olga y que lo fue también Françoise, la tercera madre, que no se permitió acabar su vida en Picasso y estar con él a costa de todo (Gilot, 2010: 517, 574 y Widmaier Picasso 2003: 104). Olga suponía el descubrimiento de la vida familiar, todo un mundo de posibilidades sensoriales, sentimentales y estéticas, mezcladas con el fuerte carácter de la bailarina rusa. Françoise, por su parte, apareció como una piedra filosofal, la fuente de la juventud y la llama viva de la creación cuando las relaciones anteriores del pintor estaban ya apagándose; extremadamente temperamental, como puede apreciarse en las memorias que escribe ella misma (Gilot y Lake, 2010), fue una mujer con las ideas muy claras, fuerza de voluntad y capacidad de trabajo extraordinarias, igual que Olga; ambas fueron también capaces de

renunciar a buenas relaciones familiares por perseguir sus objetivos⁷¹. Esta condición fuerte suponía un reto para el pintor, que, además, buscaba mujeres sacrificadas y resilientes, capaces de adaptarse a los urgentes y abundantes cambios de vida y que muchas veces fueron señales de que sus relaciones empezaban a dejar de tener la importancia que les diera al comienzo, cualquiera que ésta hubiese sido. Fue Dora Maar quien notó que estos cambios debían ser una alarma para las parejas del artista ya que «fue la que dijo que “cada vez que Picasso cambiaba de mujer, todo cambiaba. Se trasladaba a otra casa, cambiaba de amigos, de perro, y por supuesto, de estilo”» (Richardson a través de Jarque, 1991: s.p. y Leymarie, 1988: 127). Y estos cambios pueden apreciarse, no solo en su biografía, sino a través de sus cuadros. De esta forma, y a modo de ejemplo, baste indicar que Picasso llega al culmen de explotación del cubismo en 1912, cuando acaba su relación con Fernande⁷².

Sin embargo, hay mujeres que permanecen en la vida del artista y se perfilan como elementos clave, no solo de su vida, sino también de su obra: la madre, María Picasso, y sus hermanas, especialmente su hermana menor, Conchita Picasso, que suponen el *big bang* del universo femenino picassiano, sin olvidar a sus hijas, Maya y Paloma. La relación entre Picasso y su madre fue, siempre en sentido positivo, de dirección inversa a la que mantuvo con su padre: mientras que el malagueño admiraba a su padre con el fervor del discípulo al maestro, la madre lo admiraba a él como al único hijo varón de una familia andaluza de fines del siglo XIX. Y además, el artista le rindió el tributo definitivo a Doña María Picasso decidiendo, por cuestiones pragmáticas, es cierto, llevar solo su apellido. Nunca jamás interrumpieron su relación, incluso cuando esta, necesariamente, se convirtió en epistolar⁷³. La muerte de la madre en enero de 1939 fue un duro golpe para Picasso, quien no pudo asistir a su funeral en Barcelona por los motivos políticos que son de todos conocidos. Este profundo dolor se refleja no solo en su vida, sino, por supuesto, también en su obra, tanto pictórica, como literaria. Encontramos en sus imágenes pictóricas de 1939 figuras en tensión, con una gran violencia estética que se percibe incluso cuando retrata a sus hijos⁷⁴; se suele explicar por la convulsión política y bélica de aquel

⁷¹ Para ampliar esta información sobre Olga Khokhlova véase PENROSE, Roland (1981): *Picasso. Su vida y su obra*. Barcelona: Argos-Vergara, 192-193; WIDMAIER PICASSO, Olivier (2003): *Picasso. Retratos de familia*. Madrid: Algaba Ediciones, 61-63; para saber más sobre estos aspectos de la personalidad de Françoise en relación a su vida con Picasso, recomiendo la lectura de GILLOT, Françoise y LAKE, Carlton (2010): *Vida con Picasso*. Barcelona: Editorial Elba.

⁷² También es elocuente la comparación de los retratos de Olga de 1917 y 1929, que ya he mencionado más arriba.

⁷³ Picasso contestaba cartas en muy raras ocasiones y esto se acentuaba a medida que transitaba el ascenso a la fama. A menudo las misivas eran respondidas por Jaime Sabartés, cuando este desempeñó las tareas de secretario del artista. Por eso es extraño encontrar entre las publicaciones relativas a Picasso epistolarios.

⁷⁴ Los retratos de los hijos siempre han sido una especie de lugar feliz en los que Picasso se resguardaba y se recuperaba de los malos momentos artísticos y vitales. Sobre los retratos del primogénito Paulo durante el proceso de ruptura con Olga se observa lo siguiente: «A lo largo de ese período la imagen de una persona por la cual su

año, pero sus causas iban más allá de aquella circunstancia y, como suele suceder siempre en su obra, reflejan también su propio interior, en el que el duelo y las convicciones políticas entran en dura pugna por la muerte de su madre. Por otro lado, Picasso no es capaz de escribir una palabra hasta que ya ha pasado un mes de la trágica noticia: el primer texto posterior a la muerte de su madre (el trece de enero de 1939) data del 14 de febrero de 1939. Pero este texto es en francés, necesita aún más tiempo para retomar la lengua materna, y no recupera la escritura en español hasta más de un año después (julio de 1940) a excepción de unos muy breves versos que escriba en junio de 1939:

Trozo de almíbar
Erizando su cabellera
De plumas
En medio del huevo frito
Del olor de su canto
De azucena (Picasso, 1989: 205).

¿Podría considerarse que estos versos conforman una suerte de elegía dedicada a la madre fallecida? Bien podría ser así, pero esta deducción es fruto de un largo razonamiento subjetivo que se aleja de los parámetros demostrables para llegar a una conclusión rigurosa. En cualquier caso, la dependencia entre la vida y la obra del pintor, podría explicar que tardara más de un año en volver a escribir en español: tal vez ese silencio podría ser interpretado como una señal del duelo y de la desolación que experimentaba en aquellos momentos, como si muerta la madre y habiendo ganado la guerra en España el bando sublevado, abandonara ya y definitivamente toda esperanza de volver a su tierra. No es esta una cuestión baladí porque, a partir de este momento, cuando recupera su escritura en español el tratamiento del tema literario es bastante distinto: es cuando Picasso comienza a levantar ese refugio literario donde reconstruye la patria que sabe inexistente e irrecuperable, tanto por la imposibilidad de volver al espacio físico como por su configuración de cronotopo inalcanzable, porque no busca ya solo un espacio, sino que lo que persigue la voz poética es un espacio-tiempo inaprehensible.

Otras de las mujeres más importantes de su vida son sus hermanas pequeñas: Lola, nacida en 1884, y Conchita, nacida en 1888 y que falleció con apenas siete años, en 1895, cuando Picasso contaba con algo menos de catorce. Aunque siempre mantuvo muy buena relación con

ternura no se vio afectada quedó al margen de esas rupturas tan violentas. Desde el día en que nació su hijo, Picasso disfrutó a menudo retratándolo y en esos años —entre los cuadros de monstruos— encontramos varios retratos deliciosos del pequeño Pablo disfrazado: de Pierrot, de Arlequín con una varita mágica y un ramo de flores o ataviado con el traje de luces de un torero» (Penrose, 1981: 226). Por tanto, el hecho de que la violencia y la tensión se palpe también en estos lienzos es algo a tener en cuenta.

Lola y quiso mucho a sus sobrinos, a quienes vio frecuentemente ya en España, ya en Francia, fue Conchita quien marcaría para siempre tanto la biografía como el desempeño artístico del malagueño. La pequeña Conchita fue desde el principio la hermana favorita del pintor por una mera cuestión de afinidades: la niña estaba siempre que era posible con el padre⁷⁵, como lo estaba el joven Pablo, pintando. La pintura para Picasso, en su origen, está emocionalmente relacionada con el padre y la hermana: el padre fue el maestro artesano; la hermana, el tributo que debió pagar el genio a cambio de su destreza, o así debió de sentirlo, ya que el joven Pablo estaba más que dispuesto a abandonar su pasión si Conchita se salvaba:

Queda esperar un milagro. Queda rezar hasta que las manos sangren de tanto apretarlas. Pablo va más allá. Mucho más allá. Su hermana predilecta, la rubia Conchita, de 7 años, ha caído enferma de la temible y devastadora difteria. La vida de la pequeña peligra [...]. Decide actuar. Tiene un arrebato de fe: necesidad obliga. Se le ocurre pactar con Dios. Nada menos. Un niño de 13 años negociando con el Todopoderoso, de tú a tú. Él, que ha hecho la Primera Comunión en A Coruña vestido de obispillo y que poco más contacto ha tenido con la iglesia en los últimos tiempos. [...] Pero Pablo cree que, a estas alturas, ni todas las oraciones familiares serán suficientes. Es tiempo de grandes sacrificios, de órdagos religiosos; no bastará con decenas de recitados del *Ave María*. Así que Pablito decide ofrecer un sacrificio que entiende como máximo, su muerte artística: «Si ella vive, yo dejo de pintar». ¿Quién da más? Ofrenda su arte en la pira del sacrificio. Es un gesto conmovedor, enternecedor, generoso. [...] También revela su enorme confianza en que le aguarda un futuro esplendoroso. Intuye ya Pablo que va a ser un genio del arte, que el mundo se perderá algo grande si abandona los pinceles. O, simplemente, renuncia a lo que más disfruta en este mundo: pintar (Ventureira y Pardo, 2014: 187)⁷⁶.

La niña no se salvó y Picasso cumplió con su promesa a la inversa: nunca dejó de pintar. ¿Fue eso para él un castigo? No lo sabremos, tal vez sí lo fue. No debe de ser fácil cargar de por vida con una responsabilidad para con el universo, el destino y Dios, quienes, según entendería el joven Picasso, consideraron que la vida de su hermana no era lo suficientemente valiosa como para eximirlo de la tarea que se le había asignado. Lo que sí es seguro es que

⁷⁵ Sobre la relación del padre y la hija, Roland Penrose hace este brevísimo apunte: «De sus tres hijos, esta niña era la única que tenía cierto parecido físico con él, pues era rubia y delgada. Don José acusó el golpe amargamente» (1981: 24-25).

⁷⁶ También relata este pasaje de la biografía picassiana Javier Herrera: «Sucede a finales de 1894, todavía en la capital gallega, su hermana Conchita, de siete años, a la que adoraba, contrae la difteria, a consecuencia de la cual fallece en enero de 1895 tras haber esperado en vano la llegada de París de una nueva eficaz vacuna, que llega finalmente –caprichos del destino– un día después de la muerte. Richardson cuenta que Picasso había confesado a Jaqueline que mientras su hermana se debatía entre la vida y la muerte había prometido a Dios que dejaría de dibujar y pintar si su hermana se salvaba, lo que no ocurrió, y, como consecuencia, comenzó a generarse en su espíritu un cierto sentimiento de culpabilidad, a la vez de horror, ante la enfermedad en las mujeres que le duró toda su vida. El caso es que a partir de ese momento –hay un cuadro titulado *La enferma* que testimonia el suceso –la religión se encuentra en él íntimamente relacionada con la enfermedad, el dolor y la muerte» (Herrera, 1997: 102-103).

nunca olvidó a la niña con la que solo pudo convivir siete años: el cinco de septiembre de 1935 nació una niña rubia, hija de Picasso y Marie-Thérèse Walter, y se llamó María Concepción Picasso (conocida como Maya). El malagueño decidió llamar a su primera hija con el nombre de aquella hermana a la que tanto quiso y que era lo que más echaba de menos en su vida. De esta forma pudo, en cierta forma, recuperar, esta vez para siempre, a la hermana desaparecida. El seis de enero de 1936, cuando Maya apenas tiene un año, y se van a cumplir cuarenta y uno del fallecimiento de Conchita, Picasso escribe lo siguiente:

desenvolviendo la bola de silencio de sus trapos de miedo y de angustia modelo oyendo una niña llorar en la cuna por la tarde desesperada conchita de nácar y de concha mientras el trigo hace su pan en la paleta del pintor que prepara su baño y lo perfuma del olor de la ducha de su arco iris bien tirante y lanza y embadurna en su flecha la juerga del color (Picasso, poema 57, 6 de enero de 1936).

¿Quién es esa «conchita de nácar» que llora desesperada en la cuna? Puede ser la hija, que es aún un bebé, o puede ser la hermana incubando la enfermedad. El fragmento puede interpretarse como un recuerdo de cualquiera de las dos escenas; incluso, puesto que traslada un evidente *fluir* de conciencia, es perfectamente posible que Maya y Conchita hayan coincidido en una simbiosis de la memoria, como dos caras de una misma moneda. Y si Picasso quiso a Maya por encima de todas las cosas tan pronto como vio la luz, y lo dejó muy claro al elegir su nombre, también quiso igual a su otra hija, Paloma, la más pequeña de los cuatro hijos, dejándolo igualmente claro en su onomástica. Según Françoise Gilot, la niña se llamó Paloma porque era por aquel entonces cuando Picasso pintó la archiconocida paloma para el Congreso Mundial por la Paz de 1949 (Gilot y Lake, 2010: 515). Sin embargo, el ave era también el símbolo de su propia santísima trinidad: padre-hijo-arte⁷⁷. En todas las biografías del malagueño se especifica que lo que primero pintó el joven Picasso fueron las patas de las palomas que su padre plasmaba en los lienzos. La paloma es una obsesión infantil del artista que queda perpetuada, como todas sus obsesiones, manías y supersticiones, a lo largo del tiempo para volver a aparecer un sinnúmero de veces en su biografía⁷⁸. ¿Por qué si no Picasso habría conseguido concebir esa paloma con mayúsculas, incomparable e inconfundible? No solo la paloma es el símbolo internacional de la paz, también es su símbolo sentimental, el

⁷⁷ Sobre este asunto se construyó en 2014 una exposición temporal en la Casa Natal de Picasso en Málaga titulada «Ruiz Blasco. Ruiz Picasso. Millones de palomas» de gran interés. La referencia bibliográfica del catálogo resultante es la siguiente: RUEDA, Juan Francisco Y MARTÍN MARTÍN, Fernando (2014): *Ruiz Blasco – Ruiz Picasso: Millones de palomas*. Málaga: Museo Picasso de Málaga. Por otro lado, sobre la relación entre Picasso, las palomas y su padre pueden leerse las siguientes páginas de *Retratos y recuerdos*: SABARTÉS, Jaime (1953): *Retratos y recuerdos*. Madrid: Afrodísio Aguado, pp. 12, 17, 32, 45-54.

⁷⁸ Se explicará el asunto con más detalle en el epígrafe correspondiente.

símbolo de su paraíso perdido y de un refugio mental y poético que llevaba gestando desde 1935. Si Maya era la transmutación afectiva de la hermana, Paloma lo es del padre y del arte en sí mismo. Como si Picasso supiera que Paloma iba a ser la última de sus hijos y, por tanto, la más perfecta de sus creaciones, en la que se funden alfa y omega del arte mismo.

Picasso, según se puede deducir de estas líneas, no habría sido nada sin todas y cada de las mujeres de su vida, necesarias para amar y ser amado, como detonante, causa y consecuencia de cada una de las elecciones vitales y artísticas. De forma directa o indirecta, el arte de Picasso está siempre influido por la presencia o ausencia de una mujer y sin ellas quién sabe si el malagueño habría llegado a convertirse en un personaje tan fascinante, querido y odiado como el Minotauro en el que siempre quiso convertirse, atrapado en su propio laberinto. Fue a través de las mujeres como pudo conocer el mundo, la vida y el arte.

2. Picasso poeta: estado de la cuestión.

Reunido y revisado todo lo que la crítica ha escrito sobre la poesía de Picasso, se puede concluir que son apenas cinco los asuntos que aborda: las circunstancias personales en las que empezó a escribir y que configuran absolutamente el punto de vista del autor, el proceso creativo de escritura, las descripciones de la singularidad de los manuscritos, la actitud del malagueño frente a su poesía, su «españolidad» y su relación con el surrealismo. Las mismas coincidencias se observan en lo que se refiere al análisis de los poemas, que suele concentrarse en el abordaje de una serie de temas –amor, gastronomía, crueldad, tauromaquia... No es hasta las publicaciones más recientes cuando se comienza a profundizar en el estilo, se aborda la interpretación hermenéutica y empiezan a afrontarse estos textos como literatura y no como mero *souvenir* complementario al Picasso pintor.

En general, la bibliografía sobre la lírica picassiana conforma una suerte de corpus en espiral donde la información se repite. Es muy reducido el número de críticos que ha dedicado páginas a este tema, pero es cierto que la publicación de sus textos fue y ha sido algo que no deja indiferente a nadie aunque, por su complejidad, hayan sido pocos los que se han animado a llevar a cabo estudios profundos sobre ellos. Las entradas bibliográficas de que disponemos podrían dividirse en dos grupos: de un lado los escritos y opiniones de sus contemporáneos – amigos, parejas, compañeros de viaje, admiradores– y las escasas «declaraciones» del propio Picasso; de otro, la crítica actual, que comienza a centrarse en la figura del Picasso poeta a partir, fundamentalmente, de la aparición de la edición de Gallimard en 1989 y que se mantiene estable y en aumento hasta nuestros días, cuando la academia española, alemana y estadounidense parece que comienza a tomarle el relevo a la francesa. Esta doble agrupación de ensayos críticos apunta una correspondencia con dos opiniones enfrentadas con respecto a la relevancia del Picasso poeta, por lo general coincidentes con la distancia temporal con la que se escribe la misma, según se verá, y es que, con el paso del tiempo ha ido creciendo el valor que se le otorga a la faceta literaria del malagueño.

Todas estas circunstancias y en particular el estado de la bibliografía sobre el asunto, especialmente la más antigua y anecdótica (que es también la más abundante), me empujó a replantear la perspectiva de estudio. No es necesario ya investigar sobre esos bloques temáticos sobre los que la crítica nos ofrece abundante información, aunque sí establecer un estado de la cuestión actualizado y analizado profundamente. Una vez elaborado este, me planteé la necesidad de ir más allá en el conocimiento del autor para conseguir profundizar en el mensaje

de sus poemas. Si algo tenían en común todos los estudios previos era que se centraban en aspectos biográficos para justificar, reivindicar o argumentar sobre las obras. En un primer momento pensé que era esta una manera de bordear el asunto sin entrar en lo más complejo de la materia: la gran dificultad de análisis que entrañan los textos. Sin embargo, y aunque esta primera intuición no dejara de tener visos de verdad, en esos estudios se encontraba de forma intuitiva el primer paso necesario para afrontar los escritos picassianos y que era conocer en profundidad su vida y su obra. De este modo, y valiéndome del marco teórico referido, decidí afrontar el estudio de la biografía, poniendo además en valor las palabras con las que la crítica me abrió los ojos.

En ocasiones es difícil separar la cuestión biográfica de la literaria en la crítica porque, como se podrá comprobar en diferentes ocasiones a lo largo de la tesis, ambas están inevitablemente unidas. Esto ocurre, por ejemplo, en el primero de los bloques de este capítulo, que se une estrechamente al dedicado a las mujeres en su biografía o en el segundo de ellos, que guarda elementos comunes con el de la melancolía. Una muestra más de la compleja trabazón existente entre todos los elementos que conforman la vida y la obra de Pablo Picasso.

2.1 Un viaje en el tiempo de Boisgeloup a Málaga: la explosión de la escritura.

La primera de las grandes cuestiones que afronta la crítica es, como se ha mencionado anteriormente, las circunstancias vitales en que Picasso comenzó a escribir y que son de bastante interés a pesar de que para André Breton no lo resulten (1983 [1936]: 41). Quien primero se plantea este tema es Guillermo de Torre:

¿Cuándo empezó Picasso a escribir? En principio ya el simple hecho de que un hombre como nuestro gran artista, quien jamás tuvo la menor veleidad escrituraria [...], que, en suma, solo quiere expresarse en la obra y no mediante teorías, se resolviera un día a poner por escrito sus imaginaciones debió de obedecer a algún hecho poderoso, a algún trauma íntimo coercitivo. Y así fue. Ello aconteció rebasada ya la cincuentena, cargado de obras, habiendo andado y desandado, pero nunca por el mismo camino, muy varias etapas de su ininterrumpida evolución, cierta fecha de fines de 1934. Por aquel año Picasso venía atravesando una profunda crisis espiritual. Por motivos sentimentales —y con sus bienes sometidos a una enojosa intervención judicial—, el pintor se encuentra cierto día ante las puertas selladas de su estudio y la imposibilidad casi «material» de pintar. Pero dada su condición de espíritu esencialmente móvil, absolutamente reacio a toda pausa o quietud, pronto encuentra un derivativo: se pone a escribir (1948: 64).

Después de Guillermo de Torre hay quien se ha dado a seguir profundizando en la intimidad del pintor y ha investigado los motivos del cambio del pincel por la pluma: Chistine Piot (1989: 26), Jiménez Millán (1990: 10), Rafael Inglada (2006: 18, 20-21), Androula Michaël (2008b: 11). Las circunstancias de las que habla de Torre y que siguen los autores arriba mencionados son las de una separación dolorosa de Olga Khoklova⁷⁹ que se salda con el desahucio físico y espiritual del pintor y que se contrarrestará con el nacimiento de su segunda hija, Maya, poco tiempo después, como se ha expuesto pormenorizadamente en el capítulo de la biografía dedicado a las mujeres en la vida del malagueño. Pero no es solo esto. Picasso, que ya tiene más de cincuenta años, comienza a disfrutar de un éxito que resuelve su situación económica, pero que también lo aleja irremediabilmente de sus raíces andaluzas, alejamiento que comienza siendo una percepción puramente emocional o intelectual pero que, tras la Guerra Civil y la instauración de la dictadura, se convierte en algo impuesto, físico y real: Pablo Picasso, el comunista, el rojo, el autor del *Guernica*, no es bien recibido en la España de Franco. Esta circunstancia, a la luz de lo tratado en el marco teórico sobre la construcción de la identidad a través de los textos y con lo expuesto en el epígrafe donde se habla de la melancolía picassiana, se configura como elemento interno principal y desencadenante de la escritura del malagueño. Entonces, en este panorama, la separación y la nueva paternidad no son sino añadidos que potencian un estado emocional de profunda turbación. Así dadas las cosas, se podría cuestionar, siguiendo a Joubert (2008: 17) y Caparrós Esperante (2017: 1), que el impulso escritor surgiera de la ruptura marital, pero no podría cuestionarse que esta necesidad sí coincide con unas circunstancias biográficas concretas que debieron influir en ella.

Tras estos fatídicos acontecimientos con Olga Khoklova sobre los que la crítica vuelve una y otra vez, Sabartés (1953: 118) escribe: «para ocupar su imaginación escribe. En un bolsillo lleva una libretita; esto le basta para vaciar sus pensamientos [...] Para escribir

⁷⁹ Estos son los detalles que ofrece Françoise Gilot sobre el asunto: «En 1935, un poco antes de que naciese Maya, hija que tendría con Marie-Thérèse Walter, Pablo y Olga se separaron. Él deseaba divorciarse porque su vida en común había llegado a hacerse intolerable. Pablo me contó que Olga le chillaba continuamente, y que además no quería divorciarse. Debido a ello las negociaciones de separación fueron largas y complicadas. Habían contraído matrimonio sobre una base de bienes comunes lo que significaba que si Pablo se divorciaba de ella tendría que entregarle la mitad de sus cuadros, cosa que Pablo no estaba dispuesto a hacer ni muchísimo menos. Así pues, aun cuando él quería el divorcio, procuraba retrasar las cosas para ver si se solucionaban satisfactoriamente para ambos. De acuerdo con la ley francesa, una ceremonia matrimonial en la que hubiesen tomado parte dos extranjeros solamente podía disolverse de acuerdo con las leyes que estuvieran en vigor en el país del marido. Mientras se discutía el problema, estalló la guerra civil española, y derribado el gobierno, el general Franco se hizo cargo del poder. Bajo el nuevo régimen ya no se le podía conceder el divorcio a un súbdito español casado por la Iglesia. Pablo y Olga, aunque ya vivían separados, nunca pudieron divorciarse. Pablo entregó a Olga el castillo de Boisgeloup y continuó residiendo en la Rue La Boétie, dejando de trabajar allí cuando en el año 1937 adquirió los estudios de la Rue des Grands-Augustins, casa en la que comenzó a vivir en el año 1942» (Gilot y Lake, 2010: 238-239).

cualquier lugar es bueno [...] y si alguien le estorba esconde la libreta y frunce el ceño». Y es que, como expone John Berger hablando sobre la situación vital de Picasso en Francia en aquel momento, el genio aislado del mundo y ensimismado en sus crisis de identidad, lidiando con una profunda soledad, sufría un bloqueo artístico (1973: 112-113)⁸⁰ que solo podría saldarse yendo *au-delà*, dando un paso más allá en su arte, y este paso era la escritura. Es esta soledad de la que nos habla Berger la que experimentó Picasso una vez más en Boisgeloup tras la ruptura con Olga y cuando empezó a escribir sus primeros poemas. No era anímicamente capaz de pintar, necesitaba una actividad que exigiera mayor reposo e intimidad para afrontar esa situación de extrema soledad que comienza a ser recurrente a lo largo de la vida del artista desde los primeros años de su juventud, como se ha señalado en el epígrafe dedicado a ello del capítulo biográfico. En un siglo agotado que no tenía ya cabida, especialmente en la España que lo recibió, para nada ni nadie más, los escasos veinte años que restaban para la nueva centuria se empeñaron en expulsarlo de cada uno de los lugares en los que se asentaba⁸¹ y lo privaron de un tiempo y de una época con la que identificarse y en la que anclar su yo. Negado el tiempo y el espacio donde enraizar, el malagueño se dedicó a crear y a crearse a sí mismo en París; y París era la ciudad donde iba a nacer el siglo XX, donde las vanguardias asomaban, él pudo asomarse a ellas y donde se rodeó de poetas. La pasión que Picasso sintió por la vida tan solo puede compararse a la que profesó por el arte, pero ambas exaltaciones vitales debían convivir y pugnar con la tristeza y la melancolía, como ya se ha mencionado. Cuenta Jaime Sabartés, su secretario, que estas etapas de decaimiento coincidieron siempre con la antesala de aquellas grandes obras que anunciaban una nueva etapa en su producción y que en ello se fundamentaba, precisamente, su expresión artística. Lo anuncia el propio Picasso al hilo del lienzo *El entierro de Casagemas*, culmen de su época azul, confirmando así que el estado anímico de la melancolía se convierte en el exacto detonante de la creación literaria, como se viene defendiendo. Las palabras del malagueño, recogidas por su secretario, son las siguientes:

Cree que el arte emana de la tristeza y del dolor. Estamos de acuerdo. Que la tristeza se presta a la meditación y que el dolor está en el fondo de la vida.

⁸⁰ «Podemos también empezar a entender la dificultad fundamental de Picasso: una dificultad que ha sido tan disimulada que casi nadie la ha reconocido. Imaginemos un artista exiliado de su país; que pertenece a otro siglo; que idealiza la naturaleza primitiva de su propio genio, con el fin de condenar a la sociedad corrompida en la cual se encuentra; que se vuelve, por tanto, autosuficiente, pero que ha de trabajar sin cesar a fin de demostrarse a sí mismo que es él. ¿Cuál puede ser su dificultad? Humanamente está destinado a estar muy solo. Pero, ¿qué significa esa soledad en términos de arte? Significará que no sabe qué pintar. Significará que agota sus temas. No agotará sus emociones, sentimientos o sensaciones; pero sí los temas que las contienen. Y esta ha sido la dificultad de Picasso. Tener que hacerse siempre la pregunta de ¿qué pintaré? Y tener siempre que responder a ella en la soledad» (John Berger, 1973: 112-113).

⁸¹ En el primer capítulo de esta primera parte puede leerse el repaso biográfico del periplo vital del artista.

Nosotros pasamos por el periodo de la vida en que todo está aún por hacer en cada uno: un periodo de incertidumbre que cada cual considera desde el punto de vista de su propia miseria. Y porque nuestra vida pasa por un periodo de dolor, de tristeza y de miseria, esta, con todos sus tormentos, constituye la base fundamental de la teoría sobre la expresión artística (Sabartés 1953, 75).

Precisamente la ruptura con Olga Kokhlova es lo que lo empuja a llevar a cabo una nueva innovación, alejada, esta vez, de los pinceles. Picasso plasma por escrito el estado de ánimo desencadenado por su separación y, a partir de este momento, el pintor se vuelve poeta y en sus textos mira con sonrisa amarga hacia su infancia, para resguardarse, en un cronotopo creado *ad hoc*, de todo aquello que perturba su amor por la vida y el arte, y donde refugiarse en los momentos débiles. Encontramos en los textos de Picasso una literatura del exilio que, en lugar de ser espacial, es temporal. Picasso, además de vivir fuera de España, fuera del espacio, vive fuera del tiempo que quiere recuperar: la infancia. Funciona su discurso de exiliado del tiempo como el que podría denominarse ovidiano, atendiendo al estudio de Claudio Guillén (1995: 36-40). En ella el individuo se fragmenta y desarraiga enfrentándose a un proceso duro y doloroso aspirando a que este desarraigo sea temporal y lo más breve posible. En el caso del malagueño el exilio funciona como mito y símbolo convirtiéndose, como propone Guillén, en una forma de ver el mundo y, en este caso, también como un modo de expresar las preocupaciones del *homo interior*, que no acaban de encajar con las del *homo exterior* (1995: 53-63). Esta desincronización entre el espejo y la máscara son difícilmente plasmables en la pintura que acostumbra el malagueño, pues el ejercicio pictórico pasa por una racionalización de la emoción que la escritura no le exige. La escritura sirve a Picasso como medio de autoconocimiento a través de la cual toma conciencia o busca refugio; de este modo, crea en sus textos un espacio-tiempo donde dejar crecer las raíces configurando en los poemas una suerte de palacio mental surrealista. El espacio del cronotopo no es el de la imagen; la construcción y comunicación de un espacio-tiempo necesita de una superposición de imágenes y una abstracción que difícilmente pueden darse en la pintura, arte predominantemente espacial. Sin embargo, la imagen (espacio) combinada con la literatura (tiempo) y cristalizadas en la lírica (género por antonomasia para la recreación del instante) se presentan como la vía idónea para la expresión del mensaje que (pre)ocupa al artista. Se tejen en la literatura picassiana las tres dimensiones que se concretarán y ejemplificarán en el análisis de los textos.

La escritura para Picasso se convierte en un espacio seguro, un lugar creado como refugio de sí mismo y del sentimiento de extranjero y desahuciado que lo impregnan cuando comienza su andadura literaria. Los poemas picassianos son una búsqueda del hogar y la

seguridad y para ello el malagueño evoca olores, sabores y vagos recuerdos de su Málaga natal que ya no existe, pero que querría recuperar con todas sus fuerzas.

La conclusión de estas líneas dedicadas a la motivación que tuvo el malagueño para cambiar los pinceles por la pluma es que este acto respondió a una crisis personal. Encontró en el discurso surrealista una forma de articular la fuerza creativa y canalizarla de forma absolutamente catártica ya que, como apunta Ángel Pariente hablando sobre la escritura automática y los surrealistas: «Un nuevo lenguaje ayudaría a un cambio de rumbo» (1985:22). Picasso necesitaba en aquellos días de 1935 un cambio de rumbo y descubrió la cualidad sanadora de la palabra escrita, cualidad que siguió explotando a lo largo de sus años de vida cuando las crisis creativas, siempre reflejos de otras crisis más profundas, lo embargaban. Porque, aunque la pintura fue el catalizador de su catarsis, esta no se dio al completo sino en el hecho literario⁸², donde podía reunirse con todos aquellos fantasmas que, en silencio, comprendían y se hacían cómplices de la soledad del genio. Si los grandes hallazgos pictóricos de Picasso son el resultado de la superación de fuertes crisis creativas y personales, las incursiones más profundas en la expresión poética del malagueño coinciden, precisamente, con estos momentos de abatimiento absoluto. Podría decirse que la escritura es la baliza que lo orienta en esos viajes oscuros hacia lo desconocido y que, gracias a la reflexión literaria y el refugio que en ella encuentra, contamos hoy con esas obras maestras de la Historia del Arte realizadas por el malagueño a partir de 1935, cuando se decidió, por un momento, a cambiar el pincel por la pluma.

2.2 El proceso creativo de Picasso.

La elaboración creativa de Picasso se basa en la transformación extrema del modelo, pero, sin embargo, el artista nunca inventa nada: todo lo que plasma es algo que él ha visto antes, pasado por esos filtros del juego, del recuerdo y de su voluntad de llegar a la esencia de las cosas⁸³. Esta transformación se lleva a cabo a través de variaciones –como si de una pieza

⁸² En términos parecidos escribe Caparrós Esperante: «Eso no quita para que, frente a la opinión más común, no sea la pintura la que explica la poesía, sino al revés. La poesía sería, al modo neoplatónico, o acaso romántico, la nebulosa emocional de la que parte necesariamente cualquier realización artística» (2019: 16).

⁸³ Precisamente sobre la capacidad y voluntad de Picasso de penetrar en la esencia de las cosas escribe Sabartés a modo de anécdota las siguientes líneas sobre *Cabeza de mujer* (1941): «Ahora hace una cabeza de grandes proporciones, que ha pasado ya por una larga serie de fases antes de tomar la forma actual que parece interesarle, aunque no es posible asegurar que haya de ser definitiva. Es una cabeza de muchacha «Como las que veo en el Metro...», dice. Una cabeza cubierta con algo que parece el sombrero de todas las cabezas porque no es como ninguno especial, y la fisonomía de la joven no es semejante a ninguna de las que conocemos: parece una chica de esas que van y vienen a diario por las calles, de su casa al trabajo y del trabajo a casa; pero sobre todo es una forma escultórica. [...] la boca es diminuta y las facciones amplias. La luz resbala libremente por la superficie. Es

musical se tratase– y la multiplicación-mutación del motivo. Todas las variaciones siguen el mismo modelo, con modificaciones sucesivas, hasta llegar a desdibujar completamente la realidad y dar lugar a algo diferente. Como afirma Salvador Haro, refiriéndose a su obra plástica, Picasso «toma un tema y en una suerte de multiplicación casi matemática, extrae sus potencialidades expresivas más variadas. Un mismo motivo es desarrollado y analizado hasta sus límites, de modo interdisciplinar» (2012:110). Este proceder se acentúa en los últimos años de su carrera en las series, que «destruyen el concepto mismo de la obra, en las que el desarrollo prima sobre el resultado» (Haro, 2012: 111). Las series, además, cumplen con el interés de Picasso por dejar constancia de cada elemento del proceso de elaboración de cada obra de arte (Caparrós Esperante, 2017: 4) que queda constatado en el reportaje fotográfico que Dora Maar hizo durante la creación del *Guernica* a instancias del propio artista.

El método artístico de Picasso puede ponerse en relación con otros sistemas de investigación epistemológico-artísticos de la época, como son los de Gómez de la Serna⁸⁴ y Marcel Duchamp, cuyos procesos acaban desautomatizando la realidad de una forma muy parecida a la del malagueño. Tanto Gómez de la Serna como Duchamp proponen que las cosas tengan un valor en sí mismas, por su esencia, y no por su funcionalidad⁸⁵, o, como defiende Caparrós Esperante, «el reencuentro con el objeto bajo nueva luz» (2019: 4, 8). Este es el interés que Picasso tiene y manifiesta en su arte y, en fin, en su literatura⁸⁶. Para salvar los obstáculos

una masa simple de una simplicidad grandiosa: el resultado de una observación que no se ha dejado engañar ni sorprender por las apariencias, penetrando en el secreto de su esencia. Se ve que a Picasso le atrae más el color, el olor, el aire que envuelve lo que ve, el choque de las imágenes que se cruzan al pasar ante sus ojos y ante la mirada exaltada de su imaginación que la compostura del disfraz que detiene la vista; porque solo en lo otro ve reflejarse la idea de la verdad ambiente» (1953: 21).

⁸⁴ Como recuerda Fernández Molina, Jean Cassou ya relacionó a Picasso con Gómez de la Serna, especialmente por el humor que contenía la obra de ambos autores (1988: 406). También los relaciona Ribler-Pipka a la hora de realizar su análisis estilométrico (2019a: 140-141).

⁸⁵ Gómez de la Serna encontraba que los hombres estaban al servicio del objeto y no al revés, como se piensa. Puesto que la aspiración máxima tanto del individuo como del objeto es el no ser, perder la función natural para la que alguien o algo ha sido creado es un gran paso hacia esa desintegración de la identidad. Para Gómez de la Serna, los objetos encuentran su verdadero valor en la afuncionalidad y el individuo en la cosificación que es su manera de llegar a la afuncionalidad. En esta línea Duchamp idea la máquina soltera para las personas, y el *ready-made* para los objetos. Si el individuo debe aspirar a la no funcionalidad, debe aspirar a la no reproducción, ya que el fin último del ser humano es perpetuar la especie; para ello establece Duchamp el concepto de máquina soltera, que, como puede deducirse, aspira a la no unión ni compromiso con otro ser de su especie. Por otro lado, el *ready-made* consiste en sacar al objeto de su contexto original, perdiendo así su función y quedando *estéticamente anestesiado*. Con ello, el artista pretende poner en valor las cualidades artísticas que cualquier objeto cotidiano tiene, cambiando la perspectiva del receptor.

⁸⁶ Caparrós Esperante argumenta esta idea relacionándola con el poema de 24 de diciembre de 1935: «Como en la primera versión, pero de modo más abigarrado y aún caótico, seguimos en un entorno dominado por los objetos, cosificado, sin concesiones a la reflexión o a lo sentimental. Las imágenes tienen una dimensión sensorial, no solo plástica, que recorre un amplísimo espectro desde lo visual a lo olfativos o sonoro, siempre en detrimento de lo abstracto o conceptual [...]. Pero la aplicación de sus principios pictóricos al terreno del lenguaje va mucho más allá de estos juegos visuales. Sabido es que para el cubismo el objeto lo es todo, en detrimento de cualquier anécdota. También la ruptura de las convenciones sobre la perspectiva había sido la base para una mirada nueva,

que va poniendo el artista a la interpretación de su obra, especialmente de su obra literaria, es necesario afrontar un estudio global de su vida y su producción para cada época y tener muy claro el funcionamiento de este proceso creativo. No en vano escribe Luque Teruel lo siguiente:

La naturaleza del sistema de Picasso es fundamental para comprenderlo. Está por encima de los géneros y de los estilos. Por ello, se explica de modo satisfactorio la unidad de su obra y la relación indisoluble entre la pintura, la escultura, los grabados, los dibujos, la cerámica, la orfebrería y los diseños de arquitectura y de joyería. Es el arte rector superior al que responden todas las iniciativas (2007: 127).

Andrés Luque Teruel defiende que Picasso sigue el mismo sistema creativo en toda su producción plástica: a partir de una imagen real –que puede ser tomada del natural, desde el recuerdo o desde el concepto o su descripción verbal– realiza una serie de variaciones a través de las cuales consigue expresar todas las cualidades intrínsecas y connotadas de aquella (Luque Teruel, 2007). El resultado es otra imagen o idea con una serie de atributos que nada tienen que ver con el original recreado. El procedimiento descrito, así como su resultado, recuerda en mucho a la naturaleza de la metáfora surrealista, que será la base de las composiciones literarias del malagueño. Dijo el conde de Lautréamont, que lo más bello devenía del «encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas» (2000: 178). Queda contenido en este ejemplo toda una poética de la metáfora surrealista, y que describe ya de forma teórica García de la Concha de la siguiente forma:

en la metáfora surrealista falta, la mayor parte de las veces, el referente externo y la función referencial se reemplaza «por una referencia a la forma misma del mensaje lingüístico». [...] La dificultad se acrece por el hecho de que, mientras que en la imagen de tipo tradicional la base para la asociación de dos realidades es su analogía de tipo mórfico o axiológico, en la imagen surrealista la base es radicalmente convencional y extremadamente subjetiva, apoyada, con frecuencia, en la asociación de significantes sin tener en cuenta los significados que les corresponden (1982: 25).

Este proceso picassiano da lugar a una gran cantidad de productos: a unos les dio categoría de obras de arte y otros simplemente fueron documentos de estudio que, sin embargo, también formaban parte del desarrollo de la serie (Luque Teruel, 2007: 127), es el resultado de ese trabajo en serie del que habla en términos despectivos Moreno Villa (1945: 479) y que, aunque debe obviarse el desprecio, si debería considerarse la lucidez del comentario sobre la forma de trabajar del malagueño. Por otro lado, en su proceso creativo se podrían establecer

autónoma, que Picasso no abandonará en su pintura posterior. Del mismo modo, la destrucción sistemática del orden sintáctico y lógico del discurso convencional es para él un principio constructor básico» (2017: 16).

tres tipos de relaciones entre texto e imagen. En primer lugar, se observa un proceso de creación simultáneo, en el que la concepción y plasmación de una idea surge a la vez en dos medios distintos, como ocurre en *Sueño y mentira de Franco*. Otra de sus formas de trabajar con ambos elementos es en proceso paralelo: en este caso se produce la reinterpretación de una obra ya existente. Un ejemplo de ello es lo que hace con las *Meninas* de Velázquez en sus propias *Meninas*; o con el *Polifemo* de Góngora y su *Trozo de piel*, como se argumentará más adelante. Finalmente, existe una tercera relación entre texto e imagen, que da lugar a un proceso de elaboración al que denomino inverso y que consiste en trasladar un texto a imágenes, como hace con los tantos libros que ilustra, o trasladar una pintura a un poema; en este segundo caso del proceso inverso, la técnica es equivalente a la de la éfrasis. Sin embargo, al analizar *El entierro del conde Orgaz*, eminente ejemplo de este procedimiento, se complican las cosas.

Pero gran parte de la crítica, hasta ahora, ha decidido centrarse en el aspecto material del proceso creativo del malagueño, prestando una especial atención a la descripción de sus manuscritos, estudiados más desde el arte que desde la literatura. No obstante, se cuenta con algunas primeras voces que ya hablan del hecho literario en sí mismo:

Picasso, qui oublie comme par système presque chaque fois qu'il tient la plume son étonnant pouvoir de construire en trouvant toujours un équilibre saisissant fût-il des plus acrobatiques et qui s'abandonne volontiers –jusque dans ses pièces de théâtres, sortes de poèmes peu plusieurs voix– à de fabuleux monologues intérieurs que ne bride ni protocole rhétorique ni thème défini et où pointent de-ci de-là échos de corrida et autres souvenirs d'Espagne, joue insatiatement des mots comme d'autres, obéissant à leurs seules impulsions, joueraient d'un instrument de musique (Leiris, 1989: 10)⁸⁷.

Defiende Leiris en la cita anterior que Picasso escribe por impulso y precisamente a ese impulso responde la inclusión de palabras francesas en textos en español y viceversa, afirmación que matiza Christine Piot también prologando *Écrits* (1989:27). Además Piot, en este mismo artículo, describe pormenorizadamente cómo son los manuscritos picassianos que ha podido tener en sus manos para la elaboración de *Écrits*. En ese texto demuestra cómo Picasso lleva a límites insospechados la frase horaciana *ut pictura poesis*, convirtiendo en obra de arte gráfica sus poemas (1989: 28). Jiménez Millán añade aún más información sobre este proceso de elaboración de los textos picassianos, en este caso, de forma descriptiva tras

⁸⁷ Ofrezco traducción de la cita: «Picasso, que se olvida por sistema, casi siempre que sostiene la pluma, su asombroso poder de creación encontrando siempre un equilibrio que podría llamarse acrobático, se rinde voluntariamente –incluso en sus obras teatrales, poemas a varias voces– a fabulosos monólogos interiores que no contienen ningún protocolo retórico o tema definido, y donde las corridas de toros y otros recuerdos de España juegan insaciamente con las palabras, obedeciendo solamente a sus impulsos, como si tocara un instrumento musical».

observar los originales, e informa sobre la abundancia de correcciones y anotaciones nuevas que hace Picasso sobre el texto original, pero integrándolos en él; utiliza para ello incluso distintos colores, aspirando a conformar una versión definitiva y no una versión en borrador que más adelante deba ser revisada y puesta en limpio (1990: 26). Y Caparrós Esperante describe formalmente sus textos caracterizándolos como torrenciales tanto sintáctica como creativamente (2008:4) añadiendo desarrollo a lo que apunta Leiris al final de la cita anterior y que es la musicalidad que desprenden los poemas, sumamente rítmicos si se leen en voz alta (2008: 4; 2019: 3, 9, 17-19).

Sobre el mismo asunto se expresan en términos similares Moreno Villa (1945: 480), Inglada (2006: 36-37) y Michaël (2008b: 13, 15), quien amplía algo más la información:

Por lo general, Picasso escribía de golpe una primera versión, que posteriormente modificaba agregando y añadiendo material nuevo. Luego, al ponerla en limpio, volvía a someterla a reescritura, lo que conllevaba aún más añadidos. Cada vez que acometía una nueva versión (y hay algún poema que llegó a reescribir hasta dieciocho veces⁸⁸) no solo modificaba por completo el orden de la versión anterior, sino que además insertaba nuevos elementos que desdibujan o emborronan el anterior sentido. El resultado es una escritura poética rizomática, plagada de senderos que se bifurcan. Algo que a Picasso parecía no preocuparle (2008: 16).

Además Michäel también cuenta que «el pintor no se somete a ninguna regla cuando escribe. No respeta las normas gramaticales y ortográficas» (2008: 29). A ello también hacen referencia Sabartés (1953: 131), Inglada (2006: 14) y Jiménez Millán (2000: 179). Picasso utiliza la escritura automática y esa es la impresión que tiene el lector al enfrentarse a sus poemas y la que describen quienes lo estudian. Sin embargo, esta versión inicial automática sufre una gran cantidad de modificaciones posteriores, como señalaba Michaël, aunque esta posterior revisión no confirma la inoperancia de esa técnica, que tenían por bandera los surrealistas hasta el *Segundo Manifiesto*⁸⁹.

Por otro lado, y pese al pudor que mostraba Picasso al compartir sus textos (de Torre, 1948: 57; Inglada, 2006: 21; Sabartés, 1953: 129; Penrose 1981: 246), que lo hiciera demuestra una clara voluntad de difusión de su obra, es decir, buscaba lectores para sus poemas llegando

⁸⁸ Se trata del poema en castellano del 24-28 de noviembre y 5, 6, 24 de diciembre de 1935.

⁸⁹ Sobre el proceder adecuado para la escritura, es decir, el surrealista, escribe el cineasta español Luis Buñuel a Pepín Bello aconsejándole cómo debe afrontar la tarea: «Cuando te pongas a escribir arroja toda clase de prejuicios, olvídate de lo que la gente califica de literario, de buen gusto, de idiotez, etc., y da rienda suelta a tu instinto. Naturalmente *pasarán días sin que hagas nada*, pero uno vendrá que te cogerá inspirado, en que tu irracionalidad brotará libremente y entonces verás cómo te saldrán cosas buenas. Luego todo es cuestión de arreglar un poco el estilo -cosa facilísima- y de suprimir lo contingente dejando nada más lo esencial» (Sánchez Vidal, 1988:193-194).

incluso a cambiar la lengua de creación para llegar así a un público más numeroso. Y esta voluntad de difusión implica su auto-consideración como poeta. Incluso tuvo en vida la voluntad de editarlos y publicarlos con su marchante Vollard, tal como exponen algunos críticos, y que se llevó a cabo en *Poèmes et lithographies* (1954). Sobre el proceso de elaboración de esta edición escribe Guillermo de Torre: «quiere finalmente que el libro en cuanto tal responda al mismo espíritu de espontaneidad y asistematismo que el texto contenido en sus páginas y del mismo modo como aquel se refleja en sus cuadros» (1948: 67). Pero es Jaime Sabartés quien nos da una imagen más cercana y personal de lo que debía ser esta edición, de cómo estaba concebida por el propio Picasso quien, como era de esperar, lo implicó en su elaboración:

Al principio solo pensó en publicar, para él y nos cuantos amigos, unas cuantas páginas de textos suyos; luego, a instancias mías quizá, se propuso darlo todo de una vez, en un volumen, por grueso que fuera a resultar, etc., etc.; pero cuando la idea toma una forma más precisa se va desanimando. [...] Cada página vendría a ser una «mesa revuelta» de verdad, sin intervención de arreglo o compostura. Habría letras y números alineados o no, es decir, a veces formando perfectas paralelas horizontales y otras subiendo o bajando, como uno escribe cuando no se es calígrafo de oficio [...]. Habría llamadas, tachaduras y manchas, añadidos entre líneas frases llevadas a los márgenes por el agujón de una flecha indicadora, figuras humanas y formas de objetos, a veces perfectamente comprensibles, otras menos sencillas o no tan legibles: lo simple y lo complejo se darían la mano como en sus cuadros, en sus dibujos, en sus textos, en una pieza de su casa o del taller y en él mismo; toda clase de procedimientos de grabado, en páginas diversas o en una sola, y cuando algo no estuviera a su gusto un garabato o vendría a explicar quitándole de en medio. (1953: 180-183).

También dan noticia Guillermo de Torre (1948:65), Jiménez Millán (1990:26; 2000: 184) y Christine Piot (1989: 31) sobre la actitud de Picasso ante este proyecto de edición, añadiendo Piot en su declaración cómo despertó en Picasso el mismo efecto de anhelo y desprecio que todas las grandes empresas. No obstante, ante el fingimiento de banalidad de sus textos, Picasso encontró en ellos, como se ha mencionado anteriormente, un lugar de descanso y de catarsis alejado del mundanal ruido que era, cada vez y de forma proporcional a su éxito, subiendo de volumen. Esta cita sobre la actitud del malagueño ante sus textos, enlaza de forma directa con otro de los temas en los que la crítica se concentra. Pero, antes de comenzar con ese nuevo bloque de opiniones, considero necesario, para dar por finalizado este apartado, hacer un breve apunte sobre el sistema creativo picassiano en el plano literario, que corre en paralelo al pictórico y escultórico y que resulta muy interesante observar y conocer.

2.3 Picasso en su espejo: ¿poeta o pintor?

La consideración y la actitud que tenía el propio Picasso hacia su poesía es, como se ha indicado, el siguiente de los bloques temáticos sobre los que la crítica ha reflexionado. Sobre ello existen testimonios y declaraciones del propio autor, aunque habrá que analizarlas con precaución y contrastarlas con las de allegados y estudiosos, puesto que es sabido por todos el afán que tenía el artista de desmentir todo aquello que en algún momento pudo teorizar sobre su arte. Puesto que todo lo que dice sobre su arte cuando es interrogado por el asunto es contradictorio y equívoco, puede resultar más interesante o más cercano a la verdad lo que la crítica concluye de la convivencia con el malagueño que sus propias declaraciones, hechas con la intención de epatar o desorientar. No obstante, el propio Picasso dio algunas pinceladas sobre esta nueva faceta artística suya. Por supuesto, denomina sus textos como poemas porque «la peinture n'est jamais de la prose, c'est de la poésie» (Ascal, 2013: 143)⁹⁰. Y, de legitimidad dudosa, hay una frase que sale una y otra vez en los escasos textos coetáneos a sus poemas y que se ha venido repitiendo en la divulgación popular en la que el malagueño se declara: «un pintor viejo y un poeta recién nacido».

Imposible, pues, escindir su obra literaria de su obra pictórica por todos los motivos que han sido aludidos ya a lo largo de las páginas anteriores: los giros estilísticos y las innovaciones artísticas a partir de 1935 habían tenido la escritura como zona de barbecho; el proceso creativo es el mismo en ambas artes; en los poemas hay cuadros, colores, pinceles, etc. por todas partes; la pintura, la imagen previa, junto con su biografía conforman el mejor centro de interpretación de la obra literaria del malagueño¹. Esta idea queda reforzada por el análisis que podrá leerse en la tercera parte de esta memoria; así también se lee en el comentario que ha llevado a cabo Caparrós Esperante del poema del 24 de diciembre de 1935 (2017), aunque el crítico haya defendido dos años después que «nos equivocaremos [...] si forzamos la dependencia de la expresión literaria respecto a la pictórica» (2019: 18). Estando de acuerdo con Caparrós, considero, con Rißler-Pipka (2014) que tampoco es buena idea separarnos del todo de la pintura ya que, si bien no tiene por qué ser explicación absoluta de su literatura, sí nos da ciertas claves que pueden ser de ayuda a la hora de interpretar los textos.

Por su parte, Jaime Sabartés señala que: «Picasso escribe no como un escritor; no para ser un poeta, sino porque es poeta, y para completar la expresión de la realidad obligado por su afán inconmensurable de sinceridad» (1953: 38), afirmación sobre la que insisten otros críticos

⁹⁰ Ofrezco traducción: «la pintura nunca es prosa, es poesía».

(de Torre, 1948: 63-64; Michaël, 2008b: 22). Debe añadirse también lo que escribe Breton sobre esta «sinceridad» tan del gusto del genio romántico: «uno tiene la impresión de hallarse en presencia de un diario íntimo a la vez sensorial y sentimental como nunca haya existido» (1983 [1936]: 46)⁹¹. Y sobre esta idea del poemario como diario íntimo vuelve también la crítica (Leiris, 1989: 9; Jiménez Millán, 1990: 21; Inglada, 2006: 22)⁹².

Guillermo de Torre, además, habla de otra de las intenciones de Picasso para con la poesía, para con la creación verbal, que entronca fácilmente con la actitud surrealista y de la vanguardia en general. Cuenta que era la pretensión del malagueño «quitar a las palabras su sentido lógico, su adherencia concreta, su capacidad signifiante» (1948: 68)⁹³ –también habla de ello Jiménez Millán, es decir, utilizar las palabras para crear imágenes sensoriales evocadas a través de la irracionalidad sin necesidad de aprehender el sentido desde el proceso tradicional e intelectual de codificación y decodificación. Cosa que confirma Sabartés:

Hablando de lo que escribe, suele decirme que lo que desea no es contar cuentos ni describir sensaciones, sino producirlas con el sonido de las palabras y no tomándolas como un medio de expresión, dejando que se expliquen por sí mismas, como lo hace a veces con los colores (1953: 188)⁹⁴.

Nada de esto debe sorprender pues era lo mismo que deseaba hacer y, de hecho, hacía con los objetos y, en ocasiones, con la imagen podrían recordarse aquí las esculturas *Vaso de absenta* (1914) o *Cabeza de toro* (1942). Pero Sabartés también pone énfasis en la opinión que el propio Picasso tenía sobre sus textos, quien «recalca que no cree gran cosa en la bondad de lo que escribe; pero que no quiere dejarse arrastrar por la pendiente de lo cómodo para escamotear dificultades» (1953: 131)⁹⁵. Esta nueva expresión artística, costosa en extremo atendiendo a la larga tradición de poetas que se declaran en lucha continua con el lenguaje, es un reto inexcusable para Picasso y en ello, como indica también Penrose, se centra casi por completo durante un tiempo: «el nuevo descubrimiento no significó una actividad suplementaria ni un pasatiempo para Picasso. Era un modo de traducir en palabras su vida visual

⁹¹ Aunque la opinión de Breton sea sin duda interesada, ya que veía en Picasso el perfecto abanderado de su movimiento y así pretendía reivindicarlo.

⁹² Y nadie los ha puesto en común, sin embargo, con los archiconocidos *Diario de un poeta recién casado*, juanramoniano; *Poeta en Nueva York*, de Lorca; *Cantos de Maldoror* de Lautremont, y *Mi corazón al desnudo*, diario íntimo de Baudelaire.

⁹³ También habla de ello Jiménez Millán (1990: 23-24).

⁹⁴ De nuevo, esto que decía Picasso a Sabartés nos conduce a la interpretación que el simbolismo hizo de la romántica *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total: la reunión de las artes se concentra en la sinestésica reunión de las sensaciones.

⁹⁵ Opinión que también recoge Penrose (1981: 246).

interior» (1981: 247)⁹⁶. Pero Picasso siempre supo que pasaría a la Historia como pintor o, en todo caso, como artista plástico, y no como poeta. Por ello y porque decidió dedicar sus textos a la confesión íntima, aunque disfrazados de ejercicio lúdico, nunca llegó a sentirse tan seguro con las letras como con los pinceles. Así nunca llegó a reivindicarse como poeta porque siempre se consideró como ese «poeta recién nacido» cuya obra literaria no estaba a la altura de obras maestras como el *Guernica*. O eso puede que pensara él, especialmente antes de escribir *El entierro del conde de Orgaz* y *Trozo de piel*.

2.4 Entonces, ¿Picasso poeta?: los poemas a los ojos de la crítica.

Como se puede comprobar, la crítica apenas si dedica palabras negativas a la lírica picassiana en cualquiera de los aspectos que se han ido repasando, tal es la admiración que despierta Picasso entre sus contemporáneos y en los estudiosos posteriores. Sin embargo, a la hora de dar una valoración general y personal sobre los poemas del genio malagueño, las opiniones se dividen: unos mantienen los elogios con que califican su obra pictórica equiparándolas en genialidad; otros consideran los escritos como un mero apéndice anecdótico del genio pintor.

Entre los representantes de la primera opinión tenemos al acérrimo Breton, quien dijo en *Cahiers d'Art* en defensa de la poesía de su admirado pintor:

Que Picasso desde hace algunos meses haya escogido para expresarse, él que siempre se había expresado poéticamente, el lenguaje escrito con exclusión de cualquier otro, es algo que disgustará, sospecho, a aquellos que ante un caso semejante no tendrían inconveniente alguno en hablar del «violín de Ingres». Se trata aquí –poco importa en razón a qué circunstancias – de una opción brusca, muy clara, por parte de un hombre que se ha apropiado un dominio inmenso al cual ha dado mil veces más de lo que hubiera prometido (1983 [1936]: 41).

En el mismo artículo, el poeta francés extiende su peculiar opinión en clave surrealista, apunte de lo que su grupo pensaba sobre el Picasso poeta: «esta poesía, como aún no existía ninguna otra, es un teatro en un pendiente» (Breton, 1983 [1936]: 51). Breton supo ver rápidamente en Picasso el germen del surrealismo. Quedó absolutamente asombrado por el cubismo y, al escuchar los primeros escritos del malagueño, descubrió cómo contenían de forma innata y sin llegar a planteárselo conscientemente la técnica que él defendió en el primero de los manifiestos surrealistas. También Leiris da su opinión global sobre los escritos picassianos

⁹⁶ Opinión que comparten también Bretón (1983 [1936]: 37), Sabartés (1953: 110), Jiménez Millán (1990: 19), Caballero Bonald (1996: 41).

en los siguientes términos: «Une poésie de ras du sol, qui ne s'élève jamais au-dessus du niveau de la mer, bien qu'ayant certes, comme celle-ci, ses vagues et ses remous» (1989: 9)⁹⁷. Leiris, si bien admite que en los poemas de Picasso se encuentran elementos de interés –olas y remolinos–, la considera una poesía que no destaca especialmente sobre nada.

Otros autores no llegan a opinar sobre el asunto; sin embargo, podemos deducir por la pasión con que escriben sus textos sobre la materia que consideran la poesía de Picasso al mismo nivel de su pintura y de igual relevancia. Estos autores son Jiménez Millán y Rafael Inglada, así como la francesa Christine Piot. Michaël, por su parte, también se plantea esta cuestión sobre el lugar que deben ocupar los textos en la obra del malagueño:

¿Cómo valorar la obra poética de Picasso? ¿Tienen sus textos la misma importancia que su pintura? Entre sus contemporáneos, ni siquiera sus admiradores o los críticos menos adversos llegaron a conocer más que una ínfima porción (2008b: 12).

Parece no llegar a ninguna conclusión; sin embargo, unas páginas más adelante añade lo siguiente:

Para Picasso, la escritura, lejos de ser distracción o pasatiempo, fue siempre una actividad con la que apasionadamente se comprometió. Una actividad plenamente integrada en el conjunto de su obra, de la que sería inconveniente desgajarla. Como tampoco tendría sentido distraerse en establecer comparaciones entre las dos facetas de su genio para buscar descifrar los poemas a la luz –o la sombra– de su pintura o, por el contrario, para fingir que el autor de estos poemas fue otro que Picasso (2008: 22).

Mientras que la primera parte de la cita que reproduzco de Michaël me parece muy acertada, lo que afirma acerca de la inutilidad de establecer comparaciones entre poesía y pintura es algo que no consigue convencerme por la naturaleza misma de la escritura de Picasso. Ante textos de un hermetismo tan elevado como los suyos no hay más remedio que acudir a otras fuentes que ayuden a descifrar el elemento oscuro. De este modo, gracias a su vida y a su producción artística es posible discernir algunas claves que sirven de punto de partida para el análisis de los textos, claves que servirán en el apartado de análisis de los poemas para desvelar sorprendentes estructuras ocultas.

Por otro lado, aquellos que niegan la repercusión de los poemas del malagueño no tienen en cuenta en modo alguno las palabras de Michaël, aunque yo misma no pueda estar completamente de acuerdo con ellas en lo que atañe a la comparación con la pintura. Estos

⁹⁷ Ofrezco traducción: «Una poesía a ras de suelo que nunca se eleva sobre el nivel del mar, aunque tiene, como esta, sus olas y sus remolinos».

autores que piensan que la obra lírica del artista se sitúa por debajo de su pintura son Moreno Villa y Guillermo de Torre. El primero se demuestra tajante en sus palabras cuando escribe:

Los llamados poemas de Picasso no pueden parangonarse con sus cuadros, están muy por debajo. No pasan de cinco o seis intentos, y sin originalidad en cuanto a la técnica. Esta es la de los que preconizaron la ‘escritura automática’, es decir, la captación rápida de las palabras que se nos vayan presentando, sin control ninguno. Tienen, a pesar de todo, un interés, por ser suyos y porque en ellos puede verse su modo de trabajar: en serie (Moreno Villa, 1945: 479).

Es mucho lo que hay que comentar de esta afirmación de Moreno Villa, quien en la propia crítica aporta argumentos de las virtudes de estos textos. En primer lugar, decir en 1945 que los textos «no pasan de cinco o seis intentos», cuando para entonces Picasso ya había escrito más de setenta textos solo en español, denota un profundo desconocimiento sobre ellos, justificado, sin duda, por la motivación de estas palabras radicadas más en un comentario de *amateur* interesado que de crítico experto. Por otro lado, hablar de la falta de originalidad me parece un comentario muy subjetivo. Si bien es cierto que el momento primero de la escritura automática fue en 1924, seguir criterios estrictamente cronológicos para hablar de las vanguardias, especialmente del surrealismo, no es nada productivo. Además también es cierto que en el mundo hispánico estas ideas se asimilaron, muy modificadas, más adelante y contar con unos textos que sigan estos preceptos en lengua española es algo que necesariamente hay que valorar, apreciar y colocar en el lugar que le corresponde en el canon. Por su parte, Guillermo de Torre, con más reservas, dice lo siguiente:

Este título [*Picasso escritor*] debería ir entrecomillado, no como la transcripción de una frase ajena, sino al modo de esas expresiones en las que pretendemos marcar –mediante tal artificio– cierto sesgo incrédulo, señalando distancias o declinando responsabilidades [...]. Luego con aclarar acto seguido que esas prosas y versos de Picasso no pretenden en modo alguno dárse nos como literatura, es decir, como una «fabricación deliberada», sino como emanaciones espontáneas de su espíritu –al modo como lo son también sus menos frecuentes construcciones en alambre y otras materias–; con agregar que tales escritos no asumen un valor autónomo, pero sí una importancia muy reveladora en relación con sus creaciones artísticas, nuestros escrúpulos quedan bastante tranquilizados o desvanecidos (Guillermo de Torre, 1948: 63).

Estas palabras de Guillermo de Torre, del mismo año que las anteriores de Moreno Villa, indican una equívoca habilidad para vaticinar el futuro de la producción poética de Picasso quien, si bien en 1948, como he indicado, ya había escrito más de setenta poemas solo en español (sin contar con los franceses), construyó sus textos más interesantes y de mayor valor literario años después de estas afirmaciones. No obstante, ya en aquellos poemas, desde el

primero que escribió, se intuye un hilo argumental, una voluntad del autor de ponerse por escrito y un interés en su continuidad con coherencia que va mucho más allá del repentismo, del arrebató órfico y del aquí y ahora, como espero se pueda apreciar en el análisis de los textos seleccionados.

2.5 La españolidad de Picasso.

Hasta este momento se ha podido leer aquello que la crítica ha escrito sobre los aspectos que conforman a Picasso como escritor: el malagueño tuvo un motivo para comenzar a escribir «en serio», buscó con éxito un público y planeó la edición de su obra con sumo esmero y cuidado, más del que algunos grandes nombres de la literatura han tenido nunca con sus obras. Por esta clara definición del concepto de autor y porque sus textos rezuman imágenes que fácilmente pueden identificarse con el Mediterráneo andaluz o catalán, la crítica se ha detenido en tratar de legitimar a Picasso como español, o, más bien, como poeta español, para poder así reivindicarlo en nuestra historia de la literatura –aunque los esfuerzos de estos estudiosos sean a menudo infructuosos. Moreno Villa (1945: 481) le dedica un apartado completo al asunto en su análisis de los poemas titulado «Españolismo»; en él recoge citas de los mismos que aluden a esta condición picassiana. A ello, pero sin intención reivindicativa, también alude Piot (1989: 27), quien afirma que Picasso no pierde de vista su cultura hispánica ni siquiera en los textos en francés. Al respecto, Jiménez Millán apunta:

Picasso recoge en sus escritos ecos de la tradición popular que le sirven para recrear ambientes muy característicos de cierta tradición realista en la pintura española, desde Goya a Solana: esa ‘España negra’ de los mendigos, las limosnas y el gusto por lo escatológico [...] aparece como telón de fondo en varios textos picassianos, sin olvidar la mención del folklore andaluz (1990: 29).

Y sobre esta idea vuelven Jiménez Millán (1990: 11, 23; 1996a: 27; 2000: 182 y 185-186) y Rafael Inglada (2006: 26, 28-29). Penrose justifica esta profunda pertenencia a la patria con argumentos naturalistas afirmando:

Aunque durante más de cincuenta años vivió expatriado, Picasso era fundamentalmente español. Para comprenderlo, es necesario saber algo sobre su tierra natal: un país de acentuados contrastes, de sol radiante y sombras negras, de calor y frío extremos, de fertilidad y aridez, una tierra famosa por su pasión violenta en el amor y su fanatismo cruel. Sus habitantes poseen la capacidad de expresar emociones y de mostrar bajo una luz vívida el drama de la vida humana. Su amor por la alegría va acompañado por la insistencia en el sufrimiento y lo macabro, y en las artes encuentran consuelo la desdicha y alivio las preocupaciones. Sea en la poesía de Góngora, en la música flamenca de los gitanos, en la corrida de toros o en la pintura de Zurbarán, siempre hay aflicción en lo

profundo de su expresión. La tragedia es una realidad que debe expresarse y la tarea del artista consiste en encontrar una forma de realismo capaz de hacerla sentir agudamente. Para lograrlo, ningún pueblo sabe mejor que el español que lo trágico debe compensarse con lo cómico y que hay que establecer un equilibrio entre ambas actitudes. Al adjudicarles la misma importancia, se hace posible una entrega más profunda a ambos extremos.

La obra de Picasso es una revelación de la enorme variedad con que era capaz de exponer este drama entre dos polos opuestos (1981: 11).

Parece ser que la tragedia se entiende como algo intrínsecamente español y me aventuraría a decir andaluz. No en vano, mientras se gesta la muerte de la tragedia, Lorca denomina así *Bodas de Sangre* (1931). Existe cierto consenso crítico que duda de la posibilidad de una tragedia verdadera en nuestra época, excesivamente racionalista para entender o aceptar el fondo irracional del género. Parece que el individuo de los siglos XX y XXI es demasiado escéptico y materialista para la tragedia clásica, que se ha convertido en un tema «mitopoético», meramente literario. Tanto la tragedia como sus espectadores parecen haberse desarraigado en el siglo XX puesto que este siglo es el de la técnica y los avances y la tragedia entronca, necesariamente, con una fase prerracional de la historia (Steiner, 1968: 9-11). Sin embargo, por la época también parece que hubiera una especie de acuerdo tácito en que aún quedaba un bastión de seres que aún conservaban esa irracionalidad que les permitía conectar con lo telúrico, y esas personas eran los españoles y, especialmente los andaluces. De este modo y considerando estas apreciaciones como algo positivo y despreciando las connotaciones negativas que semejantes comentarios puedan llegar a acarrear, puede afirmarse que los rasgos naturalistas sobre el componente trágico de Picasso que refiere Penrose están más que justificados y juegan a favor de cualquiera que quiera exponerse a la creación surrealista y al proceso catártico que ella implica.

Pero, volviendo a esa necesidad de afirmar la españolidad picassiana, es Pérez Alfonseca, en la *Gaceta de arte*, quien vierte la opinión más rotunda: «Picasso es tan ajeno a Francia como todo lo que es español. Y nada ni nadie es tan español como Picasso» (1936: 112). Y como si desde Francia quisieran responder a esta tajante afirmación, en París se le dedica un espacio urbano que se bautiza como *Place Pablo Picasso* en 1984, pero en ese mismo rótulo se indica entre paréntesis «(*peintre espagnol*)» para evitar cualquier duda⁹⁸. La necesidad de defender a ese Picasso español sigue latente desde aquella década de los treinta y, no solo Moreno Villa defiende la «españolidad» de Picasso, como ya he indicado, sino que, ya en los

⁹⁸ Roland Penrose conjuga ambas informaciones connotadas en el rótulo de la *Place Picasso* en la siguiente afirmación: «A partir de ese momento, se convirtió prácticamente en un artista francés. [...] De todas maneras, Picasso siempre se sintió extranjero fuera de España» (1981: 90).

sesenta Lafuente Ferrari sigue insistiendo sobre ello y argumenta que, tras la consagración del Picasso artista ningún país podría reclamar su nacionalidad, ya que el artista ha pasado a ser patrimonio inmaterial de la Humanidad. Sin embargo, afirma que si algo pudo sentirse Picasso durante toda su vida fue español y señala que hay reciprocidad por parte de los españoles sobre su pertenencia (1962: 414-415). Esta adscripción que insinúa tímidamente Lafuente Ferrari queda confirmada a la luz del argumento de mi investigación doctoral. Pero además, hay más datos que sustentan que el malagueño siempre se consideró profundamente español. Él se consideraba ciudadano de la República Española, como cuenta François Gilot en *Vida con Picasso*, reproduciendo una conversación en la que un amigo le sugiere a Picasso que solicite la nacionalidad francesa:

Y en cuanto se refiere a su idea de que yo cambie de nacionalidad, ha de saber usted que represento a España en el exilio. Estoy seguro de que Françoise no aprobaría esta medida en absoluto, ya que comprende perfectamente que tanto ella como nuestro hijo vienen después de la España republicana en la escala de mis valores afectivos (Gilot, 2010: 311).

Tal era su postura que llegó al punto de no cejar en esa idea ni siquiera para solicitar al gobierno francés un pasaporte que le permitiera viajar libremente por Europa:

Aunque Pablo era súbdito español nunca había pedido al gobierno de Franco que le extendiese un pasaporte. Era seguro que si lo hubiese solicitado e lo habrían concedido, pero eso era una forma de reconocer su autoridad y Pablo no estaba dispuesto a llegar tan lejos (Gilot, 2010: 337).

Pero de todos los argumentos que se puedan esgrimir para reivindicar, si es que es necesario hacerlo con un genio universal del arte, su españolidad, los que tienen más fuerza son los que ofrecen, velados, sus poemas, especialmente los tres que se analizarán en la tercera parte de esta tesis –*Sueño y mentira de Franco, El entierro del conde de Orgaz y Trozo de piel*–, a los que puede sumarse, también, *La corrida*. Esta necesidad de la crítica de reivindicar a Picasso como español tiene una motivación de época muy clara y que está hoy tal vez obsoleta. No obstante y sea como fuere, considero una cuestión que no se problematiza en ningún momento a lo largo de mi investigación y que puede darse por resuelta si se aceptan mis hipótesis y argumentos de análisis de los poemas y de configuración del cronotopo.

2.6 Picasso poeta surrealista.

El último de los temas de los que se ha preocupado la crítica es el de la inclusión del Picasso poeta en el movimiento surrealista. Antes de comenzar a exponer los argumentos que la crítica aporta sobre este asunto, considero necesario un breve preámbulo con una suerte de declaración

de intenciones que esboce una respuesta a la gran pregunta: ¿qué es el surrealismo? La reflexión que abordo se centra en el concepto entendido en toda su amplitud y no necesariamente restringiéndolo a un espacio o un tiempo, pues, si bien el espacio del Picasso poeta sí se corresponde con el del surrealismo histórico, no ocurre lo mismo, necesariamente, con el tiempo —debe recordarse que sus poemas son escritos entre 1935 y 1959—. De este modo, y aunque se parte de la base histórica del concepto, es decir, la estela del surrealismo francés, sin recurrir al distingo del surrealismo «fecho al hispánico modo» que solían practicar los declarados —o discutidos— surrealistas españoles (Aranda, 1981; Debicki, 1981; Díez de Revenga, 1995; García de la Concha, 1982; García Gallego, 1991; Ilie, 1982; Marco 2001; Morris, 1972; Navas Ocaña, 2001), se manejarán ideas de autores que permiten iluminar la disputada cuestión de cómo se acogió e interpretó el surrealismo entre los españoles, su vinculación o dependencia para con el francés, y todo ello, obligando además a observar el movimiento en el contexto internacional y de interrelación artística que necesariamente le corresponde.

El panorama vanguardista en España ha quedado tradicionalmente reducido a la llamada Generación del 27, denominación que García de la Concha propone revisar: «la llamada Generación del 27, que con más exactitud deberíamos calificar de Generación de la Vanguardia» (1982: 10). En el mismo continúa más adelante comentando la problemática causada por la limitación autoimpuesta del estudio de las vanguardias en España:

Lamentablemente —hemos de reconocerlo— una buena parte de la producción literaria del surrealismo español no ha merecido todavía la atención de la crítica. Deberíamos decir, mejor, que es la crítica la que desmerece de su función de olvidar piezas notables e, incluso, de gran calidad (1982: 26).

Como se mencionó en la introducción, Generación del 27 es, por tanto, una etiqueta que restringe absolutamente el panorama literario español de principios del siglo XX y si bien resulta muy didáctica y facilita la docencia, no responde tanto como debiera a la verdad (Guillermo de Torre, 1962; Gullón, 1982; García de la Concha, 1984; Wentzlaff-Eggbert, 1999; Anderson, 2005). Observando lo que habitualmente se recoge en manuales de historia de la literatura española o, incluso, en las antologías escolares y los libros de textos se concluye que los movimientos de vanguardia que se dieron en nuestro canon español son: el ultraísmo, el creacionismo, el futurismo, la poesía pura, el neopopularismo y, en los años finales, cuando se trunca la natural evolución histórica de la literatura por la Guerra Civil, también el surrealismo.

La clasificación, hecha a partir de los textos de la llamada Generación del 27, considerada como la única vanguardia que hubo en España, simplifica una realidad histórico-literaria que fue bastante más compleja y que necesita una profunda revisión tanto de su teoría como de los autores que la representan; lo mismo ocurre con cada uno de los movimientos que quedan al abrigo de la denominación global de vanguardia. Por supuesto, no es este el lugar para emprender tal labor, pero sí he creído necesario plantearla en este brevísimo marco previo.

El arte, la literatura, son expresiones del individuo y el individuo es un reflejo, entre otras cosas, de la sociedad en la que vive. Una corriente artística, literaria, que nazca en un seno intelectual extranjero será, necesariamente ejecutada por artistas españoles con los matices y diferencias que implican una traducción del tipo que sea. Esto ocurrió con las vanguardias que se importaron desde Europa, fundamentalmente con el futurismo y el surrealismo. En el caso del surrealismo, estas diferencias llegaron a formular un movimiento que, si bien se debe mucho a su original francés, también es mucho lo que de él lo separa. Sobre este tema se pronunciaba Rafael de Cózar en el compendio de estudios sobre las vanguardias españolas que reunió Wentzfall-Eggebert:

Pero en España la vanguardia tiene en su conjunto características peculiares, que han provocado incluso la discusión sobre la existencia de un auténtico espíritu de ruptura a través de movimientos organizados que cumplan los presupuestos tradicionales de los ismos europeos. El citado carácter supranacional de la vanguardia permite esta observación comparada y, de ahí, por ejemplo, la actitud de los que opinan que no puede hablarse de un surrealismo estricto (concepto de ismo vanguardista de acuerdo con la ortodoxia del movimiento francés) (1999: 635-636).

Es interesante también tener en cuenta la división temporal que hace Anderson de este periodo:

La vanguardia histórica poética en España (y aquí me refiero, de manera algo restringida, a los autores que escribían en castellano) se articuló en tres fases principales, a saber: 1) el Ultra, o ultraísmo, que corre desde finales de 1918 hasta c. 1924; 2) un segundo periodo, desde c. 1925 hasta principios de los años treinta (aunque con algunas manifestaciones tardías hasta 1936), que puede situarse bajo la etiqueta general de vanguardismo; y 3) un tercer momento encarnado por la llamada «facción surrealista de Tenerife» reunida alrededor de la revista *Gaceta de arte* (1932-1936) (2005: 247-248).

Esta división temporal que establece Anderson será la misma que indique Buñuel, el surrealista español por excelencia, inconscientemente, en *Último suspiro* cuando, escribiendo sobre su juventud y su periodo en la Residencia de Estudiantes, trata de clasificarse en una de las vanguardias:

El movimiento al que yo, más o menos, me asimilaba, se llamaba los *Ultraístas* y pretendía ser la vanguardia más adelantada a la expresión artística. Conocíamos a Dadá y a Cocteau y admirábamos a Marinetti. El surrealismo aún no existía (1995: 86).

Aunque afirme Buñuel que «el surrealismo aún no existía», es en esa época cuando el propio Buñuel, Picasso y Dalí enfocan de forma intuitiva su producción artística hacia la exploración de ciertos lugares que pronto defenderán como suyos. Sobre ello escribe Joaquín Marco:

Habría que admitir como textos surrealistas «ortodoxos» los de Buñuel, Dalí y Picasso, únicos españoles, a mi entender que merecen ser considerados como tales y que dan pie, al tiempo, a la diversidad lingüística y a la universalidad que buscaron los surrealistas franceses. Buñuel señala que fueron escritos «antes» de descubrir el surrealismo. Es posible que este estuviera latente, en un ambiente propicio, consecuencia de la descomposición del simbolismo y el atractivo que sobre él ejerció el sueño como fuente creativa (2001: 35).

Es de todos conocida la controversia que pone en tela de juicio la existencia de un surrealismo español o hispánico frente al francés. García de la Concha hace hincapié en la defensa que se hace desde España de la propia autoría del surrealismo:

La afirmación de que el cultivo de lo suprarreal, mágico y onírico, tenía en España larga trayectoria, no contradice el hecho de que desde la irrupción de las corrientes vanguardistas europeas esta inflexione hacia ellas y adopte su concreta especificidad (1982: 21).

Y sin embargo, como el mismo crítico defiende, el surrealismo no es solo eso:

Veo, con mayor claridad cada día, estas dos cosas: en primer lugar, que el vanguardismo hispánico surge de las cenizas de ese modernismo degradado que mezcla socialismo utópico y erotismo, libertarismo y pansexualismo en un movimiento en el que militan los folletínistas más divulgados y jóvenes poetas que van en busca de nuevos caminos

[...]. Y un segundo hecho: el de que el surrealismo español constituye la última etapa de desarrollo del vanguardismo «Vltra» (1982: 9-10).

Si atendemos a las palabras de Marco, no se podrá dudar de la existencia de surrealistas españoles, sin embargo, sí que podría dudarse de la existencia de un movimiento español paralelo al francés. Como indica en su artículo (Marco, 2001: 35), las vanguardias entraron en el marco hispánico a través de una sordina que amortiguó su grito rupturista, pero esto no es motivo para rechazar toda posibilidad de que algunos artistas españoles abrazaran esas tendencias innovadoras con gran fuerza. Por otro lado, discutir sobre la existencia o no de un surrealismo hispánico es una tarea complicada, y más si tenemos en cuenta que no parece tampoco posible concretar la definición de surrealismo, cosa que ni siquiera su ideólogo, André Breton, consiguió. Acertadamente escribe Octavio Paz que el surrealismo es «un poner en radical entredicho a lo que hasta ahora ha sido considerado inmutable por nuestra sociedad tanto como una desesperada tentativa por encontrar la vía de salida» (1984: 137) y sigue diciendo que:

El surrealismo no es una escuela (aunque constituya un grupo o secta), ni una poética (a pesar de que uno de sus postulados esenciales sea de orden poético: el poder liberador de la inspiración), ni una religión o un partido político. El surrealismo es una actitud del espíritu humano (1984: 138).

Y esto mismo lo afirma Cernuda. En nota de 1929 escribe que el surrealismo es el: «único movimiento literario de la época actual, por ser el único que sin detenerse en lo externo penetró hasta el espíritu con una inteligencia y sensibilidad propias y diferentes» (cito por Valender, 1984: 145). Y en *Historial de un libro* (1958) sigue pensando que el surrealismo: «no fue solo, según creo, una moda literaria, sino además algo muy distinto: una corriente espiritual en la juventud de una época». Cernuda entiende el surrealismo como corriente espiritual de tendencia subversiva⁹⁹. Estas palabras y las de Octavio Paz son clave para el concepto de surrealismo que manejo en este trabajo. El surrealismo no es una técnica, no es una temática,

⁹⁹ «Leyendo aquellos primeros libros de Aragon, de Breton, de Éluard, de Crevel, percibía cómo eran míos también el malestar y osadía que en dichos libros hallaban voz [...]. En Toulouse [...] surgieron los tres poemas primeros de la serie que luego llamaría *Un río, un amor*, dictados por un impulso similar al que animaba a los superrealistas [...]. Y acaso deba aclarar que el superrealismo no fue solo, según creo, una moda literaria, sino además algo muy distinto: una corriente espiritual en la juventud de una época, ante la cual yo no pude ni quise permanecer indiferente» (1991: 388).

no consiste en la escritura automática, aunque sea un evidente elemento coadyuvante; el surrealismo es un cambio de perspectiva y un cambio de voz, es una forma de domar y conducir un genio creador desbordante —por eso los nombres fundamentales de la nómina surrealista son los que son— y todo ello en estrecha relación con aquella renovación que ya se produjo en el mundo occidental en el cambio de siglo XIX, en el famoso *fin du siècle*, y que se conoce como Romanticismo —tanto o más cuestionada que el surrealismo—. La consideración y adscripción de autores españoles a este movimiento es muy discutida desde el momento mismo de su surgimiento (Navas Ocaña, 2001) y lo será hasta que se afronte la revisión historiográfica necesaria con la perspectiva del tiempo.

Esbozadas estas ideas sobre el surrealismo, puede ya retomarse el asunto en cuestión y plantear si los argumentos contruidos para la adscripción de Picasso al surrealismo literario son o no válidos¹⁰⁰. A día de hoy nadie se aventuraría a poner en duda la figura de Picasso como genio creador del cubismo; otra cuestión es que alguna vez teorizara sobre el movimiento o que la creación de este tendencia respondiera a algo que no fuera la necesidad del pintor de renovar el lenguaje pictórico figurativo para poder plasmar una realidad que, si bien mantenía sus bases, comenzaba cada vez más a separarse de su eje¹⁰¹. Y sin embargo son muchas las páginas escritas

¹⁰⁰ Para conocer más sobre la adscripción de Picasso al surrealismo artístico, especialmente el pictórico, recomiendo la lectura de: JACKSON, Rafael (2003): *Picasso y las poéticas surrealistas*. Madrid: Alianza; JOUBERT, Alain (2008): «Picasso surréaliste», *Quinzaine Littéraire*, n° 977, pp. 16-17.

¹⁰¹ Realmente, el cubismo que practicó Picasso no llegó nunca a límites extremos de abstracción porque, en esencia, siempre fue un artista de corte figurativo, estrechamente ligado al natural. Lo explica muy acertadamente Penrose: «Este camino, que condujo a la supresión total del motivo y a la búsqueda de absolutos, era ajeno a los instintos de Picasso. Cualesquiera que sean los méritos que pudo tener la investigación casi fanática de aquellos, tendió a limitar el papel de la pintura a sus aspectos decorativos e intelectual. Picasso siempre consideró como una forma de castración el despojar de este modo a la pintura de todo motivo y, por ende, de alusiones y símbolos poéticos. No le interesaba la pureza salvo en la relación con la impureza. La perfección no le preocupaba porque implicaba una finalidad estática y carente de vida. Para él, arte y vida eran inseparables y la inspiración surgía del mundo en que vivía más que de una teoría de la belleza ideal. Por muy oscura que parezca su obra, esta siempre se originó en una observación apasionada y en el amor por un objeto concreto, nunca fue un cálculo abstracto» (1981: 144). De hecho, más adelante el mismo Penrose recoge testimonio de cómo tanto Picasso como Braque vieron el peligro que podría acarrear un cubismo analítico llevado al extremo: «No caben dudas de que nuevo sistema, aunque lógico, era cada vez más difícil de comprender por un profano. Tanto Braque como Picasso percibieron el peligro de que podía convertirse en un ejercicio hermético, en un deleite para pocos iniciados que se interesaban por los abstrusos problemas metafísicos. El riesgo evidente consistía en que, al analizar el objeto, pudiera desaparecer por completo toda referencia a su realidad identificable» (1981: 151). Más adelante Penrose hace la declaración definitiva en esta línea: «A pesar de sus tendencias revolucionarias, en más de un sentido el cubismo mantuvo un vínculo instintivo con la tradición clásica» (1981: 177). Finalmente, vuelve a insistir en la fácil convivencia entre el cubismo y un estilo completamente figurativo: «Picasso reconoció otras influencias que estaban más próximas a su naturaleza. Nunca renegó de sus descubrimientos y siguió realizando cuadros cubistas junto con otros de estilo neoclásico. No existía el menor antagonismo entre ambas maneras» (Penrose, 1981: 218-219). También apunta Caparrós Esperante esta naturaleza figurativa del arte picassiano haciéndola extensiva también a su literatura (2019: 6-7).

para debatir la relación, incluso la adscripción, que el malagueño tuvo con el surrealismo¹⁰². Esta relación, que resulta tal vez problemática en su pintura para críticos más conservadores o con excesiva querencia al corsé de la periodización, no lo es en absoluto en su poesía, ni, por supuesto, en su vida, especialmente a raíz de su relación sentimental con Dora Maar. De hecho, que Breton admirara tanto a Picasso¹⁰³ se debe a que supo ver en él, en sus cuadros de la época y en sus primeros poemas, un surrealismo que cada vez cobraba más fuerza. No debe olvidarse que Picasso colaboró como diseñador de vestuario y decorado en varios ballets impulsados por Dadá —*Parade* (1917), *Tricorne* (1919)—. Como es de sobra conocido, el *Primer manifiesto surrealista* data de 1924 y aunque Picasso no lo firmara, tan reticente como siempre a doblegar su espíritu creativo ciñéndose a dogmas grupales innecesarios, sí mantuvo estrecha relación con los artistas, fotógrafos y poetas del grupo, así como anteriormente lo tuvo con Dadá (Penrose, 1981: 218-221, 246-247; Jiménez Millán 1996^a: 26; 2000: 180-181). Picasso conocía la poesía que se escribía en el seno del grupo surrealista y las ideas que defendían, ideas que sin duda aprovechó para canalizar su creatividad¹⁰⁴. El surrealismo supuso para Picasso un nuevo desafío, una nueva forma de enfrentarse a la realidad, el estímulo artístico que necesitaba y además, un ámbito de acción novedoso (Penrose, 1981: 221). Y Breton rápidamente se decidió a impulsar un número homenaje en *Cahiers d'Art* (1935) —era necesario hacer lo posible por contar con Picasso en las filas del surrealismo— en el que aparecerían públicamente dos de los primeros poemas que pudo escuchar de boca del propio Picasso en su traducción al francés¹⁰⁵.

¹⁰² Como apunta Palau i Fabre (1987: 69): «Advirtamos, sin embargo, que el Surrealismo de Breton se nos aparece más claramente, cada día, como una irrupción de la irracionalidad en un país y en una cultura que habían entronizado el culto de la razón como diosa casi exclusiva y en una forma casi excluyente».

¹⁰³ André Breton admiraba a Picasso y ambos mantenían una estrecha relación. Que, cara a la galería, hubiera alguna que otra crítica, como la que se contiene en el *Primer manifiesto* sobre la poesía del malagueño no es más que el tributo obligado a la cualidad epatante de las vanguardias.

¹⁰⁴ Picasso fue un artista que se alimentaba de todo lo que flotaba en el ambiente convirtiéndolo en motivos artísticos propios. Así lo apunta Penrose para su pintura, aunque estas afirmaciones bien pueden ampliarse al resto de las artes cultivadas por el malagueño, incluida la literatura: «El trabajo de un artista joven y emprendedor está destinado a mostrar la influencia de otros creadores. Esta se multiplicará con su deseo de hallar nuevos modos de expresión y con su grado de comprensión de lo que ve. Que intentemos relacionar su obra con los estilos de otros pintores no es, en modo alguno, despectivo. Desde comienzos de este siglo, un raudal de reproducciones ha ampliado enormemente el campo. Actualmente la historia del arte es asequible hasta un extremo que era imposible en la época a la que aludimos. Entonces las fuentes eran más limitadas y permanente se descubrían estilos desconocidos. Con su deseo insaciable de estudiar la obra de otros, Picasso experimentó nuevas influencias. Escogió los trabajos que más le conmovían y no vaciló en apoderarse de los elementos que necesitaba, pero en su expresión dominó el sello de su personalidad. Las ideas robadas eran transformadas y asimiladas tan cabalmente que en pocas ocasiones hubiese podido reclamarlas su autor» (1981: 40). Y más adelante también Penrose reproduce una reflexión sobre el asunto del propio Picasso: «A menudo se ha dicho, no son malicia, que Picasso robaba cualquier cosa a cualquiera si le atraía lo suficiente. [...] De todos modos, lo importante no es el robo —el mundo de las ideas debería carecer de fronteras—, sino lo que se hace después. Picasso se refiere a una práctica peor que puede conducir a la esterilidad total cuando afirma: “Copiar a otros es necesario, pero copiarse a uno mismo resulta patético”» (1981: 183).

¹⁰⁵ Durante mucho tiempo se ha pensado que los primeros textos escritos por Picasso fueron en francés y, de hecho, las primeras líneas divulgadas en español fueron traducciones de estos. Sin embargo, ya en *Poemas* y

Por otro lado, el debate sobre Picasso cubista o surrealista resulta innecesario. El propio Breton perteneció a Dadá antes de la fundación cismática del surrealismo; movimiento que además fue interpretado de muy diversas maneras. Por otro lado, no es Picasso el único artista que se siente vinculado a una corriente cuando trabaja una de sus expresiones artísticas, y prefiere otra para expresarse en otra arte. Además, el malagueño fluye sobre el arte sin pronunciarse jamás por un significado, una idea o una adscripción, como sabiamente indica Guillermo de Torre: «se cura muy escasamente de caer dentro o fuera de fórmulas, géneros o clasificaciones» (1948: 64). Las palabras a favor de la inserción de Picasso —y más concreto de su poesía¹⁰⁶— al surrealismo, que comenzaron con el propio Breton, continúan hasta los últimos artículos publicados por el maestro. Y es el mismo Guillermo de Torre, páginas más adelante, quien da la primera de las claves para esta consideración de Picasso surrealista cuando dice:

No una, sino numerosas veces el mismo Picasso se ha alzado ardiente y polémicamente contra ese afán de comprensión que grava y ennoblece al mismo tiempo la mente humana [...]. Mas la flecha teórica de Picasso tiende hacia otro blanco más lejano: la subestima de la creación racional y la pluvialía del irracionalismo (1948: 64).

Morris, por su parte, en el libro en que examina el surrealismo español, no duda en considerar a Picasso parte del grupo, Anota que «they [los surrealistas] looked up to Picasso as a master who had explored before them new terrain and new techniques» (1972: 20)¹⁰⁷, y más adelante dice de sus poemas:

With their cinematographic speed and fluency, Picasso's poems seem to have been generated by the «state of hallucination» in which [...] he conceived paintings so remote

declaraciones (1944) se cuenta con los textos originales españoles que sirvieron de base a aquellos que pudo escuchar Breton recitados por el propio Picasso.

¹⁰⁶ Indica Penrose, precisamente, que se interesó mucho más por la actividad de los poetas surrealistas que por la de los pintores: «En líneas generales, Picasso se interesó más por las actividades de los poetas que por las de los pintores en el grupo surrealista» (1981: 220). Más adelante, cuenta que es junto con los poetas surrealistas donde encuentra un panorama de efervescencia creativa similar al que vivió en los años del Bateau-Lavoir y que tanto echaba en falta: «El surrealismo debía su fuerza a una alianza entre poetas y pintores y a la actitud hacia la conducta humana que trascendía las consideraciones puramente artísticas. Junto a los poetas, Picasso volvió a encontrar el clima que había conocido antes de la guerra» (1981: 221).

¹⁰⁷ Ofrezco traducción: «ellos [los surrealistas] admiraban a Picasso como un maestro que había explorado antes que ellos nuevos terrenos y nuevas técnicas».

from reality and representation that they were exalted by the surrealists with an enthusiasm at times rhapsodic (1972: 22-23)¹⁰⁸.

Francisco Calvo Serraller también da su opinión sobre qué era lo que tanto entusiasmaba de Picasso a los surrealistas:

Lo que les encantaba a los surrealistas de Picasso era justo lo que detestaban todos los demás: su capacidad de destruir el aspecto rutinario de las cosas, introduciendo deformaciones arbitrarias al dictado de la voluntad subjetiva; su desprecio por la técnica y el estilo, que emplea como le viene en gana; su extraordinaria potencia inventiva, que saltando —por cualquier formalización estereotipada (1981: 65).

Y no duda en decir de los poemas de Picasso recogidos en *Cahiers d'Art* que eran, «sin duda totalmente surrealistas, como todo lo que conocemos del Picasso escritor» (1981: 69). En estos mismos términos se expresa con firmeza Jiménez Millán (1990: 11) y de ello hablan Caballero Bonald en su artículo «Poesía de Picasso» (1996: 42), Rafael Inglada en su antología (2006: 10) y más recientemente Luis Caparros Esperante (2017: 3-6). Además, Serraller, concluyendo con las palabras que dedica a esta cuestión y aunque en esta misma página admita que Picasso nunca quiso ser «surrealista de carné», expone:

En fin, que hasta el *Guernica*, que pinta por encargo en 1937, está impregnado de un indudable surrealismo, como lo han venido reconociendo, con interpretaciones diversas, todos los especialistas que lo han estudiado, desde Larrea hasta Palau i Fabre. Hay quienes todavía extienden esta influencia a ciertas obras de los años cuarenta, como lo hace Kahnweiler con *La Mujer en un sofá* de 1941, pero lo que nadie duda, antes y después de estas fechas, es que afecta como decíamos, a toda su producción literaria, desde *El deseo atrapado por la cola* hasta *El entierro del Conde de Orgaz* o *Las cuatro niñitas* (1981: 71).

Y Penrose se atreve a denominar incluso «fluir automático de sensaciones del subconsciente» (1981: 248) cuando habla del proceder de Picasso en la elaboración de sus poemas, lo que pone

¹⁰⁸ Ofrezco traducción: «Con su velocidad y fluidez cinematográfica, los poemas de Picasso parecen haber sido generados por el “estado de alucinación” en el que [...] concibió pinturas tan alejadas de la realidad y la representación que fueron exaltadas por los surrealistas con un entusiasmo a veces rapsódico».

la escritura del malagueño en estrecha relación con la técnica de la escritura automática de que defendió Breton en su *Primer manifiesto surrealista* y que nunca acabó de comprenderse totalmente, pues la escritura automática nunca puede ser, en pureza, tal cosa. Si bien Picasso y todos los poetas surrealistas la utilizan para una primera versión del poema, las manchas, tachaduras, modificaciones y versiones de los poemas que se pueden apreciar en los manuscritos nos demuestran que es esta una técnica, sí, pero que el poema concluido no se basa totalmente en ella. Ni siquiera en el *Primer manifiesto surrealista* se aclara específicamente en qué consiste esa «escritura automática» que, más bien, queda reducida a una experiencia, a una anécdota¹⁰⁹. Son también de esta opinión Jiménez Millán (1990: 21; 1996a: 27; 2000: 180), Sánchez Rodríguez (1991: 6) y Caballero Bonald (2008: 43). El mismo Sánchez Rodríguez se refiere en las mismas páginas al estilo picassiano, estilo que bien podríamos aplicar a otros surrealistas, definiéndolo así:

Los procedimientos expresivos que emplea el poeta Pablo Picasso (asociaciones basadas en la conexión de ámbitos diferentes, cuando no opuestos), la intensidad de sus textos, el asombro que llegan a causar (por ejemplo, la fijación de algo tan cotidiano como es el espacio doméstico), debido al poder evocador de las imágenes, hacen de ellos un ejemplo de arte que golpea de veras sobre las emociones (1996: 6).

Y sobre esta misma idea añade Andoula Michaël:

Muchos de sus poemas fueron escritos de un tirón, sin retoques o revisiones posteriores. Tal es el caso de los ‘poemas río’, en los que las palabras desfilan a toda velocidad, precipitadamente [...]. Un chorro de palabras que nada detiene y que resulta imposible puntuar: estos poemas han sido escritos sin atender a una lógica consecutiva y requieren

¹⁰⁹ «En aquel entonces, todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquellos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno, que, en consecuencia, quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a *pensar en voz alta* [...]. Me pareció entonces, y sigue pareciéndome ahora —la manera en que me llegó la frase del hombre cortado en dos lo demuestra—, que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, y que no siempre gana a la de la palabra, ni siquiera a la de la pluma en movimiento. [...] no dedicamos a emborronar papel, con loable desprecio hacia los resultados literarios que de tal actividad pudieran surgir. La facilidad en la realización material de la tarea hizo todo lo demás. [...] n conjunto, lo escrito por Soupault u por mí tenía grandes analogías, se advertían los mismo vicios de construcción y errores de la misma naturaleza, pero, por otra parte, también había en aquellas páginas la ilusión de una fecundidad extraordinaria, mucha emoción, un considerable conjunto de imágenes de una calidad que no hubiésemos sido capaces de conseguir, ni siquiera una sola, escribiendo lentamente, unos rasgos de pintoresquismo especialísimo, y, aquí y allá, alguna frase de gran comicidad. [...] Por otra parte, y a fin de hacer plena justicia a Soupault, debo decir que se negó siempre, con todas sus fuerzas a efectuar la menor modificación, la menor corrección, en los párrafos que me parecieron mal pergeñados. Y en este asunto llevaba razón» (Breton, 1969: 41-42).

una lectura ajustada al ritmo de su respiración. Por ello es muy difícil introducir cortes en ninguno de ellos a fin de extraer citas (2008b: 14).

Como he mencionado, el interés que Picasso despertó en Breton fue grande y, pese a que en el *Primer manifiesto surrealista* el ideólogo del movimiento escribiera, sin duda con intención epatante: «En aquellos tiempos, se intentaba implantar la seudopoesía cubista, pero había nacido inerte del cerebro de Picasso» (1969: 36), admiró profundamente a Picasso como autor surrealista, aunque en su ánimo de provocar no siempre lo demostrara. Esta admiración, viniendo del mismo padre de la vanguardia de la que se habla, ha de valorarse especialmente. Pero yendo más allá de los comentarios y opiniones sobre el surrealismo de Picasso, es evidente que pueden encontrarse importantes confluencias entre lo que Breton defiende en sus manifiestos y lo que practicó el malagueño. Así, por ejemplo, entre los ingredientes de los textos picassianos que lo vinculan a la poética surrealista encontramos el interés por la infancia y el juego, lo erótico, el uso de ciertas técnicas, etc. La infancia en los textos picassianos tiene una especial relevancia y se evoca a través del juego, los colores, los sabores, muy en consonancia con la propuesta de Breton en el *Primer manifiesto surrealista*:

Si le queda un poco de lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado. En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; solo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen (1969: 17).

Por otro lado, se encuentran en los textos del malagueño asociaciones libérrimas, que rozan el absurdo, fruto de ese fluir de pensamiento. Precisamente de ese absurdo también escribe Breton en el mismo manifiesto:

En apariencia, estos elementos son, para el sujeto que escribe, tan extraños como para cualquier otra persona, y el que los escribe recela de ellos, como es natural. Poéticamente hablando, tales elementos destacan ante todo por su alto grado de absurdo inmediato, y este absurdo, una vez examinado con mayor detención, tiene la característica de conducir a cuanto hay de admisible y legítimo en nuestro mundo, a la

divulgación de cierto número de propiedades y de hechos que, en resumen, no son menos objetivos que otros muchos (1969: 41-42).

En conclusión, puede afirmarse el surrealismo literario de Picasso por los motivos argumentados en este epígrafe, en desacuerdo con la opinión de Golding, único crítico que se opone a su adscripción como autor literario (1974: 109)¹¹⁰. Y aunque la periodización no coincida, es de sobra sabido que el malagueño nunca se guio por modas ni se dejó arrastrar por el devenir precipitado de la aceleración del tiempo histórico. Además, el encorsetamiento de las periodizaciones se demuestra cada vez menos funcional y el viraje hacia la laxitud de las clasificaciones se hace cada vez más necesario. Son otros los motivos, todos los aludidos a lo largo de este epígrafe (amistad con el grupo y admiración recíproca con su líder, afinidad temática y técnica...), los que demuestran que, así como la denominación los textos picassianos como poemas puede someterse a discusión, no puede hacerse ya al describirlos como surrealistas.

¹¹⁰ John Golding, en el capítulo que cito en el cuerpo de texto, hace una brillante argumentación sobre el surrealismo pictórico de Picasso y si bien no estoy de acuerdo con lo que esboza sobre los poemas, sí me parece esclarecedor lo que escribe sobre sus cuadros. Dejo aquí la referencia: GOLDING, John (1974): «Picasso y el surrealismo», *Picasso 1881-1973*. Barcelona: Gili, pp. 77-121.

3. Catálogo de producción, localización de originales, ediciones y otras publicaciones.

Una de las acciones indispensables que debía llevar a cabo para la comprobación de la hipótesis de partida y para dar respuesta a las preguntas de investigación –que pueden resumirse en ¿por qué Picasso comienza a escribir en 1935 siendo ya un pintor de éxito y renombre internacional?– era inventariar y reunir de un modo u otro todos los textos escritos por el malagueño. De todos ellos, son de interés para la investigación los poemas escritos en español; de este modo, se excluyen del catálogo los poemas y las dos obras de teatro, escritas en francés. Al iniciar el proceso de recopilación e inventariado de los textos pude darme cuenta de que esa tarea ya configuraba en sí misma una parte de mi investigación y no debía tratarla como una cuestión previa a ella, ya que este trabajo no estaba hecho de forma sistemática ni al completo. Por ello, se tomó la decisión de ofrecerlo para cerrar esta parte en la que se ofrece toda la teoría necesaria para sostener la argumentación del análisis. Evidentemente, saber el lugar que ocupan en la producción y el papel que desempeñan en la vida del autor los textos analizados es clave para su interpretación. Así, en las páginas que siguen podrá encontrarse toda la información relativa las ediciones de los textos españoles, el catálogo comentado y una apostilla sobre los libros españoles o escritos en español que Picasso ilustró a lo largo de su vida y que contribuye a reforzar las ideas sobre la vinculación afectiva del malagueño con la lengua materna.

3.1 Ediciones de la obra poética en español.

En las siguientes páginas quedarán recogidas todas las apariciones de los poemas de Picasso en prensa, tanto las puntuales como las ediciones y tanto las coetáneas al autor como las actuales, pero siempre aquellas que se hicieron en lengua española, incluyendo, en este caso también las traducciones que del francés se hicieron de los textos. Los datos se presentarán por orden cronológico, lo que permitirá llevar a cabo algunas conclusiones relevantes sobre el interés que despertaron los poemas a lo largo del tiempo.

Se publicaron textos de Picasso en cinco revistas: *Cahiers d'Art* (1935), *Gaceta de arte* (1936), *Proel* (1946) *Verve* (1948) y *Papeles de Son Armadans* (1960), las cuatro primeras estrechamente ligadas al ámbito surrealista. Además, en 1944, la editorial Darro y Genil, dependiente de la revista *Litoral* mexicana, publica *Poemas y declaraciones*; en 1945 aparece un artículo de Moreno Villa en el número de septiembre de *El hijo pródigo*: «Claridades sobre Picasso, su pintura, sus poemas, su política», donde incluye una selección de poemas; en 1961

Papeles de Son Armadans publica como separata, con la colaboración de la librería anticuaria El Guadalhorce, *Trozo de piel* completo, y la revista *Guadalimar*, en su número de enero de 1978, incluye la colección de grabados *Sueño y mentira de Franco* con el texto que lo acompañaba originalmente. Por su parte, Moreno Villa incluye el artículo de 1945 en *Leyendo a San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fr. Luis de León, Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Machado, Goya, Picasso* (1946) y que vuelve a publicarse, esta vez exento, bajo el título de *Análisis de los poemas de Picasso* en 1996. En 1970 aparece la primera edición de *El entierro del Conde de Orgaz*. En 1989 se publica el gran compendio *Écrits*, del que ya hemos hablado. En 1990 se lanza una edición facsímil de *Poemas y declaraciones*, prologada por Jiménez Millán. En 2006 Rafael Inglada publica la antología *40 textos españoles (1894-1968)*. En 2008 ve la luz la traducción que hace Ana Nuño a la antología de textos franceses de Androula Michaël, *Poemas en prosa*. Y, finalmente, en 2009 Enrique Mallén publica su edición del poema *Trozo de piel*¹¹¹.

Una vez enumerados los textos líricos picassianos en lengua española publicados, expondré con mayor detalle el contenido de cada una de las ediciones a las que me he referido, por orden cronológico. En primer lugar se encuentran los textos publicados en *Cahiers d'Art* en 1935. Se trata tan solo de dos poemas, datados respectivamente el 28 de noviembre y el 24 de diciembre de ese mismo año. Estos poemas, escritos inicialmente en español, se publicaron en francés, traducidos por el propio Picasso, a expensas de André Breton. Además, este número contiene una entrevista que Christian Zervos, director de la publicación, pudo hacer al malagueño, así como una serie de artículos –los primeros– sobre el desconocido Picasso poeta que fascinó a los surrealistas. Sobre esta revista y la pasión que en Breton despertaba el pintor, ahora escritor, escribe Penrose lo siguiente:

Uno de los primeros que recibió con entusiasmo los poemas fue André Breton, cuya admiración por la obra de Picasso en otros medios ya era conocida. El resultado fue que pocos meses después se publicaron varios poemas en un número especial de *Cahiers d'Art*, con un prefacio en el estilo más elocuente de Breton (1981: 246-247).

En 1936 aparece el número homenaje de la tinerfeña *Gaceta de arte*, donde encontramos los mismos poemas que en el número de *Cahiers d'Art*, pero esta vez en español, la lengua original.

¹¹¹ Este volumen se inserta en la colección El Violín de Ingres que lanza el Ayuntamiento de Málaga con la intención de rescatar la poesía de aquellos personajes de renombre del siglo XX a los que no se les conoce por su producción literaria, como son, entre otros y además de Picasso, Salvador Dalí, Winston Churchill, Marlene Dietrich, Jim Morrison, Luis Buñuel...

También contiene traducción al español –y de forma fragmentaria– de la entrevista y de los artículos aparecidos en *Cahiers d'Art*. Sobre esta publicación escribe Jiménez Millán:

En realidad este número-homenaje sigue muy de cerca el que, dos meses antes, había consagrado *Cahiers d'Art* al pintor malagueño, puesto que inserta, traducidos, los artículos de Breton y Eluard, las declaraciones de Picasso a Christian Zervos, director de la revista, y dos textos poéticos de Picasso (1944: 15).

Poemas y declaraciones, de 1944, fue una antología de los textos españoles que hasta el momento se conocían, elaborada por Francisco Giner de los Ríos y Manuel Jiménez Cossío en su exilio mexicano¹¹². Recoge los poemas del 24 de noviembre (aunque figura la fecha del 28 de noviembre¹¹³), la primera parte del poema del 5 de diciembre, el del 6 de diciembre, el del 11 de diciembre (sin título ni fecha) y el del 24 de diciembre de 1935. Incluye también el texto «Sueño y mentira de Franco» de 1937, esta vez sin los grabados. Además contiene fragmentos traducidos de textos franceses y de dos declaraciones de Picasso¹¹⁴. Con mejores indicaciones describe la publicación Sánchez Rodríguez en un artículo publicado en *Ínsula*:

Los *Poemas y declaraciones* de 1944 fueron un opúsculo, una obrita de poco más de cuarenta páginas. En ellas, Manuel Jiménez y Francisco Giner de los Ríos reunieron siete poemas (dos en verso libre y cinco en prosa), siete fragmentos escritos en francés (algunos de poemas en prosa; otros, simples aforismos; todos fueron recogidos por Breton en «Picasso poeta») y dos declaraciones sobre teoría del arte; una efectuada a Mario de Zayas, y la otra, a Christian Zervos, director de la revista *Cahiers d'Art*.

Acompañaron a esta breve colección de textos las reproducciones de cuatro obras pictóricas picassianas que refuerzan aún más, si cabe, esa relación pintura-poesía ya comentada. Se trata de *Dos mujeres corriendo en la playa*, *Pierrot y Arlequín*, *Mujer sentada* y *Bodegón* (1991: 6).

De las tres últimas publicaciones referidas, los números monográficos de *Cahiers d'Art* y la *Gaceta de arte* y el libro *Poemas y declaraciones*, dice Guillermo de Torre:

Las poesías aludidas [aquellas que una noche de 1935 le leyera en voz alta el propio Picasso] aparecieron poco después en un número especial que le dedicó *Cahiers d'Art* en 1935. Yo transcribí entonces algunas en otro número de homenaje, el de *Gaceta de Arte* (1936) de Tenerife, versiones que luego han sido reproducidas sueltas en varios lugares, y finalmente en el fascículo *Picasso: Poemas y declaraciones*, editado en México en 1944; homenaje de la más incuestionable intención, pero muy descuidadamente realizado, pues de las dos famosas declaraciones estéticas de Picasso

¹¹² Realmente no se especifica en el libro quiénes son los antólogos del mismo, sin embargo, y puesto que son ellos los responsables últimos del proyecto editorial, les atribuyo, siguiendo a Sánchez Rodríguez, su autoría.

¹¹³ Sabemos que es fecha errónea puesto que en *Écrits*, obra que, como he dicho, considero de referencia por ofrecer la fuente directa de los originales, y en otras ediciones aparece el mismo texto con fecha de 24 de noviembre.

¹¹⁴ La primera hecha a Mario de Zayas y publicada en *The Arts* en 1923; la segunda, a Christian Zervos para *Cahiers d'Art* en 1935.

(la primera data de 1923, la segunda de 1936, ambas muy reproducidas) sólo se transcriben trozos (1948: 65).

En esa misma página, anota Guillermo de Torre: «Pero restan aún muchas páginas inéditas. Al menos, yo he visto originales todavía no publicados» (1948:65). Y de hecho los había, y muchos, tal como nos hace notar Kerrigan con su absoluto desconocimiento sobre los poemas en español de Picasso (1960: 56).

En 1945 aparece el artículo «Claridades sobre Picasso, su pintura, sus poemas, su política» de Moreno Villa donde, además de un breve análisis de los poemas que pudo leer¹¹⁵, se reproducen los mismos textos que en *Poemas y declaraciones*¹¹⁶. El mismo texto del artículo de 1945 con la misma selección de poemas aparece, como he dicho, también en *Leyendo a San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fr. Luis de León, Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Machado, Goya, Picasso* (1946) y en *Análisis de los poemas de Picasso* (1996) del mismo autor. Por otro lado, según la información que ofrece en línea la Fundación Picasso sobre las ediciones y publicaciones¹¹⁷, en 1948 aparecen textos de Picasso y Sabartés en la revista *Verve*. Cuando pude consultar dicha revista comprobé que no se reproducía de Picasso más que un fragmento manuscrito a modo de lámina entre las páginas del número 19-20¹¹⁸. En 1946 se publican en Santander, en la revista *Proel*, de nuevo los poemas que vieran la luz por primera vez en *Cahiers d'Art*. La faceta del Picasso poeta comenzaba ya a llamar la atención.

Años más tarde, la revista *Papeles de Son Armadans*, dirigida en ese momento por Camilo José Cela, publica en su número de julio de 1960 un fragmento perteneciente al poemario *Trozo de piel* que precede a su publicación completa en separata de la misma revista en 1961¹¹⁹. Dicen

¹¹⁵ Parece que tan solo han llegado a su poder los que figuran en *Poemas y declaraciones* por la selección de poemas que acompaña a este texto.

¹¹⁶ No es de extrañar que coincida la selección de poemas que maneja Moreno Villa con la de *Poemas y declaraciones*, puesto que este se encontraba en México, país donde fue publicada esta antología.

¹¹⁷ Documento que pueden consultar en los siguientes enlaces: http://fundacionpicasso.malaga.eu/export/sites/default/cultura/fpicasso/portal/menu/portada/documentos/La_xlti_ma_xpoca.pdf [25/05/2015]; http://fundacionpicasso.malaga.eu/export/sites/default/cultura/fpicasso/portal/menu/portada/documentos/Picasso_escritor.pdf [25/05/2015].

¹¹⁸ La referencia exacta de esta reproducción es: *L'album Verve*, pág. 187. El texto reproducido está escrito en francés.

¹¹⁹ Me parece interesante que el fragmento que se reproduce en este número a modo de adelanto esté en prosa y no en verso, como figura, junto con el resto del poema, en la edición final del anejo, cuando el original del que se toma supuestamente es el mismo. El manuscrito recogido en el *Carnet Parmelin* se escribe en prosa y, de hecho, Picasso rara vez escribe en verso. Solo se me ocurre para argumentar este cambio que Picasso tomara una de sus decisiones de última hora e indicara el paso de la prosa al verso en la publicación final para que se asemejase más al poema referente (el *Polifemo* de Góngora, relación que se expondrá pormenorizadamente en el epígrafe dedicado al poema). Sin embargo, esta decisión de última hora implica que se hicieron llegar unas pruebas de imprenta al pintor y que este las corrigió y no tengo datos que respalden esta hipótesis, aunque tampoco que la desmientan.

de este texto: «El poema aquí ofrecido, con un absoluto respeto a su pintoresca ortografía, es uno de los que leyó Picasso el día 13 de junio de 1960, en Cannes, a C. J. C. y sus amigos [...]. Es el primer poema de Picasso escrito en lengua castellana que se publica». Sabemos que esto no es exactamente así, puesto que los textos aparecidos en *Gaceta de arte* y *Proel* no eran, como se pudo pensar en un principio, traducciones del francés.

En 1970 ve la luz el poemario *El entierro del conde de Orgaz* con prólogo poético de Rafael Alberti y «8 ilustraciones del autor» en la colección Letras del Arte de la editorial Gustavo Gili. De esta obra llegaron a publicarse hasta tres ediciones en la misma editorial¹²⁰.

Ocho años después aparece, como se ha indicado, la reproducción de *Sueño y mentira de Franco* en la revista *Guadalimar* (enero, 1978:45-47). Y es en 1989 cuando se publica *Écrits*. En este volumen encontramos todos los textos literarios de Picasso, incluidas sus obras de teatro, con reproducción fotográfica de gran cantidad de manuscritos y precedida de dos artículos de especial interés¹²¹, un diccionario abreviado de los términos usuales en su producción y una pormenorizada información sobre los materiales y procedimientos pictóricos utilizados en la elaboración de los textos –si bien no es tan pormenorizada en lo que respecta a la procedencia de los mismos.

Finalmente, se encuentran publicadas las siguientes ediciones actuales. La primera es *40 textos españoles (1894-1968)* de 2006, antología elaborada por Rafael Inglada, donde puede leerse una selección de textos y poemas de entre 1894 y 1968, cuarenta en total, como se deduce del título. Lo más interesante de esta selección, salvando el análisis previo que la acompaña y que es uno de los más profundos con los que contamos en español, es la inclusión de un último poema, fechado en 1968, dedicado a Antonio Pérez de Orihuela y bajo el epígrafe «Último poema» y que no está incluido en la edición de Gallimard, pero del que no puedo dar más datos que estos y que son escasos. El texto es el siguiente: «Antonio Pérez Oriuela/ consejero de su/ mitad Concha Antonia/ Pérez Orihuela y/ manchego// niño bobo/ basta y tira// Leones y conejo boca de lobo// Toro puesto de tijera/ y de calcetín/ aquí/ 12.12.12.24 4000/ + 34.56. 10.000/ =324». Si bien el texto contiene algunas de las características más ineludibles del malagueño, Inglada no ofrece en su libro ninguna referencia a la fuente, cosa que sí hace con todos y cada uno de los otros treinta y nueve antologados. Por ello, porque no he conseguido vincular a ningún Antonio Pérez Orihuela (ni Oriuela) con Picasso y porque es la única fuente en la que

¹²⁰ Esta información puede consultarse en la Base de datos de libros editados en España: http://www.mcu.es/webISBN/tituloDetalle.do?sidTitul=668468&action=busquedaInicial&noValidating=true&POS=0&MAX=50&TOTAL=0&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es [25/05/2015].

¹²¹ «Picasso écrivain ou la poésie hors de ses gonds», de Michel Leiris, y «Picasso et la pratique de l'écriture», de Christine Piot.

encuentro este texto, he decidido no inventarlo en el catálogo de textos españoles del artista. Por otro lado, la segunda de estas ediciones es, como ya se ha indicado, la traducción de los *Poemas en prosa*, que hace Ana Nuño de los poemas recogidos por Androula Michaël en la antología francesa *Poèmes* (2008c).

Estos son los textos que se conocen, a día de hoy, del malagueño y estas que acabo de reseñar, las ediciones. Debo decir que, excepto *Écrits*¹²², ninguna de ellas es edición crítica, y esto puede estar motivado por la dificultad de acceso a los originales. También se hace notar la ausencia de estudios hermenéuticos profundos, como podrá observarse en el siguiente epígrafe. Pero lo que más llama la atención, sin duda, es la distribución temporal del interés que despierta la literatura de Picasso en español: podría hablarse de tres oleadas: dos coetáneas al propio artista y coincidentes con su producción poética y otra, más cercana a la actualidad, de carácter erudito. La primera de ellas atañe a las publicaciones de 1935 a 1948 en las que se hace una breve presentación y un primer acercamiento al recién nacido Picasso poeta y a través de las cuales otros intelectuales y artistas simpatizantes defienden su figura tanto con valor literario como con valor político¹²³. La segunda oleada de publicaciones implica un nivel de erudición algo mayor, pero sin el efecto decantador del tiempo y la distancia con el autor y son los textos publicados entre 1960¹²⁴ y 1978. En este periodo se publican más poemas del autor: los últimos escritos y que han llamado la atención de otra generación de intelectuales. Picasso ya se ha convertido en el gran genio del siglo XX y su persona no tiene para los españoles las connotaciones políticas que tuvo durante la Guerra Civil y la posguerra. Finalmente, puede establecerse una tercera ola de interés editorial sobre los textos del malagueño que comprende las publicaciones de 1989 en adelante, llegando hasta, prácticamente, nuestros días, pues la primera década del dos mil fue especialmente activa con respecto a la recepción de la literatura del malagueño en España, aunque es mucho lo que queda aún pendiente. Se compone esta oleada de publicaciones con cierto carácter erudito y espíritu de compendio facsimilar, a través de las cuales se pretende recuperar el legado editorial español del malagueño e indagar a partir del mismo.

¹²² En estos términos se habla en los textos liminares de *Écrits* sobre los criterios de edición: «Lorsqu'il existe plusieurs états manuscrits d'un texte, nous en publions un seul état, celui que nous considérons comme l'état mis au net ou l'état final ou encore l'état en vers; les autres états sont mentionnés dans les notices» (1989:36).

¹²³ Baste para subrayar esto último la acotación al inicio de *Poemas y declaraciones*, que dice lo siguiente: «Se reservan los derechos del autor y se pondrán a su disposición en la casa editora tan pronto como la situación se normalice» (2: 1944). Teniendo en cuenta que este apunte se hace en 1944 y sabiendo que Picasso se encuentra en estas fechas en París, la situación que debe normalizarse es, sin duda, la ocupación alemana de la capital francesa durante la Segunda Guerra Mundial, durante la cual el malagueño estuvo vigilado y continuamente amenazado por ser productor de arte degenerado.

¹²⁴ No se cuenta con publicaciones entre 1948 y 1960.

Dentro de esta tercera ola editorial se encuentran también las traducciones al español de los textos franceses, incluidas las dos obras de teatro, *Le désir attrapé par la queue* (1941 y traducido en 2008¹²⁵) y *Les quatre petites filles* (1948 y traducido en 1973). Después de estas publicaciones es posible afirmar que, de forma más o menos disponible, contamos ya con la edición en español de toda la producción literaria francesa del malagueño. Sin embargo, y es algo que resulta especialmente llamativo, no se dispone de una edición que recoja todos los textos exclusivamente españoles y algunos de ellos solo pueden leerse en *Écrits*.

3.2 Catálogo de producción y localización de originales.

A lo largo de las siguientes páginas se recogerán todos los documentos manuscritos y mecanuscritos realizados por Pablo Picasso con valor literario y escritos en español de los que se tiene constancia. Es necesario indicar aquí la elaboración de este inventario presenta una naturaleza híbrida y se construye a través de noticias directas de los documentos, es decir, documentos que he podido consultar y comprobar yo misma, y de referencias indirectas en las que me vi obligada a apoyarme después de que la gestora de los archivos de Picasso y encargada de sus fondos fotográficos, Violette Andres, me asegurara que no contaban con más documentos originales en el Fondo Picasso del Archivo Nacional de Francia. Cuento, no obstante, con el volumen titulado *Écrits*, editado por Gallimard en 1989, que me confirma la existencia de bastantes más textos originales manuscritos por Picasso de los que se me permitieron consultar y que al parecer forman la sección correspondiente del fondo bajo la signatura B1. Esta sección, en principio, debía contener todos los documentos inventariables del malagueño, puesto que su custodia le fue encomendada al Estado Francés. Sin embargo, en estas carpetas no se encuentran muchos de los poemas sueltos que recoge *Écrits*, aunque sí otras anotaciones y los poemas «mayores» del artista, excepto *Trozo de piel*. El original de este poema, en prosa, se inventaría escrito a mano en un cuaderno de dibujos denominado *Carnet Parmelin*, cuya custodia ostenta el Musée Picasso de París y no puede consultarse. *Trozo de piel* tiene, además, un segundo estado, a máquina y en verso, que, tal como figura en el relato que hace Anthony Kerrigan de su viaje junto con Camilo José Cela a La Californie en 1960, Picasso les entrega para que dispusiesen de él como mejor consideraran (1960: 57). El texto acabó siendo publicado como anejo en *Papeles de son Armadans* en 1961, tras un adelanto en

¹²⁵ Hay una traducción al español bastante anterior, de 1970, pero esta se realiza en Argentina y no en España. El dato de cuando se afronta esta empresa en España es más relevante que el de cuándo se puede tener acceso al texto en español y por ello ofrezco en el cuerpo de texto la fecha de 2008 y no la de 1970.

la propia revista en 1960, pero el original está ilocalizado. También se encuentra en el archivo otro poema, titulado *La corrida*, en un estado del que no había tenido noticia hasta ahora y que no coincide con el recogido en *Écrits*, como se indicará más adelante.

En las carpetas consultadas (signatura B1) las anotaciones están manuscritas; sin embargo, los poemas se encuentran en estado de borrador mecanuscrito. Estas transcripciones fueron realizadas por Jaime Sabartés a partir de septiembre de 1938 (Sabartés, 1953: 155). Aquellos poemas escritos en español de los que tengo noticia, (fundamentalmente a través del volumen *Écrits*), pero que no están en los fondos del archivo, también serán incluidos en el catálogo indicando la fuente de información y, en su caso, la localización del original que esta proporcione. Por otro lado, he decidido transcribir completos aquellos textos de breve extensión para dar la máxima información posible como podrá comprobarse en el catálogo al no figurar las marcas de abreviación.

No consideraré para este catálogo las dedicatorias, títulos de cuadros –aunque puedan ser considerados aforismos exentos, ya que no nacieron con intención de serlo–, ni los periodiquillos de juventud de los que he dado noticia en la biografía. Estos últimos se asemejan más a cartas o pequeños textos narrativos que a poemas y, por tanto, los excluyo del inventario.

Sí incluiré, de forma diferenciada, aquellos trabajos de ilustración que Picasso hizo a lo largo de su vida para obras literarias que le parecieron de especial interés o que fueron escritas por amigos cercanos. Creo interesante contar también con el catálogo de estas obras, ya que eso dará una visión panorámica, no solo de las amistades poéticas del malagueño, sino también de sus intereses literarios. Para ofrecer esta información tomaré de base la obra de referencia *Pablo Picasso. Catalogue raisonné des livres illustrés* (1983), elaborado por Patrick Cramer, Herma Goepfert-Frank y Sebastián Goepfert. No incluiré los catálogos y obras sobre el propio artista aun cuando el malagueño contribuyera con algún original nuevo, exceptuando las ediciones de sus poemas ilustradas por él mismo, que sí serán inventariadas.

3.2.1 Catálogo de escritos literarios de Picasso en español.

En las páginas que siguen ofreceré el catálogo que he elaborado a través de los medios de que he dispuesto y he anunciado en el primer epígrafe de este capítulo. Puesto que no es el objeto de la investigación la mera presentación de los documentos sino su análisis, considero oportuno ofrecer junto con este inventario los argumentos que me han llevado a tomar ciertas decisiones para la elaboración del mismo, además de otros comentarios que, creo, enriquecen

el trabajo. La gran mayoría de estas decisiones se centran en discernir si un texto conforma un poema o un borrador de poema que se consolidará en otro más adelante. Por lo general, he decidido considerar poema y, por tanto, entrada de este catálogo, el texto con las variantes más recientes. En ello difiero del proceder tanto del volumen *Écrits*, como del inventario que hace Enrique Mallén en su análisis lingüístico recogido en los dos volúmenes de *A concordance of Pablo Picasso's spanish writings* (2009) y del número total de doscientos poemas en español que ofrece Rißler-Pipka (2019a: 123). De este modo, se irán intercalando en la enumeración los párrafos explicativos pertinentes cuando sean necesarios (en redonda y sin sangrar). En los casos en los que el comentario afecte a más de una entrada, este se incluirá a continuación de la primera:

1. PICASSO, Pablo. Sin fecha. *mejilla baluarte del agua que corre detrás del bosque dando palos*. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.
2. PICASSO, Pablo. Sin fecha. *los dioses escribiendo/ sus garabatos en la pizarra/ en el colegio de los monos/ especie de buitre blanco diciendo/ misa en un meadero*. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.
3. PICASSO, Pablo. Sin fecha. *ya están ahora los mozos tan vírgenes del Prado sacándose las navajas*. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.
4. PICASSO, Pablo. Sin fecha. [título] *Notre Dame des couilles. nuestra señora/ de los cojones/ todos los cristos [empalados]/ se tiran a matar/ debajo las faldas y los mantos se sacan la face y arremeten/ meten mano debajo de las faldas/ drap – festón – [main]/ engreída*. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.
5. PICASSO, Pablo. 18/04/1935. *si yo fuera afuera las fieras vendrían a comer en mis manos y mi cuarto aparecería sino fuera de mí otros sueldos irían alrededor del mundo [...] y dándole un millón de gracias se despide de usted afectísimo seguro servidor que sus pies besa y chafa en su mano la chinche más gorda y olorosa entre todas*. Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

6. PICASSO, Pablo. 05-06/1935. *no más hacer cuidado no tenga el hilo que trabaja el destino que tiñe el robo de cristal al lodo que estremece la hora encogida en recuerdos tostados en parrilla de azur y yerbabuena [...] para que canten soleares por la noche solos en la soledad de las soledades esperando encontrar un poco de frescura 1.2.3.4.5.6-1.2.3.4-4.5.6-1.2.3.4.5.6.7-1.2.3.4.5.6.7.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. También lo reproduce Jaime Sabartés en *Retratos y recuerdos* (1953) sin variantes (pp.184-187).
7. PICASSO, Pablo. 28/07/1935. *anda y que rabie – que hoy es domingo y aquí no hay toros – y la música es de plomo – y el diente que la muerde la aplasta y le tuerce la mano [...] mientras peina la miel delante del recuerdo - envuelto en su mantón de nácar - el brazo color de lilas.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. Según los editores este original está perdido.
8. PICASSO, Pablo. 1/08/1935. *que te parece a ti el silencio que hiede en sueño en la cama la noche [...] y preparar la cama que entre las sábanas esconde el arco iris.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.
9. PICASSO, Pablo. 7/08/1935. [sic] *recojiendo limosnas en su plato de oro – [sic] bestido de jardín [...] y se moja los pies en la barrera – y nada campeón en las gradas.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. La reproducción facsímil muestra que en el mismo folio se escribieron dos estados del poema sin variaciones: borrador y definitivo manuscrito.
10. PICASSO, Pablo. 9/08/1935. *Yo no quisiera más/ hoy/ que poder domar al lobo/ que escondido en el fondo de las gafas de esquimal/del ojo del cordero/ se juega jugueteón la última carta/ enderezar la espada que atraviesa la fuente [...] recorta la tristeza rosa del alba/ matutina/ la estrella que en la mano brilla su sinsabor/ esconde uña en la copa/ sacude su espalda y despierta al silencio/ derrama su color en la cuchara/ y remueve su día la ilusión de su cuerpo/ nadando el corderito/ que responde del muro al otro lado/ a la señal que la mano le hace.* Reproducción facsímil del manuscrito y

transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. En carta a Jaime Sabartés.

11. PICASSO, Pablo. 10/08/1935. *Ni sabor ni trompetas – haciendo agua de todo pergamino – recostado en el borde del mar tieso – de centinela ciego – miente su paladar [...] amor – caballo - y más y cien y cien que irán cayendo en gotas de mercurio en el metro y la medida una vez muertas – el baile empieza entonces.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.
12. PICASSO, Pablo. 11/08/1935. *con castañuelas yo no puedo hacer migas si no se traen el espejo escondido entre las faldas y su calor envuelto en la hoja de parra pero qué quiere usted así está el mundo y a los poetas las penas matas de contento que hay que escuchar lo que en el ojo del milano pinta la luz que no es más que una cuerda de guitarra [...] paella valenciana dejada en el fuego más tiempo del que es necesario y traje de luces comprado de ocasión de un torero muerto en casa de pupilos y esta es la lista de la lavandera camisas 4 tres calcetines y dos pañuelos 2 calzoncillos y una corbata un par de sábanas y una funda almohada u una espada que atraviesa irónica el jardín y refresca la media noche que ya es ahora.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.
13. PICASSO, Pablo. 13/08/1935. *azúcar que en la calle se peina de violeta detrás de la persiana – ladra al gato – olor de la azucena y de café tostado – mete los dedos y la araña.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.
14. PICASSO, Pablo. 14/08/1935. *ya no pintaré más la flecha/ que se mira en la gota de agua/ que tiembla en la mañana/ cuando silba en el viento/ la hora escrita/ que el columpio se lleva/ con su risa/ Escrito en el tren yendo a Dieppe el 14 de agosto de MCM XXXV.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.
15. PICASSO, Pablo. 15/08/1935. *ya estoy aquí en el nido que el cordero y el oso - el león y la [sic] zebra – el lobo y la pantera – el zorro y el armiño de invierno y de verano –*

el topo y la chinchilla – el conejo y la marta cibelina con su sangre tejieron arriba en el silencio de la escalera abandonada cuando la fiesta lava la semana y retuerce el pañuelo que llueve el perfume que busca vagabundo su forma en la tristeza de la tarde que con tantas razones extiende en el azul del aceite de la colcha de seda que la uña de su ojo desgarrar y en girones ahoga el paisaje que suspira el sitio donde quiere que la colmena haga su hielo. Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

16. PICASSO, Pablo. 17/08/1935. *la taza de café enamora el aroma que eterniza y corrompe el ala que sacude el armonio de su caricia sobre la timidez de su blancura en el beso que el aire trae por la ventana y llena el cuarto de golpes de jilguero palabras que a la oreja no traen ningún sonido y que cantan y ríen locas en trino por sus venas.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

17. PICASSO, Pablo. 18/08/1935. *camino de la Andalucía por que no/ quieres tu que te vean que me sigues/ y te escondes detrás de las violetas/ Hoy domingo 18 de agosto XXXV.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

En *Écrits* se consideran un solo poema esta entrada y la siguiente (17 y 18). Sin embargo, pienso que conforman dos textos diferentes y así los catalogo, por el siguiente motivo: Picasso solo coloca la fecha en los poemas al comienzo o al final, indicando así los límites del mismo (excepto cuando hablamos de poemas especialmente largos y con título, en los que se indica claramente que un texto continúa al anterior). En este texto que *Écrits* considera un solo poema, ambas partes están separadas por la fecha, es decir, que uno y otro texto son independientes, consideremos la fecha como final del poema 16 o comienzo del poema 17. Además de esta razón, que considero irrefutable, también podría tenerse en cuenta otro criterio más discutible, como es la diferencia temática de ambos fragmentos.

18. PICASSO, Pablo. 18/08/1935. *el ala tuerce corrompe y eterniza la taza de café que el armonio de su timidez acaricia la ternura - la ventana cure la espalda del cuarto de golpes de jilguero que muere en el aire – que besa en sus venas el aroma que a la oreja*

no suena – y corren cantan rien en sus trinos los granizos de arena. Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

19. PICASSO, Pablo. 20/08/1935. *la persiana que el aire sacude mas jilgueros que vuelan les envía a golpear y manchar de sangre la espalda del cuarto escucha pasar la blancura del silencio que la muerte se lleva en la oca aroma de armonio su ala tira del pozo la cuerda [...] el silencio escucha pasar el reflejo que el jilguero golpea en el pozo y borra en el silencio del café la blancura del ala.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

En *Écrits* consideran un solo poema esta y la siguiente entrada (19 y 20). En este caso considero que son textos diferentes motivados por un mismo asunto. Me fundamento en que entre ambos hay una variación evidente que trasciende la mera reformulación aunque mantengan unidad temática. Por otro lado, los tres fragmentos de la entrada 19 están escritos en prosa y mantienen una fuerte unidad de contenido, mientras que el texto 20 está escrito en verso y, pese a que hay unidad de contenido, esta no es suficiente para considerar estos versos parte del texto anterior.

20. PICASSO, Pablo. 20/08/1935. *agita la cortina que se retuerce/ baila el garrotín/ cuando pichon entre dedos que aprietan/ sacrifica/ nieve que vuela en el horno/ su bandera perpetua.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

21. PICASSO, Pablo. 22/08/1935. *cara de rata ladrón y sin vergüenza tuno escarpa y perdido ojo de gato tinta de sepia y ala de murciélago navaja afilada uña de pobre y pañuelo con flecos mano que saca del bolsillo el reloj aire que sale de debajo del borde [...] sardinas que en la playa bailan la danza del fuego en la parrilla que a la cabeza tirándose los platos el mar acompañan desde el borde que tú ya deberías tirar de la sabana en la cama y dormir que ya es tarde.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

22. PICASSO, Pablo. 24/08/1935. *arde el pincel que corre persiguiendo/ el relámpago su pie consigue del tacón/ de un golpe estallar la cabeza en la roca/ lánguido bienestar de tarde de fines de/ este mes de agosto que comedia del arte/ se abanica// retrae maricón*

que retrata al merengue/ que su trato sustrae en nada más/ si SOSO. Transcripción modernizada sin puntuar en Écrits de Gallimard.

Se consideran un solo poema mis entradas 22 y 23. Para considerar estos fragmentos como dos poemas independientes alego las mismas razones que expuse para las entradas 19 y 20.

23. PICASSO, Pablo. 24/08/1935. *este silencio es cal que quema mi inquietud vaga que el faro del pitillo atravesar no llega y se tapa la oreja que atornilla en el hielo el tiempo que gotea su plomo sobre la tarde esta. Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en Écrits de Gallimard.*

24. PICASSO, Pablo. 05/09/1935. *hoy es el día cinco del mes de septiembre del 35 que el paso redoblado del estoque en carne de membrillo abre la mano y deja escapar el secreto en taparrabos acondiciona la esmeralda a dejarse comer disfrazada de ensalada de berros con pedacitos de jolgorio murmurando a la oreja detrás del camino condenado de antemano feliz de ir a la hoguera a pasarse de listo y hace saco de nueces y capacho de penas a todo marinero que el algodón irrita deshaciendo la trama que araña su antifaz mide de su vara el bochorno que adorna de su trigo la cabeza del herido que roe la esperanza a que... catapún chin chin gori gori gori... Transcripción modernizada sin puntuar en Écrits de Gallimard.*

25. PICASSO, Pablo. 17/09/1935. *Doy arranco tuerzo mato atravieso incendio y quemo – acaricio lamo beso miro – repico a todo vuelo las campanas hasta que sangren [...] y morderé al león en la mejilla – y haré llorar al lobo de ternura delante de un retrato del agua que en el baño deja caer su brazo. Transcripción modernizada sin puntuar en Écrits de Gallimard.*

26. PICASSO, Pablo. 21/10/1935. *que el silencio roa las florecitas en el vasito puesto encima del triángulo que abriga las cebollas la vela y las manzanas hechas de hilos de hierro [...] que atan carros de mudanza rellenos de recuerdos y cintas blancas que atan mis labios para que nunca más me digan otra cosa que cuento yo la quiero que ahora que duerme y no veo más que su miel desde lejos a través de los cuartos que nos separan pobre de mí que escribo. Transcripción modernizada sin puntuar en Écrits de Gallimard.*

27. PICASSO, Pablo. 30/10/1935. *aprieta duro que salga el elefante con su carga de trenes y escupa el canto jondo de su olor de olla podrida que por el túnel a veces delicioso devuelve el marco que cuadró la imagen del torero pintada por el toro*. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

De nuevo *Écrits* considera un solo poema las entradas que numero como 27 y 28. Considero que ambos fragmentos textos son independientes por no haber entre ellos unidad alguna de contenido, ni siquiera hilo temático.

28. PICASSO, Pablo. 30/10/1935. *es caldo de gallina la hora escogida para la hoja del árbol que meciéndose tan mona entre tantos besitos cae sobre la yerba y se queda dormida*. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

29. PICASSO, Pablo. 8-9/11/1935. *al torero/ con la aguja más/ fina que la niebla/ inventó cose su/ traje de bombillas/ eléctricas/ el toro*. Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

30. PICASSO, Pablo. 10/11/1935. *Sobre la mesa del comedor encima del inmenso tapiz color de sangre seca el cenicero relleno de colillas parecía una calaverita tirándome la lengua hoy esta noche diez de noviembre a las diez y un cuarto ya para qué con tres más sean las once en el reloj que sonará la hora*. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

31. PICASSO, Pablo. 14/11/1935. *Eugenia olorosa capillita de cuerdas de guitarra vestida de piropos negros de amapola*. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

32. PICASSO, Pablo. 15/11/1935. *cuando el toro con su cuerno abre la puerta del vientre del caballo y asoma el hocico al borde oye en lo más hondo de todo de la cala con los ojos de santa Lucía el ruido del carro de mudanzas relleno de picadores [...] y mete el ojo del fotógrafo encima de la mesa de ese festín y saca el hilo poco a poco hacia fuera y hace el oவில் que retrata su cara tan hermosa sobre la placa de plata que chorrea a puñetazo limpio el sol*. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

33. PICASSO, Pablo. 18-19/11/1935. *La estúpida vejez carajea y espanta metida entre las faldas a los pedos que roen su nariz de tantas necedades dichas derechas a la izquierda de la verdad torcida de tanto apoyarse bajo el infamante peso de lo sabido y aprendido [...] que ya cerca de llegar a la una de la madrugada hoy que ya es 19 de este mes de noviembre del año XXXV voy a apagar la miserable bombilla que está cogida por los dientes a mi cama para poder dormir y levantarme temprano y enviarle enseguida con la puna del pie un ramillete de carajos rascacielos.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.
34. PICASSO, Pablo. 24/11/1935. *la rata hace su nido en el ojo cien veces zurcido de la persiana caída patas abiertas patas arriba sobre el lecho fatuo de llamas del silencio dormido hecho ya un trapo viejo destrozado cadáver sin rojo que jalea su baile tenedor y cuchillo de hielo puestos con la más pérfida intención al alcance de la capana que da la hostia de la hora a cada llaga que se ríe.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.
35. PICASSO, Pablo. 28/11/1935. *lengua de fuego abanica su cara en la flauta la copa/ que cantándole roe la puñalada del azul tan gracioso/que sentado en el ojo del toro [...] el momento preciso y necesario/ en lo alto del pozo/ el grito del rosa/ que la mano le tira/ como una limosnita.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. Estado: segundo borrador manuscrito (según puede apreciarse en la reproducción facsímil, p. 49).

André Breton recoge el poema del 28/11/1935 (entrada 35) en *Anthologie de l'humour noir*. Picasso se los entregó a su amigo traducidos al francés, aunque originalmente fueran escritos en español. En la traducción, Picasso escribe «el grito de la rosa» y no «el grito del rosa» como transcribe Gallimard, y que puede verse claramente en el original en español. Es evidente que la lectura simbólica del poema no será la misma si se elige el significado de flor, que si se elige el de color, si bien, ambos encajarían perfectamente en el imaginario poético del malagueño. Considerar si la traducción al francés del poema hecha por Picasso podría considerarse un estado posterior del mismo poema es una decisión que se tomará en el futuro proyecto de emprender la labor ecdótica de los poemas, que no es la que ocupa en esta investigación.

En *Écrits* se recoge este mismo poema en una entrada anterior de los días 24-26 de noviembre de 1935. Recojo yo tan solo la del día 28 de noviembre del mismo año; puesto que el texto es

el mismo y, como puede verse en la reproducción facsímil de la edición de Gallimard (1989: 47), la primera entrada se encuentra en un estado inicial de producción que podríamos considerar un primer borrador manuscrito.

36. PICASSO, Pablo. 01/12/1935. *la niña se comió los dedos del pincel frío y achacosa y vestida de andrajos resucitó la hoja de una sola palabra dicha sin pescado ni sueño que acaramele el pedazo de grito que se rompe las uñas contra el espejo que abre la boca y se lo traga al primer latigazo que recibe en la espalda lo que el recuerdo le ha dejado en el ojo la espina que se hace chiquita y cariñosa para que no la vean ya desnuda y con su nueva cara.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

37. PICASSO, Pablo. 04/12/1935. *cuando la calle moja el pan en la sangre que el cordero derrocha sobre el vestido de torero que el toro en fin se puso las alas del caballo barren la lluvia que dejaron olvidadas las mulillas cuando dieron el último tirón a la cuerda del pozo y la enredaron como quien no dice nada al hilo de la araña que cuelga del pezón de un pecho al otro que atraviesa la equilibrista mariposa alas abiertas con mil ojos vendados menos uno que lee escrito con bombillas eléctricas en lo más alto del azul la pandereta que taconeá el nombre de la rosa que sacude sus manos y en que el piquete dispara la descarga que ilumina la noche y la agita cubierta de tantas banderitas.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

38. PICASSO, Pablo. 05/12/1935. *hoy ya no más el trigo torcerá su quimera alrededor del palo de la barca sin vela solo en medio del mantel puesto sobre la mesa y se la lleva por las calles del brazo a la verbena de la cresta del gallo.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

Écrits considera un solo poema mis entradas 38 y 39. Por mi parte, considero ambos fragmentos textos independientes por no haber entre ellos unidad alguna de contenido, ni siquiera hilo temático.

39. PICASSO, Pablo. 05/12/1935. *lengua que hace su cama cuando ya no se le importa un pito el rocío que le pega la jaca haciendo su arroz con pollo en la sartén y organiza en el amor la noche con sus guantes [...] el cuchillo que salta de contento no tiene más remedio que morir de placer cuando dejándole aún hoy flotando como quiere y de*

cualquier manera al momento preciso y necesario necesario para mí nada más ve pasar como un rayo en lo alto del pozo el grito del rosa que la mano le tira como una limosnita. Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. Es una versión extendida del texto del 28/11/1935 que se recoge completo.

40. PICASSO, Pablo. 06/12/1935. *nunca se ha visto lengua más mala que si el amigo cariñoso lame a la perrita de lanas retorcidas por la paleta del pintor ceniciento vestido de color de huevo duro y armado de la espuma que le hace en su cama mil monerías [...] el cuchillo que salta de contento no tiene más remedio que morir de placer cuando dejándole aún hoy flotando como quiere y de cualquier manera al momento preciso y necesario necesario para mí nada más ve pasar como un rayo en lo alto del pozo el grito del rosa que la mano le tira como una limosnita.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. Es una versión extendida del texto del día anterior, 05/12/1935 que se recoge completo.

41. PICASSO, Pablo. 07/12/1935. *poca vergüenza tiene el cristal al que hacen correr la voz mentirosa de la libre/ si su capa no flota atada al palo roto de su barca/ que ni el carajo de su cresta podrá ya nunca más reírse de la cuerda que cuelga del farol si no fuera el azar el que manda/ y la forma arbitraria de la sombra afilada por la seda de su beso el estribo/ y aún así y todo y a pesar de que ahora encerrado/ ya está entre los cuatro muros del grano de la uva/ sus ganas de cantarse al compás de la gota de luz de la cazuela/ que se está todo el día de rodillas y delante del trapo tan sucio que gotea/ el amor sentado en un rincón de la cocina se entretiene cortándose las uñas.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. Estado: primer borrador manuscrito (según puede apreciarse en la reproducción facsímil, p. 55).

42. PICASSO, Pablo. 07/12/1935. *poca vergüenza tiene el cristal al que hacen correr la voz mentirosa de la libre/ si su capa no flota atada al palo roto de su barca/ que ni el carajo de su cresta podrá ya nunca más reírse de la cuerda que cuelga del farol si no fuera el azar el que manda/ y la forma arbitraria de la sombra afilada por la seda de su beso el estribo/ y aún así y todo y a pesar de que ahora encerrado/ ya está entre los cuatro muros del grano de la uva/ sus ganas de cantarse al compás de la gota de luz de*

la cazuela/ que se está todo el día de rodillas y delante del trapo tan sucio que gotea/ el amor sentado en un rincón de la cocina se entretiene cortándose las uñas. Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. Estado: versión definitiva manuscrita (según puede apreciarse en la reproducción facsímil, p. 56).

43. PICASSO, Pablo. 08-09/12/1935. *Si estrepitoso el tambor se consume de fuego a voluntad en el cielo y le clava miles de banderillas [...] como un cuchillo abierto – ni grita ya – solo el columpio en el fondo del jardín va midiendo su tristeza.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. Estado: primer borrador manuscrito (según puede apreciarse en la reproducción facsímil, p. 58).

44. PICASSO, Pablo. 08-09/12/1935. *Si estrepitoso el tambor se consume de fuego a voluntad en el cielo y le clava miles de banderillas [...] hoy 9 de diciembre de este año que es el 1935.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. Estado: segundo borrador manuscrito (según puede apreciarse en la reproducción facsímil, p. 59), en este segundo borrador se ha añadido una frase indicando la hora y, de nuevo, la fecha.

45. PICASSO, Pablo. 11/12/1935. *[Retrato de Jaime Sabartés] ascua de amistad/ reloj que siempre está dando la hora/ bandera que flota tan alegre/ movida por el soplo de un beso sobre la mano/ caricia de las alas del corazón/ que se levanta volando de la punta más alta/ del árbol del jardín lleno de frutas/ si una mirada extiende su terciopelo a la ventana/ butaca rellena del chaleco arrancado a la oca gritando/ cubierta de toda la paciencia del gusano/ y teñida por la cinta del color mediterráneo/ mesa puesta con tanta gracia/ sobre la mano del mendigo/ vestido nada más que de las flores/ limosnas recogidas por esos mundos arrastrados por él/ trinchera de lazos de color de rosa/ trenzados de una cierta manera/ para escribir las palabras que solas han de cantar sus nombres.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. Estado: primer borrador manuscrito (según puede apreciarse en la reproducción facsímil, p. 62). También da noticia Jaime Sabartés en *Retratos y recuerdos* (1953) y reproduce el poema en las páginas 126 y 127.

La división en versos del texto del día 11/12/1935 (entrada 45) es de Jaime Sabartés, quien se guía por las pausas que hace su amigo Picasso al recitárselo, tal como cuenta en el siguiente pasaje: «Después de almorzar voy con él al comedor y le pido que lea lo escrito, con el propósito de marcar las pausas, puesto que sigue escribiendo sin puntuación, y fijarme en la cadencia que da a la lectura. Para tener una idea aproximada de la entonación, prescindiendo del tono de la voz, hay que pensar en no modificarla, es decir, no bajarla ni subirla, y leer deletreando claramente, sin precipitaciones ni paradas fuera de lugar» (Sabartés, 1953: 126).

46. PICASSO, Pablo. 17/12/1935. *el ovillo de toros llora en la cama de marfil - contando cuentos picarescos fáciles de decir en sociedades de recreo – y betún reluciente en el vino cuadrado delante del retrato de nácar del torero candil y ojo de luna [...] mientras el cucú canta y el milano no deja pasar la llave de su ojo malagueño - hasta lo alto de la punta del cuerno – que lleva en equilibrio al sol en donde fríen los boquerones.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

47. PICASSO, Pablo. 19/12/1935. *ya la cocina está siempre llorando y dando gritos no dejando tranquilo ni a la sopa de ajos ni a la música de las rajadas del azul cosido de hilo blanco y zurcido de rojo que la tierra amistad de los dos caballeros pelados rezuma de otra hornada con sus recuerdos extendidos en las cuerdas clavadas a razones [...] quemando al festón que le hacen las llamas que el cariño tenía prisioneras y ahora beodas de trasnochar al resoplido que se esconde detrás del burladero ni tiene fe ni ganas ni sombra que le azote ni arte ni ganas de decir su nombre ni de leerlo escrito en las paredes.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

48. PICASSO, Pablo. 19/12/1935. *y si en la pandereta ya su cara no hace la sombra que la pluma recoge al vuelo y que la luz de la bombilla le retuerce – ni su nariz asoma por detrás del color que le falta y no tiende la mano [...] pero qué hemos de hacer si hoy es día de tristeza y la campana hunde sus codos en la arena – la tarde va arrastrando sus tripas y dejando un olor de ruido de cobre sobre la lengua.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

Las entradas 48, 49 y 50 se consideran en *Écrits* un solo poema con dos partes. Por mi parte propongo que sean considerados como tres poemas independientes que comparten un motivo temático, pero no podría defender que conforman un solo poema por la forma elegida para cada

fragmento: prosa sin puntuar para el primero, prosa separada por guiones (que es una suerte de paso intermedio entre prosa y verso en la obra de Picasso) para el segundo, y, finalmente, verso para el tercero.

49. PICASSO, Pablo. 19/12/1935. *Cenizas del enamorado/ siempre tiasas/ derramando las raíces que sostienen/ el ciprés*. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

50. PICASSO, Pablo. 21/12/1935. *quiero decir un plato una taza un nido un cuchillo un árbol una sartén un paso falso dado paseándose al borde de una cornisa que se rompe en mil pedazos y grita como una loca y se acuesta desnuda [...] las banderolas de los tejados de su pueblo que es el de todo el mundo sin que el estampido que el martillo enamorado de la hoz estalla impida el canto jondo y llano del beso que se dan testuz contra testuz en la boca las dos bolas de fuego*. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

En *Écrits* el poema del día 21/12/1935 (entrada 50) está transcrito siguiendo un manuscrito en estado de borrador (que puede consultarse en las páginas 74 y 75) donde Picasso hace anotaciones indicando números entre paréntesis a modo de notas al pie. Pese a que, efectivamente, esa es la transcripción literal del texto manuscrito, es evidente que el poema definitivo debería integrar en el texto todas las anotaciones.

51. PICASSO, Pablo. 24/12/1935. *nunca se ha visto lengua más mala que si el amigo cariñoso lame a la perrita de lanas retorcidas por la paleta del pintor ceniciento vestido de color de huevo duro y armado de la espuma que le hace en su cama mil monerías [...] el cuchillo que salta de contento no tiene más remedio que morir de placer cuando dejándole aún hoy flotando como quiere y de cualquier manera al momento preciso y necesario necesario para mí nada más ve pasar como un rayo en lo alto del pozo el grito del rosa que la mano le tira como una limosnita*. Reproducción facsímil del mecanuscrito con anotaciones manuscritas y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. Es una versión extendida del texto del día 06/12/1935 que se recoge completo, este, a su vez, es una versión ampliada del poema del 05/12/1935, que lo es, también, del texto del 28/11/1935. Esta ampliación sucesiva puede apreciarse en la

reproducción facsímil del documento de la página 77. Estado: borrador mecanuscrito con anotaciones manuscritas.

Indica Caparrós Esperante (2017) que los poemas del 28 de noviembre de 1935 y 24 de diciembre del mismo año son dos estados del mismo poema. En este caso y si bien comparto gran parte de los argumentos esgrimidos para defender la propuesta, considero que son dos poemas diferentes que, comparten, no obstante, peculiaridades rítmicas, estructurales y creativas y que invitan a pensar que durante meses las imágenes que en ambos textos, con los consiguientes borradores, se plasman habitaron la mente creativa del malagueño. No obstante, y puesto que el tono y el mensaje, que se deriva directamente del contenido emocional del ahora poeta, son muy distintos (cosa que también ha señalado el propio Caparrós, 2017: 14), he preferido considerarlos como dos poemas e inventariarlos de ese modo.

52. PICASSO, Pablo. 24/12/1935. *nunca se ha visto lengua más mala que si el amigo cariñoso lame a la perrita de lanas retorcidas por la paleta del pintor ceniciento vestido de color de huevo duro y armado de la espuma que le hace en su cama mil monerías [...] el cuchillo que salta de contento no tiene más remedio que morir de placer cuando dejándole aún hoy flotando como quiere y de cualquier manera al momento preciso y necesario necesario para mí nada más ve pasar como un rayo en lo alto del pozo el grito del rosa que la mano le tira como una limosnita*. Reproducción facsímil del mecanuscrito con anotaciones manuscritas y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. Estado: definitivo manuscrito (según puede verse en la reproducción facsímil, p. 78).

53. PICASSO, Pablo. 01/01/1936. *belleza peregrina que el peregrino con su sonaja homenaja hechicero saca chispas del pollo asado con sus ratones vigilantes al lado descosiendo haciendo una rueda de fuego con cuchillos y navajas sacando a la ventana del trapo asqueroso el hocico del toro buenas noches y hasta la vista que ya es tarde*. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

54. PICASSO, Pablo. 03/01/1936. *que si la hoja de parra el festín la amapola los zapatos y el mirlo los labios de la aurora el peso de la mano la cuerda que sostiene en el tejado la careta y el ojo ardiendo en el fondo de la raíz del acero de la espada [...] a pesar de que tantos lametones que los ramos de flores atados con espinas de pescado recogidos*

en los carros de la basura le cantan llevados entre los dientes del caimán amaestrado y que ni acarician con su perfume ni hieden. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

De nuevo *Écrits* considera un solo poema mis entradas 54 y 55. Yo considero ambos fragmentos textos independientes por no haber entre ellos unidad alguna de contenido, ni siquiera hilo temático.

55. PICASSO, Pablo. 05/01/1936. *más que de la miel el dejo si su mirada dispara el perfume de su caricia y monta y canta su paseo de delicias no otra cosa recuerda el color que abanica su sien cuando la flor aprieta sus labios contra el borde de la copa.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

56. PICASSO, Pablo. 06/01-02/02/1936. *alrededor del pozo de la plaza los alfileres de los gritos van clavando las mariposas de las bocas sobre la torta de los reyes y el brazo del calor con su puño recoge el valor que representa en el montón de trigo veinte sacos y lo esparce y pinta en cada grano una cara que enfrente el jardín de pensamiento repite en sus espejos y el reloj desmoronado [...] distraer el respetable público asqueroso y podrido cogido de la paella si el oro llueve su salero y pisotea el charco donde flota el arpa su lengua refregando el barro la taza escupe el reflejo y no canta a través del velo el responso que le clava el tiempo en el cartel que despega de la pared la máquina infernal del revuelo que ríe la mariposa.* Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

57. PICASSO, Pablo. 03/03/1936. *ensarta el hilo de la aguja con tu espada de caña y pica por derecha el morrillo de la mirada escondida detrás del vaso de agua clara suelta el tapón sus uñas de la cara y acongoja la herida de sus risas y vuela y retuerce el pico en el fondo del lago del marfil la garra que devora el papel que arde si la persiana de centinela derrite su tristeza que el color azucarado de esta tarde con su dedo enjuga a cada nota del piano ahorcado que cuelga como un trapo a la hora que retarda el reloj.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

58. PICASSO, Pablo. 09/03/1936. *Sabartés tú que conoces a las horas una por una dile a las 8 y ½ de dar un salto hasta mi cama para que me despierte (ahora que son ya las 2 de la madrugada del día 9 de marzo del año MCMXXXVI)*. Transcripción modernizada sin puntuar modernizada en *Écrits* de Gallimard.

Pese a que *Écrits* considera el breve texto de 09/03/1936 (entrada 58) de valor literario, yo no la considero más que una nota a su secretario y como a tal se refiere el propio Jaime Sabartés en *Retratos y recuerdos* (1953: 137), aún así le reservo una entrada porque en él puede observarse la obsesión de Picasso por los números y las horas que se ha explicado en el primer capítulo de esta parte.

59. PICASSO, Pablo. 3/04/1936. *anda y que cante el mirlo en la sopa al que azotan las pulgas [...] todo el peso de la vida y los cuentos que relatan sus hechos*. Mecanuscrito. Documento B1-Poemas 1936-1937. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France. Escrito en Juan les Pins según se indica en el encabezado junto con la fecha. Estado: versión definitiva.

60. PICASSO, Pablo. 03/04/1936. *oro del grifo y caderas azúcar y mostaza hilo de araña [...] gota de agua lecho de plumas y ruido de llaves quema el reloj*. Mecanuscrito. Documento B1-Poemas 1936-1937. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France. Escrito en Juan les Pins según se indica en el encabezado junto con la fecha. Estado: versión definitiva.

En *Écrits* mis entradas 60 y 61 se consideran un solo poema, sin embargo, al ver los textos originales en el Archivo Picasso, se concluye que son dos poemas diferentes puesto que ni el soporte, ni la herramienta de escritura coinciden, además de que tampoco lo hace necesariamente la temática y la idea del poema recogido en la entrada 61 se retoma en otras ocasiones sin tener en cuenta lo que escribe en la entrada 60.

61. PICASSO, Pablo. 11/04/1936. *anda y que la mate el tato si quiere ensuciarse las manos con tanta miel y almíbar que las torrijas ya están tan contentas en el plato esperando que se las coman las polillas que la sana le huele a flores y el hambre ha hecho de los caracoles toros de Miura cobrando cargas y echando chispas y haciendo saltos mortales por encima de las nubes rabiando que con tantas soleares la guitarra se quiebra y va dejando sus llamaradas manos sucias pegadas a las cortinas de seda del*

aire que se pasea al amanecer sobre el filo azul del cuchillo largo corte del tiempo que a pasando y remojando en sus manos la rebanada de pan nuestro y de todos de cada día taconeando sus puyazos alrededor de la aureola de sus manos y echando trigo a los palomos de porcelana helados en su forma impuesta por el seguro de vida dado al poeta por la luz entrevista en el fondo del iris de la laguna y ahora a bailar que ya es hora que el jolgorio repique ole ole ole con gracia. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

62. PICASSO, Pablo. 23/05/1936. *fauna que tira el carro del olvido ensartado en el cuerno del toro su [sic] guirlanda.* Manuscrito. Documento B1-Poemas 1936-1937. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France. Escrito en París según se indica en el encabezado junto con la fecha del primer texto en francés.

63. PICASSO, Pablo. 13/08/1936. *ahora nada más que el acíbar la hiel y el cardo la lima la ortiga y el morado puesto encima del membrillo el olor de pezuña quemada y el canto enamorado del cuerpo que se espanta de su sombra rota en mil pedazos la campana que cae borracha al pozo y la mano que se va de puntillas [...] le asoma el hocico por el ojo del toro y chispea en el fondo de la copa se esconde detrás de las cortinas de seda y de miel del golpe de la bala que atraviesa la hora que cuelga de la cuerda atada al balcón hecho una lástima.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

64. PICASSO, Pablo. 13/08/1936. *que la alegría llegue en fin que el cristo jalee a la virgen bailando el fandango tocando las castañuelas y que Lenine danzando la frustrá haga morir de risa a los curas.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

65. PICASSO, Pablo. 26/01/1937. *Ropero de azahar y jazmines perfumado del olor de los pinos terroncito de azúcar de caña puesto de centinela en la punta de la bayoneta de su mirada sangrando miel de sus dedos sobre las alas de la paloma que se quema en el fondo del lago de la sartén de sus ojos reloj llegando exacto a la hora de la alegría con sus agujas de flores a tocar con su puya el morrillo del mar toro azul alado incandescente extendido al borde de la playa.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

66. PICASSO, Pablo. 13/04/1937. *divinamente puesto a secar sobre el plato de lentejas del alero del tejado [...] enciende los farolillos a la tajada de sandía que arde la cazuela los calamares*. Manuscrito. Documento B1-Poemas 1936-1937. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France. Escrito al reverso de una carta del Comité Franco-Español para la participación de la España republicana en la Exposición Internacional de París de 1937. Estado: primer borrador.
67. PICASSO, Pablo. 14/04/1937. *lame el ojo el color que se pega en el fondo de la sartén [...] dispara la escopeta de su olor sobre el tapiz de la mesa de juego*. Manuscrito. Documento B1-Poemas 1936-1937. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France. Escrito al reverso de una carta del Comité Franco-Español para la participación de la España republicana en la Exposición Internacional de París de 1937. Estado: primer borrador.
68. PICASSO, Pablo. 16/04/1937. *caracoles [sic] bestidos de obispos narices de [sic] pavoreal sentadas encima de un tambor [...] cubierto por la sombra de un toro lamiéndose una herida en la pata que sangra*. Manuscrito. Documento B1-Poemas 1936-1937. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France. Escrito al reverso de una carta del Comité Franco-Español para la participación de la España republicana en la Exposición Internacional de París de 1937. Estado: primer borrador.
69. PICASSO, Pablo. 06/1937. *Sueño y mentira de Franco*. Mecanuscrito. Documento B1-Poemas 1936-1937. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France. Estado: versión definitiva mecauscrita. La carpeta con los grabados originales se encuentra actualmente en la Fundación Picasso Museo Casa Natal de Málaga, donada por Marina Picasso, nieta del artista, en 1989.
70. PICASSO, Pablo. 09/06/1939. *trozo de almibar/ erizando su cabellera/ de plumas/ en medio del huevo frito/ del olor de su canto/ de azucena*. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

71. PICASSO, Pablo. 13/06/1939. *para Manolo Angeles Ortiz/ de su amigo Picasso/ Los ramos que tejen las ostras en el canto del cuchillo no son las ondas del grito del trozo de cristal de su olor*. Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.

72. PICASSO, Pablo. 1940. *La corrida*. Mecanuscrito. Documento B1-23. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France. Estado: segundo borrador mecauscrito.

Existe un ítem inventariado en los archivos con el mismo título y la misma fecha que en el de la entrada 72 pero que es, en realidad una traducción del original en español. La referencia es la siguiente: PICASSO, Pablo. 1940. *La corrida* [traducción al francés]. Mecanuscrito. Documento B1-23. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France. Estado: borrador mecanuscrito.

El texto mecanuscrito en español, que estimo un segundo estado del original manuscrito, no es exactamente el manuscrito en el Carnet Royan que transcribe *Écrits*. No me han permitido consultar el documento manuscrito original en español¹²⁶, pero creo lo suficientemente fiable el documento mecanuscrito por Sabartés como para que este sea considerado un estado posterior de mayor vigencia que el manuscrito, ya que Picasso revisaba cada uno de los textos que su secretario transcribía.

73. PICASSO, Pablo. 15/09/1940. *Domingo. Hojas sueltas del hilo del carbón [...] el reflejo de la luna cortándose las uñas dentro del espejo*. Manuscrito. Documento B1-25. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France. Estado: primer borrador manuscrito.

74. PICASSO, Pablo. 15/09/1940. [título] *Domingo. Hojas sueltas del hilo del carbón/ clavando precipitadamente la carne de las ligas [...] el reflejo de la luna cortándose las uñas/ dentro del espejo*. Manuscrito. Documento B1-25. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France. Estado: segundo borrador manuscrito en verso. Composición tachada pero legible.

¹²⁶ Alegando que este documento no está en el archivo, aunque cuento con indicios que apuntan a que debería estar.

75. PICASSO, Pablo. 17/09/1940. *los clavos de las rosas del azul que mecen en el toldo negro del violeta las manos abiertas de sus pespuntos espantan con sus gritos el rebaño azucarado de las hojas de acanto de sus melenas [tachado] salpican sus cabelleras.* Manuscrito. Documento B1-24. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France. Estado: primer borrador manuscrito.
76. PICASSO, Pablo. 17/09/1940. *los clavos de las rosas del azul que mecen en el toldo negro del violeta rebañan con sus gritos las hojas de acanto del verde manzana de la piel [tachado] el hierro de las rejas del agua.* Manuscrito. Documento B1-24. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France. Estado: segundo borrador manuscrito.
77. PICASSO, Pablo. 05-06/10/1940. *Tercera chorreando las sanguijuelas de la mantequilla del buche lleno de azul de los polvos de la madre Celestina a la noche del amanecer de la tarde aquel día la colmena de luces del collar del cielo [...] del rebaño de mariposas de las pegajosas salchichas de los desnudos de la arquitectura derretida de las manos de las colgaduras de luto y de plata que pegan el hollín de sus martillazos sobre las llamas de los palcos.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.
78. PICASSO, Pablo. 12/10/1940. *las calles cuelgan del cielo pegando los portazos de sus alas contra la cara a medio afeitar del color de rosa que se derrite en la cazuela del color de lila de la salmuera que se despega de la piel del amarillento mendrugo del color de limón verde que la sanguijuela del azul la chupa de entre los dedos del pie puesto al borde.* Transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard.
79. PICASSO, Pablo. 07/11/1940. *Alta y brinca de entre las piernas de las ruedas de cartón del día que abre las cadenas de sus hojas un manojito de perfumes tan pesado un caldo de gallina y unas sopas de mercurio tan ligeras que el tío vivo que ordeña el vino de las alas entre las páginas del libro desmorona entre sus dientes la sangre que brota de la hoja de laurel del cuchillo herido de entre los labios del pitorro de las almorranas de las hojas del pedernal cantando sus letanías [...] la hoja de parra de la leche coscorrón de burra de la pared encaramada en las arrugas del cielo pegado al sol sacudiendo la calderilla de sus pliegues sobre el vaso de agua del vestido amarillo del*

velillo mojado del azul índigo pálido de las ramas del cornetín de natillas de los postigos entornados que haciendo sus cuentas pone en orden los sacos y lo sacos de trigo con los sacos y los sacos de trigo y va contando y recontando con los dedos sus cuentas contando su soledad duro por duro y real por real y céntimo por céntimo las penas y las alegrías grano a grano. Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. *Carnet Pachemin*. Estado: primer borrador manuscrito (según puede verse en la reproducción facsímil, pp. 242-257).

80. PICASSO, Pablo. 1/12/1948. *yo no soy buena moza (bis) ni lo quiero ser (bis) porque las buenas mozas (bis) se echan a perder (bis)*. Manuscrito. Documento B1. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France. Escrito en sobre de carta usado.

81. PICASSO, Pablo. Circa 1950. *las calles comen el pan que mojan en la sangre de los toros*. Manuscrito. Documento B1-50. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France.

82. PICASSO, Pablo. 23/02/1955. [título] *ojo. Canciones de verano dedicadas a Don Jaime Sabartés Gual/ I/ esta niña colorada/ tiene los cojones verdes [...] y las niñas bonitas/ soplan del gato Y Para Don Jaime Sabartés, en el santo de hoy/ I/ los cojones de mi abuela/ chispean en los matorrales [...] la miel les quema los culos/ se santiguan y a bailar*. Manuscrito. Documento B1-37. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France.

83. PICASSO, Pablo. 21/03/1955. *a la salada Clorinda se le entreabre el mochuelo cuando con las castañuelas dan en el cangrejo*. Manuscrito. Documento B1-38. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France. Escrito en sobre de carta usado.

84. PICASSO, Pablo. 06/01/1957-20/08/1959. *El entierro del Conde de Orgaz*. Reproducción facsímil del manuscrito y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. *Carnet Pachemin*. Estado: primer borrador manuscrito (según puede verse en la reproducción facsímil, pp. 351-367).

85. PICASSO, Pablo. 12/09/1958. [Título] *A don Rodrigo Díaz de Vivar de Silva y Velázquez/ carpintero en hojalata/ cepillero de carne de borrego [...] de grillos del sol remojando sus/ patas en la clara de huevos de la luna*. Manuscrito. Documento B1. Fonds Picasso 515 AP/MP 1992-2 Archives Nationales de France.

Tras el texto del 12/09/1958 sigue en los archivos un texto manuscrito por Picasso y datado en 1958 (sin especificar día o mes). Es una traducción al francés del soneto XV de Góngora: «Al tramontar el sol la ninfa mía». Ya que el texto anterior es de septiembre, considero que este documento debe ser de finales del año 1958, fecha cercana a la composición de *Trozo de piel* (8-9 de enero de 1959). La existencia de este texto manuscrito respalda la lectura de *Trozo de piel* que sostengo en el análisis y que expondré más adelante; Picasso ha vuelto en esos días a Góngora, repasando su obra y anotando aquellos motivos que le interesan—la ninfa como objeto amoroso en este caso—. Este soneto XV de Góngora no es uno de los recogidos en *Vingt poèmes*, ni en la versión de Zidlas Milner, ni en la de Picasso.

86. PICASSO, Pablo. 08-09/01/1959. *Trozo de piel*. Reproducción facsímil del manuscrito (*Carnet Pachemin*) y transcripción modernizada sin puntuar en *Écrits* de Gallimard. Estado: segundo borrador manuscrito (según puede verse en la reproducción facsímil, pp. 345-348).

Tras llevar a cabo el inventario de textos españoles de Picasso que aparecen en las diversas fuentes documentales a las que se ha tenido acceso, pueden observarse varias cuestiones. La primera de ellas es que no todas las entradas de este breve catálogo responden a textos acabados e independientes; si se tiene esto en cuenta, los poemas en español con los que se cuentan para el análisis de la obra son un total de setenta y ocho, ya que queda excluidos aquellos que, como se indica en sus respectivas entradas, están recogidos íntegramente en otros o son, evidentemente, primeros borradores de otros posteriores. La segunda de las cuestiones que han resultado de interés durante la elaboración de esta noticia textual es la distribución temporal de los poemas en español: Picasso escribe en español frecuentemente y casi en exclusiva en 1935 y 1936 y vuelve a hacerlo en 1940, 1957, 1958 y 1959, cuando escribe su últimas palabras literarias. Sin embargo, hay otros años durante los cuales su creación es exclusivamente en francés y tiene un volumen de producción muy similar al español: estos años son 1938, de 1941 a 1944, 1947, 1951, 1952 y 1954. Si bien hay años en los que el malagueño tan solo escribe en francés y nunca en español, esto no sucede a la inversa. Encuentro justificación en varios

motivos: por un lado, su público más inmediato es francófono y eso facilita la composición en este idioma y no en español (el español, por tanto, quedará reservado para una escritura mucho más íntima, puesto que tan solo tendrá como lectores potenciales a Jaime Sabartés y al propio Picasso); por otro lado, las fuentes documentales manejadas son todas francesas o gestionadas en Francia, esto puede haber hecho que los textos francófonos hayan sido priorizados en el tratamiento documental y que haya algún texto o grupo de textos escritos en español de los que no se tienen aún noticias.

Finalmente, hay años en los que no escribe ni una sola línea, como ocurre en 1945, 1946, de 1948 a 1950 (con la excepción de una canción de juegos tradicional española que transcribe en 1948), 1953 y 1956. Además, entre 1942 y 1957 su producción disminuye bastante comparada con el volumen anterior. No tengo en cuenta para esta apreciación los años en los que escribe *Trozo de piel* y *El entierro del Conde de Orgaz* porque, pese a que su escritura no es tan abundante como en los años 30, llega a su culmen con los dos poemas más elaborados de toda su producción y que le ponen, además, punto y final.

Con respecto al aumento de la producción literaria en francés del artista, me inclino a pensar que el motivo no es otro que la falta de público para la obra española y la sobra de lectores u oyentes interesados en lengua francesa como confirma Penrose (1981: 246-247) y el siguiente pasaje relatado Kerrigan de su «Crónica de un viaje a Picasso». Ahí se cuenta como le pregunta a Picasso si escribe en español y esta es la respuesta:

—¿No escribe usted en español? —le pregunté—. Al escribir mi poesía en inglés para el número de homenaje, imité sus poesías francesas. He pensado si escribe usted poesía aún, y si la escribe en español.

Picasso se dedicó a una búsqueda intensa por las tres grandes habitaciones de la planta baja. Buscaba cuadernos de poesía en español, toda ella inédita y desconocida. Había escrito bastante. O mejor dicho, lo había dibujado en unos cuadernos tamaño folio.

Picasso leyó poesías tuyas durante casi una hora (Kerrigan, 1960: 56-57).

Parece ser que en 1960 se conocían sus obras de teatro y su poesía francesa pero no la española; atendiendo a las palabras de Kerrigan se pasó por alto que en 1944 y 1945 vieron la luz poemas de Picasso en español, como se expondrá más adelante detalladamente. Se tuvieron aquellos textos publicados en los años cuarenta como traducciones de los que se habían publicado antes en las revistas surrealistas francesas y, sin embargo, ahora se tiene la certeza de que las traducciones eran aquellas y no estas.

El aumento de público francoparlante, que conformaba la práctica totalidad de su público, comienza a ser significativo a partir de 1936, justo cuando Picasso comienza su relación amorosa con Dora Maar y, con ella, su vínculo con los surrealistas de París, especialmente con Paul y Nusch Éluard. Por otro lado, también encuentro explicación biográfica para los años en los que apenas si tiene producción literaria, que son, especialmente, los comprendidos entre 1945 y 1956. Durante estos once años de casi silencio literario Picasso experimenta momentos vitales de suma productividad artística¹²⁷ que coinciden, además, con su nueva relación amorosa con Françoise Gilot, la nueva paternidad (Claude y Paloma) y una también nueva situación en el panorama artístico: la del maestro consagrado pero aún en activo¹²⁸. Además, también son estos años de pérdida y reflexión ya que en 1957, cuando retoma la pluma, el pintor, que cuenta ya con setenta y seis años, ha tenido que despedirse de algunos de sus mejores amigos –Nusch y Paul Éluard, Gertrude Stein–, de su pareja –Gilot decide poner punto y final a su relación en 1953– e, incluso, de Olga Khokhlova, a quien se sintió estrechamente ligado por motivos no siempre de fácil explicación.

Estos años de poca producción sirven, además, como antesala de los que serán los dos grandes poemas de Picasso: *Trozo de piel* y *El entierro del Conde de Orgaz*. Ambos poemas comienzan a gestarse, respectivamente, en 1948, cuando el malagueño decide volver a Góngora y publica *Vingt poèmes*, y 1950, al volver su vista y su inspiración hacia El Greco (*Retrato de un pintor según El Greco*). Esta mirada retrospectiva a las raíces del arte hispánico dan lugar también, en 1957, a la serie *Las Meninas*. Además, desde 1954, Picasso tiene otra musa, Jacqueline Roque, que acabará convirtiéndose en su segunda esposa en 1961 y que, según escribe Anthony Kerrigan, «habla castellano sin demasiado acento francés» (1960: 52). Esta nueva dimensión afectiva de la lengua materna¹²⁹ del malagueño influye, sin duda, en la decisión de emplear el español en sus dos textos finales. Picasso, como apunta Caparrós Esperante, pese a haber escrito más en francés que en español, desarrolla su capacidad comunicativa más

¹²⁷ Se intensifican sobremanera sus incursiones en la cerámica y la escultura en esta época y cuando Picasso descubre un nuevo medio suele desatender el anterior, que ha explotado intensivamente con anterioridad. Esto mismo le ocurre en 1935, uno de los años de menor producción pictórica, cuando comienza a escribir.

¹²⁸ Valgan como ejemplo de esto las películas y libros que protagoniza el malagueño en estos años: *Retratos y recuerdos*, de Jaime Sabartés (1946); *Visite à Picasso*, de Paul Haesaerts (1948); *Les Sculptures de Picasso*, de Daniel-Henry Kahnweiler e ilustrado con fotografías de Brassai (1949), y *Le Mystère Picasso*, de Henri-Georges Clouzot (1955).

¹²⁹ Para conocer más sobre la dimensión afectiva de la lengua materna en la literatura recomiendo la consulta de la siguiente tesis doctoral: ESPINO BARRERA, Tomás (2018): *Nación, lengua y exilio. Imágenes de la lengua materna y el multilingüismo en la literatura exofónica europea*. Tesis dirigida por Dra. Sultana Wahnón Bensusan. Universidad de Granada.

profunda a través de su lengua materna en la que «se expresa del modo más nítido en sus textos literarios» (2017: 19-20).

3.2.2 Arte y literatura: la dimensión afectiva de la lengua a través de los libros ilustrados por Picasso.

Antes de poner punto y final a este capítulo considero de interés hacer un breve resumen de otro de los aspectos relacionados con la lengua que cultiva el malagueño. En este caso, y de nuevo, se encuentra una dimensión afectiva para con la expresión lingüística incluso aunque no se hable ahora de la lengua materna¹³⁰. Me refiero en este caso al largo inventario de libros ilustrados en los que Picasso estrechó sus relaciones entre arte y literatura¹³¹. El primero de estos libros fue el *Poèmes* (1905) de André Salmon, a quien unía una gran amistad, además de las penurias del Bateau Lavoir, como también los unía a Max Jacob¹³², autor del segundo libro ilustrado del malagueño, en 1911. Todas y cada unas de las ediciones ilustradas que recogen Patrick Cramer y el matrimonio Goeppert en su *Pablo Picasso. Catalogue raisonné des livres illustrés* son el fruto de una profunda relación afectiva, bien con el autor del libro, bien con el editor, bien con su contenido. De entre las más de ciento cincuenta entradas del catálogo, es de especial relevancia para la investigación insistir en las siguientes¹³³:

- OVIDIO. 1931. *Les métamorphoses*. Lausanne: Editor Albert Skira. Contiene treinta aguafuertes sin fecha ni firma que ilustran algunas de las metamorfosis contenidas en la obra griega¹³⁴.

¹³⁰ Para profundizar algo más en este asunto para el cómputo general de la obra ilustrada de Picasso y no solo en la española o escrita en español recomiendo la lectura de GREENBERG FISHER, Susan y CAWS, Mary Ann (2009): *Picasso and the allure of language*. New Heaven: Yale University Press. Especialmente los capítulos «The surrealist impulse» (pp. 97-141), «Letters of Mourning» (pp. 141-203) y «Writing Picasso» (pp. 203-237).

¹³¹ Para esta reseña sigo la información recogida en CRAMER, Patrick; GOEPPERT-FRANK, Herma Y GOEPPERT, Sebastian (1983): *Pablo Picasso. Catalogue raisonné des livres illustrés*. Ginebra: Patrick Cramer Éditeur. Puesto que no puedo añadir datos que no ofrezcan los autores a este catálogo, su reproducción en el cuerpo de texto a modo de catálogo, como he hecho con los textos españoles, me parece innecesaria y redundante. Por ello, remito a este volumen y expongo directamente la información y el análisis que considero de interés para la investigación.

¹³² A modo de curiosidad quiero indicar que los cuatro siguientes libros en los que colabora con ilustraciones el joven Picasso son también de Max Jacob. Esto no solo implica una profunda amistad, sino que además ofrece datos del interés pecuniario que esta actividad despertaba en el artista y que es ninguno: ni Jacob ni Salmon podrían pagarle nada por su colaboración ya que compartían todos el mismo ambiente de bohemia, arte y escasez del Bateau Lavoir.

¹³³ Elimino todos los libros que se inventarían en Cramer que giran en torno a la figura o la obra de Picasso ya que es una obviedad el hecho de que se incluyan ilustraciones del artista y esto no resulta significativo para extraer conclusiones de interés en este caso.

¹³⁴ El inventario completo de escenas ilustradas puede consultarse en Cramer (1983: 56).

- PICASSO, Pablo. 1937. *Sueño y mentira de franco*. París: autoedición. Contiene dos láminas de grabados siguiendo la técnica del aguafuerte al azúcar, con fecha (08/01/1937) y firma.
- PETRARCA, Francesco. 1947. *Cinq sonnets*. París: J. Dumoulin. Contiene un grabado titulado *Tête de femme* siguiendo la técnica del aguafuerte, con fecha (9 de enero de 1945) pero sin firma.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. 1948. *Vingt poèmes*. París: Fequet et Baudier. Contiene cuarenta y un grabados siguiendo la técnica del aguafuerte al azúcar, sin fecha y sin firma¹³⁵.
- PICASSO, Pablo. 1954. *Poèmes et lithographies*. París: Murlot Frères. Contiene catorce litografías fechadas (entre el 6 de abril de 1949 y el 29 de mayo de 1949), pero sin firmar¹³⁶.
- DELGADO, José (alias PEPE ILLO). 1959. *La tauromaquia*. Barcelona: Sociedad Alianza de Artes Gráficas. Contiene un grabado a punta seca y veintiocho aguatinas al azúcar, sin fecha y sin firma.
- NERUDA, Pablo. 1960. *Toros*. París: Imprimerie Union. Contiene una litografía fechada (14 de diciembre de 1960) y firmada.
- DOMINGUÍN, Luis Miguel. 1961. *Toros y toreros*. París: Imprimerie Moderne du Lion. Contiene una litografía fechada (7 de febrero de 1961) y firmada.
- DELGADO, José (alias PEPE ILLO). 1963. *El carnet de la tauromaquia*. Barcelona: Sociedad Alianza de Artes Gráficas. Contiene un grabado a punta seca y veintiocho aguatinas al azúcar, sin fecha pero con firma.
- PICASSO, Pablo. 1969. *El entierro del conde de Orgaz*. Barcelona: Sociedad Alianza de Artes Gráficas y Atelier Gustavo Gili. Contiene un grabado a buril, doce aguafuertes y tres aguatinas¹³⁷.
- ROJAS, Fernando de. 1971. *La Célestine*. París: Fequet et Baudier. Contiene sesenta y seis grabados fechados (entre el 11 de abril y el 18 de agosto de 1968) pero sin firma¹³⁸.

¹³⁵ En esto influye, sin duda, el hecho de que esta edición sea un libro de artista. Picasso nunca dudó de que este libro se reconocería sin lugar a dudas como suyo y puede ser por eso que no sintió la necesidad de firmar los grabados. Por otro lado, estas ilustraciones se realizaron *ex profeso* y, siguiendo a Cramer (1983: 138), se estima que fuesen realizadas entre febrero de 1947 y marzo de 1948. También en Cramer (1983: 138-139) puede leerse el inventario detallado de los grabados que contiene esta obra.

¹³⁶ Sin duda estas litografías no están firmadas por el mismo motivo por el que no lo están los grabados del libro anterior.

¹³⁷ Se puede ver el inventario completo de ilustraciones en Cramer (1983: 352).

¹³⁸ Se puede ver el inventario completo de ilustraciones en Cramer (1983: 358-361).

Si tenemos en cuenta que, como se ha indicado previamente, todas las obras en las que el malagueño contribuye con obras gráficas tienen para él un valor afectivo –claro ejemplo de ello son los cuatro libros dedicados a la tauromaquia– las que figuran en esta lista implican una serie de cuestiones que no pueden pasarse por alto. En primer lugar quiero mencionar las ediciones que ilustró de sus propios poemas: *Sueño y Mentira de Franco*, *El entierro del conde de Orgaz* y *Poèmes et lithographies*. Me interesan especialmente estos textos porque son las únicas ediciones que se hicieron de sus poemas al cuidado del propio Picasso. Por otro lado, se presentan como obras de arte totales en las que imagen y texto se complementan, especialmente, y como se ha podido comprobar en su análisis, en el caso de *Sueño y mentira de Franco*. Además, estas ediciones, especialmente *Poèmes et lithographies*, presentan el mismo tipo de ilustraciones que incluye en los textos de sus amigos y por tanto demuestran que el hecho de que imagen y texto no tengan, aparentemente, nada que ver, no es un indicio de descuido o desinterés por el texto al que complementan y tienen, por tanto un sentido.

En segundo lugar, pero no menos importante, están las obras que podrían denominarse como clásicas y que manifiestan un especial interés afectivo de Picasso por las historias o temas que contienen; me refiero a *Les métamorphoses* de Ovidio; los *Cinq sonnets* de Petrarca; los *Vingt poèmes* de Góngora y *La Célestine* de Fernando de Rojas. Esta selección de originales para su ilustración, a los que además dedica un considerable mayor esfuerzo puesto que, excepto en el caso de la antología de Petrarca, son los libros que mayor número de ilustraciones contienen, reflejan una verdadera implicación artística y emocional, tanto con sus temas como con sus autores: de Ovidio, sin duda, le interesan las metamorfosis mitológicas, que pueden condensarse todas ellas en el cíclope Polifemo y que acaba traducido al minotauro en su imaginario mediterráneo; este interés picassiano por Polifemo llega a su culmen en la proyección que hace Picasso de este asunto a otro andaluz incomprendido por su época como él mismo y que es Luis de Góngora; finalmente, que en sus últimos años Picasso ilustre *La Celestina*, personaje tan presente en su obra literaria (Caparrós Esperante, 2017: 13-14, 18) y mencionada explícitamente en uno de los poemas de 1940, es la muestra más elocuente de que, al final, no le queda más que echar la vista atrás y refugiarse en su literatura de origen, privado como estaba de su tierra natal a la que extrañaba con todo su ser, como puede leerse en sus últimos poemas y como se comentará en el punto correspondiente.

PARTE III

Análisis de las redes afectivas de Picasso a través de sus poemas: tres hitos en sus textos españoles

En las siguientes páginas podrá leerse el análisis de los tres poemas seleccionados –*Sueño y mentira de Franco*, *El entierro del conde de Orgaz* y *Trozo de piel*– poniendo especial atención a los elementos estructurantes que forman las redes afectivas que Picasso tiende en su poesía. Para ello los textos se comentarán a la luz del tipo de proceso creativo seguido y las relaciones pictóricas y biográficas que se establezcan en cada uno de ellos.

4. Las raíces portátiles de una vida: breve introducción a la poesía de Picasso y sus perspectivas de análisis

Una vez expuesta toda la información previa que he considerado necesaria para afrontar el análisis de los textos y establecidas las premisas teóricas con las cuales se interpretarán los resultados llega el momento de enfrentar los textos. Se ha decidido centrar la atención en tres obras: *Sueño y mentira de Franco* (1937), *El entierro del conde de Orgaz* (1957-1959) y *Trozo de piel* (1959). Pero, ¿por qué se ha decidido restringir el análisis de la obra lírica picassiana a esos tres títulos de entre los más de ochenta inventariados en el catálogo? Varias razones han conducido a esta decisión. 1) En primer lugar, esos tres textos se sitúan al comienzo y al final de la producción; y en ellos se puede apreciar de forma clara el desarrollo de los elementos estructurantes de su obra lírica que mayor relevancia tienen para esta investigación: la elaboración del cronotopo-refugio y la del imaginario áureo hispánico como medio de (re)construcción de la propia identidad. Tienen pues, estos poemas una posición estratégica en la obra literaria de Picasso para valorar constantes en ella. 2) A continuación, el hecho de que sean estos tres los únicos poemas que tienen un título y que evidencian su voluntad de vincularse con otras obras pictóricas y literarias y propicia la sistematización de los resultados. Podría considerarse que son estos poemas las obras cumbre de la producción lírica del malagueño, que se dividiría en tres bloques de mayor a menor importancia: los borradores, que han quedado excluidos de mi catálogo; los poemas de prácticas y ensayo; y los poemas con título. 3) Además, estos tres poemas sirven también de modelo para los procesos de creación que se han establecido; son los únicos con un desarrollo argumental y estructural claro y los únicos también que se han publicado y difundido de forma exenta como libro u objeto artístico (como es el caso de *Sueño y mentira de Franco*); todo ello sostiene la selección y subraya su pertinencia.

Los textos de Picasso sufren una continua reescritura que da lugar a poemas mellizos, frutos de la bulimia creativa, rizomáticos, como los bautiza Michaël (2008b: 16; 2008a: 240 y ss.) y cuyo ejemplo más claro, el poema del 24 de diciembre de 1935, analiza Luis Caparrós (2017). Nanette Riβler-Pipka descubre por su parte que Picasso utiliza en sus poemas una suerte de palabras clave, pocas pero muy productivas (2014: 2010). El pintor conserva siempre todos los estados de cada uno de los poemas, siendo complicado discernir cuál es la versión final, cuál el borrador o si alguno de ellos aspira siquiera a una u otra cosa. La poesía de Picasso es autofágica, es alimentaria, se alimenta a sí misma de sí misma y alimenta su imaginario con las

asociaciones libres más inesperadas. En su literatura, el artista tensa al máximo las relaciones entre los elementos. Las imágenes a las que da lugar esta tensión muestran la continua lucha con las palabras, con las ideas que se agolpan para salir, entre la visión aterradora de la realidad y el deseo de producir objetos carnales tanto como espirituales¹³⁹. Estos poemas autofágicos se relacionan estrechamente con su proceso artístico, del que constan interminables series de bocetos que suelen preceder a la pintura definitiva¹⁴⁰, y a través de los cuales va desdibujándose hasta desaparecer de la vista el modelo que lo sustenta¹⁴¹. Ribler-Pipka denomina esta poética picassiana como «poética de la metamorfosis»¹⁴². En esta poética, siempre siguiendo la analogía del mito del minotauro, «le debut de la lectura de n'importe quel texte [...] s'apparente à l'entrtrée dans le labyrinthe sans issue du Minotaure»¹⁴³ (2014: 208). Los poemas son, pues, como adentrarse en el laberinto de Creta sin la ayuda del hilo de Ariadna que permitiera encontrar el camino de vuelta. Picasso explora la metamorfosis como estímulo de creación: el cambio constante se produce en cada palabra, en cada frase, que se convierten en algo que no eran antes y que no podría deducirse por su significado denotativo.

Como fuera, este proceso es una forma de mantener la obra de arte viva, inconclusa, y por tanto, de interés para el autor, pues, como apunta Berger, una obra de arte terminada tiene

¹³⁹ En relación con esta calificación de «poemas autofágicos» vale recordar estas palabras de Bonito Oliva: «Picasso, con una insoportable grandeza, devoró, masticó, digirió y expulsó fragmentos, detalles y restos de la historia del arte: desde la primitiva hasta la de nuestros días. Verdadero caníbal, Picasso era un sano portador de una posición absolutamente amoral, psicológicamente carente de cualquier sentido de culpa» (2001: 207).

¹⁴⁰ Debe quedar matizada esta idea de la «versión definitiva» pues, como apunta John Berger: «[Picasso] se encuentra fascinado y entregado a su propia creatividad. Lo que crea –el producto terminado– es casi accidental. Lo mismo puede decirse en cierto grado de todos los artistas; su interés por la obra amengua cuando queda terminada. Pero en nuestro caso es algo mucho más pronunciado. Incluso afecta a su manera de trabajar. Niega que exista nada parecido al progreso en la creación de su pintura; cada cambio, cada metamorfosis –como él dice– es solo el reflejo de un nuevo estado *suyo*. Para Picasso, lo que *es él* importa mucho más que lo que *él hace* [...]. La actitud de Picasso hubiera encontrado eco en los primeros románticos, quienes fueron, en efecto, los primeros en formularla. Para ellos, el espíritu creador es lo supremo, y, su expresión concreta, no solo accidente, sino una vulgaridad» (1973: 20-21).

¹⁴¹ Picasso no es un pintor abstracto, sino que construye su obra siempre apegado a la realidad, una realidad que estiliza hasta niveles extremos pero que se mantiene en su esencia. Baste para argumentar esta idea las series de las *Meninas*, las de los bocetos previos al *Guernica**, las de las *Bañistas** y los *Retratos de mujer**. Esta aseveración, que Picasso huye de la abstracción, ya fue formulada por el propio artista y recogida por Bernadac y Michaël (1998: 17, 22, 49, 51); la crítica lo argumenta tanto para su arte (Gállego, 1981: 18) como para su literatura (Caparrós Esperante, 2019: 10).

¹⁴² RIBLER-PIPKA, Nanette (2014): «Picasso et la poétique de la métamorphose», *Pablo Picasso. Cahiers de l'Herne*. Paris: Editions de l'Herne, pp. 205-211.

¹⁴³ Ofrezco traducción: «El comienzo de la lectura de cualquier texto [...] es como entrar en el laberinto sin fin del Minotauro».

interés para el receptor¹⁴⁴ —recuérdese la frase atribuida a Duchamp: «el espectador hace el cuadro»—, pero apenas lo tiene para el autor (1973: 20-21). Esta nueva relación entre el creador y su obra implica también una nueva epistemología del arte que debe entenderse ahora como proceso y no como resultado —«en tant que processus créatif qui ne s’oriente pas vers une finalité, à savoir un chef-d’œuvre, mais qui accepte le dé d’un changement croissant»¹⁴⁵ (Rißler-Pipka, 2014: 205)—. Esta concepción del arte como proceso en Picasso así como esa naturaleza rizomática que ya se ha mencionado se aprecia aún mejor si cabe en sus poemas. Y es que todo lo que se ha dicho sobre su pintura es fácilmente extrapolable a su literatura, llegando esta más allá en el nivel de complejidad. Es Picasso un ejemplo de ese «talento doble» que formula Weisstein (1975: 311).

Uno de los primeros envites a la fusión de las artes con la literatura de por medio que tiene lugar durante las vanguardias encuentra su ejemplo en los caligramas de Apollinaire, poeta que mantuvo una muy estrecha relación con Picasso¹⁴⁶. Sin embargo, estudiar los nexos entre poesía e imagen en el primero dista mucho del estudio de lo mismo en el segundo: en Picasso se encuentra no un intento de fusión, sino dos formas de comunicar la realidad o dos formas de explicarse a sí mismo el mundo¹⁴⁷. La realidad, entendida por los cubistas y, como padre de ellos, por Picasso, no es única, ni puede reducirse a la que percibimos por los sentidos. Es una realidad múltiple, fragmentada y polisémica. Esta concepción se trasluce, no solo en sus cuadros, sino también en sus poemas. Efectivamente, era a través del arte como Picasso percibía

¹⁴⁴ Para ampliar esta relación entre la obra de arte y el receptor de la misma, así como su papel en la consolidación de la obra como objeto artístico recomiendo la lectura de: HERNÁNDEZ BELVER, Manuel y MARTÍN PRADA, Juan Luis (1998): «La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas», *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 84/98, pp. 45-63. También en la recepción de la literatura, especialmente en el caso de la lírica y más aún en la de vanguardia, juega un papel fundamental y equiparable el receptor o lector en este caso. Para este último asunto recomiendo la lectura de los capítulos primero y segundo de la siguiente tesis doctoral: GARCÍA, Silvia Graciela (2017): *El proyecto lírico permanente: la comunicación en la poesía*, dirigida por Dr. José Ismael Gutierrez, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

¹⁴⁵ Ofrezco traducción: «En tanto que un proceso creativo que no está orientado hacia un propósito, es decir, una obra maestra, pero que propone un cambio creciente».

¹⁴⁶ Para mayor información sobre esta amistad puede consultarse su epistolario publicado en 2000: *Picasso/Apollinaire: correspondencia*, Madrid: Visor.

¹⁴⁷ Jaime Sabartés señala con acierto: «Como ya se ha visto en su obra, se da cuenta de que cada cosa requiere una forma distinta y todos los medios son buenos si uno sabe aprovecharlos en el momento oportuno para dar curso al pensamiento» (1953: 110). Y antes había escrito, en relación a esta idea: «Su expresión literaria, perdonen los literatos, es, pura y simplemente, la expresión personal de Picasso. No la busquemos fuera de su obra conocida, es decir, fuera de él. Busquémosla solo en lo que dice y en cómo lo dice. Así veremos que su producción literaria vibra dentro del ritmo de su pintura y escultura» (1983: 38).

la realidad y comprendía el mundo. El cubismo —entiende Guillermo de Torre— no se trata «solamente de una modalidad plástica, sino de un sistema de conocimiento, con aplicación extensiva a otras artes y, en primer término, a la poesía» (1948: 37). Esta presentación del cubismo como sistema de conocimiento se relaciona estrechamente con la concepción del surrealismo que plasma Octavio Paz en *Las peras del olmo*, para quien el surrealismo, según apuntaba en el epígrafe 2.6, es «un poner en radical entredicho a lo que hasta ahora ha sido considerado inmutable por nuestra sociedad, tanto como una desesperada tentativa por encontrar la vía de salida» (1984: 137). Esta definición está cada vez más extendida y, como también señalé, es la que personalmente prefiero. Si se entienden cubismo y surrealismo como categorías no solo artísticas sino también epistemológicas, no es de extrañar que Picasso las conectara en su personal interés por tratar el arte como vía de aprehensión de la realidad. De hecho, si en pintura ideó el cubismo para mirarla, su mirada poética fue desde el surrealismo —a pesar de que Breton denominara su primera poesía como cubista¹⁴⁸ (1969: 36)—. Todo está en la poesía de Picasso como en su pintura: puesto a la vez y en lucha, condenados los elementos que intervienen a entenderse entre ellos. El propio Picasso dice: «Yo meto en mis cuadros todo lo que se me antoja. ¿Qué no van unas cosas con otras? Peor para ellas; no tienen más remedio que aguantarse» (1990: 33). La relación entre su poesía y su pintura es simbiótica; tiene claro que para decir en una lo mismo que en la otra, aunque el procedimiento se mantenga, no pueden utilizarse los mismos códigos. El propio artista explica: «Si pienso en una lengua y escribo “el perro persigue a una liebre por el bosque” y quiero traducirlo a otra lengua tendré que decir “la mesa de madera blanca hunde sus patas en la arena y muere casi del susto al reconocerse tan idiota”» (2008: 25). Además, el procedimiento picassiano en el arte —un procedimiento que, en tanto creativo, puede aplicarse así a sus textos como a sus cuadros, grabados, esculturas...— se basa en esta obligada convivencia entre modelo y obra: ambos están obligados a coexistir aunque el acuerdo parezca imposible, como obligados a entenderse están los elementos de sus obras.

Fijando la vista ya en los textos, puede observarse que persisten en ellos una serie de temas fundamentales —comida, violencia y erotismo— que se pueden encontrar a lo largo de toda su

¹⁴⁸ El cubismo es de hecho una vanguardia literaria reconocida, aunque de muy difícil práctica. Pese a que Breton califica la poesía de Picasso como cubista en el Primer Manifiesto Surrealista, lo hace solo para cargar contra el malagueño y su expresión literaria, plenamente surrealista y que llamó la atención del francés. Más allá de los caligramas, no quiero dejar de mencionar un poema que, creo, puede servir de claro ejemplo de las características del cubismo en poesía: «Croquis en la arena» de Oliverio Gironde, recogido en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922).

producción. La comida es un aspecto que aparece tanto en su pintura como en su poesía, aunque en este caso, por ser un tema más cotidiano, es más abundante en los escritos. En el *Entierro del conde de Orgaz* (1957-1959) se encuentra el tema gastronómico especialmente presente¹⁴⁹; como en *Trozo de piel* (1959), el erotismo, o en *Sueño y mentira de Franco* (1937), la violencia. En los poemas de Picasso los sabores y las comidas cobran un papel especial y su campo semántico se convierte en todo un inventario de símbolos que van desde la cotidianeidad más aburrida hasta la crueldad más terrible y sádica, pasando por el erotismo más evidente. Además, Picasso tensa al máximo las relaciones entre lo que se come y lo que no se come hasta hacernos digerir los platos de peor gusto. La violencia también se encuentra a menudo en sus pinturas, y aunque sea explícita en pocas ocasiones –*Matanzas en Corea** o *El rapto de la sabina**–, está estrechamente ligada a la forma, al igual que ocurre en sus poemas, en los que las palabras se precipitan unas sobre otras cayendo sobre el lector indefenso. Además esta violencia velada, no explícita, pero que sin embargo causa un profundo desasosiego en el espectador o en el lector, suele provenir de imágenes eróticas. Picasso en su pintura expresa el erotismo de forma distinta a como lo hace escribiendo. En los poemas encontramos, como apunta Jiménez Millán (1996b: 115), que «referencias ambientales inmediatas [...], se trasladan también a un erotismo familiar, no muy distante de las evocaciones culinarias» y que rozan, en muchas ocasiones, lo escatológico. En la pintura, si bien el erotismo en algunas obras, como puede ser *Las señoritas de Avignon**, también se extrae de lo cotidiano, el tratamiento del tema dista mucho de la escatología y lo vulgar. Los desnudos de inspiración goyesca son violentos pero de elegancia innegable, como innegable es en los grabados eróticos de la *Suite 347**, pese a la violencia que inserta en la escena la figura masculina.

Además de la cuestión del panorama temático, también es recurrente en los análisis sobre los textos picassianos la formal. Se encuentran esos textos de múltiples cabezas o rizomáticos, escritos con lo que Douls Eicher ha llamado el «genitivo metafórico» (2017: 192-195), que conforman un descenso torrencial de las palabras privadas de signos de puntuación. Esto da lugar a un ritmo y a una cadencia especialmente característicos que empujan a una lectura en voz alta que suele facilitar su comprensión aunque, como escribe Caparrós Esperante, esta «podría producir la muerte por asfixia» del declamador (2017: 17). Por su parte Riñler-Pipka,

¹⁴⁹ He hablado sobre la presencia de la comida y la bebida en *El entierro del conde de Orgaz* en el siguiente ensayo: GONZÁLEZ ÁNGEL, Sara (2015): «Símbolos gastronómicos en la poesía de Picasso o la digestión de la escritura automática», *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, coord. Jesús Murillo Sagredo y Laura Peña García, Madrid: Biblioteca Nueva, 337-346.

para el caso del texto del 24 de marzo de 1936, aunque podría hacerse extensivo a toda su producción poética, afirma que Picasso juega, como hiciera Huidobro en el creacionismo, con la sonoridad, el significado y el idioma de las palabras elegidas de forma estimulante para los sentidos, sin necesidad de significar nada concreto más allá de la consecución de este objetivo (2012: 70-71).

Hay, además, un tercer aspecto que llama especialmente la atención en los poemas de Picasso y que ha anotado brevemente Katheleen Brunner en la introducción de *Picasso Rewriting Picasso*: resulta que el artista desaparece casi completamente como yo lírico en unos textos que podrían considerarse como autobiográficos en ciertos aspectos, especialmente en su configuración a modo de diario íntimo en el que se fecha cada entrada (2004: 9). Son muy contados los usos de la primera persona singular en los textos, aunque bastaría con la sola presencia de ese yo del primer poema en abril de 1935 («que aunque vengo de lejos soy un niño y tengo ganas de comer y de nadar en agua salada») para confirmar la condición autobiográfica de toda su obra. El hecho de que el yo se diluya en los textos, escindiéndose en una multitud de personajes o en una suerte de personaje coral es especialmente interesante y conecta directamente con las cuestiones que se plantearon en el marco teórico sobre la configuración de la identidad a través de la literatura. Sin duda, Picasso en sus textos, y especialmente en los poemas seleccionados está tratando de responder a preguntas de calado sobre sí mismo y que pasan por aquellas tan trascendentales como ¿quién soy? Pero que se centran, sobre todo en las otras dos grandes preguntas: ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy?

A la luz de estas cuestiones, y a mi parecer, tras un acercamiento profundo a los textos, la poesía de Picasso presenta dos niveles de lectura y/o interpretación: un primer nivel en el que se percibirían los elementos formales, sus confluencias con la imagen, los rasgos de su construcción a nivel textual y el sentido que se desprende de la lectura descontextualizada o la sistematización temática de su contenido; y un segundo nivel en el que el texto se pondría en relación con la macroestructura a la que pertenece (la biografía, el resto de la obra literaria y de la obra plástica del autor, otras obras literarias y otras obras plásticas...). Se desvela así su sentido profundo en el que aparecen las posibilidades de sistematización del proceso creativo, del imaginario y los indicios de la creación de un espacio-tiempo que sirva de refugio y que responde a una necesidad existencial. La primera de esas lecturas es la que ha sido más productiva hasta el día de hoy y ha dado lugar tanto a brillantes análisis de poemas concretos (Caparrós Esperante, 2017) como a estudios panorámicos en los que se ha profundizado con solvencia en todos los aspectos de la obra literaria de Picasso que no se afrontan en estas

páginas, como puede ser la atención a las construcciones sonoras y rítmicas, la presencia estructural de lo escatológico, erótico, humorístico y provocativo, y la extrema relevancia de lo sensorial que entronca con la greguería y el *collage*¹⁵⁰ que tanto gustó al artista en la plástica (Leiris, 1989; Piot, 1989; Jiménez Millán, 1990 y 1996b; Fernández Molina, 1988; Michaël, 2008a; Ribler-Pipka, 2014, 2015 y 2019a; Douls Eicher, 2017¹⁵¹; Caparrós Esperante, 2019).

El segundo nivel puede afrontarse si y solo si ya se ha estudiado con suficiente hondura el primero, porque solo a través de la comprensión de los mecanismos de la forma y el funcionamiento de los poemas puede trabajarse la comprensión de los mecanismos de la creación poética del autor y la función de los textos en su circunstancia, cuestión de especial relevancia teniendo en cuenta que Picasso ya cultivaba otras artes. Para desentrañar este segundo nivel es necesario contemplar los textos en la red de relaciones que se establece a lo largo de toda su producción, cuyos hilos se entretrejen con todos los aspectos y tiempos de la vida del ahora poeta.

Ya Baroja vio brillar en el joven malagueño, cuando lo conoció con motivo de la fundación de la revista *Arte Joven* en la que ambos colaboraban (Baroja, 1947: 247), una sensibilidad literaria que, para el donostiarra, estaba por encima de la pictórica. Y a esa misma capacidad de la que habla Baroja se refiere Jaime Sabartés, insistiendo en que lo hace «para completar la expresión de la realidad obligado por su afán inconmensurable de sinceridad» (1983: 38). Es esta una sinceridad para consigo mismo, un intento de aclararse las ideas: los poemas picassianos se construyen como una búsqueda; en esta se busca el hogar y la seguridad, cuya necesidad se acentúa en los últimos años de su vida, quizá por la certeza de que aquello es ya inalcanzable. La ruptura con la ciudad de la infancia de Picasso fue tan abrupta que el léxico,

¹⁵⁰ Al respecto del *collage* lingüístico y la conversión del lenguaje en objeto explica Mallén lo siguiente: «En lugar de hacer que las palabras evoquen la imagen mental del objeto, este último conduce a aquellas, por lo que el poeta las agrupa de forma arbitraria como entidades lingüísticas relacionadas indirectamente al referente. El poeta no ignora el significado de las palabras, sino que al presentar cada palabra en un contexto inusual, dirige la atención del lector no solo hacia su valor fonológico, sino también hacia su semántica, así como a la interacción entre ambos niveles. El lenguaje se hace objeto» (2009: s.p.). En esta línea también escribe Caparrós Esperante: «así, cuando la palabra es escrita —en sentido literal, con letras—, puede ser dibujo, puede transformarse en caligrafía, en pintura, en expresión plástica. Si la palabra es dicha, esto es, si se enuncia de manera oral, se vuelve sonido (casi siempre) arbitrario, suena como suena la música, o es ritmo, cadencia, ajena a las convenciones impuestas por la ortografía e inalcanzable para la gramática» (2019: 9).

¹⁵¹ Añado esta referencia a pesar de que Fabienne Douls Eicher se centre exclusivamente en los textos franceses para su análisis por la brillantez y profundidad de su trabajo.

el paisaje y los personajes de su niñez aparecen una y otra vez en sus versos como en una ensoñación¹⁵².

En las siguientes páginas podrá, pues, leerse el análisis de los tres poemas seleccionados poniendo especial atención a ese segundo nivel de lectura y a los elementos estructurantes que forman las redes afectivas de Picasso en la poesía: el cronotopo y el imaginario áureo. Para ello se transcribirán los textos, que no son fácilmente accesibles, y se comentarán a la luz del tipo de proceso creativo seguido y las relaciones pictóricas y biográficas que se establezcan en cada uno de ellos.

¹⁵² Jaime Sabartés dice que Málaga para Picasso «no es otra cosa, entonces, que un recuerdo infantil y una estación de paso» (1953: 7).

5. *Sueño y mentira de Franco*: poesía e imagen en legítima defensa

Sueño y mentira de Franco es el primer poema de los escritos por Picasso que tiene, por así decirlo, entidad por sí mismo. Desde que escribiera aquel texto del dieciocho de abril de 1935 no se había parado a titular ninguno, como sí hizo con este. Tampoco ninguno de ellos había trascendido su intimidad más allá del círculo artístico más cercano, excepto aquellos dos poemas que se publicaron en *Cahiers d'Art* (1935) y *Gaceta de Arte* (1936). Pero en junio de 1937, exactamente entre el 15 y el 18 de ese mes, cuando la Guerra Civil española estaba en plena ebullición, escribe este poema exento, que, pese a mantener estrechas relaciones con su imaginario poético, sus temas y su estilo, presenta grandes novedades, como se verá a continuación. También contenía grandes novedades el cuadro que acababa de terminar y que marcaría un hito en su carrera artística, el *Guernica*, y al que el poema está estrechamente vinculado. No obstante, y a pesar de la relevancia que este texto tiene en su obra poética, si en la actualidad se busca información sobre *Sueño y mentira de Franco*, los datos que se encontrarán con mayor facilidad serán los relativos a dos planchas de grabados que el malagueño bautizó con el mismo título, creadas entre enero y junio de del mismo año 1937, y complementarias al poema.

Es de todos conocido cómo se llevó a cabo el proceso de colaboración entre Picasso y la comisión española, con Josep Renau y José Bergamín a la cabeza, en la Exposición Internacional de París de 1937 y que tuvo como resultado el *Guernica*. Lo que quizá sea menos conocido es que, además del gran lienzo, el malagueño también creó el poema y los grabados *ex profeso* para ser vendidos de forma conjunta en la misma Exposición y apoyar con los ingresos obtenidos al bando republicano en la Guerra Civil¹⁵³. Penrose describe así el documento:

En enero ya había comenzado a grabar dos grandes planchas divididas en nueve espacios, cada uno de los cuales tenía el tamaño de una postal. En principio, la intención era vender las planchas por separado en beneficio de los españoles en apuros. Sin embargo, cuando el 7 de junio el trabajo quedó concluido, las hojas de grabados sombreados con aguatinta eran tan impresionantes que se decidió poner a la venta las hojas enteras, acompañadas de un facsímil de un poema de Picasso largo y violento, manuscrito. A estas tres hojas se sumaron su traducción

¹⁵³ Para una información más detallada de la motivación que empujó a Picasso a crear *Sueño y mentira de Franco* y las circunstancias de la invitación a participar en la Exposición Internacional de París recomiendo la lectura de HARO GONZÁLEZ, Salvador y SOTO, Inocente (2011): *El sueño del compromiso*. Málaga: Museo Picasso de Málaga, pp. 15-16.

al francés y al inglés y una cubierta diseñada por Picasso, quien dio al folleto el título de *Sueño y mentira de Franco* (Penrose, 1981: 261)¹⁵⁴.

Aquellos elementos, como cuenta Penrose, conformaban una sola obra que recogía bajo el título de *Sueño y mentira de Franco* una serie de imágenes con una suerte de subtítulo o prefacio escrito en clave onírica y que, como siempre ocurre con Picasso, habría que desentrañar, pues presenta varios niveles de lectura. Sin embargo, una vez pasada la Exposición y olvidada la obra como *souvenir artístico* del pabellón, también se olvidó una de sus partes, la que menos se asociaba en la época a su autor, que era aún cripto-escritor: el poema. Ya en la propia Exposición la imagen, claro está, ganó mucho mayor protagonismo que el texto: así, comenzaron a venderse los grabados, divididas sus escenas a modo de postales sueltas, todo persiguiendo la recaudación de fondos para la República. Esto contribuyó a que se perdiera la concepción conjunta como obra total de imagen y texto. Además, los grabados fueron reproducidos (sin el poema) en revistas como *Nueva cultura* (nº 4-5, 1937) o *Cahiers d'art* (1937) y comenzaron a tener un valor en sí mismos por la firma de Picasso. Al poco tiempo nadie recordaba ya el texto, ni que alguna vez unos y otro fueron ideados como una obra única.

Sin embargo, *Sueño y mentira de Franco* había nacido como una obra artística híbrida donde imagen y texto convivían bajo un mismo título y, a su vez, si se complementaban entre sí, también debían entenderse en relación al cuadro mural *Guernica*. Es *Sueño y mentira de Franco* la primera obra política del malagueño¹⁵⁵ y, tras esta, no fueron muy abundantes este tipo de expresiones –*Masacre en Corea* (1951) puede ser otra de las escasas muestras de este arte–. Al conocer el contexto en el que se crearon los grabados y el poema, puede confirmarse la presencia de un claro posicionamiento político del autor en contra del bando sublevado que dos años después acabaría por ganar la contienda e impondría la dictadura franquista. De este posicionamiento y del contexto histórico-social de la España en guerra surgen estas obras impregnadas en su signicidad de una violencia muy elocuentes: *Sueño y mentira de Franco* y el *Guernica*. No obstante, quiero matizar que Picasso, si bien hace arte de guerra, no hace arte de propaganda. Es cierto que tomó partido claramente a favor del bando republicano pero, en realidad, su inclinación era en pro de la vida, la libertad y la justicia. Eso fue lo que manifestaron

¹⁵⁴ También Haro y Soto dan información detallada sobre las cuestiones técnicas de las planchas que componen la parte plástica de *Sueño y mentira de Franco*. Para ello remito al capítulo «Las metamorfosis de una obra» de *El sueño del compromiso*.

¹⁵⁵ Para profundizar en este asunto recomendamos la lectura de Arias Serrano (2000); Martínez Silvente (2013); Tussel García (2013); Esteban Lorente (2009: 357); Greely (2006: 147-189).

sus creaciones, pues contienen y transmiten un fuerte dolor causado por la muerte de su país, del país que había dejado tiempo atrás. Por superar la condición propagandística y la gran habilidad que tuvo el artista para penetrar la esencia de las cosas y transmitirla, su arte es intemporal y no envejece, o, al menos, no ha envejecido tras los ochenta años transcurridos desde entonces, opinión que comparto con Pierre Cabanne (1975: 9). Como recoge José Bergamín, recordemos, uno de los integrantes de la comisión española de la Expo de París, Picasso decía a cualquier persona que se acercara a su estudio mientras terminaba el *Guernica* que la guerra de España era una batalla reaccionaria contra el pueblo y contra la libertad, y que en el cuadro expresaba, como en todas sus obras recientes, su horror producido por una casta militar que había sometido a su patria a un dolor inconmensurable (Désalmand, 1996: 42). Pero este posicionamiento político viene motivado, siguiendo las dinámicas de actuación del artista, por los afectos más que por la ideología, y así lo hace notar Arias Serrano:

Lo verdaderamente importante es que, por encima de cualquier ideología política, lo que esta obra despertó en Picasso fue el sentimiento. De ahí que, aunque encarne, efectivamente, el ejemplo de pintura políticamente comprometida, lo haga huyendo del panfleto, incluso de la denuncia directa, expresando el horror y el sufrimiento sin mostrar directamente al agresor. Ello le otorga un sentido mucho más universal, al convertir a ese pueblo anónimo en el símbolo de la impotencia humana ante la violencia ciega emanada de la guerra (2000: 294-295).

Estos afectos se plasman en el imaginario seleccionado para los grabados y en la profunda empatía y conmoción que se manifiestan en el poema, especialmente en los gritos finales de la composición. Las dos planchas de grabados se dividen en dieciocho viñetas en total, elaboradas entre enero y mayo de 1937. Entre el comienzo y el final de la creación de los grabados, tuvo lugar el bombardeo de Guernika y Picasso, estremecido, pintó el lienzo homónimo. Por ello, ambas obras están estrechamente relacionadas, tanto por su contenido como por su forma.



Figura 1. *Sueño y mentira de Franco (I)*. Pablo Picasso.



Figura 2. Sueño y mentira de Franco (II). Pablo Picasso.

fandango de verduras escabecha de espadas de japos de mal agüero
 estropajo de pelos de coronillas de piel en medio de la sartén en
 pelotas - guiso sobre el cucurumho del sorbete de bacalao
 frito en la sarna de su corazón de cabestro - la boca llena de
 la jalea de chinches de sus palabras - capa belos del plato
 de carecales tronzando tripas - manique en erección ni uva
 ni breva - comedia del arte de nivel tejer y teñir nubes
 - productos de belleza del carro de la paupera - plato de las meninas
 en las limas y en las limoneras - el tamboro el tambor lleno de chorros
 y de bocas - la rabia meteciendo el dibujo de la sombra que le apota las
 plantas dobladas en la arena y el caballo alviento de jar en jar
 al sol que lo hea a las moscas que hilvanan a las uñas de la
 red llena de pogueones al codete de azucenas - jaral de piojos
 donde está el perro nudo de ratas - escondido del palacio de trapos
 hijos las banderas que fueren en la sartén se restueren en el negro
 de la saba de la tinta desgranada en las gotas de sangre que lo fasinan
 - la calle sube a las nubes atada por los pies al mar la cara que puede
 sus entrañas y al velo que la cubre canta parte loco de pena del vuelo
 la cana de pensar y alhiqui alhiqui del entierro de primera del carro de
 mudanza - las alas rojas no dando sobre la tela de araña del pan seco y
 agua clara de la pacalla de azúcar y terciopelo que pinta el latigazo de
 sus mejillas - la luz se tapa los ojos delante del espejo que hace
 el mudo y el trazo de tuono de las llamas se muere de los labios
 de la herida - Eritos de niños gritos de mujeres gritos de papiros
 gritos de flores gritos de maderas y de piedras gritos de ladrillos gritos de
 muebles de camas de sillas de cortinas de casuales de gatos y de papules
 gritos de oloros que se arañan gritos de humo picando en el marullo
 de los gritos que muere en el Caldero y que de la lluvia de pájaros
 que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes
 mordiendo el algodón que al sol seburna en el plato
 que el kabin y la bolsa esconden en la buelta que al piel
 deja en la boca



Figura 3. Poema Sueño y mentira de Franco manuscrito. Pablo Picasso.

Sueño y mentira de Franco

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 — la boca llena de la jalea de chinches de sus palabras — cascabeles del plato de caracoles trenzando tripas – meñique en erección ni uva ni breva — comedia del arte de mal tejer y teñir nubes – productos de belleza del carro de la basura — rapto de las meninas en lágrimas y en lagrimones – al hombro el ataúd relleno de chorizos y de bocas — la rabia retorciendo el dibujo de la sombra que le azota los dientes clavados en la arena y el caballo abierto de par en par al sol que lo lee a las moscas que hilvanan a los nudos de la red llena de boquerones el cohete de azucenas — farol de piojos donde está el perro nudo de ratas y escondrijo del palacio de trapos viejos las banderas que fríen en la sartén se retuercen en el negro de la salsa de la tinta derramada en las gotas de sangre que lo fusilan — la calle sube a las nubes atada por los pies al mar de cera que pudre sus entrañas y el velo que la cubre canta y baila loco de pena — el vuelo de cañas de pescar y alhigüí del entierro de primera del carro de mudanza — las alas rotas rodando sobre la tela de araña del pan seco y agua clara de la paella de azúcar y terciopelo que pinta el latigazo en sus mejillas — la luz se tapa los ojos delante del espejo que hace el mono y el trozo de turrón de las llamas se muerde los labios de la herida — gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas de cortinas de cazuelas de gatos y de papeles gritos de olores que se arañan gritos de humo picando en el morrillo de los gritos que cuecen en el caldero y de la lluvia de pájaros que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes mordiendo el algodón que el sol rebaña en el plato que el bolsín y la bolsa esconden en la huella que el pie deja en la roca.

En las diez primeras viñetas observamos al general Francisco Franco convertido en el Ubú Rey de Alfred Jarry¹⁵⁶: un ser grotesco, escasamente antropomórfico y que inspira terror y burla en la misma medida¹⁵⁷. Cuando se menciona al Ubú Rey de Alfred Jarry no hago referencia al personaje literario exactamente, sino a los dibujos que de él hizo el propio autor de la obra. Es esta una referencia puramente estética y formal, aunque no sobran las connotaciones risibles que el personaje literario pueda añadir a la alusión. Esta dualidad Franco-Ubú se relaciona directamente con el concepto de «indiferenciación» y con la construcción de las teogonías y cosmogonías de las que habla Millán Alba:

En el origen de los mitos, tanto en los más primitivos como en los culturalmente elaborados según aparecen en la literatura griega, suele registrarse un estado de confusión, tanto cósmica como social. La indiferenciación típica de los gemelos (donde la identidad se lleva a cabo en el odio de lo idéntico), instintivamente considerada como peligrosa, parece transmitirse a la propia naturaleza. Hombres y animales no están tajantemente distinguidos entre sí, y proliferan los monstruos procedentes del injerto de unas especies en otras. La indiferenciación reina por doquier, según advirtió Lévi-Strauss. Es la idea del caos original, presente en casi todas las teogonías y cosmogonías. Los seres inicialmente indiferenciados luchan entre sí para diferenciarse mutuamente (2008: 81).

A través de esa indiferenciación en el proceso de creación de ese Franco, que es a su vez Ubú y a veces don Quijote, se da lugar, de este modo, a un nuevo imaginario y a una nueva forma de ver el mundo con sus mitos correspondientes.. Además, este personaje, que se presenta a caballo, también recuerda a un don Quijote en sentido inverso, cuya ensoñación, en vez de provocar su propio daño, hierde de muerte a todo un país. Esta reinterpretación del mito quijotesco y la superposición con Ubú cargan al nuevo personaje de toda una serie de connotaciones que se desatan en el imaginario del espectador y convierten al protagonista de la imagen y del poema en un ser inverosímil; dicha inverosimilitud, casi cómica, es la que hace que nadie se proteja ante su presencia y que la devastación a su paso sea aún mayor.

En la segunda plancha se observa de nuevo al pelele, quien, sin que el espectador se explique cómo, se ha alzado y ha dejado tras de sí un terrible reguero de muerte y destrucción.

¹⁵⁶ A modo de curiosidad indico que, como me hizo notar amablemente Nanette Rißler-Pipka, el personaje de Ubú permaneció en el universo creativo de Picasso durante todo el año 1937. Ejemplo de ello es, por ejemplo, el grabado titulado *Le père Ubu* de septiembre, o el poema del mismo día de ese mes, que escribe en francés, en el que aparecen imágenes similares a las que se encuentran en el de *Sueño y mentira de Franco*: «au bout de la jetée promenade/ derrière le casino le Monsieur/ si correctement habillé si gentiment/ déculotté mangeant son/ cornet de frites d'étrons/ crache gracieusement/ les noyaux des/ olives à la gueule/ de la mer/ enfilant ses/ prières à la corde/ du drapeau qui grille/ au bout du gros mot/ qui illumine la scène/ la musique cache son/ museau dans l'arène/ et décloue/ son effroi/ du cadre de guêpes/ jambes écartées/ l'évantai fond/ sa cire sur l'ancre» (Picasso, 12 de septiembre de 1937).

¹⁵⁷ Como recoge Juan Antonio Ramírez, es necesario incidir en que la burla y el humor son el escudo de protección que encuentra el artista ante los horrores de la guerra: «*Songe et mensonge de Franco*. Generando esta *sonoridad burlona*, Picasso muestra desde la ironía de un humor muy negro, lo absurdo e injustificado de la sublevación militar» (1999: 29).

Esto mismo es lo que ha ocurrido en la Historia: el pueblo de Guernika ha sido bombardeado, la guerra es cada vez más cruda y ese ente risible se ha consolidado como uno de los seres terribles que amenazaban al mundo en aquel tiempo. En las últimas imágenes, el esperpento del futuro dictador desaparece y Picasso solo reproduce el horror que ha dejado a su paso. Enlazan así con el *Guernica* que acababa de terminar: las cinco viñetas finales están realizadas justo después de dar por acabado el gran lienzo. El dolor es tal que puede prescindirse del retrato de su causante: lo que queda tras de una guerra no es una victoria sino la derrota de toda una población, sea del bando que sea. Y esto supo captarlo Picasso tanto en el *Guernica* como en *Sueño y mentira de Franco*.

Juarranz de la Fuente resume en las siguientes líneas el contenido completo de los grabados de la obra:

las planchas del Sueño y Mentira de Franco son, pues, una narración en la que Franco, apoyado por el ejército, la Iglesia y los moros, cruza el Estrecho e intenta destruir la República, pero donde el pueblo español, representado por el toro, le hace frente y al final lo derrotará, aunque haya tenido que dejar un reguero de dolor, sangre y muerte (2011: 16).

Ese es, básicamente, el núcleo del argumento narrativo. Creo necesaria una aclaración, en este punto, en cuanto al orden de lectura que he realizado a la hora de interpretar las viñetas. He seleccionado las imágenes que reproducen las planchas, es decir, la plancha de grabado en sí misma y no su estampación. Estas planchas se encuentran, como indican Haro y Soto, en el Museo Ludwig de Colonia y puede observarse una reproducción de las mismas en Haro y Soto, 2011: 19. Las imágenes que yo reproduzco son el resultado de la inversión de la estampación. He elegido estas imágenes y no las originales que fueron difundidas en aquel cuadernillo en la Exposición de París porque este estudio se centra en la repercusión de la creación en el artista y, puesto que no se guía por las consignas de la Teoría de la Recepción, tienen mayor relevancia las planchas, que diseñó para sí mismo y cuyo resultado previo a la estampación tuvo en cuenta para crear el poema, que la estampación, en la que se pierde un hilo argumental ya de por sí difícil y que, sin duda, no tuvo la misma relevancia para Picasso pese a que fueran las que se difundiesen. De sobra es conocido el desinterés que tenía el artista por la obra de arte terminada, como ya se ha mencionado. Este interés por la obra en proceso y no por la acabada fue puesto de manifiesto con respecto al *Guernica* y al reportaje fotográfico que hizo Dora Maar de su proceso de creación. A la luz de esta información no debería resultar extraño que el interés de Picasso se concentrara en las planchas de grabado y no en su estampación, aunque también se encargara de esa parte del proceso. Por todo esto he decidido tomar como original la imagen de

la plancha y el orden de las viñetas que se encontraba en ellas será la que tenga en cuenta para mi análisis.

Por otro lado, también querría indicar mi desacuerdo con la ilación narrativa que defiende Posada Kubissa en el artículo en el que rescata los dos dibujos inéditos que Picasso descartó para la serie de *Sueño y mentira de Franco* (1993) –parece que también la imagen en este caso cuenta con ese carácter rizomático de los poemas—. En este texto Posada defiende que las secuencias se compartimentaron porque el objetivo de ellas fue el ser vendidas por separado a modo de postal y por ello no podría darse un sentido narrativo a la composición de imágenes. No obstante esta afirmación resulta contradictoria al sostener que sí que existe un hilo narrativo entre los dos dibujos descartados y dos de las viñetas que se recogen en las planchas de grabado (1993: 68). Por otro lado, sería necesario indicar que aunque la posibilidad de la venta de las viñetas como postales siempre estuvo presente, esta idea surgió después de la creación de la obra *Sueño y mentira de Franco* y su concepción para ser vendida junto con el poema a modo de cómic.

Sin embargo, para esta investigación sería necesario poner de relieve otros elementos también presentes en la imagen que, aunque anunciados, no han sido aún sistematizados. En la primera escena se presenta al personaje, en el que efectivamente y como se ha señalado, tiene lugar un proceso de indiferenciación entre el Ubú de Jarry y otro mucho más patrio, que es don Quijote, montado en su rocín y bajo el sol de justicia de la Mancha. En esta primera escena, donde tanto el sol como el caballo sonríen, nada hace pensar en que el personaje que se presenta es de signo negativo; más bien resulta amable al espectador por los atributos quijotescos que lo hacen parecer un héroe anciano, incluso cansado, que camina bajo el sol de justicia para volver al hogar. No hay nada en la escena que haga pensar en él como el personaje que aparece en el título, Franco, salvo el bigote que fácilmente puede pasar desapercibido entre las líneas del traje de Ubú. Pero en la segunda escena Picasso ya enseña al personaje en la primera de sus bravuconadas, haciendo alarde de miembro viril y desprovisto de todos los atributos que lo relacionaban con don Quijote y, por tanto, que podían despertar la simpatía del receptor. Este personaje que sostiene una espada y se deja guiar por el humo en forma de nube que le hayan vendido sus personas de confianza o que está dispuesto él a vender a los demás, camina ahora sobre una cuerda floja haciendo de funambulista por una ideología que flaquea en sus cimientos. En la tercera viñeta se muestra al personaje esculpiendo un busto de aire clásico y que recuerda irremediablemente a Marie-Thérèse en otros grabados como los de la *Suite Vollard**, donde se

la suele representar coronada por jazmines¹⁵⁸. Esta figura femenina, que es el símbolo de los afectos del Picasso de los años 30, podría aquí resignificarse y convertirse en la patria lejana que se encuentra en peligro de muerte. En esta imagen Picasso hace convivir lo bello, encarnado en un busto de perfección helénica, con lo monstruoso y caricaturesco representado por ese esperpento¹⁵⁹ de Franco-Ubú. Penrose defiende que las criaturas más bellas aparecen con frecuencia en la obra del artista en indisociable unión con lo monstruoso o lo ridículo dando lugar a lo grotesco, tan del gusto hispánico de todos los tiempos¹⁶⁰ (1974: 157-196).

En la segunda de las tiras comienza a aparecer el núcleo narrativo, aunque la primera de ese segundo bloques de viñetas ofrece otra escena de caracterización del personaje que, ahora vestido de mantilla, traje típico femenino para el jueves santo, se consagra como religioso. Sin embargo, el hecho de que aquel personaje heroico aparezca vestido de mujer, que además parece que baila, ridiculiza y parodia tanto al personaje como a la religiosidad de este, que adquiere los rasgos más negativos de la celebración andaluza de la Semana Santa: superficialidad e idolatría. Ya en la segunda viñeta de esta tira comienza la acción y puede verse a la figura embestida por un toro: ¿es Franco contrariado por el bando republicano que se identifica con el pueblo español? Parece que el humo y la cuerda floja de la segunda viñeta de la primera tira se mostraban a modo de augurio de fracaso del personaje, pero en la última viñeta de la tira aparece el personaje recuperado y arrodillado en actitud de rezo, atrincherado por un vallado de alambre de espino. Se identifica así al personaje con los aspectos más tradicionales y retrógrados de la idiosincrasia del país y de nuevo banalizando lo religioso, pues la sagrada forma en la custodia a la que parece que le reza, tocado por un capelo catedralicio esta vez, es en realidad un duro, una moneda de cinco pesetas. Además, en esta viñeta lo

¹⁵⁸ Recuerda también estas imágenes Caparrós Esperante al analizar el poema del 24 de diciembre de 1935, donde Picasso menciona una «cabeza adornada con jazmines» y que se refiere con toda seguridad a Marie-Thérèse (2017: 8) la musa que hacía pocos meses le había dado a su primera hija, la segunda de su descendencia.

¹⁵⁹ Sobre la caracterización del Franco de Picasso como esperpento y su relación con esta tradición estética hispánica recomiendo la lectura de: CHAO, Ramón (2009): «Un esperpento llamado Franco», *Le Monde diplomatique en español*, n.º. 170, p. 27.

¹⁶⁰ Las criaturas más bellas aparecen con frecuencia junto a imágenes de lo monstruoso o lo ridículo y esto es muy del gusto de los artistas que desean provocar al receptor y transmitir un mensaje de gran potencia. Así, dice Penrose, ocurre en la construcción del Minotauro de Picasso, especialmente en la *Minotauromaquia*, y también, añadido yo, en todos sus poemas, especialmente en este que se comenta y en *El entierro del conde de Orgaz*. Este gusto por lo grotesco conecta directamente con la filosofía del límite que define Eugenio Trías y cuyas ideas más interesantes para esta investigación se recogen en *Lo bello y lo siniestro*, escrito en 1981 y que Penrose sintetiza en una breve frase para el caso del malagueño: «Picasso nos enseña que no hay belleza sin fealdad ni fealdad sin belleza» (1974: 195).

religioso queda definitivamente asociado a lo violento: la religión no protege al pueblo sino a las fuerzas fácticas, no ofrece consuelo a las víctimas de la guerra, sino que la Iglesia y sus símbolos, cercados en ese recinto espinoso, funcionan como otro de los victimarios.

La plancha se cierra con otras tres escenas. En la primera puede observarse la masacre en ambas posiciones: no solo hubo muerte de un lado de la batalla sino de los dos. En esta viñeta el personaje se muestra enarbolando un estandarte mariano como si se encontrara en medio de una cruzada y consolidando así el auspicio de la estructura religiosa. En la segunda de estas viñetas se aprecia al personaje ya antiheroico huyendo del campo de batalla donde su vida corre peligro, pero la huida la hace a lomos de un caballo blanco (y alado) que recuerda a la simbología de Santiago, el matamoros. En la viñeta final el caballo se ha convertido en cerdo subrayando así la risibilidad y cobardía del personaje que está, sin embargo, preparado para la embestida lanza en ristre, de nuevo como don Quijote contra los molinos, aunque el enemigo sea invisible en realidad. Esta elección del cerdo recuerda también al pasaje en el que el hidalgo y Sancho Panza son atropellados por una piara de cerdos. Como sea, el receptor de la embestida del monstruo protagonista queda oculto a los ojos del receptor, pero sí se aprecia, de fondo, la caída del sol, un sol que desaparece por el este en un mundo que se ha vuelto loco por los horrores de la guerra y que protagonizarán las nueve viñetas de la segunda plancha.

Acaba así la primera de las láminas. En ella se encuentra un personaje que se convierte en objeto de burla y produce más incredulidad que temor o respeto. Esto hace aun más terrible lo que ocurrirá a continuación en la segunda plancha de grabados. En la primera viñeta de esa otra lámina, el personaje ha lanceado y matado a su propio caballo, que simboliza tal vez a sus compatriotas que han caído en la guerra por un país que pretende gobernar. En la segunda, aparece solo un personaje, que no es el antihéroe sino un cadáver: es el cadáver de la mujer tocada por la corona de jazmines que esculpía en la tercera viñeta de la primera plancha y que desata las mismas connotaciones que aquella, incluidas las de lo grotesco ya que, aunque no se oponga a ella ahora la figura esperpéntica del Franco-Ubú, sigue el contraste siniestro de la belleza en la muerte: ¿qué hay más grotesco en el imaginario artístico que el cadáver de una bella mujer joven? Esta figura única carga aún más de fuerza dramática la escena. En la última viñeta de esta primera tira aparece otra imagen similar, es el cadáver del caballo que esta vez abraza el cuerpo de un hombre. Ambos parecen estar inertes y en ellos se condensa de nuevo la simbología picassiana y sus afectos: se unen en la imagen lo masculino, en la figura del hombre,

y lo femenino, de lo que es símbolo el caballo en el ruedo frente al toro para Picasso¹⁶¹. Además, ambas figuras se encuentran en una posición en la que solía retratar a Marie-Thérèse, la mujer tocada por la corona de jazmines, con un toro, elemento que se convierte en el antagonista absoluto de ese ser monstruoso que es el Franco-Ubú.

En la segunda tira de viñetas las imágenes se confunden: el personaje-Ubú se metamorfosea y se convierte en un monstruo terrible que enfrenta cara a cara a otro toro al que ahora sí cree capaz de combatir y con el que se enzarza en pelea en la segunda viñeta. Como receptora del mensaje no sé quién resulta vencedor en esta lucha, pero, ¿importa? Picasso muestra lo verdaderamente relevante en la tercera de esta tira de viñetas y que es el dolor encarnado en ese grito de la mujer que llora.

Las tres viñetas que dan por finalizada esta lámina y cierran la narración resultan familiares: la mujer que llora con el cadáver de su hijo en brazos y que se repite en la segunda viñeta como una piedad terrible, donde se hace patente que el hijo pequeño no vive; y se cierra con el grito desesperado de una madre impotente y que bien podría leerse como la imagen alegórica del país ante la destrucción y masacre de la guerra.

Estas cuatro últimas viñetas son las escenas que graba tras terminar el *Guernica* y por eso el imaginario cambia dejando lejos al Franco-Ubú quijotesco. La lectura simbólica a la luz de los acontecimientos históricos no es complicada. Lo es menos aún cuando se recibe, junto a estas imágenes, un texto y un título, *Sueño y mentira de Franco*, que bastan para confirmar que ese personaje risible y terrible a la vez tiene nombre propio y un lugar vergonzante en la historia del país.

Por otro lado, está el texto, indisociable de la imagen por el formato de distribución de la obra. No obstante, los contados acercamientos hermenéuticos que ha recibido se han hecho, inexplicablemente, buscando claves de lectura en referentes externos a la obra total. Así, Juarranz de la Fuente, como se comentará más adelante, encuentra la explicación del poema en un terremoto que vivió el niño Picasso cuando vivía en Málaga (2011: 17-20) y Brunner lo

¹⁶¹ Riβler-Pipka habla de esta simbología para la obra de Picasso en general y los poemas en particular defendiendo, además, que la tensión de la corrida de toros es equivalente en su obra en la existente entre el pintor y la modelo (2014: 207). Por otro lado, para profundizar más sobre las posibles lecturas simbólicas del toro y del caballo en esta obra recomiendo la lectura de: BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève (1984): «Semiótica del toro y del caballo en la obra de Picasso: el caso de *Sueño y mentira de Franco* (1937)», *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos: volumen I de las actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, coord. GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. Madrid: CSIC, pp. 705-712.

relaciona con el *Guernica* y no con los grabados (2004: 63); tan solo la lectura de Peñuela acerca el contenido del poema al de los grabados y al título, pero, por breve, no se detiene en su comparación o análisis conjunto: «Em *Sueño y mentira de Franco*, Picasso exterioriza sua revolta reunindo palavras que significam, em termos metafóricos, destruição dos habitantes e dos utensílios e móveis de uma casa que, junto com a mãe que nela vive, poderia muito bem simbolizar a República espanhola»¹⁶² (1993: 83).

La innovación de mi propuesta de lectura es la opción que cae por su propio peso y que consiste en buscar las claves principales del texto en la colección de imágenes homónima y que constituía con ella una obra única. Las primeras líneas son una suerte de descripción de ese monstruo grotesco que aparece en las diez primeras viñetas. El Ubú-general Franco queda retratado en el poema como un ser indigesto¹⁶³, desagradable y malvado. Es, de hecho, un ser repugnante en su totalidad, ya que físicamente se dice de él que tiene por melena un «estropajo de pelos de coronillas de pie en medio de la sartén en pelotas» y «la boca llena de la jalea de chinches de sus palabras». Esta alusión a la «jalea de chinches de sus palabras» lleva a pensar en un jarabe amargo por las mentiras proferidas por el dictador que haciendo promesas de tiempos mejores sume a la población en una espiral de odio y destrucción y solo en eso. Entre sus mentiras, la más grotesca y satírica es la que haría alusión al miembro viril que, si bien se muestra socarronamente enorme es en realidad, según puede leerse en el poema, del tamaño del dedo más pequeño de la mano, más pequeño que una uva y flácido como las brevas, fruta con la que suelen compararse en el lenguaje coloquial los tejidos que languidecen con la edad: «meñique en erección ni uva ni breva».

Se menciona también la ocupación del personaje, que es la «comedia del arte de mal tejer y teñir nubes». Este oficio recuerda a algunos de la larga lista de trabajos de Celestina y, además de emparentar con la tradición hispánica por este lado, es muy elocuente la selección de palabras. En primer lugar encontramos referencia a la Comedia del Arte italiana, que a su vez puede entenderse en su literalidad polisémica. Por un lado, la Comedia del Arte hace pensar al lector en todo ese desfile de personajes que conformaban los tipos de las escenas de entremés en el teatro italiano y que acabó exportado a toda Europa. En el caso del Franco-Ubú podría

¹⁶² Ofrezco traducción: «En *Sueño y mentira de Franco*, Picasso exterioriza su rabia reuniendo palabras que significan, en términos metafóricos, la destrucción de los habitantes y de los objetos y muebles de una casa la cual, junto con la mujer que vive en ella, bien podría simbolizar la República española».

¹⁶³ Habla Calvo Serraller de la «estética de la indigestión» referida al arte de Picasso (2013: 130-133). Lo que en estas páginas se indica puede fácilmente extrapolarse a cada una de las referencias gastronómicas que aparecen en la poesía del artista.

hablarse de un *capitano* o un polichinela. El primero es un capitán de ejército viejo e ineficaz al que se le va la vida en aparentar ser lo contrario y casarse con la hija de *pantalone*, para ello miente, engaña y utiliza a todos a su alrededor tiñendo de otro color la realidad y vendiendo humo («arte de mal tejer y teñir nubes»). Esto podría relacionarse en la imagen con la nube domesticada que lleva el personaje en la segunda viñeta de la primera línea de la primera plancha de grabado, donde, además, está llevando a cabo actividades dignas del *capitano* necesitado de atención y de aparentar lo que no es. Por otro lado está el parentesco con polichinela, que encarna lo grotesco en la escena de la Comedia del Arte. De la adaptación francesa de polichinela, Pierrot, caracterizado por la joroba, deriva el grotesco y deforme bufón hispánico que divertía a la corte haciendo que se rieran de él y no con él. Un acto típico del bufón de herencia de la comedia del arte era remedar al rey tocándose con una corona y sustituyendo al caballo por un cerdo y esto recuerda, necesariamente, a la última viñeta de la primera plancha de grabado. Además, polichinela tradicionalmente tenía dos caras, una amable y la otra terrible, en cuya unión radicaba lo grotesco y, de este modo, polichinela era también experto en vender humo. Además, y siguiendo con las alusiones a *Celestina* y a la caracterización del maestro de la mentira y ostentador de una doble cara, el personaje queda aderezado con ciertos afeites para el (anti)embellecimiento del esperpéntico líder y que no son más que «productos de belleza del carro de la basura». Y se alimenta de ese «fandango de lechuzas escabeche de espadas de pulpos de mal agujero», del «cucurucho del sorbete de bacalao frito en la sarna de su corazón de cabestro» y con un «plato de caracoles trenzando tripas», imágenes todas que hacen alusión a las vísceras que aparecen en las viñetas primera y séptima de la primera plancha.

A continuación en el poema, se pone de relieve cómo este maléfico ser siembra la desdicha por todo el país. No hay vencedores ni vencidos, sino víctimas y un solo victimario que rapta a «las meninas en lágrimas y en lagrimones». Las «meninas» hacen alusión inequívoca al famoso cuadro de Velázquez, tan admirado por Picasso y recurrente en su imaginario como se comprobará, que funciona como una suerte de sinécdoque entre la obra de arte más conocida del país y su población. En la imagen las meninas son las cuatro mujeres¹⁶⁴

¹⁶⁴ Picasso tiene una especial fijación con las cuatro doncellas, niñas o damas. Recuérdese la obra de teatro titulada *Les quatre petites filles* y también son cuatro las meninas en *El entierro del conde de Orgaz*, como cuatro son los personajes femeninos principales en el cuadro *Las Meninas* de Velázquez. No es desacabellada, entonces, la deducción de que esas meninas raptadas entre llantos en el poema pueden identificarse con las cuatro mujeres de las planchas de grabado.

que gritan y lloran la pérdida de sus seres queridos, para las que se reservan sendas viñetas. Este horror tan solo puede tener como resultado un «ataúd relleno de chorizos y de bocas», es decir, muerte y hambre. Los muertos caen todos bajo el mismo sol, bajo una misma bandera, porque la guerra es entre iguales, y así queda recogido en el poema: «las banderas que fríen en la sartén se retuercen en el negro de la salsa de la tinta derramada en las gotas de sangre que lo fusilan».

Las referencias a la comida son significativamente abundantes, porque el personaje grotesco que describe pareciera que se alimentara del horror, la muerte y la destrucción y, especialmente, de los gritos, que aparecen en la última parte del poema. Se oyen antes de una referencia final a la comida igualmente grotesca, donde se combinan los dientes que muerden algodón, el sol que rebaña un plato de muerte, cuya motivación final parece ser, como siempre, puramente económica: «el sol rebaña en el plato que el bolsín y la bolsa esconden en la huella que el pie deja en la roca». Todo queda reducido al terror, a la peor expresión de la naturaleza humana y a gritos, gritos como esos que cierran el poema –«gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas de cortinas de cazuelas de gatos y de papeles gritos de olores que se arañan gritos de humo picando en el morrillo de los gritos que cuecen en el caldero y de la lluvia de pájaros que inunda el mar»– que se identifican con el horror del caballo abatido –«la rabia retorciendo el dibujo de la sombra que le azota los dientes clavados en la arena y el caballo abierto de par en par al sol que lo lee a las moscas que hilvanan a los nudos de la red llena de boquerones el cohete de azuzenas»–. Esta alusión es, sin duda, otra sinécdoque simbólica que representa a la España herida de muerte y de la madre llorando a su hijo en las últimas viñetas de los grabados.

Se encuentra el lector, conmocionado, ante un poema con una forma violenta, escrito según las consignas de la escritura automática, o incomodando al lector con una sintaxis poco estructurada y aliteraciones guturales y vibrantes para rematar el ambiente inhóspito de la evocación, y con las asociaciones más libres. El texto, además, pareciera compuesto para difundirse de viva voz, pues su lectura en voz alta refuerza la crudeza por su ritmo letánico y sus aliteraciones sordas¹⁶⁵. La composición también es testigo del horror, pero ahora el lector se enfrenta al terror sin el paliativo humorístico de la sátira del general-Ubú que aparece en los

¹⁶⁵ Sobre el ritmo y el enriquecimiento que la lectura en voz alta aporta a los poemas de Picasso han escrito Jiménez Millán (1990: 23) y Caparrós Esperante (2017: 17; 2019: 17-18). Específicamente en el caso de *Sueño y mentira de Franco* Brunner nos informa de que el propio Picasso lo leyó en voz alta en el pabellón de la República en la Exposición de París delante del *Guernica* el poema y, recogiendo el testimonio de José Luis Sert, el arquitecto del pabellón, cuenta que aquella interpretación reforzó mucho más emoción del poema (2004: 63).

grabados, ya que el mensaje del poema no se percibe de un simple vistazo, como ocurre en las viñetas, y es necesario contar con una gran intuición lectora que permita traspasar la barrera de la escritura automática y el onirismo. El autor prescinde de mecanismos que palien el impacto del contenido y puede expresarse en toda su crudeza. No obstante, utiliza uno de los recursos atávicos para protegerse del miedo: la metáfora¹⁶⁶, en concreto, la metáfora surrealista. Por la extrema complejidad de este tipo de metáfora se hace necesario el estudio de poema y grabados de forma conjunta, más aun a sabiendas de que fue la voluntad del autor distribuir las como una sola obra final. De este modo, el texto ayuda a dimensionar de forma correcta la imagen fijándola en su interpretación. Así, tras la lectura del poema, no hay lugar para la sonrisa irónica, que queda convertida en mueca sobrecogida por el horror que se pone ante los ojos.

La lección conjunta de ambos documentos proporciona al receptor algunos elementos referenciales a través de las viñetas y ayuda a superar la dificultad interpretativa provocada por el irracionalismo asociativo del poema. Esta distribución da lugar, si se quiere, a una tercera obra de arte: las viñetas de *Sueño y mentira de Franco* son la máquina de coser, siguiendo el símil del conde de Lautréamont; el poema es el paraguas, y la carpeta en la que ambos se difundieron juntos, la mesa de disección donde se construye la obra de arte final. De este modo, si bien cada elemento pudiera tener un significado individual, al contextualizarlos juntos, sus significados quedan unidos, y da lugar a un nuevo grado de significación. El texto, sin el marco de las viñetas, es susceptible de tantas lecturas como lectores haya: la más ingenua de todas tal vez tan solo aluda a una amalgama de palabras cuya elección y sintaxis crean en el lector una cierta sensación de incomodidad causada por la agresividad resultante de la composición. Sin embargo, el poema junto a las viñetas restringe su significado, cuenta una historia y se convierte en muestra y crítica de todo el horror desencadenado en el golpe de Estado de julio de 1936.

¹⁶⁶ Es José Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte*, quien ofrece la clave para concebir la metáfora como mecanismo de protección ante situaciones límite y esta concepción de la metáfora ilumina y refuerza la elaboración y resultados finales tanto del poema como de las imágenes de *Sueño y mentira de Franco*: «Es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquella. La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades. Cuando recientemente se preguntó a un psicólogo cuál pueda ser el origen de la metáfora, halló sorprendido que una de sus raíces está en el espíritu del «tabú». Ha habido una época en que fue el miedo la máxima inspiración humana, una edad dominada por el terror cósmico. Durante ella se siente la necesidad de evitar ciertas realidades que, por otra parte, son ineludibles. El animal más frecuente en el país, y de que depende la sustentación, adquiere un prestigio sagrado» (2016: 80-81).

Es este un caso de ese proceso creativo basado en la transformación extrema del modelo –que son aquí los recuerdos y la realidad actual de su país– del que ya hablé en el epígrafe correspondiente del estado de la cuestión. Como ya se indicó en ese mismo apartado, *Sueño y mentira de Franco* debe entenderse, en este aspecto, como un proceso de creación simultáneo entre texto e imagen, en el que la concepción y plasmación de una idea surge a la vez en los dos distintos medios. Es por tanto necesario explicar el poema a la luz de la imagen y viceversa: las viñetas esclarecen el sentido del texto; el horror que intuitivamente transmite el texto subraya el mensaje de las cuatro últimas viñetas.

Considero que esta explicación hermenéutica de la obra *Sueño y mentira de Franco* formada ya indisociablemente de texto e imagen está lo suficientemente argumentada, pero querría exponer y debatir en las siguientes líneas otra de las interpretaciones del poema, la única sistemática que he podido encontrar y de la que difiero. Juarranz de la Fuente (2011: 18) argumenta que texto e imagen no tienen absolutamente nada que ver. Encuentra elementos en el poema que lo conducen a pensar que Picasso habla de otro desastre, uno de tipo natural: el terremoto que tuvo lugar en Málaga en su infancia y que cita Jaime Sabartés en su biografía de Picasso (1953: 9-10). Esta hipótesis que plantea Juarranz de la Fuente, magníficamente argumentada, no resulta, con todo, tan rotunda como a su autor pudiera parecerle. Es difícil afirmar que dos obras artísticas realizadas por la misma persona, en la misma época y con la intención de que fueran difundidas como conjunto no tengan nada que ver. Más aún cuando el proceso creativo de Picasso imbrica todas y cada una de sus producciones, que se completan unas a otras junto con su biografía. Además, en el caso de *Sueño y mentira de Franco*, más que en ninguna otra obra, puede verse el hilo vertebrador del irracionalismo surrealista y cómo ambos elementos se complementan y completan su información como si de un cómic se tratara. En este caso, el horror de la guerra civil es como el de aquel recuerdo que Picasso guarda del terremoto que vivió con tres años, pero ya no cabe argumentar que nada tuvo que ver la contienda española o los grabados en la concepción del poema. Por otro lado, la grotesca y risible figura del general Franco en las viñetas es quien desata todos esos «gritos» del final del poema y esta información no puede obtenerse solo del texto, es necesaria la imagen. Así, el apoyo de la imagen facilita la comprensión de un texto elaborado *ad hoc* para ellas. De este modo, privar a unas del otro o viceversa sería equivalente a la difusión de unas aleluyas sin pareados al pie o del texto de un tebeo sin las viñetas. La imagen, en estos casos, como en *Sueño y mentira de Franco*, restringe el significado de un texto ambiguo. Es cierto que los gritos y la destrucción del poema podrían estar causados por un terremoto o cualquier otra catástrofe natural, también por la Primera Guerra Mundial, que Picasso había vivido en París, pero no es

posible concluir algo así al conocer el título de los grabados, que exige su comprensión conjunta.

Sueño y mentira de Franco se convierte en el «arma de guerra» por la que se pregunta Arias Serrano:

Si en el Guernica el mensaje existía, como así lo había apuntado Picasso en 1945 a Seckler: «En él hay un llamamiento consciente al pueblo, una deliberada voluntad propagandística». Entonces lo que se ponía en tela de juicio era el nivel de eficacia del lenguaje utilizado, y, en concreto, de la idoneidad del arte de vanguardia como instrumento de lucha social. Una polémica ya iniciada entre los partidarios del realismo socialista y los del arte abstracto y surrealista. Pero el caso de Picasso es aún más complejo. Él siempre dejó bien claro su compromiso personal con la República, no dudando en considerar la pintura como «un arma de guerra para atacar al enemigo y defenderse de él». Pero entonces, ¿cómo se entiende lo de arma de guerra con un arte incomprensible para la mayoría de la gente? (2000: 298).

Me permito, entonces, responder a esta pregunta de Arias Serrano: como ocurre con el *Guernica*, el poema de *Sueño y mentira de Franco* conmociona y transmite su mensaje sin necesidad de que el espectador o el lector se acerquen a ellos a través de un discernimiento racional o intelectual, mecanismo típico del Imaginario. Los grabados también transmiten esta sensación, y, al contrario que el poema o el lienzo mural, estas viñetas son casi transparentes, ya que no es necesario desentrañar toda la simbología que encierran. Aunque esta simbología sea, por otro lado, fácilmente accesible y siga la línea de las tiras satíricas que cualquier espectador de la época acostumbrara a ver cada día en los periódicos.

Es cierto que Picasso no estuvo en España durante el conflicto bélico, pero fue sin duda un tercer observador, siguiendo la clasificación de Karl Kohut (2002: 200), que describió el desastre con gran lucidez. Además de para España, estos años también fueron convulsos para el propio artista, quien no conseguía recuperarse de la crisis que lo atenazó tras la ruptura con Olga Khoklova en 1927, agravada por el nacimiento de su hija Maya y el posterior distanciamiento con la madre de esta, Marie-Thérèse Walter, a partir de 1936. Solo una conjunción de sentimientos de esta magnitud podía haber tenido como fruto una expresión del horror, a pesar de su hermetismo, tan elocuente. Parece que Picasso quisiera con ella convertir al entonces golpista Francisco Franco en el sacrificio imperativo para que, tanto la historia del país, como la suya propia volvieran a ponerse en orden. Y vemos en esto un claro ejemplo de lo que escribe Mercedes Comellas sobre el rito sacrificial y su justificación:

A través del rito sacrificial, las culturas ponen en orden el mundo y lo organizan. Después los relatos míticos y religiosos autorizan y difunden esa construcción de sentido a través de modelos narrativos en los que la violencia posee ya un significado y una interpretación ritual. [...] Los mecanismos sacrificiales que exige esa ritualización han acompañado las culturas durante milenios y, aunque transformados, siguen estando presentes en nuestra sociedad con idénticas

motivaciones originales: la base de todo gesto violento es «hemos de destruir a otros para no destruirnos a nosotros mismos» (2012: 223-224).

Sueño y mentira de Franco es, sin duda, el chivo expiatorio de Picasso, su rito sacrificial y su catarsis para deshacerse de la culpa de no estar en la primera línea de la lucha por la libertad. Él no está ahí porque, como recoge Hélène Parmelin, «la moral de Picasso admet tout de l'homme, sauf la mort»¹⁶⁷ (2013: 53). Este rechazo a la muerte le impide lanzarse a la batalla, aunque la guerra española lo hiriera de muerte, y no solo por el dolor de la pérdida personal, sino por la afrenta a la libertad que implicaba la contienda, algo fundamental para el malagueño, como también recoge Parmelin:

il y a dans Picasso une étrange vertu, une obstination énorme à ne pas souffrir l'injustice, à refuser toute emprise de la violence, à partir en guerre contre la guerre ou pour le guerrier, contre la prison ou pour la liberté des hommes et des idées (2013: 41)¹⁶⁸.

Esta dicotomía del propio Picasso, que se siente responsable, pero incapaz de enfrentarse cara a cara al terror, se aprecia mucho mejor en los grabados hechos antes del *Guernica* que en el poema o las demás viñetas ya que, tal como apunta Penrose, Picasso, de forma inconsciente, llega a conectar con el personaje del golpista Franco en su habilidad para llegar a la esencia de las cosas y que es, en este caso, la humanidad del monstruo:

La odiosa figura que había inventado para representar a Franco correspondía a la imagen personal de un monstruo que, a su entender, acechaba en su interior. Poco después de concluida la serie, le pedí que me firmara el ejemplar que había comprado. Accedió y cuando escribió mi apellido con una p minúscula, quedé sorprendido al ver que la letra mayúscula con la que comenzaba su propia firma tenía prácticamente la misma forma que la cabeza retorcida y grotesca que le había inventado al hombre que más odiaba. La fuerza que dio a la imagen tomada subconscientemente de una fuente tan íntima era un indicio de hasta qué grado se sentía involucrado (Penrose, 1981: 161-162).

Esta conexión llega a ser tan intensa en algún momento que, en su diseño, el personaje llega a recordarnos, como se ha dicho ya, a un don Quijote grotesco, y no hay personaje más humano en su más amplio sentido que el de Cervantes¹⁶⁹. En *Sueño y mentira de Franco* el malagueño utiliza dos recursos para poner de relieve el horror que causaba el bando nacional.

¹⁶⁷ Ofrezco traducción: «La moral de Picasso lo admite todo salvo la muerte».

¹⁶⁸ Ofrezco traducción: «hay en Picasso una extraña virtud, una obstinación enorme a no soportar la injusticia, a rechazar todo tipo de violencia, a ponerse en guerra contra la guerra o a favor de los que luchan en ella, contra el sometimiento o a favor de la libertad de los hombres y de las ideas».

¹⁶⁹ Kathleen Brunner defiende incluso que el *Guernica* y la que considera su coda, *Sueño y mentira de Franco*, se encuentran en estrecha relación con la *Numancia* de Cervantes ya que los numantinos se convierten en un símbolo utópico republicano durante la Guerra Civil. Esto lo explica en profundidad, aplicado al lienzo mural, en *Picasso rewriting Picasso*, en el capítulo «The trauma. *Guernica*, 1937», especialmente a lo largo de las páginas 68 a 77 de este capítulo.

Por un lado, se sirve de la ironía y el humor para parodiar a Franco¹⁷⁰, ser risible a cuyas órdenes se encuentra todo el ejército golpista, en un gran alarde de surrealismo, puesto que en esta estética humor y arte son inseparables¹⁷¹. Una de las aristas más sórdidas de lo cómico es lo violento. En este caso, y de acuerdo con la terminología freudiana, los mecanismos que se ponen en marcha son los de la caricatura y la parodia, que consisten, según los parámetros a los que nos referimos, en lo siguiente: «La caricatura y la parodia, así como su antítesis práctica, el desenmascaramiento, se dirigen contra personas y objetos respetables e investidos de autoridad. Son procedimientos de degradar objetos eminentes» (Freud, 1969: 180)¹⁷². En relación con lo cómico y la parodia puede ponerse la ironía tal como la entiende Umberto Eco, y que explica en sus *Apostillas a El nombre de la rosa*. La ironía es para Eco el tono de la posmodernidad y consiste en el continuo recurso a la cita. Esta cita se hace con plena conciencia y se produce el distanciamiento con lo narrado (Eco, 1984: 28-34). En la obra puede encontrarse un ejemplo de esta ironía en la fusión entre Franco y el Ubú que dibujó Alfred Jarry, como podrá leerse más adelante, pero también con ese Quijote reinterpretado. Por otro lado, y sobre todo en el poema, se vale de la propia violencia para provocar al lector y abrirle los ojos, hacer que este tome conciencia de la gravedad de la situación que se plasma en ambas creaciones. Se podría decir que el artista construye la obra al tomar la voz del pueblo español y en su legítima defensa¹⁷³. Es el propio Picasso, autoproclamado representante de las víctimas, quien se convierte ahora en el victimario de los receptores de su obra y los azota para que se revuelvan contra la amenaza inminente de una futura dictadura y de la ya patente destrucción y muerte que implica toda guerra. Tanto el poema como los grabados se convierten, pues, en un claro

¹⁷⁰ A esta misma conclusión llega Sarah Wilson en su artículo «Cruel art: Picasso, Dalí and the banality of evil» (2015): «Franco is depicted as monstrous, ridiculous: a priapic, wormy figure, tilting against windmills with the pomp and inanity of a deformed Don Quixote, while the similarity to Jarry's Ubu Roi drawings emphasises parallels between totalitarianism and megalomania» (2015: 1).

¹⁷¹ Comentando otro poema, esta vez el del 24 de diciembre de 1935, Caparrós Esperante escribe lo siguiente: «Si eso es humor, es humor surrealista, incluso buñuelesco, y no hay auténtico surrealismo sin humor» (2017: 16). Esta afirmación puede hacerse extensiva a toda la obra literaria de Picasso, más allá del poema comentado.

¹⁷² Para profundizar en esta idea recomiendo la lectura del ensayo que cito al completo, especialmente el capítulo titulado «El chiste y las especies de lo cómico».

¹⁷³ Es de nuevo a Kohut a quien debemos el término, que define de la siguiente forma: «Particularmente difícil es el problema de la defensa contra la violencia que se presenta en todos los niveles. Schwartländer [...] había señalado la situación de “legítima defensa”. El caso más sencillo es tal vez el de la vida privada: hay un consenso en el derecho que tiene el individuo de defenderse, incluso violentamente, contra una agresión; derecho que se extiende hasta permitir la muerte del agresor» (2002: 199).

ejemplo de que la violencia engendra más violencia¹⁷⁴. *Sueño y mentira de Franco* es un grito desesperado para el que no hay respuesta ni consuelo, y para comprenderlo, imagen y palabra resultan fundamentales e inseparables: si la primera está impregnada del humor negro y la sátira política, la segunda lo está del horror que toma alas y surge de las más oscuras profundidades de la mente de Picasso quien, retrotrayéndose o no a un momento de su infancia para recrear esta desolación, da voz a una realidad, a la oscura realidad, que está en la cruz de la moneda cuya cara es ese ser risible de las viñetas ante el que nadie supo protegerse.

Antes de terminar y una vez comentado este primer poema como entidad híbrida en todos los aspectos, quisiera relacionarlo explícitamente con lo tratado en las partes anteriores de la investigación. Como se ha indicado ya varias veces de forma directa o indirecta, la premisa a la hora de enfrentarme a los poemas seleccionados para su análisis es que en ellos Picasso construye un cronotopo que sirve, a su vez, de refugio emocional y en el que desempeñan un papel fundamental diversos personajes y personalidades relacionados con el Siglo de Oro español. Este cronotopo se consolida, como se ha adelantado ya, en los dos últimos poemas largos, que escribe a finales de los años 50. Sin embargo, este texto, que ofrece además una información muy rica sobre el posicionamiento del autor durante la Guerra Civil, siendo *rara avis* en todos los aspectos, merecía un epígrafe exclusivo. Se encuentra la semilla de aquello que irá germinando y florecerá en todo su esplendor muchos años después en los otros poemas. Es esta una obra que sirve de campo de entrenamiento o laboratorio experimental para el desarrollo del cronotopo y funciona como incubadora del imaginario áureo que más adelante se elabora, además de que practica por primera vez de forma específica la traslación de la imagen a la palabra y con éxito.

Además, en *Sueño y mentira de Franco* se sistematizan o se emplean de forma consciente por primera vez otros recursos de interés para la investigación. Por ejemplo, con respecto a la construcción del cronotopo, interesa aquí la conversión de la memoria en materia creativa. Así, Juarranz de la Fuente, que si bien ha sido refutado, me ilumina al mostrar las equivalencias entre el poema y la memoria, que se remonta a la primera infancia, del malagueño. Aquí se articula por primera vez de forma no explícita –explícitamente sí se hace

¹⁷⁴ Esta frase tan popular y que tan bien condensa la reacción de Picasso al horror de la guerra, responde a una profunda crisis antropológica que pone de manifiesto Comellas en estas palabras: «Ahora que la realidad no es producto de la visión de un colectivo, sino exclusivamente personal y surgida de la voluntad privada del sujeto, la violencia se convierte en la única forma de contacto del ser humano con el exterior» (2012: 257).

desde aquel primer poema en el que escribiera aquello de: «Que aunque vengo de lejos soy un niño y tengo ganas de comer y de nadar en agua salada» (18 de abril de 1935)– el presente, que es el tiempo de los poemas, (Leiris, 1989: 8-9) en simultaneidad con el pasado superponiéndose y ofreciendo de este modo varios niveles de lectura.

Pero Picasso, aún poeta neófito, no consigue desvincularse de la imagen gráfica y necesita de ella porque pareciera que el poder potencial que encuentra en la palabra escrita aún le diera vértigo. Así, si bien siguen existiendo los niveles de lectura, el mensaje se desambigua y se crean otros niveles, esta vez gracias a las imágenes, son las que se siente más cómodo. No obstante ahí está ese primer amago de cronotopo, ese básico telón de fondo que es a la vez Málaga y Guernica, el desastre natural y la guerra: terror y muerte al fin y al cabo. Picasso está utilizando la emoción como materia prima creativa, su propia emoción y sus recuerdos de aquel suceso llenan los huecos que quedan vacíos al narrar los horrores de la guerra por no estar presente en el campo de batalla. Aquí descubre Picasso que pasado, presente y futuro no son más que concepciones, que pueden superponerse como lo hacían los planos y las tres dimensiones en el cubismo.

Finalmente, y muy ligado a la imagen, se encuentra el asunto del imaginario. Ya se ha anunciado que en las viñetas aparece un personaje con atributos quijotescos. Además, está la técnica empleada para generar la imagen gráfica: el grabado. Tanto esto como el título *Sueño y mentira de Franco* conducen irremediamente a Goya¹⁷⁵ y a su serie de grabados *Los desastres de la guerra* (1810-1815) y a su grabado *El sueño de la razón produce monstruos* (1799) y que pertenece a la serie *Caprichos*. El título del conjunto también remite a los *Sueños* (1627) de Quevedo, obra en la que se inspirara Goya para su grabado de 1799. Me aventuraría

¹⁷⁵ Entre Picasso y Goya hay relaciones especialmente estrechas y no solo en pintura, sino también literatura. Escribe Gállego lo siguiente: «Picasso es, digámoslo de una vez, un sensual (un mirón) más que un cerebral. Para él la pintura no es, como para Leonardo, Poussin o... Velázquez, *cosa mentale*, sino algo físico; que se hace no sólo con la mente, sino con todo el cuerpo y en particular con los sentidos. En eso es como Goya, con quien ofrece más semejanzas que con cualquier otro artista» (1981: 17-18). Sin embargo, y aunque el análisis de las referencias literarias a Goya o su presencia en los textos serían también de interés, puesto que se sale de los límites temporales establecidos para la investigación, como tantas otras cuestiones, me veo obligada a no detenerme en ellas como quisiera. Dejo aquí dos referencias que amplían la información sobre el asunto y que, sin duda, resulta de interés: BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève (1981): «Goya y Picasso: la inspiración goyesca en "Sueño y mentira de Franco" y en "Guernica"», *Conversaciones sobre Goya y el arte contemporáneo (Zaragoza, 22 a 24 de febrero de 1980)*, pp. 35-42; FREEMAN, Judi (1994): *Picasso And The Weeping Women: The Years of Marie-Thérèse Walter Camp and Dora Maar*. Nueva York-Los Angeles: Rizzoli-LACMA, pp. 73 y 87.

a decir que Picasso también se inspiró en ellos estéticamente, aunque no tengo pruebas para fundamentar esta afirmación¹⁷⁶, como sí las tengo para argumentar, en otro epígrafe, su relación con Góngora. En el texto aparecen por primera vez como personaje literario las meninas, que resultarán muy productivas en su imaginario afectivo más adelante y funcionan aquí en su única aparición como un primer acercamiento al rendimiento de este personaje colectivo en sus poemas posteriores. Las referencias a la tradición artística «clásica» hispánica¹⁷⁷ aparecen formando una amalgama efectista que, si bien no se explotan aún, han descubierto al Picasso de los años 30 todo un horizonte de posibilidades para investigar y eso es algo que le resulta más que estimulante. Esta obra es, pues, de absoluta relevancia para la investigación ya que en ella se conjugan de forma explícita texto e imagen y se encuentran en estado embrionario, los aspectos fundamentales y estructurales de toda la obra poética posterior.

¹⁷⁶ Hay algún indicio de la presencia de estos textos en el halo creativo de la obra picassiana, como el hecho de que se utilizara un fragmento de *La hora de todos* de Quevedo para la promoción comercial de *Sueño y mentira de Franco* (Haro y Soto, 2011: 23).

¹⁷⁷ Picasso no solo está utilizando estas referencias en *Sueño y mentira de Franco*, sino que tiene muy vivo el imaginario áureo tanto español como europeo en el *Guernica*, como se viene arguyendo en los últimos tiempos. El cuadro mural se ha relacionado con obras italianas como *Los horrores de la guerra* (circ. 1638) de Rubens o *La matanza de los inocentes* (1611) de Guido Reni, que pudo ver en directo en sus viajes. Incluso las grandes dimensiones de la obra maestra del malagueño ha querido relacionarse con otra de Velázquez: *La rendición de Breda* (circ. 1635). Picasso tiene muy presente este imaginario en las fechas en las que compone *Sueño y mentira de Franco*, lo que sirve como nuevo argumento para no separar imagen, texto y biografía a la hora de enfrentar sus poemas.

6. *El entierro del conde de Orgaz* o cómo rendir tributo al pasado

Este segundo poema seleccionado para su análisis, titulado *El entierro del conde de Orgaz*¹⁷⁸ y compuesto entre 1957 y 1959, contiene en su título toda una declaración de intenciones. El poema se publicó por primera vez en España en 1970 en la editorial de Gustavo Gili. Tal como anuncia el subtítulo, el texto va acompañado por un poema prólogo escrito por Rafael Alberti y ocho ilustraciones del autor, es decir, de Picasso. Tras el análisis de *Sueño y mentira de Franco*, el impulso es el de buscar en los grabados claves de lectura para el poema pero en este caso no existe simbiosis entre imagen y texto, como ocurre como con otros tantos libros ilustrados por el artista. Los grabados, que se realizan entre 1966 y 1967, parecen hechos *ad hoc* para una posible publicación, como puro ornamento. En ellos se reproducen escenas eróticas en las que se entrecruzan personajes del imaginario hispánico que pueden ser reconocibles —como don Quijote, Sancho y la Celestina— así como el minotauro. El texto es bautizado con el mismo nombre que recibe una de las obras maestras del Greco que forma parte indiscutible del canon artístico, no solo español, sino universal y queda enmarcado así en la tradición española al transportar a sus páginas el cuadro con el que el artista tenía una estrecha relación afectiva.

Bajo este título se construye un poema extraño, escrito mezclando la prosa y el verso en el que se pone a corretear un grupo de niñas, a ratos pequeñas y en ocasiones muchachas, de las que Picasso dice explícitamente que no son las meninas de Velázquez. Aunque toda la producción literaria del artista está revestida de un halo lúdico, en este poema el juego, en su capa más superficial, cobra todo el protagonismo. De este modo, desde la primera línea del texto en la que escribe el título, el malagueño lanza al lector un reto y lo hace partícipe de su juego. Sin embargo, en las páginas que siguen al título, y especialmente en las que configuran la primera parte, se esconde un mensaje a la vista de todos que hay que descifrar y solo aceptando el desafío puede penetrarse en el mundo que configura ese yo lírico escindido en tres voces diferentes que da la bienvenida surrealista al lector. Escribe Caparrós Esperante que en los textos picassianos «parece más bien que la ventaja esencial del acto de *nombrar* está en la inmediatez de la designación, sin necesidad de detalles» (2019: 13). Así, si la referencia al cuadro del Greco queda en un lugar tan relevante para un poema como es el título, no es

¹⁷⁸ Las transcripciones íntegras tanto de este poema como de *Sueño y mentira de Franco* y *Trozo de piel* podrán encontrarse en anexo.

necesario que su autor insista más a lo largo del mismo para que el lector avisado entienda que esa imagen, presente o no en el discurso, regirá e impregnará todo lo que en él se construye y es necesario entrar al juego para comprender su repercusión.

Domenikos Theotokopoulos, El Greco, pintó *El entierro del señor de Orgaz*, más conocido como *El entierro del conde de Orgaz*, entre 1586 y 1588: un cuadro de gran formato (4,8 m x 3,6 m) en el que se narra el milagro de la ascensión a la gloria de don Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de Orgaz, conducido al cielo por San Esteban y San Agustín, quienes, según se cuenta, descendieron a recoger su alma cuando el noble murió, a comienzos del siglo XIV. Como es de sobra conocido, la pintura se divide estructuralmente en dos partes –el cielo y la tierra– tanto por su construcción arquitectónica, como por la paleta de colores elegida para cada una: oscura para la parte terrenal y muy luminosa para la gloria. También contribuye a esta división el detalle del dibujo: minuciosos y perfilados los asistentes al entierro y cada vez más etéreos los personajes a medida que la mirada asciende por la escena.

En el cuadro quedaron retratadas algunas de las personalidades de la Toledo de finales del siglo XVI y ha sido puesto de relieve en numerosas ocasiones el anacronismo de este desfile de personas ilustres, pues el milagro inmortalizado en el cuadro tuvo lugar casi trescientos años antes del momento en el que se pintó. Son precisamente este tratamiento anacrónico del tiempo, que implica una superposición de hechos y personajes entre los que distan siglos, junto con el del espacio, dos de los factores fundamentales que coinciden claramente con el poema para el que Picasso toma prestado cuadro y título: *El entierro del conde de Orgaz*. Pero no son solo estos aspectos en los que se encuentra la confluencia de ambas obras; hay otros, del estilo pictórico del Greco, como por ejemplo el predominio del color frente a la línea o trazo del dibujo o el *horror vacui* que impregna el cuadro, que también pueden apreciarse, a través de la necesaria traducción genérica, en el poema de Picasso. Esta coincidencia tiende así la primera línea de vida en un poema que, aparentemente, se presenta como écfrasis y homenaje al tan reconocido cuadro homónimo.

Sin embargo, en una primera lectura no resulta fácil encontrar las referencias al Greco, mientras que sí se hacen evidentes otras a las también famosas *Meninas* de Velázquez, que se convierten en personajes frecuentes en la producción literaria de Picasso camufladas como niñas, muchachas, doncellas... Se vuelve, entonces, imprescindible la realización de un análisis atento y profundo que revele esa écfrasis que parece ocultarse en el poema atendiendo a su título. Para llevarlo a cabo es necesario elegir las herramientas adecuadas, y me refiero con este aviso a que no puede esperarse el mismo rendimiento al aplicar los fundamentos clásicos

de la écfrasis a un poema áureo que al hacerlo a uno vanguardista. El poema picassiano es un texto surrealista, escrito en la segunda mitad del siglo XX y por uno de los grandes genios de las vanguardias. Será necesario entonces actualizar y modernizar las herramientas de análisis combinando el recurso de la écfrasis con otros, tales como la holografía, interpretados ambos por la lente lúdica e inquisidora del surrealismo.

El largo poema río –así lo bautiza Rafael Alberti¹⁷⁹ en el prólogo de la edición de Gustavo Gili– tiene de fondo, como anuncia Penrose, la memoria del malagueño y los recuerdos andaluces de su infancia, especialmente en la segunda mitad del texto, donde una familia andaluza irrumpe en escena y el poema cambia por completo: «Todo se centra en torno al cartero, a su esposa y a un paquete abierto y sin sellos que de vez en cuando vuelve a aparecer como alusiva piedra angular de toda la historia» (Penrose, 1981:400-402). Pero el texto va mucho más allá de este resumen literal que hace el estudioso: la actualización de los asistentes al entierro que adelanta la cita se completa con la exhumación del cuerpo del noble para ser devuelto a la tierra por el propio Picasso en unas exequias en las que el afecto y el duelo roban protagonismo al milagro y la nobleza. Pero no todo queda ahí, hay más capas de significación. Así, atendiendo a algunos de los personajes nombrados en el texto, como se explicará con mayor detalle más adelante, se descubre que además de al conde de Orgaz y al Greco en tanto que autor del cuadro, rinde tributo a algunos de sus seres más queridos, cuyas muertes lo hirieron profundamente: a la hermana pequeña muerta en Coruña, Conchita; al amigo Carles Casagemas que se suicidó y de cuya muerte no dejará de sentirse culpable, e, incluso, a su otra hermana, Lola, que murió en Barcelona durante la redacción del texto. También se superponen los escenarios, así como el tiempo, resultando una obra de extrema complejidad condensada en

¹⁷⁹ Es de sobra conocida la amistad que unió a Picasso y Alberti, especialmente tras la Guerra Civil y las implicaciones de ambos en el Partido Comunista. Picasso llegó a convertirse en un personaje del imaginario de Alberti, que le dedicó varios textos: prologó este poema para su publicación en España con un texto (de casi la misma extensión que la misma obra) titulado «No digo más que lo que no digo», frase que pronuncia una de las voces del yo lírico en las primeras líneas del texto picassiano. Para ampliar la información sobre la relación literaria entre ambos autores recomiendo la siguiente bibliografía: CAPARRÓS ESPERANTE, Luis (1981): «Los Picasso de Rafael Alberti (equivalencias de poesía y pintura en “Los 8 nombres de Picasso”)), *Castilla: Estudios de literatura*, nº 1-2, pp. 7-22; PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana-Sofía (2003): «Los ocho nombres de [Rafael] Picasso», *Rafael Alberti libro a libro: el poeta en su centenario (1902-2002)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 439-72; PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana-Sofía (2008): «La estructura de “Los 8 nombres de Picasso”», *Actas de poesía última*. Cádiz: Fundación Rafael Alberti, pp. 80-101; LENTZEN, Manfred (2018): «Hacia una síntesis de poesía y pintura: Rafael Alberti y Pablo Picasso», *SinoELE. Monográfico V Congreso de Hispanistas de Asia*, nº 17, pp. 244-255.

unas páginas donde el acto de nombrar adquiere toda la fuerza que puede tener la elección del color en una imagen.

Debe recordarse que la creación poética se presenta para Picasso como una necesidad de trascender su arte, de canalizar de forma diferente aquellos acontecimientos que sacuden su vida tanto como su obra. Picasso escribe solo, en Francia, añorando una tierra a la que jamás va a volver, porque, además de la imposibilidad real del regreso, lo que se extraña de ella ya no existe. Desde su presente extranjero deja constancia de un viaje de ida sin retorno, a través de la palabra, tratando de viajar en el tiempo y el espacio. Esto es una novedad con respecto al texto anterior y es que se hace evidente a lo largo de su obra la toma de conciencia de esta situación ya que, aunque lo español aparece a menudo en sus poemas, en este poema y en *Trozo de piel*, sus dos últimos textos, las referencias son mucho más evidentes. La lejanía del hogar se hace más patente que nunca en su madurez y la escritura es su forma de sentirse en casa, a salvo de todo lo que pueda parecer una amenaza. Pero también es una forma de saldar las deudas que sentía tener para con sus afectos, unas deudas que no podía resolver en sus cuadros porque exigían un desarrollo más profundo de lo que la imagen pictórica le permitía.

En medio de esta situación no es extraño que el malagueño detuviera sus recuerdos en la evocación de una de las grandes obras del pintor extranjero por excelencia, nacido en Creta, formado en Italia y establecido en España, al que se le reconoce por el apodo que, por los siglos de los siglos, recordará al mundo que, como Picasso, fue un hombre de ninguna parte: El Greco. Pero además esta evocación conecta directamente con el cajón de los recuerdos que suceden en el espacio-tiempo añorado y entonces da lugar a un poema que estará, necesariamente, estrechamente relacionado con la imagen. Picasso sigue en este caso el proceso creativo que he denominado inverso y que consiste en trasladar un texto a imágenes, como hace con los tantos libros que ilustra, o una pintura a texto. En este segundo caso del proceso inverso, el que se estaría empleando en este poema, la técnica, *a priori*, es equivalente a la de la écfrasis, aunque más adelante en el análisis se profundizará en esta cuestión. La interpretación del texto y mis argumentos para confirmar la relación entre poema y cuadro parten de este método de trabajo, explicado y aceptado ya por la crítica para su pintura y su escultura, pero no para su literatura. Ocurre especialmente con este poema lo mismo que con muchos de sus cuadros: en una primera lectura suele quedar oculta la esencia real que se esconde tras la forma y es el lector/espectador quien debe desentrañar el mensaje adoptando una actitud activa en la contemplación o en la lectura. Se le impone enfrentarse al desafío que propone el constante niño Picasso sin conocer ni siquiera las reglas de ese juego. Sin embargo, tras el primer acercamiento a su poesía, con la intuición de estar ante algo que quiere decir más de lo que aparenta, pero cuyo significado

profundo es difícil de aprehender, es posible ir recopilando pistas que conduzcan, primero, al modelo que le sirvió de base y que es el cuadro del Greco; después, al resultado de su reinterpretación.

Una vez localizado el modelo y afrontada la lectura del texto con esos nuevos indicios, combinados con la información recopilada a lo largo de la investigación (especialmente la biográfica), es posible acceder al contenido latente que esconde el texto y que contribuye a completar el universo referencial poético. Pero esto, como he indicado, no es posible sin encontrar al menos una clave de lectura a partir de la cual poder seguir penetrando en los textos. En este caso, la pista, como se viene insistiendo, es el título. Y no lo es solo por conectar el poema al famoso cuadro, sino porque avisa de en qué momento de la vida del autor ahondar para seguir el rastro del tesoro escondido. Picasso se encuentra con El Greco en sus años de formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde, recordemos, ingresa en 1897. En esa época son frecuentes sus paseos por el Museo del Prado y en 1898 tenía la costumbre de viajar a Toledo los domingos para contemplar el *Entierro del conde de Orgaz*, aprovechando el cierre del museo. En 1895 había muerto su hermana Conchita e ingresar en la Escuela de San Fernando era una especie de venganza del Pablo adolescente tras la promesa de dejar para siempre los pinceles si la niña se salvaba, como se ha expuesto en la biografía. Pocos años más tarde, en 1901, falleció el amigo Casagemas, a quien vincularía pictóricamente el lienzo del Greco al pintar *El entierro de Casagemas*^{180*} para conmemorar su desaparición. En este otro cuadro el malagueño da rienda suelta a toda la piedad que merece el amigo muerto en unas condiciones de las que se siente culpable, piedad como la que despierta el conde Orgaz, muchos años después, en su poema. El cuadro es la primera (re)visión picassiana del Greco y la semilla que comienza a gestarse para germinar a partir de 1957. A la luz de esta información puede entonces afirmarse que la elección del título y la referencia al lienzo del cretense, contienen, efectivamente, unas claves que no deben obviarse en la lectura del complicado texto resultante. Y es, además, un adelanto de su complejidad estructural y de los múltiples niveles de lectura que en él se encierran.

¹⁸⁰ Se ha estudiado en profundidad la relación entre *El entierro del conde de Orgaz* y *El entierro de Casagemas* y se ha puesto de manifiesto la función del primero con respecto al segundo. Recomiendo la lectura de: ALARCÓN SIERRA, Rafael (2014): *Vértice de llama. El Greco en la literatura hispánica. Estudio y antología poética*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 18-20 y SEBASTIÁN, Santiago (1984): *El «Guernica» y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*. Murcia: EDITUM, pp. 20 y ss.



Figura 3. *El entierro del conde de Orgaz*. Domenikos Teothokopoulos.

Para poder afrontar la lectura del poema como una extensa écfrasis surrealista tomaré como base el concepto que Riffaterre denomina *écfrasis literaria* (2000: 162) y que presupone un cuadro que, existiendo o no, se plasma por escrito después de haber sido decodificado y recodificado por el autor del texto. En este caso, como escribe Pedro Agudelo, la técnica «no cumple la función de guiar al lector, sino de insinuarle ciertos aspectos que enriquecen la significación literaria» (2011: 79). El lector recibe así una información desgastada, una representación de una representación en la que el autor del texto se ha introducido a sí mismo como intermediario, añadiendo en el proceso de descripción del cuadro, convertido ahora en poema, toda la información que ha aportado él, como espectador, en la recepción del mismo.

El proceso ecfástico, pues, transmite tanta o más información del autor de la descripción como del cuadro descrito y *El entierro del conde de Orgaz* es un ejemplo extremo de esta técnica por la interferencia del método creativo picassiano. La combinación del método propio del malagueño y la écfrasis ha dado lugar a una obra en la que la presencia de la pintura acaba siendo deglutida por otra presencia desbordante: la de un contemplador excepcional como es Pablo Picasso. Sin embargo, y como también he mencionado, la técnica no es fácil de reconocer a simple vista. Para observarla es necesario visualizar la superposición que lleva a cabo Picasso del milagro que retrata El Greco y de la anécdota que resumía Penrose, así como de todos los recuerdos que se superponen a lo largo de varios espacios-tiempo. Todo se entretreje y cohabita siguiendo un patrón holográfico que lo funde dando lugar a una nueva realidad donde convive en simultaneidad todo aquello que El Greco quiso contar y lo que se desencadena en Picasso al contemplar o evocar la obra del cretense. Se añaden así una o varias capas más a la *mise en abyme* que inició el hijo adoptivo de Toledo al fundir su tiempo con el pasado: no puede olvidarse que, como adelantaba, el milagro del cuadro tuvo lugar a comienzos del siglo XIV y Theotokopoulos incluye entre los asistentes a diversos personajes perfectamente reconocibles de su tiempo presente, entre los que destacan su hijo (en primer plano, señalando al señor de Orgaz), el propio pintor y el párroco que encarga el cuadro leyendo los oficios. Pero la *mise en abyme* pictórica continúa, pues en la dalmática de San Esteban se encuentra también representado su propio martirio, nueva capa narrativa del lienzo para la que sirve de introducción la mirada desafiante del niño, que, como la de su padre, va directa al espectador interpelándolo para que participe del cuadro. También Picasso hará lo mismo cuando incluya, tras la nómina de asistentes, firmantes y testigos a Pérez Costales y su hijo, o a su triada de mejores toreros. También contribuye a la *mise en abyme* al incluir su yo del absoluto presente, obligando a esos saltos temporales que no hacen sino obstaculizar aún más la lectura y decodificación del mensaje último.

Este cuadro era perfecto para alguien a quien le resultaba inevitable añadir su visión de las cosas: Picasso podía representar el entierro del señor de Orgaz, su propia versión del entierro, sumando así una capa más a la *mise en abyme*, sin que el original perdiera su esencia. Como espectador experto responde a la interpelación de las miradas directas dando su opinión sobre los hechos que se representan en el lienzo. Además, hay en él un elemento más que tuvo que llamar la atención del artista: el clérigo en primer plano no forma parte de la acción, sino que es un mero espectador del milagro. Este personaje-espectador debió recordar a Picasso, sin duda alguna, a los personajes-espectadores que Velázquez introduce en *Las Meninas* –Felipe IV, su esposa y José Nieto Velázquez– y que en el poema se convierten de nuevo en diversas personas sometidas al recurrente proceso de indiferenciación, entre los que destaca especialmente Goya: «El personaje en la puerta es Goya pintando y haciéndose un retrato con su sombrero bonete de cocinero». Esta relación pictórica entre los dos maestros áureos —El Greco y Velázquez— empuja a Picasso a insertar también en el poema a los personajes de Velázquez y hace que la pista del Greco en el poema se desdibuje al inicio. Uno de los fragmentos en los que se hace más evidente la presencia de estos personajes de Velázquez es la siguiente:

Las cuatro niñas en sus camas enterrando al conde de Orgaz.

El niño tocando el piano colgando atado por el cuello montada a caballo vestido de cocinero con su bonete (de luto) tiene en su mano izquierda una sartén como escudo (el caballo gualdrapas negras y plata) esto no tiene nada que ver con las Meninas

En la cita es Picasso quien introduce el subrayado resaltando a las Meninas y jugando con el lector a través de mensajes contradictorios. En este fragmento, como en otros, *Las Meninas* sí tienen mucho que ver, y no solo ese cuadro de Velázquez, sino otras obras del pintor. Aquí, por ejemplo, se hace también una éfrasis libre y desmitificada del cuadro *El príncipe Baltasar Carlos a caballo*, que se retoma unas páginas más adelante fundiéndolo con *Las Meninas*: «La cuarta niña empezando por la izquierda montada sobre un caballo cubierto de gualdrapas negras y sobre un caballo cubierto de gualdrapas negras y adornos de plata arreglada de picador». Y a lo largo de todo el texto las referencias a las meninas abundan. En la primera parte las referencias son directas, bien al cuadro —«sobre las teclas del piano la colilla de un cigarrillo encendido/ y los dos guardias civiles detrás de Las Meninas»—, bien a sus protagonistas convertidas en un grupo de chicas de menor o mayor edad. Pero las redes afectivas que Picasso despliega en este poema no se entretajan solo consigo mismo y su parnaso *ad phantasma*, sino

que en el poema hay, de nuevo, un fuerte proceso de indiferenciación en el que el señor de Orgaz queda sustituido por varios seres queridos del artista, resultando así finalmente eclipsado pero, a la vez y paradójicamente, lleno de significación.



Figura 4. *Las meninas*. Diego de Velázquez



Figura 5. *El entierro de Casagemas*. Pablo Picasso.

Exponer con claridad todo lo que se ha adelantado hasta ahora, especialmente los niveles de lectura más profundos, se hace complicado sin ofrecer el texto. Por ello, se transcribirán aquellos pasajes con gran densidad de significación, resumiendo aquellos otros en los que la anécdota argumental o los juegos puramente estéticos copen la escritura, reservando el análisis de esos elementos que no se encuentran relacionados necesariamente con el imaginario áureo ni con los afectos para trabajos posteriores. Es este un poema en el que lo biográfico junto con las referencias al mundo áureo juegan un papel fundamental y aparecen de forma más o menos explícita y voluntaria a lo largo de un texto que ya no es de ocasión, como podría considerarse *Sueño y mentira de Franco*, sino que se justifica por sí mismo y por su propio valor confesional. No obstante, ninguna de las referencias es tan sistemática como sí lo serán en *Trozo de piel* y por ello la lectura que se propone ahora puede resultar fragmentaria o con algo más de especulación de lo que se querría.

Comienza el poema problematizándose a sí mismo al escindirse la voz lírica en tres personajes que mantienen un diálogo aparentemente absurdo más al estilo teatral que poético:

1: Aquí no hay más que aceite y ropa vieja.

2: Hijo de puta, puta, cuco y recuco tajo reuma de lobo y búho cojo.

0: Niño de lores pestañas y comidilla encima del cartón de afeites del clavo torcido abierto por la punta del cuchillo.

2: Ratoncito Pérez vestido de cura regando la piel del traje de tinieblas.

1: A fin de que habiendo recibido el sobre abierto y sin sello se lo pueda comer el cartero o su abuela sin tener que darle cuentas a nadie tan contento.

2: Pero ¡alto! Que lo que hay que hacer es desatar y liar el lío al ovillo y desplumar el viento de la vela.

1: Comezón y ganas de romper puertas y ventanas a frío y a caliente y empezar a dar guantazos y leones y perdices.

0: Los altos flecos.

2: Los dos ladrones.

1: y el gori gori de la juerga.

2: Con los cacharros rotos hacer la sopa de claveles y rosas en el gazpacho tiritando sus llamaradas teniendo cuenta de todo y haciendo cadena de cada huevo puesto.

0: Y nada más que otra tarde de toros, pues no faltaba más ni aún las gracias.

2: Yo no digo que lo que no digo no lo digo por decir que no lo digo.

1: Un montón de digo un montón de dime un montón de decir de no decir como un motón de castañuelas rezando sus antorchas y sus huevos fritos muy despacito

2: Evidentemente las cosas no están para desnudos y escaparates ni en museos ni grandes almacenes de modas – porque es asó.

0: Nada más que un gusanito colgando del techo iluminando en la araña el baile.

2: Perro con tantas cabezas tan flaco y panzudo.

0: Cualquiera diría que no lo has visto nunca torear y llevarse las gentes de cara a cruz que no sabes ni a donde vas ni de donde vienes recortando billetes y viñetas loterizándolo todo y haciendo juego de pelota todo sistema sideral.

1: Pues ya estás tú de broma con tantas caras que llevas pintadas las unas encima de las otras derretidas y ya secas puestas en marco y colgadas en cada hoja y el plumero.

0: No don Juan.

1: No me digas que no me digas que sí ya te lo explicaré Minuni y Paco Reina.

Con esta suerte de conversación valleinclanesca¹⁸¹ entre tres personajes, 0, 1 y 2, que bien podría calificarse de diálogo de besugos, se apuntan ya los primeros elementos de la éfrasis del cuadro. Así, en la primera intervención: «aquí no hay más que aceite y ropa vieja», puede interpretarse una alusión a la parte celestial del cuadro, donde las luces doradas y las ropas de los ángeles y santos serían el aceite y la ropa vieja, emitiéndose así una declaración de intenciones y un juicio de valor: el único plano que existe es el terrenal y a él debe brindarse toda filosofía de vida. Por tanto, Picasso sustituirá la representación del plano celestial en el poema por su propio imaginario religioso y, aunque habrá palomas, estas no representarán al padre divino, sino al real: José Ruiz y Blasco. La retahíla que sigue podría leerse en clave blasfema siguiendo la línea de la primera intervención. En la segunda intervención del personaje 1 podría adivinarse esa digestión perfecta que hace Picasso de las obras y estilos que le interesan, deglutiéndolas hasta dar lugar a algo nuevo y propio que ya no es copia del original, sino original en sí, como ocurre con sus *Meninas*. Picasso, una vez procesada la influencia artística de los otros ya no tiene que «darle cuentas a nadie tan contento», como dice el personaje del poema. Pero en la siguiente intervención se pone orden y se toma conciencia de que la misión no es crear algo nuevo, sino añadir una capa más a la *mise en abyme* que comenzó el Greco: «Pero ¡alto! Que lo que hay que hacer es desatar y liar el lío al ovillo». A continuación,

¹⁸¹ Todo el diálogo recuerda irremediablemente a los que mantienen don Latino y Max Estrella, incluso a elecciones léxicas que remiten más al mundo del esperpento de Valle-Inclán que al que nos tiene acostumbrados Picasso. Entre ellas la selección de «comezón» en lugar de «picor», la alusión a «los dos ladrones» que en ocasiones podían parecer los dos personajes de *Luces de bohemia*, el recurrente canto del «gori gori», las referencias al frío y a algún personaje que está «tiritando sus llamaradas» como tiritita antes de morir Max, o las alusiones a la lotería «loterizandolo todo».

en las siguientes intervenciones del personaje 1 se confirma el desprecio del malagueño por la piedad contrarreformista que rezuma el cuadro, en el que la hipocresía de la nobleza áurea convierte el entierro en una fiesta más, en un lugar de exhibición como otro cualquiera: «el gori gori de la juerga». Pero además, esta burla encaja con el recurso a la carnavalización que impregna absolutamente todas las páginas del texto en las que continuamente se alude a fiestas y festividades entre las que el entierro no es más que otra de ellas¹⁸². Esta idea transmitida por el personaje 1 se funde con la forma, ya que este diálogo puede ponerse en boca de tres personajes cualesquiera del cuadro y la conversación haría manifiesta la absoluta indiferencia que esos grandes personajes retratados en *El entierro del conde de Orgaz* tenían hacia el difunto.

Más adelante, el mismo personaje 1 le espeta al personaje 0 una suerte de insulto que conduce directamente al cuadro y a la carnavalización: «Pues ya estás tú de broma con tantas caras que llevas pintadas las unas encima de las otras derretidas y ya secas puestas en marco». Esta multiplicidad de caras podría hacer alusión a la máscara del personaje, si se entiende en términos teatrales. Pero no debe perderse de vista la referencia pictórica y de este modo, el personaje 0 podría referirse a alguno de los representados en el cuadro que fuese repintado o rectificado por el Greco en la elaboración del lienzo –y que yo no he podido averiguar–.

En la siguiente intervención del personaje 1 aparece la primera referencia que avisa de que Picasso está presente en el poema y que esto no es una obra de teatro sino una pieza de la confección del cronotopo afectivo. Es la mención a Minuni y Paco Reina que son, en realidad, la misma persona. Francisco Reina, alias «Minuni», fue un banderillero amigo de Picasso en los últimos años de su vida. Con esta alusión a Minuni comienza, además, la superposición espacio-temporal ya que, si con el aire valleinclinés del diálogo el texto recuerda al Madrid del fin de siglo, la alusión a este amigo conduce al sur de Francia de la década de 1950, que más adelante se mezclara con la Málaga y la Coruña de los últimos años del XIX y la Barcelona de comienzos del XX.

El resto del diálogo continúa con juegos de palabras y trabalenguas o retruécanos que quedan interrumpidos por una suerte de transición en la que la voz lírica, a modo de acotación, indica en francés las entradas y salidas de los personajes que comienzan a bailar un can-can de

¹⁸² Son varios los autores que han relacionado *El entierro del conde de Orgaz* con el gusto barroco por la fiesta, todas, eso sí, con un trasfondo religioso. Recomiendo especialmente la lectura de RIßLER-PIPKA, Nanette (2012): «Picasso's Poetry between Spanish Tradition and Surrealism», *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picassos Schaffen aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht. Beiheft der Zeitschrift für Katalanistik*. Aachen: Shaker, pp. 67-87.

transición para conmemorar la fiesta nacional militar y eclesiástica, como lo eran las festividades en España durante los Siglos de Oro: «Fête nationale feux d'artifice vals défilés militaires et ecclésiastiques illuminations». A continuación sigue el poema y así se indica de forma explícita

Continúa el entierro del Conde de Orgaz

Don Diego Firme, Don Ramon Don Pedro Don Gonzalo Don Juez Don Peregrino Don Flavio y Don Gustavo y Don Rico Don Clavel Don Morcilla y Don Rato Don Ricardo Don Rugido Don Gozo Don Rubio Don Moreno Don Cano al borde de la circunferencia abierta

A partir de aquí, donde «Continúa el entierro del Conde de Orgaz», también se actualiza la nómina de asistentes al entierro. La elección que hace el poeta de los nombres, pese a denotar la altura social de quienes lo portan con el *don* para todos y cada uno de ellos, desmitifica a los personajes: Morcilla, Rato, Rubio, Moreno, Cano... Hay en ellos una clara crítica al desfile de personalidades que se recoge en el cuadro: da igual quiénes y cómo sean aquellos siempre que se insista, con el *don*, en su nobleza. Por otro lado, el apunte final —«Don Cano al borde de la circunferencia abierta»— nos devuelve a la construcción de la écfrasis del cuadro del Greco, pues los personajes terrenales están así dispuestos en él: en forma de círculo abierto, de nuevo acogiendo al espectador para hacerlo partícipe del milagro y que se conmueva con él.

A continuación, Picasso describe en el poema el banquete de personalidades posterior al entierro al que asisten todos los presentes y donde el evento acaba de convertirse en la fiesta que se anunciaba desde el comienzo, alejándose de la congoja de los asistentes por el fallecimiento del ser querido o conocido y dejando claro que nadie tiene mayor relevancia en una sociedad en la que lo único que importa es lo superficial. Entre los extraños manjares que la voz lírica hace tragar a los comensales —«hilos de oro», «onzas de plata», «abanico de refrescos», «aceite de los cantos y chirridos», «callos del clarín»...— Picasso se deja entrever fijando un espacio-tiempo ambiguo pero absolutamente personal. Son dos las frases que sustentan esta afirmación: «abanico de refresco puesto a la ventana que da al puerto lleno de jazmines» y «Nochebuena y catorce de julio casados y sin hijos». La primera de estas frases conduce directamente al lector al piso de la calle Reina Cristina, nº 3, donde Picasso vivió con su familia desde otoño de 1895 hasta el verano de 1896. Esa casa daba directamente al puerto de Barcelona. Y, de hecho, el «abanico de refrescos» hace pensar en una celebración infantil, tal vez en una primera comunión, pues los cumpleaños no se celebraban con tal despliegue ni

invitaciones. Picasso contaba ya con quince años y Conchita no llegaría a vivir para sacramento, queda Lola, quien fue inmortalizada por su hermano en aquel año de 1896 en el cuadro *La primera comunión**, terminado antes de mudarse a la calle de la Merced con su familia. La otra frase conduce a Francia —«catorce de julio»— y a la situación de Fernande con su pareja cuando la conoció en la plaza frente al Bateau-Lavoir. Ambas alusiones a su biografía, que se camuflan en el torrente creativo, avisan de que Picasso va a empezar a jugar y a mezclar su pasado (infancia y juventud) con el pasado, encarnado en ese cuadro del Greco que, a su vez, representa un hecho histórico anterior. Ambas frases dan una clave de lectura que se desarrollará muy poco más adelante en el texto.

Tras la narración del banquete, se pone fin a la descripción del plano terrenal del cuadro del Greco como objeto material, además de poner fin a la celebración a la que parece que asisten sus personajes: «Y aquí termina el cuento y el festín. Lo que pasó ya ni el loco lo sabe». Si bien el poema podría haber acabado aquí perfectamente, el texto sigue y, rotando sobre sí mismo, se inserta la anécdota erótica y escatológica que protagoniza el lascivo cartero y su familia, que después aparecerán en *Trozo de piel*, quienes también celebran una fiesta pero en otro momento histórico.

A continuación aparece el primer juego de referencias contradictorias en el que Picasso hace alusión a *Las Meninas**, al retrato del *Príncipe Baltasar Carlos a Caballo**, ambos cuadros de Velázquez, y al *Entierro del conde de Orgaz** del Greco, como se comentó unas líneas más atrás. E inmediatamente después otros recuerdos insertos que cambian el espacio-tiempo del poema: «Colgando de los dos garfios del techo un jamón y chorizos Modesto Castilla hijo natural de D. Ramón Pérez Costales». Ambos personajes citados con nombre y apellidos pertenecen al imaginario coruñés del artista, incluso los jamones y chorizos colgados podrían hacer alusión a la tienda de ultramarinos que había debajo de la casa de Picasso donde solía haber tertulia de personalidades de la ciudad y de la que, sin duda, participarían ambos. Modesto Castilla, pese a ser mucho mayor que el artista, coincidió con él en la escuela de Bellas Artes de Coruña y era, efectivamente, hijo natural y legítimo de Ramón Pérez Costales. Este último era, además, médico y la persona de referencia que tenía la familia Ruiz Picasso en la ciudad, quien acabó siendo íntimo amigo de don José Ruiz y quien, como médico, se ocupó del trágico episodio de la muerte de Conchita por la contagiosa difteria. La alusión a estos personaje conducen, irremediabilmente, a la ciudad de A Coruña, a la infancia de Picasso, a uno de sus recuerdos más dolorosos y a una nueva superposición temporal.

A continuación, y para cerrar lo que escribió el catorce de agosto de 1957, vienen una serie de párrafos aparentemente inconexos, que podrían recordar a versos largos o versículos y que transcribiré y analizaré con detalle:

D. des. poniendo su paleta-espejo enfrente del espejo clavado en la pared en el fondo del cuarto

En primer lugar se encuentra esta alusión a alguien que recibe el tratamiento de *don* pero de quien no se conoce el nombre. El tratamiento junto con su herramienta de trabajo, esa «paleta-espejo», así como la alusión anterior al médico Pérez Costales hace pensar en un doctor.

El personaje en la puerta es Goya pintando haciéndose un retrato con su sombrero bonete de cocinero y sus pantalones rayados como Courbet y yo — sirviéndose de una sartén como paleta

La cuarta niña empezando por la izquierda montada sobre un caballo cubierto de gualdrapas negras y adornos de plata arreglada de picador

A continuación se menciona a un personaje en la puerta, que explícitamente es Goya, pero combinado con las cuatro niñas bien pueden ser, también, los padres de la infanta Margarita, es decir, los reyes, pero, en tanto padres, esto nos conduce a pensar en una escena tan verosímil como la de unos padres preocupados contemplando desde la puerta de la habitación el proceder de un médico que reconoce a su hija. Esto, irremediablemente, hace pensar en la escena que representaría Pérez Costales con la niña enferma, escena que se consolida con los siguientes versos del poema en los que aparece de nuevo Picasso de forma explícita convocado por la primera persona del singular:

Encima del cuadro un mochuelo que vino una noche a matar palomos en el cuarto donde pinto

Todos los palomos

Sobre las teclas del piano la colilla de un cigarrillo encendido

Y los dos guardias civiles detrás de Las Meninas

Estas cuatro frases que conforman una suerte de tres estrofas enlazan con la interpretación de las líneas anteriores y si se sigue la interpretación que se viene haciendo, las imágenes que dibuja en las dos primeras frases, o versos si se quiere, adquieren un poder demoledor. En ellas vuelve la poco habitual primera persona y, así, Picasso, tan aséptico e irónico en sus textos, habla de un mochuelo que se posa en la habitación dónde él pinta y cuya intención es matar a todos los palomos, o palomas. La lectura simbólica de esta imagen se viene rápidamente a la mente: el depredador que se cuela en el espacio más feliz para el joven Picasso es, sin duda, la enfermedad que va a llevarse a la hermana y con ella la felicidad y todas las ilusiones de compartir la vida con ella, tanto le gustaban al malagueño los niños ya en aquella época. E insiste: «Todos los palomos». En las dos frases que cierran el fragmento se remata la escena: el cigarrillo encendido abandonado en el lugar en el cayó tras el salto precipitado de quien lo fumaba para oír las noticias del médico y «los dos guardias civiles detrás de Las Meninas», que, siguiendo la hilación de la metáfora anterior, bien podrían ser los padres consternados por la trágica noticia pero, a la vez, impidiendo a sus otros dos hijos —Las Meninas— que se acercaran a la niña para salvarlos del contagio.

En el cielo del entierro del C. de Orgaz Pepeillo —Gallito y Manolete—

En sus camas Las Meninas juegan a enterrar al Conde de Orgaz

Los dos últimos versos/estrofas de este fragmento son igualmente conmovedores a la luz de los afectos del artista. En el primer verso se vuelve al cuadro del Greco, exactamente al orden celeste, a la parte superior del lienzo, de forma explícita, y en él no coloca a ninguna deidad sino a Pepe-Hillo, Gallito —José Gómez Ortega «Joselito, el Gallo»¹⁸³ y Manolete, tres de los toreros más famosos de la historia por su valentía, su técnica y por haber muerto en el ruedo. Esta sustitución bebe directamente del imaginario afectivo de Picasso, como lo hacen también las Meninas y el conde de Orgaz como protagonistas de sus respectivos lienzos. A ellos alude el último verso/estrofa del fragmento, en el que las Meninas vuelven a enterrar al conde de Orgaz pero esta vez como un juego. En esta frase, variante de la que apareciera páginas atrás —«Las cuatro niñas en sus camas enterrando al conde de Orgaz»—, confirma que esas cuatro niñas son, efectivamente las Meninas. Pero además, relacionándola con la escena que se acaba

¹⁸³ Gallito también podría hacer referencia al hermano de Joselito, el Gallo, Rafael Gómez Ortega. Ambos fueron apodados Gallito durante sus primeros años en el toreo, pero solo el primero murió en la plaza como Pepe-Hillo y Manolete.

de describir, podría sumarse significado connotado al personaje del conde, que ya no es solo la referencia afectiva al Greco y al amigo Casagemas, por indiferenciación, sino que, además es la niña Conchita, a cuyas exequias nocturnas¹⁸⁴ —«en sus camas»— han asistido los otros dos hermanos —«Las Meninas»— como si fuera un juego, sin conciencia plena de lo que estaba ocurriendo.

El fragmento resulta sobrecogedor si se lee de este modo y no es de extrañar que el artista tuviera que dejar en este punto su escritura, que no se retoma hasta diciembre del mismo año, cuatro meses después. Sin embargo, la escritura se reinicia el punto exacto en el que fue interrumpida y muestra cómo suceden las primeras horas en el piso coruñés sin la niña:

Toda la sala rota y descompuesta hecha a trozos boca arriba se acostó temprano llena de pulgas y jilgueros. Los niños tiritando se hacían la puñeta a gritos y las chicas de abajo echando por arrobos canas torcían las palmeras llenas de higos fritos

Esta vez se habla de la madre, que se duerme rendida por los acontecimientos, destrozada y sucia en la estancia principal de una casa abandonada apresuradamente, mientras los niños lloran y pelean al cuidado de las dependientas del ultramarinos. Y a continuación de esta historia trágica Picasso se ve obligado a contrarrestar el tono para hacerlo más amable. Lo hace interpolando de nuevo la anécdota erótico-festiva del cartero y su familia, en la que, sin embargo, se cuelan retazos del drama familiar revivido. La mujer del cartero vive también una situación triste con su hijo febril que cena ya más cerca del plano celeste que del terrenal si se atiende a la estructura del cuadro implícito en todo este poema: «La mujer del cartero subió corriendo recogiendo las faldas en medio de tantas llamaradas de llaves y cascabeles. Su tía la mujer del sereno la seguía paso a lengua muerta de frío y su chiquillo hecho ascuas se comía la cena sentado en el cordón de nubes del plumero». Un poco más adelante, en medio de la acción vertiginosa de la familia del cartero, Picasso retoma el recuerdo de la enfermedad de la hermana en Coruña y se burla de la fe y la piedad que no consiguieron ni el medicamento para la pequeña ni que se salvara por obra divina: «Las cartas y las oraciones no hicieron nada muy quietas y risueñas se sentaron en un rincón sin decir amén ni oste ni moste y se durmieron. Para qué ir buscando causas y caracoles por esos cielos». Continúa el enredo del cartero donde se

¹⁸⁴ Ventureira y Pardo referencian este trágico pasaje de la vida de los Ruiz Picasso en el capítulo titulado «10 de enero, noche: camino del cementerio (2014: 200-202).

introduce la complicación de una carta recibida abierta y antes de terminar el fragmento escrito en diciembre de 1957 y, como queriendo salvar al niño enfermo de la mujer del cartero para que no se convierta en uno de esos angelitos «que se van por el agua riendo», le canta una nana: «hay angelitos que lloran y otros que se van por el agua riendo. Duerme niño chiquito que viene el coco y se lleva a los niños que duermen poco».

Lo siguiente que escribe el malagueño es ya un mes más tarde, en enero de 1958, donde continúa la anécdota de enredo del cartero y la carta abierta y donde se identifican «las chicas de abajo», que eran las dependientas del ultramarinos de Coruña, con las Meninas, pues son esas chicas de abajo las que hacen «sus estripchips dormidas en sus cunas», las cunas donde las Meninas jugaban a enterrar al conde de Orgaz. A partir de este momento las chicas son las Meninas y cada vez que aparezca un grupo de niñas o jóvenes la identificación con los personajes velazqueños se hará inevitable. Ya no escribe más de la historia hasta finales de julio del mismo año, a excepción de dos greguerías, una en español y otra en francés, y una fugaz referencia a elementos costumbristas hispánicos entre los que destacan la alusión de Don Rodrigo Díaz de Vivar, la celebración de la noche de San Juan, efemérides especialmente celebrada en Cataluña, y los «buñuelos agua azucarillos y aguardiente», típicos de carnaval en Galicia. Se superponen en este pasaje de nuevo dos espacio-tiempos: Coruña y Barcelona. Ya en el pasaje del mes de julio se retoma la anécdota erótica del cartero en la que se insertan elementos que conducen al lector ahora a Málaga —el toro cárdeno, el cortijo y las biznagas de jazmines— y nuevas alusiones irreverentes a las Meninas: «la más chiquitilla de las tres hermanas se sacó la picha y orinó en el caldo se puso el gorro de dormir se limpió el culo y se puso a rezar como una santa».

Pero el fragmento acaba de nuevo de forma trágica y es que el hijo de la mujer del cartero ha fallecido: «otra vez fue peor el juez y el cura se pusieron de acuerdo para mecer el niño en la cuna y cantarle el gori-gori». Vuelve Picasso a recordar más momentos del suceso coruñés: esta vez la certificación oficial de la muerte de la niña, ya entrada la noche (Ventureira y Pardo, 2014: 200). Pero en este caso, la muerte trae consigo la fiesta, tan necesario es rebajar la intensidad de los recuerdos. En esta fiesta se sacrifica un cordero y las Meninas cargan el féretro hasta la sepultura: «llevada a hombros por las tres niñas». En este fragmento hay de nuevo una presencia del yo y su rutina que por un momento interrumpe la acción y la evocación del espacio-tiempo donde se está expiando el dolor: «madrugando y soñando todo el día y pintando por las noches al sereno», costumbres del Picasso pintor durante toda su madurez.

El texto se retoma en agosto y continúa con una serie de asociaciones libres e imágenes visuales y auditivas muy estéticas pero que no hacen necesariamente que la acción avance. Este fragmento puramente estético tan solo tiene un detalle de interés para el análisis de los afectos picassianos y es la alusión a la barretina, gorro típico de Cataluña pero parecido a otros tocados que se utilizan en el sur de Francia donde el artista vivía en aquellos años. El poema sigue tres días después y con él la historia del cartero y todas las mujeres y altercados que surgen a su alrededor: ahora las chicas de abajo están con su tía Juana, que recuerdan a la tía Celestina y sus muchachas, «borrachas todas» esperando al «primer cartero que llegase a la alcaldía» y que quiera convertirse en su cliente o su salvador y la escena acaba con la insinuación de que una de ellas, la Filomena, se marcha con el cura, «la muy picarona que es así como le gustan al cura sus huevos fritos y sus papas». Pero antes de finalizar la escena con esta frase que acabo de transcribir, se vuelve a otra de las escenas vividas en las horas finales de Conchita y que fue la desinfección del cadáver, la estancia y la ropa de la niña para no contagiar a los hermanos:

La chica no estaba para dramas ni comedias y el cuento de nunca acabar ya estaba seco y rancio y la espuma que lo esmaltaba olía a jazmines y claveles y a nardos que el frío que estallaba el desnudo del santo crujía y aplastaba la carne del saco lleno de agua que paseaba la ojiva de la espalda trasera del montón de tejas rotas tiradas al borde del mar de rocas del carbón azul de su mirada

Se dibuja aquí a una niña que ya no contenía vida, «la chica no estaba para dramas ni comedias», y cuya historia había sido acabada, «el cuento de nunca acabar ya estaba seco y rancio». Como cuentan Ventureira y Pardo, el protocolo de actuación cuando se producía una muerte por difteria pasaba por desinfectar todo con agua a presión con aspecto jabonoso (2014: 199-202) y que, como tocaba a la niña querida de Picasso despedía buenos olores, «la espuma que lo esmaltaba olía a jazmines y claveles y a nardos». Las imágenes que siguen a continuación conectan con otras en las que se visualiza un cuerpo inerte frágil, frío y desnudo con el que no se tienen ya demasiados miramientos, pero que es sin duda, por sus ojos azules —«el mar de rocas del carbón azul de su mirada»— la pequeña Ruiz Picasso.

Hay una pausa en la escritura, que se retoma ese mismo día, y con ella otros recuerdos también dolorosos insertos de nuevo en la anécdota humorísticas de las desventuras del cartero y los demás personajes. En este caso, la muerte de la hermana pequeña ha debido recordarle al malagueño a su hermana Lola, muy enferma en este momento y fallecida en ese mismo año

1958 en Barcelona¹⁸⁵ y de la que no había podido tampoco despedirse como ocurrió cuando murió su madre en 1935:

Noche a noche los trigos verdes y el dorado del marco azul intrigan detrás del velo de la persiana abierta la puerta cerrada de sus ojos negros [...] la pluma dibujando del color de su recuerdo su voz del arco iris y el perfume de soles fritos y el olor de pescado y sandía y el aire de cigarro puro y almejas y albahaca

En este fragmento se evoca la mirada de la hermana Lola y se hace explícito el recuerdo que remite a Málaga por el «perfume de soles fritos y el olor de pescado y sandía y aire de cigarro puro y almejas y albahaca» —cigarro puro era lo que fumaba su tío Salvador Ruiz, hermano de su madre, y que ayudó a dar a luz a los dos niños que nacieron en Málaga. Y de este recuerdo la voz poética da un salto temporal y conduce al lector a la Barceloneta para celebrar una noche de San Juan: «más tarde a las dos y media o las tres de la madrugada al lado de la playa en Barcelona en la Barceloneta la noche de San Juan envuelta en trozos de papel de seda». Con esta nueva superposición temporal pone Picasso fin a la primera parte del poema, de todas la más extensa y en cuyas páginas se esconden una mayor cantidad de referencias afectivas a la memoria. En ella están surgiendo cuestiones emocionales que Picasso no acaba de controlar del todo, por eso se mezclan con la anécdota erótica del cartero y su familia y se ha configurado de forma no sistemática el cronotopo, que como ya he dicho, es Málaga, Coruña y Barcelona (aunque más adelante se añadirá también Montmartre) y abarca más de veinte años. En sus páginas se ha saldado una deuda con el dolor de la pérdida haciendo que las Meninas entierren por dos veces al conde de Orgaz y se entone en dos ocasiones el gori-gori alcanzando así la frecuencia reiterativa del acontecimiento de la muerte.

A partir de aquí y en los dos trozos siguientes Picasso retoma al cartero y sus aventuras cuya historia se expone de forma algo más sistemática volviéndose el poema un texto mucho más ligero y lúdico, aunque no privado de lo afectivo. Se retoma en las primeras líneas la nómina de los asistentes elevados al entierro, que son ahora los testigos que firman esa famosa carta que aparece una y otra vez a lo largo del texto complicando las vidas de los personajes. Y

¹⁸⁵ Según el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona M^a Dolores Ruiz Picasso fallece el 30 de septiembre de 1958 en su domicilio del Paseo de Gracia, 48, de Barcelona a la edad de setenta y tres años. El poema sufre una larga pausa de redacción que abarca más de un año, del ocho de agosto de 1958 al 20 de agosto de 1959. En este lapso Picasso conoce la noticia de la muerte de la hermana.

a lo largo de los fragmentos de este segundo trozo el tiempo-espacio de la voz lírica es Francia en el presente del escritor pero con interferencias de Málaga —representada en el uso frecuente de la palabra biznaga—, Barcelona —donde las niñas y sus primos siguen celebrando San Juan en la playa— y el Montmartre del arte y la bohemia condensado en esta especie de lista de la compra:

Este es el papelito que recibió tres días después la novia al abrir la ventana y echar los
pajaritos fritos de la noche la calle remojar
después vino lo serio
350.339 pitos y flautas ordinarios
237.421 pitos y flautas de lujo
1.223 arrobas de queso de oveja
253 arrobas más de higos secos
1.473 toneladas de plumas de oca para escribir
7 arrobas de cintas de todos los colores
12 docenas de peines para calvos sin dientes y
2 docenas de peinetas
1 jarro de metal lleno de pulgas y otro lleno de chinches
1 cordero POR
1 cabrón ORDEN DE
1 par de mulas con su muletero LA AUTORIDAD
la murga del pueblo

En este fragmento, Picasso recoge flashes no de su infancia sino de sus primeros años en París, en los que decoró la pared de *Le Zut*, el cabaret que frecuentó con Max Jacob y Jaime Sabartés en aquella época —«blanco que pinta la pared de blanco añil»—, o el modo en el que le hacía saber lo que se debía por la comida cuando le subían la comida al taller barcelonés de la Riera de San Juan¹⁸⁶, haciendo además alarde de su obsesión por los guarismos. Antes de esta lista hay una alusión en las últimas líneas del final de la vida del amigo Max Jacob durante la segunda guerra mundial. Jacob fue sorprendido por la ocupación alemana de Francia en Saint-Benoit, donde fue apresado y conducido al campo de internamiento de Drancy por judío.

¹⁸⁶ La anécdota biográfica la recoge Sabartés en *Retratos y recuerdos*: «Algunas que otra vez comemos allí mismo, como en el taller del bulevar Clichy, solo que en el de la Riera de San Juan las provisiones suben por el patio de dentro del cubo destinado a sacar el agua del pozo y con la comida llega la factura del proveedor: “Don... Señoritos pintores... Debe. Butifarra, tanto. Monjetes, tanto. Pan, etc., etc., tanto y tanto más. Total, 1 peseta con 20 céntimos”» (Sabartés, 1953:106). El recuerdo es de 1903, Barcelona.

Picasso trató de sacarlo de Drancy, pero sus amigos alemanes encontraban más seguro para alguien acusado de ser judío permanecer en un campo de concentración de baja seguridad que volver a las calles ocupadas. Jacob acabó falleciendo en el recinto y Picasso lo incluye también en el poema de la siguiente manera: «se le atragantó la espina en el sitio en el que había puesto el farolillo rojo de aviso al borde de la trinchera de par en par». Esta cita, además, bien podría leerse como alusión a sus amigos Braque y Apollinaire, quienes lucharon en las trincheras de la primera guerra mundial. Personalmente me inclino a que la alusión sea a Jacob pues, de los tres amigos, fue el que tuvo el nefasto resultado por culpa de una guerra; por otro lado, este acontecimiento está más cercano en el tiempo a la composición del poema y a Picasso se le achacó haberle negado la ayuda al amigo, como también se hizo a cuenta de la muerte de Casagemas.

Picasso ya no escribe nada más que pertenezca a este poema hasta un año casi exacto más tarde. Entre tanto ha compuesto un poema dedicado «A don Rodrigo Díaz de Vivar de Silva y Velázquez»¹⁸⁷ y *Trozo de piel* completo. En ambos poemas se sistematiza al fin las alusiones afectivas a los grandes modelos hispánicos del artistas —no se sistematizan las alusiones al Greco, ¿tal vez porque no era esencialmente hispánico a pesar de todo o porque simplemente siente que se ha saldado esta deuda?—. A *El entierro del conde de Orgaz* vuelve el veinte de agosto de 1959 con un léxico taurino exacerbado disfrazando al cartero de un torero que hace el paseíllo con toda la familia mientras el toro sale y no, acompañado de otro torero que aparecerá también en *Trozo de piel*, Lagartijo, probablemente al primero que el pequeño Pablo viera en acción en el ruedo. La cita, algo complicada pero muy similar a la que utilizará en *Trozo de piel* para referirse al mismo torero es la siguiente: «enfrente del cartel cosido al borde de la falda de terciopelo verde de la cama de lagartos y lagartijos con sus lagartijas sus cañas de pescar y sus cuernos de seda y oro sus espadas sus relojes sin hora y sus trincheras de moños y pelucas». En ella aparecen referencias al atuendo de torero como el terciopelo, el oro,

¹⁸⁷ Transcribo el poema: «Carpintero en hojalata/ cepillero de carne de borrego/ apuntador de huevos fritos con chorizo/ y nube de par en par abierta/ a los fandangos de los campos de trigo/ tumbadas a pata suelta sobre la jaula/ de grillos del sol remojando sus/ patas en la clara de huevos de la luna». Se produce de nuevo un proceso de indiferenciación entre el Cid, don Rodrigo Díaz de Vivar, y don Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Tomando los elementos comunes de los nombres completos de ambos personajes Picasso lleva a cabo una identificación entre ambos (sin duda dos de los mayores exponentes de lo hispánico), acabando de convertir al pintor sevillano en un personaje a medias histórico a medias mítico. Esto mismo es lo que ya hiciera el malagueño con el retrato de Góngora, que precisamente ejecutó Velázquez, reinterpretándolo e incluyéndolo así en su imaginario afectivo al otorgarle sus ojos (Trueblood, 1984: 5).

las espadas, los moños y los cuernos de seda que, además de a las astas del animal pueden bien referirse a la montera.

Con esta referencia se completa la segunda parte o trozo del poema y arranca la tercera y última parte, la más breve de todas y la más líricamente estética donde el poeta se recrea en los colores y se inserta al personaje de sí mismo en su presente del sur de Francia, haciendo una suerte de guiño burlón a cómo sabía que sería representado *ad infinitum*: «tocando y retocando sus afeites en las lunas de las uñas y en las tejas de racimos verdes de las uvas negras recortadas de perfil sobre el enjambre de azules de la camiseta rayada de azul». Pero en cuanto surge el presente, Picasso parece que siente la continua necesidad de huir y refugiarse en su pasado por muy dolorosos que sean los recuerdos que lo embargan y rápidamente surge de nuevo Barcelona y las personas que lo rodearon en la infancia celebrando, en este caso, el Domingo de Ramos: «todas las niñas de dos semanas a cuarenta años vestidas de rosas y claveles de jazmines y nardos distribuyeron las torrijas airosas a los mozos y a las autoridades — la hermana de Montserrat y la Pamela sacaron el número mayor y se fueron tan contentas al olivo».

Este tercer trozo y el texto acaban con un paisaje bello, cálido, agradable y detenido en el que Picasso sustituye todo lo religioso del plano celeste del cuadro del Greco por los colores, olores y sabores que lo hacía feliz, completando así la visión estructurante de abajo arriba que el malagueño tuvo del *Entierro del conde de Orgaz* que viera en Toledo más de sesenta años atrás.

Las rajadas de melón y los trozos de papel secante que al revés timan el oleaje que se lame la barba de media sandía cruje sus angarillas en la espuma blancuzca de la ropa tendida sobre el tejado – la cariñosa seda de su cuerpo embiste el nácar y la concha de la espada hincada en bizcocho de miel de sus danzas – El estribillo que chispea el jazmín de la parra canta la luz que sopla el jardín enamorado del pellizco de azul que cuelga de las uvas – El rosado sabor de tarde silba sus caracolas y mece en sus brazos la gota de rocío que estalla en la falda el corderito. Una cebolla desarrolla sus cuerdas dentro del acaramelado despertar de la luna – el encaje plateado que levantan las palomas ríen sus penas.

Lo que más asalta la mente del lector de este fragmento deben ser, sin duda, las recurrentes palomas que se convierten en símbolos a la vez de su padre y de sus hijos, a los que con 77 años extraña desde Vallauris, lejos de París, de Barcelona, de la hermana enterrada en Coruña y de Málaga. El chivo expiatorio, que ha aparecido degollado una y otra vez en forma

de cordero o de cabra, aparece ahora como un corderito faldero porque la culpa ya ha sido resuelta. Finalmente aparece la cebolla que, poniéndole punto final, recoge en sí misma y su configuración la propia de un texto que más que poema-río debió ser bautizado como poema-cebolla, mientras tanto «las palomas ríen sus penas», conteniendo en esta última frase toda la forma de vida de un Picasso que la pasó entera lidiando con la muerte.

Una vez analizado detalladamente el texto y sus relaciones pictóricas y afectivas, considero necesario explicar el procedimiento holográfico que esclarezca la función estructural del cuadro en el poema. Todo apunta, desde el título, a que el texto se configura a partir de la écfrasis del cuadro al que alude, pero para reconstruir una écfrasis plasmada con escritura automática y fluir de conciencia, en la que ya hay, al menos, tres planos de realidad superpuestos, es necesario recurrir a otras herramientas. Así, la que me ha resultado más productiva es la holografía.

Para crear un holograma son necesarios tres haces de luz sucesivos. El primero crea una suerte de fotografía del objeto que va a ser holografiado; podría ser esta fotografía la imagen del cuadro del Greco, en sí o evocada por Picasso. El segundo haz refleja la luz del primero dando lugar a un entramado de luces y sombras aparentemente sin significado, y este entramado impenetrable bien podría ser el poema en sí. Finalmente, con el tercer haz de luz, el entramado cobra entidad y revela una imagen tridimensional del objeto holografiado. Su equivalente en el poema, sería esa versión picassiana y literaria, viva y llena de colores del *Entierro del conde de Orgaz* del Greco que se dibuja una vez que el lector atento descodifica el mensaje al utilizar las herramientas adecuadas.

Estos tres haces de luz necesarios coinciden, además, con las partes en las que el malagueño divide su poema: en la primera de ellas se introducen los elementos pictóricos que configuran la écfrasis; en la segunda, hay una elaboración surrealista de los recuerdos de infancia y juventud de Picasso a través de la cual se construye el cronotopo del Picasso maduro y en la que este resuelve las cuentas pendientes con su pasado. Finalmente, la tercera parte podría entenderse como la crónica picassiana de lo que ocurrió a la muerte del ya desmitificado señor de Orgaz, que es tan simple como que dejó viuda e hijos, que no hubo milagro y que la vida, como siempre, siguió adelante.

Como se ha indicado, es en la primera parte donde más evidente aparecen, si no la écfrasis, sí las referencias al cuadro del Greco, pero es también donde la cuestión se problematiza al introducir en la misma escena la descripción de otros dos cuadros, esta vez de Velázquez: *Las Meninas* y *El príncipe Baltasar Carlos a caballo*.

Sin embargo, el fallecido conde de Orgaz despertó en Picasso una simpatía tal –más bien compasión, al verlo atenazado por su nobleza incluso difunto–, que decidido a darle el entierro que merecía, lo incluyó en ese espacio-tiempo de sus poemas en el que se encuentran todos sus seres queridos, sus maestros y sus recuerdos. En ese escenario de sus poemas, como en el de su arte, Velázquez es omnipresente y esa es la causa de que sean precisamente sus personajes quienes acojan el cuerpo inerte del noble para darle digna sepultura.

Comienza a partir de este momento, la construcción de su propio *Entierro del conde de Orgaz*: en primer lugar, el malagueño nos cuenta el desenlace sexual, escatológico y blasfemo de las exequias en el que «la hija del Perdaguino de la blusa se tiró un pedo y sacándose de la blusa las tetas se levantó las faldas y nos enseñó el conejo. Figúrate la cara del cura». Pero tras el exabrupto, comienzan a aparecer los maestros artísticos del malagueño. El Greco y Velázquez van primero, con el verdadero entierro del conde y, a continuación, con la breve pero bien definida écfrasis del cuadro *El príncipe Baltasar Carlos a caballo*, en la misma línea desmitificadora y humana que tiene aquella en la que se inserta. A continuación, aparece Goya y él mismo, con una fugaz intervención de Courbet en escena. Los pintores están dentro en el cuadro de las Meninas, al que se hace referencia a través «del espejo clavado en el fondo del cuarto». La escena la completan toreros divinizados: «en el cielo del entierro del C. de Orgaz Pepeillo – Gallito y Manolete →», las palomas y la confirmación de que esas cuatro niñas que enterraban al noble eran, efectivamente, las Meninas: «En sus camas Las Meninas juegan a enterrar al conde de Orgaz». Lo que sigue es una reformulación de los recuerdos de infancia del malagueño, todos fundidos en un mismo tiempo-espacio por el que pululan, también las cuatro niñas y, ahora, el conde. Cierra el trozo y la serie de recuerdos la descripción de un nuevo entierro del conde Orgaz, el que es el juego de las niñas, introduciendo así por completo al Greco y su cuadro en el imaginario del lugar feliz picassiano evocado en sus poemas. El entierro, que es a la vez el acto y el cuadro, ha quedado reducido a un juego de niños en el que la imitación es el impulso para la creación. En el poema, las niñas imitan, en su propio entierro, el que han visto representado en el cuadro mezclado con aquello que, por su experiencia, debe ser un acto de estas características. Como hacen los niños, toman lo que tienen a la mano para representar la escena. Vista con los ojos de adulto-niño de Picasso, las niñas acaban manchadas de todo lo que han usado para jugar. Al final se ríen cuando deciden dar por acabado el juego «Qué vergüenza les dio de verse así pintadas de conejo muertas de risa», porque la vida no es más que eso: un juego al que hay jugar y reírse, disfrutar y divertirse y brindar por los amigos que ya no están y aprovechar la vida rindiéndoles tributo, o así parece entenderla Picasso.

Pero este trozo tiene otro nivel de lectura, mucho más rico y complejo que los otros dos trozos que le siguen. De este modo, el poema comienza con un diálogo algo tétrico por el escenario en el que parece que tiene lugar: durante un entierro o funeral o en los momentos previos o justo posteriores. El entierro al que asisten estas tres voces del yo lírico debería ser, sin lugar a dudas el del conde de Orgaz y así se llega a indicar explícitamente y se insiste en ellos con el filtro lúdico del juego en la primera parte: «En sus camas Las Meninas juegan a enterrar al Conde de Orgaz». Pero el texto está lleno de *easter eggs*, de pistas, que desvelan diversas capas de lectura cada vez más íntimas y más profundas y que conducen a la multiplicación de la misma escena, una y otra vez, donde el personaje fallecido va cambiando de rostro y cuya desaparición atenaza de forma cada vez más honda al autor.

Los rostros que va tomando el conde obedecen a continuas superposiciones temporales como iniciara ya el Greco en su cuadro. Así el noble renace para morir en 1895 entre juegos de niños, como lo hace Conchita, saldando así la deuda emocional de un Picasso que aún no llegaba a ser adolescente. Después adquiere la faz del joven Casagemas y el conde es reenterrado esta vez con afectos en vez de con honores en 1901, cuando el Picasso azul pinta *El entierro de Casagemas*. Qué sorpresa cuando se observa que este cuadro tiene como clarísima inspiración ese otro entierro del Greco. Finalmente, en 1958 el señor de Orgaz vuelve a ser exhumado para rendir afectos a la otra hermana, a la última persona de su sangre que quedaba. Un año de silencio en la redacción del poema fue necesario para digerir la certeza de estar efectivamente solo e indefenso, sin la protección de su familia.

El segundo trozo, como lo llama Picasso, es una elaboración surrealista de todos esos recuerdos que le ha despertado la contemplación o evocación de la obra del Greco. Comienza insistiendo en el entierro, esta vez con la partida de defunción que firman los asistentes a él: «Aquí acaba la carta y sigue la firma y pone el día el mes y el año y después la lista de testigos- Don Juan Don Pedro Don Rodrigo Don Listo y Don Testarudo y Don Jaime y Don Gonzalo Don Felipe y toda la cuadrilla». A partir de aquí la presencia del cuadro en esta segunda parte es estructural y demiúrgica para la configuración del texto e, incluso, de la vida recordada del malagueño. Se ha trascendido ya la éfrasis y ha quedado establecida la relación holográfica entre la vida y la literatura.

El entramado confuso de claroscuros que surge de las dos primeras partes necesita del tercer haz de luz para conformar la reproducción visual en tres dimensiones del objeto. Y esa última luz llega con el trozo final. En él se presenta un verdadero censo de los amigos y conocidos que el jovencísimo Picasso tuvo en Barcelona y a los que está añorando en su íntima

soledad más de cincuenta años después. Esta tercera parte, que es la más breve de todas, es el nuevo *Entierro del conde de Orgaz*, construido a través de esta écfrasis surrealista *sui generis*. En él, como ocurre con el lienzo del Greco, hay un nivel terrenal en el que aparecen caras y nombres perfectamente reconocibles en sus respectivas épocas y círculos. Pero hay también un segundo nivel celestial, donde Picasso no coloca ángeles, vírgenes ni santos, sino lo que de verdad le importa: el sol, la luz del atardecer, la luna y las palomas alzando el vuelo.

Para enfrentarse al poema hay que tener muy presente que la función de la literatura para el malagueño es siempre catártica y evocadora: los poemas sugieren y recuerdan escenas de la infancia y la juventud, se recrean olores, sabores y vagos recuerdos de su Málaga natal donde pasó los primeros años de su vida, de Coruña, Barcelona e, incluso, el París del fin de siglo. Pero si, como escribe Antonio Morón Espinosa, la literatura siempre es *un resto de memoria* (2010: 133), y si la literatura y el arte, más aún en un artista como Picasso, forman parte de la memoria, entonces la literatura y el arte son susceptibles de convertirse en material literario, pasando por el filtro del recuerdo y convertidos en elementos del imaginario. Es precisamente por este razonamiento por lo que hay que buscar al Greco y a su señor de Orgaz entre todos esos otros personajes que desfilan por el cronotopo mediterráneo que Picasso ha creado en su universo poético. En su definición de cronotopo escribe Bajtin lo siguiente:

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (1989: 238).

No encuentro algo que encaje mejor en esta definición bajtiniana que lo que hace Picasso en sus poemas con el tiempo y el espacio: para el malagueño, el paisaje se ha congelado en un momento concreto y es imposible recuperar lo uno sin lo otro; precisamente porque el espacio evocado no existe sin el tiempo no es posible la vuelta, ya que, si bien el espacio en principio permanece, el tiempo es inmanentemente efímero.

El imaginario poético picassiano, sobre todo tras leer este poema, es indudablemente español y está conformado por los recuerdos del artista, pero también por las pinturas que marcaron su vida y por sus maestros. Por eso *El entierro del conde de Orgaz* es una écfrasis del Greco y por eso este se cruza con las *Meninas* de Velázquez y con todo el desfile de personalidades de la infancia de Picasso. En el proceso de recodificación de la vida y recuerdos que despierta en el malagueño la evocación de la gran obra del Greco, se funden de forma holográfica todos los elementos afectivos que dejó atrás junto con la tierra natal de la que

aquella obra y la de Velázquez son símbolos irrefutables. En su literatura no hay espacio para la lógica sino para la emoción y lo afectivo. Al introducir al conde de Orgaz en su imaginario, pareciera que Picasso quiere rendirle el fúnebre homenaje que merece, rodeado de arte e ingenios intemporales, y del tiempo, el espacio y los seres más queridos del malagueño, alejado del mundanal ruido y con el menosprecio de la corte y la pose aristocrática de los personajes retratados por el Greco. Pero el señor de Orgaz es también el amigo Casgemas, el amigo Jacob, la niña Conchita, siguiendo ese proceso de indiferenciación del que ya he hablado, con los que nunca conseguirá estar en paz por no haber hecho por ellos lo suficiente, y también son para ellos son las exequias líricas. Sin duda salda una deuda emocional que no le permitía estar en paz. De nuevo, el texto se presenta como el espacio de la catarsis, el lugar donde el malagueño se siente lo suficientemente seguro como para afrontar y enfrentar una empresa que llevaba posponiendo casi sesenta años.

Además, *El entierro del conde de Orgaz* es la contribución y respuesta tardía del malagueño al profundo debate y reflexión sobre España que arranca en el 98, del que tuvo noticia en el momento de ebullición en su temporada madrileña, que aún sigue activo cuando el joven Picasso se va a París y que le preocupó durante toda su vida. En el poema Picasso aporta su propia visión de lo español, fundamentada en el arte y el vitalismo optimista propio del hombre mediterráneo. Se opone, así, fusionando al Greco con Velázquez, y a ambos con la playa, la fiesta y el color, a la Castilla seca noventayochista que se había convertido en símbolo de una España con la que el malagueño nunca supo identificarse, y de la que se fue, voluntariamente, sin saber que llegaría un momento en el que no podría volver. Entre Picasso y el noventay ocho había un abismo insalvable dibujado con colores dinámicos llenos de vida y de agua, irreconciliables con la aridez ocre de los paisajes de estos autores. Es precisamente esta vida que rezuma el joven Picasso que ya promete genialidad lo que Baroja no le perdona¹⁸⁸, como explica José Luis Bernal en las siguientes líneas:

Pero hay sobre todo una cosa que Baroja no perdona al pintor y es su vitalidad evolutiva, lo cual entronca con la dificultad del carácter español para el cambio, lo profundo del anclaje de sus raíces en el pasado y la tradición. El bueno de Don Pío, hombre moderno, crítico y europeísta, se había sentido vinculado en el final del siglo con la modernidad impresionista, pero esto de las vanguardias que cada cinco años aparecían epatando con una propuesta más estrambótica o escandalosa era demasiado para un español admirador del Greco. [...] Utilizando un término muy en boga en la época de la transición democrática

¹⁸⁸ Para profundizar en la relación entre Picasso y Pío Baroja recomiendo la lectura de OLSTAD, Charles (1964): «Baroja and Picasso», *Romance Notes*, vol. 5, nº 2, pp. 124-127.

a la muerte del General Franco, diríamos que Baroja era más reformista que rupturista (1992: 6).

En esta cita llama la atención la identificación de «admirador del Greco» con tradicional o «reformista»; también Picasso fue admirador del Greco, el mismo Picasso «rupturista» que manipulará a capricho uno de los símbolos del arte hispánico por excelencia. Precisamente por esta reinterpretación de la obra del cretense, siempre estrechamente ligada a los intelectuales del Modernismo español, aunque como respuesta irónica, no puede pasarse por alto la voluntad de Picasso de responder, a su ritmo y con su habitual proceder, a la cuestión de lo español que dejó aún inconclusa al salir de España en sus años de juventud. Y lo español para Picasso es ese cronotopo del paraíso perdido y todo el sustrato que conforman al genio en el que se convirtió. Nunca olvida el malagueño sus raíces ni abandona la reflexión, a pesar del carácter ligero y a veces frívolo que ha gustado de difundir su imagen oficial en el mundo contemporáneo. Por otro lado, y tal como indica Pilar Celma (1995: 52), son los hombres del noventayocho quienes recuperan al Greco y a Góngora. Picasso, entonces, sale de España pensando que estos son los grandes maestros modernos, los desterrados del canon, porque son los reivindicados por los intelectuales más jóvenes de sus años de formación.

Pero *El entierro del conde de Orgaz* no es la única reacción de Picasso ante las cuestiones del 98. En su etapa madrileña funda la revista *Arte Joven* y en ella se plasman ideas coincidentes con la intelectualidad más joven del momento. De hecho, en ella participan algunos de los integrantes de los círculos noventayochistas. Como escribe Javier Herrera: «Hay, pues, en *Arte Joven* y en Picasso, al igual que sucede con los escritores del 98, un rechazo del presente, de la «realidad» artística que las ha tocado en ciernes vivir» (1997: 115). Picasso, además, se ha formado el gusto estético en el mismo caldo de cultivo que los intelectuales modernistas y si, por un lado, como cuenta Javier Herrera (1997: 39), *El entierro del conde de Orgaz* sirvió de inspiración por aquellos años para Baroja y Azorín, cuya ideología está en la base de *Diario de un enfermo* y *Camino de perfección*; por el otro, el Greco y su cuadro están también en la base de la época azul de Picasso y en toda su ética artística.

Como he tratado de demostrar en estas páginas, la écfrasis del *Entierro del conde de Orgaz* (lienzo) puede encontrarse en el poema, pero bajo una forma radicalmente diferente, asociada a un mensaje igualmente disímil: un mensaje de reivindicación de la vida, el arte y los maestros y una forma de saldar cuentas con sus afectos sabiéndose ya en edad avanzada. Picasso y el Greco fueron dos hombres sin tierra destinados a encontrarse. No en vano fue al Greco a

quien recurrió en busca de consuelo para expiar a través de la pintura todo el dolor causado por el suicidio de su amigo Carlos Casagemas. El Greco, iniciado en el arte bizantino, tuvo que aprender la perspectiva manierista al llegar a Italia. En Toledo encontró su equilibrio particular que lo colocó en medio de la frontera, en tierra de nadie¹⁸⁹. Exactamente como Picasso: él es bilingüe en idioma –mitad español, mitad francés– y arte –mitad Greco y Velázquez, mitad siglo XX–, y de la perfecta combinación de todos los elementos, y por encima de todo, es él mismo.

El malagueño necesita aún el sustento de la imagen para crear sus textos, tres lienzos orbitan alrededor del poema que, de nuevo, comparte título con uno de ellos. Pero no se establece la misma relación que entre texto e imagen en *Sueño y mentira de Franco*, donde ambas expresiones conviven en simbiosis imprescindible, sino que ya el cuadro se ha alejado lo suficiente como para suponer un reto para el lector del poema, que no tiene por qué sentir como necesario acceder a él para penetrar en algunas de las dimensiones del texto. Si bien en *El entierro del conde de Orgaz* se vuelve a la imagen como campo de pruebas para la poesía, los experimentos parecen llegar a su fin y Picasso está comprendiendo que el material afectivo puede producirse y resolverse por escrito sin necesidad de mediación de la imagen gráfica. El imaginario ya se ha consolidado, no solo en los textos sino en su vida y su obra plástica: por el momento están en él el Greco y Velázquez, con sus personajes. En cuanto al cronotopo, aún se mezcla Málaga con Barcelona y la París de Montmartre, pero ya se ha establecido un espacio-tiempo que evoca los afectos más sinceros a amigos y familia y el ambiente que giraba en torno a aquel andaluz de Barcelona que paseaba por la noche parisina. Y, como reflejo de esta compleja identidad simultánea, se encuentra en el poema esa extraña superposición de realidades que jamás podría intuirse si no es a la luz de la propia configuración íntima de su autor. Ofrece pues, Picasso, un retrato íntimo hiperrealista, pero escondiéndolo a la vista de todos. Descubre el artista en la elaboración de este poema, su capacidad para generar un tiempo sin tiempo en el que la muerte se supera y el acto de nombrar trae a la vida a los muertos.

¹⁸⁹ «Arrivé à Toléde, il dilaisse l'étude perspective et attein peu à peu un équilibre stylistique que l'on pourrait appeler bilingue, mi-maniérist et mi-byzantin» (Héctor Ruiz, 2012: s.p.).

7. *Trozo de piel*. un testamento a la luz de Góngora

Picasso y Góngora son dos nombres que quedan explícitamente conectados a partir de 1947. Si bien Picasso no participó de las actividades en homenaje a Góngora de 1927 –vivía ya en París y, aunque se podría asegurar que tuvo noticias de ellas, no llamaron demasiado su atención–, sí llegó a sus manos el resultado de una de estas conmemoraciones: la selección que hizo Zdislas Milner de veinte sonetos de Góngora y que publicó traducidos al francés con ilustraciones de Ismael Gómez de la Serna¹⁹⁰. Este trabajo cayó en el olvido hasta que en 1947 Colonna, editor amigo de Picasso, le pide que inaugure la serie *Les grands peintres modernes et le livre*. Aquí retoma el trabajo de Milner y lo hace suyo, produciendo un volumen con veinte sonetos de Góngora. Estos otros veinte sonetos están escritos a mano por el propio Picasso, siguen la edición de Lisboa de 1667¹⁹¹ y el volumen incluye una versión picassiana del retrato que hace Velázquez del poeta cordobés, así como una ilustración que precede a cada uno de los sonetos, acompañada de adornos varios en los márgenes.

¹⁹⁰ Inventariado en la biblioteca personal de Picasso, de la que tengo noticia a través de: MADELINE, Laurence (2010): “Fragments d’une bibliothèque: les livres de Picasso. Annexes: inventaires des bibliothèques de Picasso”, *Les bibliothèques d’artistes XXe-XXIe siècles*. Paris: Presses de l’université Paris-Sorbonne, 239-282.

¹⁹¹ A través de John Golding (1985) sabemos que Picasso tenía en su biblioteca este impreso de Lisboa, 1667. He comprobado en el índice de documentos que se conserva en el Archivo Nacional de París que, efectivamente, se incluye el volumen en el inventario de documentos de Picasso. Este libro constaba de dos volúmenes, John Golding indica que Picasso tan solo contaba con uno, en el inventario no se especifica cuál. El primer volumen de Lisboa 1667 contiene sonetos, canciones, tercetos y las comedias *Las firmezas de Isabela*, *Comedia del doctor Carlino* y una *Comedia venatoria*. Sería interesante ver la posible relación de las comedias con las obras dramáticas de Picasso, de las que no me ocupo en esta investigación. Queda constatado que Picasso copia de este impreso porque en su caligrafía mantiene abreviaturas y grafías del texto y una variante del soneto «Cuántos forjara mas hierros el hado», que se ha ignorado en la publicación facsímil y estudio introductorio de este volumen de Picasso (*Veinte sonetos: con ochenta y una páginas ilustradas facsímiles del pintor*, 2003). En el estudio introductorio de la edición se escribe lo siguiente: “Nota del editor. El soneto *Cuántos forjaré más hierros el hado* manuscrito por Picasso, tiene una variante en el último terceto con respecto al auténtico escrito por Góngora en 1623. La editorial ha querido conocer el origen de esta leve disonancia y ha consultado a Manuel Gahete, Catedrático de Lengua y Literatura y miembro de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, quien ha resuelto este pequeño enigma del modo siguiente: la variante del último terceto aparece en la edición que preparó Adolfo de Castro en 1854, para la Biblioteca Ribadeneyra. El título de la edición es *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. Adolfo de Castro, Madrid, Atlas, 1966, p. 445. El soneto aparece sin título y el editor decimonónico indica que la variante se debe a Faria y Sousa, un comentarista portugués de Camoens que arremete de vez en cuando contra Góngora. De lo cual se deduce que es muy posible que Picasso haya utilizado este texto para su transcripción.” (2003: 6)

Por tanto, que Picasso conocía y admiraba a Góngora no es discutible. Sí puede serlo la profundidad del acercamiento entre ambos. Tras la atenta lectura de los poemas del malagueño y la revisión de su obra artística, buscando claves y referencias que las relacionen con la producción gongorina, mi conclusión es que leyó, y bien, los textos del Góngora, Príncipe de la Luz (romances, letrillas y sonetos)¹⁹² y, al menos, *La fábula de Polifemo y Galatea*. He creído observar tanto en sus poemas como en sus pinturas suficientes puntos en común como para formular esta hipótesis, que puede no ser tan transparente como me gustaría, pero que se sustenta en la evidencia de un procedimiento que Picasso utiliza en otros momentos de su producción. Este procedimiento consiste, como se ha indicado ya, en el trabajo sobre un modelo, invisible a los ojos, pero siempre presente para Picasso. El modelo sirve como punto de partida de una obra que se mantiene, a la vez, cerca y lejos de su referencia. En este caso, el malagueño trabaja siguiendo lo que he llamado proceso paralelo: se produce la reinterpretación de una obra ya existente pero del mismo género artístico que la obra final. Un ejemplo de ello es lo que hace con las *Meninas* de Velázquez en sus propias *Meninas*; o con el *Polifemo* de Góngora y su *Trozo de piel*, que es el único de los tres poemas analizados en los que se prescinde de la imagen pictórica como modelo. Picasso ya no solo se siente lo suficientemente seguro como para afrontar la construcción de un poema sin sustento pictórico, sino que se atreve incluso a desafiar al mismísimo Góngora, hablando de tú a tú con otro de los grandes maestros de las artes de todos los tiempos. Por primera vez se encuentra una sistematización en sus poemas con respecto al referente.

A lo largo de este capítulo me propongo demostrar que Picasso sigue este procedimiento del que hablo, no solo en pintura, sino también en literatura y que el modelo de *Trozo de piel* fue el *Polifemo* de Góngora, que Picasso leyó atentamente, aunque esta idea entre en conflicto con lo que defiende Enrique Mallén en su edición de *Trozo de piel*, donde dice que: «el poema no es una deliberada construcción de significado, sino más bien un torrente de alusiones sensoriales o de imágenes oníricas» (2009: s.p.). Picasso, probablemente, observó en su lectura de Góngora un gusto afín al que él mismo tenía por la multiplicidad, la fragmentación, la geometría, el ritmo, la palabra como objeto sonoro a través de la cual pintar con sonidos, la

¹⁹² Rißler-Pipka conecta a Picasso con el Góngora de la luz por extenso y muy bien argumentado en RIßLER-PIPKA, Nanette (2012): «Picasso's Poetry between Spanish Tradition and Surrealism», *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picassos Schaffen aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht. Beiheft der Zeitschrift für Katalanistik*. Aachen: Shaker, pp. 84-85.

polisemia y, evidentemente, el mito¹⁹³. Estos rasgos del estilo del poeta cordobés son también ejemplos de experimentación y aprendizaje y por ello debieron llamar su atención. Debido a su concepción cubista de la realidad todo se le desborda en imágenes que se superponen, como en los *collage*: los colores refulgen desde las palabras, las imágenes se ponen en movimiento a través del texto. Y Picasso, como Góngora, tiene una exuberante «facultad lírica» que se exhibe en sus cuadros tanto como en sus poemas: «Creo que todos han reconocido siempre en la inmensa obra del pintor su facultad lírica, su capacidad de levantarse con líneas y colores por encima de la pesadez o gravitación de la materia. Y es un gusto ver que se confirma este don en sus poemas» (Moreno Villa, 1945: 482). Mientras Picasso es capaz de trasponer su facultad lírica de las imágenes a las palabras, Góngora, exhibiendo una habilidad equiparable, es capaz de recrear verdaderos cuadros con sus versos¹⁹⁴.

Trozo de piel es un poema escrito ya en sus últimos años de vida, inmediatamente después de elaborar el grueso de *El entierro del conde de Orgaz*, y desde la conciencia de que no iba a volver a España¹⁹⁵. Este texto, que en su publicación ilustró Camilo José Cela¹⁹⁶, estrecha lazos con motivos de la tradición lírica áurea, pero manteniendo el estilo desbocado que caracteriza todos los poemas del malagueño. Los temas habituales de la poesía de Picasso — comida, violencia y sexo— se encuentran bien representados. En este caso la violencia está

¹⁹³ Para una observación de todos estos elementos en un soneto de Góngora y que puede servir como complemento a mi argumentación recomiendo la lectura de KRAMER, Kristen (2008): «Mitología y magia óptica: sobre la relación entre retrato espejo y escritura en la poesía de Góngora», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, año 9, nº 11, pp. 55-86.

¹⁹⁴ Isabel Román desarrolla detalladamente esta habilidad de Góngora en su artículo: “Segur se hizo de sus azucenas, o la ninfa en el arroyo: de nuevo sobre Góngora (Polifemo, XXVIII)”, *BRAE*, en prensa. Volveré sobre él más adelante.

¹⁹⁵ Como he dicho más arriba, Picasso decidió no volver a España en 1939 tras la victoria de Franco, hasta que el régimen no cayera. En pocos años Picasso dejó de ser bienvenido en su país hasta el punto de que la apertura del Museo Picasso de Barcelona en 1963 debió hacerse bajo el nombre de Colección Sabartés. Lamentablemente, Picasso murió en 1973, tan solo dos años antes de la muerte de Franco y, con ella, de la caída definitiva del régimen dictatorial.

¹⁹⁶ Como ya se ha contado, Camilo José Cela fue, junto con Anthony Kerrigan, a visitar a Picasso a la *Californie*. Allí el pintor les recitó poemas y le dio a Cela el original de *Trozo de piel*. Este texto original se encuentra actualmente ilocalizable, pero hay otras versiones, que he podido ver en edición facsímil. Ninguna de ellas presenta división versal, aunque sí esos guiones que transcribo y que coinciden con las divisiones versales que presenta el texto publicado por el escritor gallego.

Por otro lado, parece insinuar Juan Marín que el título del poema lo puso Cela al publicarlo (1990: 155-173). Me gustaría insistir en que esto no es cierto y que el título lo indica el propio Picasso en el texto, como se aprecia tanto en *Écrits* como en los documentos que pueden consultarse en el Archivo Picasso.

estrechamente vinculada al sexo¹⁹⁷. En ciertas épocas de su expresión plástica, sobre todo en las que aparece con mayor frecuencia el minotauro, se recrean a menudo abusos sexuales del monstruo a jóvenes mujeres –interpreta así Picasso la ofrenda anual de una virgen que se le hacía en Minos al terrible monstruo—. Sin embargo, esta violencia explícita no se traslada del fondo a la forma y resultan composiciones, a menudo, de gran serenidad: tal es el caso de *Minotauro acariciando a mujer dormida*. En su poesía también aparece la violencia sexual explícitamente, sin embargo, ocurre justo lo contrario que en su pintura: el lector no lo percibe solo cuando aparece este motivo claramente, sino que, por la violencia general de sus composiciones literarias, otras escenas eróticas quedan impregnadas de ese halo que hace que la recepción sea, además de obscena, ofensiva. El erotismo comprendido como dualidad sexo/violencia, tal como lo configura en su arte Picasso, es una más de las dualidades paradigmáticas que se desatan a partir de esos bella y bestia que son el Minotauro y la mujer dormida, o el cartero y Filis en *Trozo de piel*, como comentaré más adelante, sin olvidar la tensión entre el monstruo y la bella que ya se observó en las imágenes de *Sueño y mentira de Franco*. Estas dualidades conducen ineludiblemente a la de Polifemo y Galatea, otro monstruo enamorado de la bella¹⁹⁸. Pero la novedad que se introduce en este libro es que la relación con la tradición lírica áurea se realiza íntegra y exclusivamente a través de la literatura. En *El entierro del conde de Orgaz* ya se ve este estrecho vínculo, pero en aquel caso es pictórico, tanto con El Greco como con Velázquez. Por su parte, también se puede apreciar dicha concordancia, esta vez con la tradición literaria, en la caracterización que se hace de Franco como Ubú en *Sueño y mentira de Franco*, así como el recurso estructural al romance de ciego o aleluyas, pero en ambos poemas resulta imprescindible el recurso a la imagen como modelo, o a la imagen como elemento organizativo.

En Picasso todo es mucho más de lo que parece ser, y su poética, tanto artística como literaria, responde a la exuberancia, la multiplicación y el trampantojo. Esto hace que sea necesario interpretar cada obra, sobre todo cada obra literaria, como ya se ha dicho, en más de

¹⁹⁷ Sobre la relación entre el erotismo, la belleza de la mujer y la violencia escribió Roland Penrose: «No vacilé en mezclar imágenes monstruosas que nos perturban profundamente por muchas razones, con aquellas otras a las que nuestros criterios estéticos atribuyen una gran belleza. Debemos tener siempre presente esta desconcertante dualidad si queremos llegar a una comprensión plena de su genio» (1974: 165).

¹⁹⁸ De Polifemo y Galatea bien se puede dar el salto al motivo del monstruo enamorado, tan productivo en el arte. Basten como ejemplos dos cuadros del *Fin de Siècle: El cíclope* de Odilon Redon y la *Galatea* de Gustave Moreau.

un sentido y, además, sin esperar ninguna clave evidente por parte del autor¹⁹⁹. Para explicar con detalle las relaciones entre el *Polifemo* y *Trozo de piel* seguiré el mismo procedimiento que lleva a cabo Dámaso Alonso en su canónico comentario del poema de Góngora: transcribiré las secciones en las que se encuentra dividido el poema de Picasso y las acompañaré con los oportunos comentarios y relaciones con las octavas gongorinas. *Trozo de piel* sigue de cerca el orden y la estructura del *Polifemo*, aunque hay partes en las que encuentro referencias a varias octavas en orden no consecutivo. Por esto, creo que es adecuado tomar uno de los dos textos como referencia; de este modo se facilita la tarea de seguir el comentario. He optado por entregar esa función a *Trozo de piel*, ya que es el texto menos accesible y además su autor el protagonista de esta investigación. Transcribiré el texto en prosa porque así he podido comprobar que está en el original y porque las pausas versales no hacen sino entorpecer una lectura ya de por sí compleja. No me ha sido posible la consulta del texto que manejó Cela para su publicación en España y que el propio Picasso le entregó en mano porque está ilocalizable. De este modo no puedo comprobar si la división en versos la hizo el autor en un estado posterior al del texto que he podido ver o si fue una decisión del editor para su publicación.

El poema está dividido en diez secciones, de las que se numeran todas menos la primera. Además, como es costumbre de Picasso, incluye la fecha en cada una de las partes. Gracias a esto es posible observar el proceso de elaboración del poema. El primer fragmento, el único que no está numerado y en el que se puede apreciar, como señalaré en el comentario, una mayor vacilación con respecto al referente y la estructura, es, además, el único escrito el 8 de enero de 1959. El resto—está fechado, íntegramente, el día 9 de enero de 1959. Juan Marín defiende que *Trozo de piel* es, en realidad, una colección de poemas (1990: 155-173). No lo creo así y espero que quede demostrado en mi análisis que el texto completo constituye una unidad.

¹⁹⁹ Describe Antonio Fernández Molina el estilo de Picasso poniendo en palabras lo que el lector iniciado en este tipo de textos vanguardistas siente al leer los del malagueño. Reproduzco íntegramente las palabras del crítico porque no podría yo explicarlo con otras más exactas: «La arriesgada arquitectura de sus poemas se traba con una lógica rigurosa y sorprendente que marca un acentuado sello personal.

Al escribir los poemas, las palabras acuden a su memoria y su entendimiento las selecciona vertiginosamente. Las frases hechas se enlazan y traban con otros vocablos que se les acercan impulsados por la irresistible fuerza de atracción que provocan. De este modo se siguen unas leyes de composición literaria aparentemente insólitas. A través de la impresión de velocidad que suscitan los vocablos parecen realizar su espontánea aparición como fragmentos luminosos encendidos desde el esqueleto y los forros del pensamiento. El lenguaje fluye, en continuos hallazgos sorprendentes, convertido en una especie de materia plástica.

De este modo Picasso fue componiendo las líneas poéticas de sus textos que parecen tener algo de canción o de incoherente inspirada retahíla mientras se desenvuelven en una inhabitual lógica rigurosa y aparecen ante el lector como los fragmentos de un poema escrito sobre un gigantesco espejo roto en grandes pedazos.

Cuando, a pesar de su apariencia abiertamente caleidoscópica, parece que va iniciándose la historia, entonces, como un genial torero del lenguaje, le da un sesgo conduciéndola hacia el exterior y prosigue su aparentemente azaroso camino, aunque lo haga con toda claridad, como a través de apagados sonidos de significados imposibles» (1988:34-35).

En la primera parte afloran referencias al *Polifemo* de Góngora, pero son referencias desordenadas. Este desorden contrasta con el orden casi lineal de los motivos que aparecen en el resto de fragmentos. La explicación que le encuentro, a la luz de las fechas, es que Picasso pudiera escribir el primer pasaje siguiendo el recurso de la escritura automática y aparecieran en él alguna de las potentes imágenes pictóricas de la fábula gongorina motivadas por una lectura reciente. Después, tras releer su propio texto, como hacía habitualmente, y apreciar estas referencias, pudo proponerse hacer una reescritura en clave surrealista de la historia de Acis y Galatea aprovechando el inicio que ya tenía. Esto le permitiría, por un lado, llevar a cabo un ejercicio creativo de variaciones tan de su gusto; por otro, evocar su paraíso perdido reconstruyendo el ambiente andaluz de su infancia, que tanto demuestra añorar en los textos. Esta última hipótesis cobra un mayor sentido si los dos últimos fragmentos se leen en esta clave de evocación de la infancia y reflexión sobre el paso del tiempo, como haré en el comentario.

8.1.59²⁰⁰

A la orilla de un pozo sobre la fresca yerba — Un incauto mancebo dormía casi desnudo y bestido —
De pieles de oso ò de borrego junto á dos ò tres puntos — Cardinales hechos rana y perdiz de fuera y dentro —
De las migas puestas à remojar al borde del hornillo — Con sus muletas y sus telas de seda encima y sus cubiertos —
De metal y huevo duro mas deprisa y corriendo hecho ascuas — Y à tiro de pollo y raja de sandía colgando à cada cuervo — Nada mas y esperando el pandero el ala del pinar —
Y los flecos de la vela haciendo sus cuentas sobre — La ropa tendida del bosque de piedras recojido —
Entre las matas de la higuera muerta hechando — Sus cuentas debajo del ombligo del almirez ronco —
De gritos y zurcidos hechado por debajo — De la puerta escrita à brocha gorda sobre el — Trozo de almibar de un cielo puesto de — Centinela al borde de la cuna — Chispeando migajas y pitos sobre la —
Casa tirada al mar y mosca del paisaje — Frito en la sartén helando sus manos — En el caño del grifo.

Atendiendo a las relaciones lógico-semánticas del texto, en este pasaje se encuentran desde el principio cuatro elementos estrechamente conectados con el *Polifemo*. En primer lugar se nos presentan dos personajes: los equivalentes a Acis y Polifemo. El primero se encuentra dormido junto a un pozo desnudo e incauto: «a la orilla de un pozo sobre la fresca yerba/ un

²⁰⁰ He decidido transcribir en el cuerpo del trabajo fielmente el texto original de Picasso, respetando sus usos particulares. He querido ofrecer al lector la posibilidad de enfrentarse al mismo texto al que me enfrenté yo misma para que pueda sacar sus propias conclusiones y, si lo estima oportuno, rebatir las mías. Finalmente, también me ha parecido adecuado ofrecer esta versión sin intervenir por la expresividad que las opciones gráficas puedan contener para el receptor como defiende Sabartés (1953: 131).

incauto mancebo dormía casi desnudo»; dormido encuentra Galatea a Acis en la octava 32 del poema gongorino: «en la umbría/ cama de campo y campo de batalla/ fingiendo sueño al cauto garzón halla» (*Polifemo*, vv. 254-256). Como puede observarse, mientras que Acis es «cauto garzón», el personaje de Picasso es «incauto mancebo»; esta definición antónima del joven en la lectura del malagueño nos avisa de esa voluntad de variación del modelo de la que ya he hablado, pero, a la vez, se hace evidente la presencia del modelo, aunque negado. Por otro lado, el *locus amoenus*²⁰¹ donde duerme el mancebo es muy parecido al presentado por Góngora y mantiene los elementos clave como la hierba y la fuente, aunque en la versión de Picasso la fuente es pozo, y el agua, aunque fresca, esté estancada; incluso utiliza algunos hipérbatos con inversión del complemento preposicional –«del bosque de piedras recogido», «de la higuera muerta hechando»– tan característicos de la enrevesada sintaxis barroca. En esta parodia irreverente del espacio pastoril puede apreciarse, una vez más, esa voluntad de agotar el modelo a través de su demitificación y desautomatización, como ya hiciera en *El entierro del conde de Orgaz* con otras obras canónicas de la tradición española.

Tras la presentación de Acis se puede leer la primera mesa puesta por Picasso en el poema. Mesa con víveres que bien puede identificarse con la ofrenda que el joven Acis hace a Galatea dormida en la octava 26 y que contrasta con el fragmento I –el que sigue inmediatamente al que nos ocupa– de *Trozo de piel*, donde de nuevo hay comida, pero en esa ocasión, y porque depende de Polifemo, no es tan lujosa ni delicadamente ofrecida como esta²⁰². Al final del pasaje, encontramos a Acis refrescándose en la fuente, convertida en grifo por Picasso, como se encuentra en la octava 27 del *Polifemo*. Ambos pasajes son evidentemente equivalentes: «frito en la sartén helando sus manos/ en el caño del grifo», de Picasso; frente al «caluroso, al arroyo da las manos,/ y con ellas las ondas a su frente» (*Polifemo*, vv. 209-210).

Si se vuelve al comienzo del pasaje observamos que a continuación de la introducción de Acis, escribe Picasso: «y bestido/ de pieles de oso ò borrego junto á los dos ò tres puntos/ cardinales hechos rana y perdiz». Atendiendo a la sintaxis, aunque laxa, que presenta el texto, el lector podría pensar que quien está vestido con pieles de oso es el mancebo, sin embargo,

²⁰¹ Y había utilizado Picasso explícitamente el *locus amoenus* como escenario de la acción en su segunda obra de teatro *Les quatre petites filles*, obra que Fernández Molina ha querido relacionar con *Alicia en el país de las maravillas*, acertadamente sin duda por la estética que aboca al surrealismo de ambas obras, y que yo además relaciono también con el *Decamerón*, en ese habitual anclaje a la tradición de Picasso y por el erotismo que se respira en ambos textos.

²⁰² Encuentro el lujo en la presencia de cubiertos, telas de seda y el uso del posesivo «su» que en el lenguaje popular se utiliza con carácter enfático y que implica una satisfacción por parte del hablante.

atendiendo a la lógica y la semántica, fácilmente podríamos pensar que en este momento se refiere a otro personaje. En el poema de Góngora Polifemo aparece vestido de pieles de animales salvajes y terribles: «pellico es ya la que en los bosques era/ mortal horror al que con paso lento/ los bueyes a su albergue reducía,/ pisando la dudosa luz del día» (*Polifemo*, vv. 69-72). Este animal terrible al que Polifemo hace prenda de vestir bien podría ser el oso del que viste Picasso a su personaje y esto, junto con la descripción análoga de la gruta de Polifemo que hace al final del fragmento, me empuja a pensar que se habla en este pasaje de dos personajes y no de uno solo: el Acis del comienzo y este Polifemo con pellico de oso. Especial atención merece la descripción de la gruta del monstruo en la que coinciden muchos elementos con la versión gongorina. Esta es la descripción de Picasso: «nada más y esperando el pandero el ala del pinar/ y los flecos de la vela haciendo sus cuentas sobre/ la ropa tendida del bosque de piedras recojido/ entre las matas de la higuera muerta hechando/ sus cuentas debajo del ombligo del almirez ronco/ de gritos zurcidos hechado por debajo/ de la puerta escrita à brocha gorda sobre el/ trozo de almibar de un cielo». La descripción de la gruta de Polifemo hecha por Góngora se encuentra en las octavas 4 y 5 (*Polifemo*, vv. 25-40):

Donde espumoso el mar siciliano
El pie argenta de plata al Lilibeo,
Bóveda o de las fraguas de Vulcano
O tumba de los huesos de Tifeo,
Pálidas señas cenizoso un llano,
Cuando no del sacrílego deseo,
Del duro oficio da. Allí una alta roca
Mordaza es a una gruta de su boca.

Guarnición tosca de este escollo duro
Troncos robustos son, a cuya greña
Menos luz debe, menos aire puro
La caverna profunda, que a la peña;
Caliginoso lecho, el seno obscuro
Ser de la negra noche nos lo enseña
Infame turba de nocturnas aves,
Gimiendo tristes y volando graves.

En Góngora, Polifemo vive en una gruta custodiada por una «alta roca» y una «guarnición tosca de este escollo duro/ troncos robustos son, a cuya greña/ menos luz debe,

menos aire puro/ la caverna profunda, que a la peña» (*Polifemo*, vv. 33-36). Dentro de la gruta se encuentra, la «infame turba de nocturnas aves» (*Polifemo*, v. 39) que hacen un ruido triste y terrorífico entre los graznidos/gemidos y el batir de alas en la oscuridad. Picasso dibuja un cuadro parecido, si bien lo que franquea la entrada de la gruta no es una «alta roca» sino «ropa tendida», que nos da pistas de que ahí vive alguien²⁰³. Sin embargo, la roca no se elimina, pues cerca el lugar un «bosque de piedras», que conecta con lo pétreo del dibujo gongorino. Además, aparecen también los «troncos robustos» con «greña» en las «matas de la higuera muerta». Finalmente, la «infame turba de nocturnas aves» es sustituida por «el ombligo del almirez ronco/ de gritos y zurcidos», que, si no es animal, resulta un motivo equivalente por el ruido terrible que resulta del batir de la madera y la loza o el metal. Finalmente, el espacio del Polifemo picassiano es «centinela al borde de la cuna» del lecho de Acis y Galatea, que Polifemo vigila desde la altura distante junto a la boca de la gruta. Sin duda, Picasso ha recurrido para esta imagen a alguna de las representaciones pictóricas de Polifemo. En los cuadros citados de Redon y Moreau, así como en las representaciones como las de Poussin* o Guillemot*, se puede apreciar a Polifemo vigilando desde su atalaya, como espía y centinela, bien el encuentro de los amantes, bien el sueño de la amada. Además, esta representación suele ir acompañada de un cielo color ámbar o caramelo que bien puede compararse al «trozo de almíbar de un cielo» que precede a ese «puesto de centinela al borde de la cuna». Este cielo es precisamente la clave para pensar que Picasso tenía especial interés por Polifemo como personaje. Esto apoya la hipótesis de que si Picasso eligió el minotauro para su arte plástico, la traducción de este a las letras, su trasunto necesario en el sistema interartístico picassiano, era, sin duda, Polifemo.

Para terminar el comentario de esta parte, quisiera detenerme en los versos «chispeando migajas y pitos sobre la/ casa tirada al mar y mosca del paisaje». Me atrevo a decir que en estos dos versos se encuentra escondida Galatea como una «casa tirada al mar», aunque más adelante, y tras reconducir el poema en los términos que apunté más arriba, Picasso le ceda el papel de Galatea a otro personaje que bautiza con un nombre igualmente pastoril: Filis. Digo esto basándome en la lectura que del verso «Segur se hizo de sus azucenas» hace Isabel Román (2016). Román apoya la lectura «segur», frente a la *facilior* «seguir», argumentándola a través de la imagen y la relación que este verso, –que haría referencia a la visión de Galatea con las

²⁰³ No deja de llamarme la atención el hecho de que la ropa tendida mojada se convierta en un símbolo negativo durante las vanguardias y el surrealismo llegando a su punto álgido en los versos de Neruda en «Walking around» de *Residencia en la Tierra*: «Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,/ con furia, con olvido,/ paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,/ y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:/ calzoncillos, toallas y camisas que lloran/ lentas lágrimas sucias» (2009: 222). Más adelante, al final del fragmento II, Picasso hace otra referencia a la ropa mojada y sucia: «mojando su camisa de granizo la ropa sucia».

piernas cortadas por la línea del agua—, pudo tener con la *Venus Anadiomene** de Tiziano. Esta imagen del cuerpo fragmentado por el agua es una de las que fascinó a los artistas tanto del cubismo como del surrealismo y no es extraño que Picasso se interesara también por ella. El cuerpo cortado por el agua es una imagen tan potente como productiva en las vanguardias. De hecho, en el poema cubista al que hago referencia en la cita 33 se explota esta imagen convirtiéndola en recurso para la reformulación estética de la realidad desde la óptica cubista. No me extrañaría que Picasso, quien ha demostrado haber leído el texto de Góngora con una fineza extraordinaria, llegara a la misma conclusión que Isabel Román, aunque de manera intuitiva y, metida en el agua y escondida en el propio fluir del poema, introdujera también a Galatea en esta primera parte. También a esta fragmentación del cuerpo hacen abundante alusión los surrealistas. De sobra conocido es el interés que muestran Gómez de la Serna, primero, y Buñuel, después, por el maniquí en cuanto cuerpo-objeto desarticulable (que puede poner en relación con el ready-made o con la máquina soltera de Duchamp). El maniquí supone la frontera entre el objeto y el sujeto, entre lo animado y lo inerte, y a la vez, es un elemento clave en la dialéctica entre verdad y apariencia. Además el maniquí, al contrario que el cuerpo, no es la unidad mínima divisible, sino la máxima: es la suma de cabeza, tronco, extremidades y órganos, suma que no da lugar al cuerpo, sino al maniquí.

Además, Picasso, por su formación académica en pintura²⁰⁴, conoció bien la obra de Tiziano y por tanto su Venus. Incluso hay críticos que defienden que una de las figuras centrales de *Las señoritas de Aviñón* está inspirada en la pintura de Tiziano²⁰⁵. Si Picasso conocía el imaginario al que hace referencia Román en su artículo, y su precisión leyendo el *Polifemo* es tanta como sostengo no sería de extrañar que su lectura coincidiera, como he dicho, con la que propone Román ya que, si bien Dámaso no lo hizo, Picasso tiene un corpus pictórico en imaginario disponible donde sí se encuentra esta Venus y que ha resultado productiva en su pintura como podrá observarse en el anexo correspondiente. Por tanto, no sería tampoco de extrañar que Picasso encontrara en la octava 28 a la ninfa en el agua escondiéndose tras ser despertada por las enérgicas abluciones de Acis. Y si Picasso hizo esta lectura, podría

²⁰⁴ Su padre fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Telmo, en Málaga, y de la Escuela de Bellas Artes de la Guarda, en La Coruña. Picasso estudia unos años en la Escuela de Bellas Artes de Llotjia, en Barcelona, y en 1897 accede a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde cursa los dos primeros años y abandona.

²⁰⁵ Basta ver la relación entre *La Venus Anadiomene* de Tiziano, *El peinado** de Picasso, elaborado como estudio para *Las señoritas de Aviñón*, y el cuadro final de 1907.

considerarse la posibilidad de que esa «casa tirada al mar» sea Galatea. Se apoya la interpretación, además, por la representación pictórica que suele tener la ninfa* y que, sin duda, conoció Picasso: Galatea se representa a menudo con un manto que la envuelve y le proporciona techo y cobijo, semas que comparte con la casa; incluso hay representaciones en las que Acis está bajo ese manto-techo, protegido por la ninfa. Esta propuesta reforzaría la idea de que el primer fragmento fue escrito sin intención de ser continuado y fue solo tras una relectura al día siguiente cuando se acabó de configurar esta versión del *Polifemo* en que se convierte el poema de Picasso.

9.1.59 I

Las cajas de betun hacen sus cuentas — Tendidas patas abiertas oliendo á — Malva clavadas à la puerta del — Corral pintadas de ocre y listas — Para la fiesta hechas trizas y — Cubiertas de pustulas — Emborrizadas — En la harina de ojos colgando — De las ristras de chorizos extremeños — Tocando el violin enmedio de la — Plaza de llantos y congojas del — Racimo de boquerones hechos polvos — De arroz y fandangos à la hora del — Fuego en el pinar envolviendo — El mantel de cangrejos del pedernal — De la sopa puesta á la ventana — Chispeando

Encuentro este fragmento paralelo al bodegón que dibuja Góngora al describir el zurrón de Polifemo y su contenido en las octavas 10 y 11. Como en estas, Picasso divide la estructura del pasaje en dos: una primera parte en la que se pinta el continente y una segunda donde se expone el contenido. Así, «las cajas de betun hacen sus cuentas/ tendidas patas abiertas oliendo á/ malva clavadas à la puerta del/ corral pintadas de ocre y listas/ para la fiesta hechas trizas y/ cubiertas de pustulas/ emborrizadas²⁰⁶» ocupan el lugar de los cuatro primeros versos de la décima octava del *Polifemo*: «cercado es (cuanto más capaz, más lleno)/ de la fruta, el zurrón, casi abortada,/ que el tardo otoño deja al blando seno/ de la piadosa hierba, encomendada» (*Polifemo*, vv. 74-76). Como se puede apreciar, el zurrón es ahora caja de betún y se califica con una perífrasis que acaba diciendo de aquellas lo mismo que «casi abortada» dice del zurrón: «tendidas patas abiertas oliendo á malva», sobre todo si entendemos el olor a malva como olor a muerte, al enlazar su imagen con el popular eufemismo «estar criando malvas»: estar muerto.

En cuanto al contenido del zurrón-caja Picasso, como Góngora, presenta alimentos modestos, aunque diferentes de los de su modelo. En lugar de serbas y peras hay harina,

²⁰⁶ Por el sentido, diría que Picasso utiliza «emborrizado» con significado de empanado o rebozado y no con la acepción de recién esquilado, primera que aparece en el *Diccionario de la Real Academia Española* en su versión en línea.

chorizos, boquerones y sopas, alimentos populares donde los haya en Andalucía. Los cangrejos y el llanto acaban de completar el halo de terrible expresionismo que acompaña el pasaje y que permite relacionarlo con el zurrón de Polifemo y no con las ofrendas de Acis.

9.1.59 II

Luego vino el cartero y el recaudador — De palmas y oles y el ciego de — La parroquia y el mirlo las — Niñas de Ramon y las de Doña — Paquita la hija mayor la solterona — Y el clérigo estrañados frios — Pintados de azafrán y verde cargados — De fideos y de huvas negros de — Algodón y acibar gordos y muy — Derechos hechos rabanos y — Sarten llena de huevos con patata — Con chicharrones cubiertos de pulgas — Y cencerros y la cuestión al ombro — Pobres y ricos llevados por la tormenta — Sobre el trigo ardiendo mojando — Su camisa de granizo la ropa sucia

En este pasaje la escena se llena de personajes y, entre ellos, dos de los protagonistas, reformulados: Polifemo, que es ahora el lujurioso cartero que ya apareciera en *El entierro del conde de Orgaz*²⁰⁷, y Galatea, la hija mayor de Doña Paquita y que más adelante se llamará Filis. El cartero, desde este pasaje y hasta el final del poema es quien vigila en la distancia a la joven y controla sus movimientos, como el Polifemo centinela del que he hablado antes. Galatea es, como se indica en la siguiente estrofa, Filis: «la hija mayor la solterona» de Doña Paquita. Se introduce aquí al personaje tal como lo hace Góngora en el *Polifemo*, aludiendo a su progenitora y a sus atributos —«Ninfa, de Doris hija, la más bella,/ adora, que vio el reino de la espuma» (*Polifemo*, vv. 97-98)—, solo que en este caso Filis-Galatea no es de alta cuna, ni despierta pasiones como la de Góngora. Picasso disfruta en su texto de la desmitificación de todo lo que lo rodea. Esta desmitificación funciona como una suerte de desautomatización que bien puede relacionarse con la mirada del artista de vanguardia. Además de estos personajes aparecen otros como el recaudador, el ciego de la parroquia, Ramón y sus niñas, y el clérigo; todos ellos podrían representar a los mortales enamorados de Galatea que aparecen en las octavas 19 a 22. Las niñas de Ramón bien pueden ser correlato de aquella que teje el mimbre para que su padre puede hacer ofrenda a Galatea en la octava 20 —«el cuerno vierte el hortelano, entero,/ sobre la mimbre que tejió, prolija,/ si artificiosa no, su honesta hija»

²⁰⁷ Como menciono en un trabajo de 2015 sobre *El entierro del conde de Orgaz*, el cartero, tanto en este libro como en *Trozo de piel*, podría relacionarse con la novela *El cartero siempre llama dos veces*: «Las referencias al cartero a lo largo del poema llevan a relacionar a este personaje con la novela —y/o tal vez las películas homónimas— *El cartero siempre llama dos veces*, de Mallaham Cain, publicada en 1934. Son de sobra conocidas las connotaciones eróticas que de esta obra pueden extraerse, sobre todo de las películas. Sin embargo, me inclino a pensar que, de existir inspiración en la obra de Cain para este personaje del cartero, Picasso la tomaría directamente de la novela, pues coincide el tono sórdido de los pasajes del poema más con el texto que con sus adaptaciones cinematográficas» (González Ángel, 2015: 342).

(*Polifemo*, vv. 158-160)— y la parte central de la estrofa de *Trozo de piel* puede leerse fiel al relato de las ofrendas de estos hombres al ara de Galatea que se recogen en la misma octava 20. Los cuatro últimos versos de la octava 19 del *Polifemo* —«De cuantos siegan oro, esquilan nieve,/ O en pipas guardan la exprimida grana,/ Bien sea religión, bien amor sea,/ Deidad, aunque sin templo, es Galatea» (*Polifemo*, vv. 149-153)— enlazan directamente con uno de los versos de Picasso donde la idea queda resumida en: «pobres y ricos llevados por la tormenta». Y, en la octava 21 están los jóvenes ardientes descuidando el arado; también esta imagen la recoge Picasso: «sobre el trigo ardiendo mojando/ su camisa de granizo la ropa sucia»²⁰⁸.

9.1.59 III

La mayor la Filis la que yá le cuecen las — Pulgas se puso tonta y se hechó en la — Cama vestida de lo que era se tragó — Las lagrimas y los suspiros y se hecho encima — El colchon y el perro de porcelana para — hacerse pasar por Mesalina que no es — lo creyó el hijo del alcalde y — el ventero que se pusieron locos de — contento tocando el uno el pandero — y el otro el rabel à salpicones — sobre el bestido y los encajes que — le colgaban entre las piernas de — las persianas entornadas del cuarto — escaleras de Sol para paseo de — moscas y oro en polvareda de agua — de azaar y de la madre Celestina

En estos versos se recrea una escena erótica nada satisfactoria: la joven Filis, se prostituye con el hijo del alcalde y el ventero, haciéndose pasar por una experimentada y adúltera Mesalina²⁰⁹ o por una de las muchachas de Celestina, sin serlo. Este es el pasaje donde el poema se separa más de la lectura del *Polifemo* ya que, aunque como en el poema gongorino, aparecen dos de los enamorados de Galatea, Glauco, octava 15, y Palemo, octava 16, y en el del malagueño también son dos los pretendientes, el resultado es bien distinto. Si la Galatea de Góngora los rehúye y vence con su silencio e indiferencia, la Filis-Galatea de Picasso se ve obligada a mantener relaciones sexuales con los dos hombres, aunque su rechazo es idéntico al de Galatea: «se tragó las lágrimas y los suspiros y se hecho encima el colchón y el perro de

²⁰⁸ Me atrevería a decir que la perífrasis «mojando su camisa de granizo la ropa sucia» hace referencia a la eyaculación de los jóvenes labradores. Esta lectura no desentona en absoluto con las referencias sexuales que aparecen a continuación, tan del gusto de Picasso, y, de este modo, queda reforzada polisemia que el adjetivo «ardiente» tiene en la octava gongorina.

²⁰⁹ Mesalina fue esposa del emperador romano Claudio. Llegó a tener una gran influencia en las decisiones políticas del imperio a través de su marido, sin embargo, y lamentablemente, pasó a la historia por sus numerosas y conocidas infidelidades con hombres de variado estrato social.

porcelana». Este perro de porcelana puede relacionarse con la perla eritrea de la octava 14 que compite en blancura con la frente de Galatea. Pese a los distantes lugares que ocupan la porcelana y la perla en la escala de los sólidos preciosos, ambas tienen semas comunes, como son la blancura, la dureza, el brillo y la delicadeza. El perro de porcelana, objeto prosaico donde los haya, pero que mantiene los semas mencionados, sería la perfecta desmitificación de la perla²¹⁰.

9.1.59 IV

Cuando el cartero supo lo que la niña hacía — Sobre el paño trigueño del terciopelo — Azul del monton de zapos que debajo — Del acardenalado turquí resaba el — Pedazo de capa manchado de coral — Del trapo la bola de jazmín pitando — Sus ánforas y sus bueyes rehizo sus — Acrobáticas sandeces y enredó — La trama — No faltó mas que — La llegada de la madre coronela y sus — niñas para que la función le — Estayase en la mano chica — Se enredó en sus cuentas y — Le salió un grano en el trasero — Y no por orden y ordenanza de lo — Que Dios manda ni reconocimiento farmacéutico — Y aun menos para hacer gracia

En esta estrofa se retoma el referente gongorino después del breve excursus de Picasso en el pasaje anterior. La primera parte de este pasaje reubica la acción en el *locus*, que ahora toma atributos del que se describe en la octava 23 del *Polifemo*. En la primera de las dos octavas aparecen los jazmines, como también lo hacen en este pasaje, aunque el dulce canto de los ruiseñores se sustituye por el croar de sapos y el mugir de bueyes. No obstante, y pese a que los animales mal encajan en un *locus amoenus*, la descripción de los colores que hace Picasso sitúa al lector en un espacio agradable y digno de las más elevadas historias: «sobre el paño trigueño del terciopelo/ azul del monton de zapos que debajo/ del acardenalado turquí resaba el/ pedazo de capa manchado de coral».

La descripción del *locus* se trunca con la reacción del cartero-Polifemo, quien, al saber que Filis mantiene relaciones sexuales y no es con él reacciona así: «rehizo sus acrobáticas sandeces y enredó la trama». Y estas acrobáticas sandeces frutos de la cólera del Polifemo de Picasso bien pueden equipararse a la reacción del Polifemo de Góngora, quien arranca su canto de doliente enamorado ante la infidelidad de Galatea, ciego de amor en la octava 43²¹¹.

²¹⁰ No lo sería el perro de escayola, que también está en el imaginario popular pero que remite a un objeto mucho más tosco y, fundamental, sin brillo.

²¹¹ La octava del *Polifemo* es la 43 (*Polifemo*, vv. 337-344):

Su aliento humo, sus relinchos fuego
-Si bien su freno espumas- ilustraba
Las columnas, Etón, que erigió el Griego,
Do el carro de la luz sus ruedas lava,

La parte final del pasaje guarda relación con los cuatro últimos versos de la octava 30 donde se cuenta el enamoramiento de Galatea (*Polifemo*, vv. 237-240):

El niño dios, entonces, de la venda,
Ostentación gloriosa, alto trofeo
Quiere que el árbol de su madre sea
El desdén hasta allí de Galatea.

En el poema de Picasso aparece «la madre coronela» con sus niñas –Cupido es femenino en este caso– y eso basta para que a la joven Filis las emociones se la vayan de las manos. Me parece muy elocuente la descripción que hace Picasso del enamoramiento y de su concepción del amor, nada más lejos del platonismo y la idealización de la literatura áurea: «no faltó mas que la llegada de la madre coronela y sus niñas para que la función le estayase en la mano la chica se enredó en sus cuentas y le salió un grano en el trasero». A partir de aquí y hasta el séptimo verso del siguiente fragmento, puede verse una reconstrucción libre del encuentro sexual entre Acis y Galatea que Góngora contiene en las octavas 40, 41 y 42. Sin embargo, en la versión del pintor hay un arrepentimiento que no se vislumbra en el relato del poeta cordobés. Sí se mantiene la elusión del relato del acto sexual en sí²¹², algo que me sorprende en Picasso, tan dado al contenido sexual más o menos explícito.

9.I.59 V

Ni para hacerse pasar por chistosa ni — Viva acaramelada y duende si nó por — Haber tenido la hora que pasaba cojida — Por el gazzate y tragarle la lengua — Al pez y hacer cosquillas — Al chico y el abuelo subidos en — Burro vistos muy lejos à lo lejos del — Camino rascando el polvo à zapatazos — Que nadie hubiese dicho ni hecho ni — Deshecho ni clavado ni desclavado del — Erizo pues al menor ruido y à la — Primera gota de lluvia el saco de — Harina hubiese mojado su cabellera — En el caldero y hubiese hecho de — Montaña un cascabel y crujir el — Rosal sobre el mar de la mesa — Puesta con la sopa el porrón el — Pan las cucharas el cuchillo los tomates y su cara.

Cuando de amor el fiero jayán ciego,
La cerviz oprimió a una roca brava,
Que a la playa, de escollos no desnuda,
Linterna es ciega y atalaya muda.

²¹² Este es el texto en el que podría leerse la alusión velada al encuentro sexual en *Trozo de piel*: «haber tenido la hora que pasaba cojida por el gazzate y tragarle la lengua al pez y hacer cosquillas al chico». Más adelante, en el fragmento VI, se pinta el encuentro entre los dos personajes con tintes de arrepentimiento, que se intuyen también en la sorprendida *in fraganti* Galatea de la octava 45.

Comienzo el comentario de este fragmento a partir del séptimo verso, ya que los anteriores han quedado explicados con el fragmento anterior. Es precisamente en el verso séptimo cuando Picasso escribe que los amantes han sido vistos desde muy lejos. Esta insistencia en la lejanía se relaciona con una característica habitual de Polifemo a lo largo de toda la tradición, que es su identificación con el vigilante desde la atalaya –Góngora utiliza esta misma palabra en la octava 43, como he reproducido más arriba–. El monstruo furioso de Góngora se recoge en Picasso con la misma emoción, aunque esta vez, en vez de tocar la zampoña, como hace en la octava 44, da zapatazos sobre la montaña, que convierte en cascabel por su sonido agudo y penetrante, que es uno de los rasgos del canto del cíclope en la versión gongorina. Estos versos en los que aparece la montaña como un cascabel se relacionan también con la presencia explícita de la montaña en la octava 43.

9.I.59 VI

No hay bien que por mal no venga dijo — El remendon ni verguenza que se — Desuelle à la ventana las rajadas y tajadas — De sol lamen los barrotes de las sillas — Lloronas à lo largo de la tarde clavileña — En un rincón justiciero de la luz — Arrastrada por las mulillas — À carcajada limpia la murga del alba cauteriza — La llaga hecha por los dedos en la piel — De la tarde en el cielo color de mostaza — Pintado de cobalto pisando el pan — Verde de la arena amapola retorciendo — Sus bailes — A las 4 de la tarde no à las 5 el — Relámpago de la llegada de la hija del tío — Vivo arregló la tinta en la sopera la luz — Se puso tivia y de sopetón se hechó à — Perder el baile con el tío

En este fragmento la voz de Polifemo, furiosa, resuena en el aire que envuelve a la arrepentida Filis. En los siete primeros versos puede leerse esta emoción de Filis-Galatea con respecto al encuentro: «no hay bien que por mal no venga», invirtiendo el optimista dicho popular de forma que adelanta el fatal desenlace del triángulo amoroso. Este sino terrible se complementa con la «verguenza que se desuelle à la ventana», que, sin embargo, no paraliza la acción ni el encuentro sexual, el colorido «baile» que se describe en los seis versos centrales del pasaje y que tiene lugar a lo largo de «la tarde clavileña» (en el sentido de tarde florida, de primavera)²¹³, como el de Acis y Galatea. Cuando en los cinco últimos versos, a la hora taurina

²¹³ Me llamó la atención el uso de este adjetivo, que bien se podría relacionar con el Clavileño del *Quijote*. Me extrañaba especialmente que, si el adjetivo se relacionaba con la tradición literaria, no se proveyera para insertar más referencias cervantinas. Esto me empujó a pensar que quizá el adjetivo tuviera alguna otra acepción popular desligada de la literaria y, efectivamente, así es. El *Diccionario de la Real Academia* no recoge el término con ninguna acepción, sin embargo, he tenido la oportunidad de consultar a informantes de tercera generación que viven o han vivido en la provincia de Málaga y que coinciden en que

de la muerte, las cinco de la tarde,²¹⁴ el cartero-Polifemo monta en cólera, Filis-Galatea está como la gongorina, tan enredada en abrazos eróticos como temerosa, y esta es la lectura que hace Picasso de la octava 45 (*Polifemo*, vv. 353-360):

Mas —cristalinos pámpanos sus brazos—
Amor la implica, si el temor la anuda,
Al infelice olmo, que pedazos
La segur de los celos hará aguda.
Las cavernas en tanto, los ribazos
Que ha prevenido la zampoña ruda,
El trueno de la voz fulminó luego:
¡Referillo, Píerides, os ruego!

Tras la invocación de la hora y el relámpago que sobresalta la tranquila escena de los amantes, encuentro, en apenas tres versos, referencias a la conversión del terrible monstruo Polifemo en un ser con cierta humanidad por su enamoramiento de la ninfa Galatea, tal como cuenta Góngora en la octava 54, en la que se narra cómo el monstruo, ablandado por el amor a Galatea, acogió en su guarida a un peregrino que llegó a ella perdido y exhausto. Este es el texto de Picasso: «la llegada de la hija del tío vivo arregló la tinta en la sopera la luz se puso tivia». Y esta, la octava de Góngora (*Polifemo*, vv. 425-432):

Registra en otras puertas el venado
Sus años, su cabeza colmilluda
La fiera cuyo cerro levantado,
De helvecias picas es muralla aguda;
La humana suya el caminante errado
Dio ya a mi cueva, de piedad desnuda,
Albergue hoy, por tu causa al peregrino,
Do halló reparo, si perdió camino.

«clavileño» significa «primaveral»; uno de ellos, además, completó su respuesta diciendo que «clavileño es primaveral, cuando florecen los claveles». Este adjetivo se relaciona, pues, directamente, con el clavel de la octava 42 que el atrevido Acis chupa de Galatea (*Polifemo*, vv. 329-332): «No a las palomas concedió Cupido/ Juntar de sus dos picos los rubíes,/ Cuando el clavel el joven atrevido/ Las dos hojas le chupa carmesíes».

²¹⁴ Es ya casi un lugar común referir a colación de este comentario la primera parte del conocido poema de Lorca «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», donde la hora taurina de las cinco de la tarde se consolida como cronotopo español de la muerte.

Pero, finalmente, la ira del monstruo puede más que su amorosa terneza y, tan de repente como en el octava 59 el canto de amor se torna gritos a las cabras que irrumpen en la escena, en el texto de Picasso los gritos del cartero separan definitivamente a los amantes.

9.1.59 VII

Ajonjolin hecho sopa y mas borracho que — Una cuba y un jaleo de primera de segunda — Y de tercera hechando chispas y capirotes — Renegando y tociendo meandose encima — Del piano y tirándose pedos en el cornetín — Su mujer la Jacinta la burra y la santa — Lloraba y se arrancaba las barbas del papel — De estraza arrugado que amordazaban — Sus patas de cangrejo entre sus faldas — Los ostiones pequeños e hijos lejitimos — Y de legitimo matrimonio Juanito enrique — Y Baldomero pues no faltaria mas — Si los pinceles sucios no rascacen la — Paleta de odios y esperanzas el archivo — De eructaciones que un padre y una — Madre recuecen en el puchero de — Alegría y jolgorio de un día de fiesta — À punto de caramelo

En este fragmento VII la historia de Filis-Galatea y el cartero-Polifemo encuentra su desenlace alejado del texto gongorino. ¿Mató el cartero al amante de Filis en la estrofa anterior? Me atrevería a decir que sí, pero lo que es seguro es que hubo discusión y enfrentamiento y el cartero, tras los acontecimientos del día, vuelve a su casa ebrio y sin controlar su cuerpo «ajonjolin hecho sopa y mas borracho que una cuba y un jaleo de primera de segunda y de tercera hechando chispas y capirotes renegando y tociendo meandose encima del piano y tirandose pedos en el cornetín». Al monstruo lo espera en casa la esposa, «su mujer la jacinta la burra», con los hijos, «ostiones pequeños e hijos lejitimos y de legitimo matrimonio juanito enrique y Baldomero», víctimas del maltrato y las infidelidades del cartero. La mujer llora y los hijos se esconden tras sus piernas —«amordazaban sus patas de cangrejo entre sus faldas los ostiones pequeños e hijos lejitimos»—, hijos legítimos, que, por la puntualización, hacen pensar en la existencia de hijos no legítimos del cartero. Los últimos versos del pasaje pintan una escena de querrela y decepción entre la familia en un día de convivencia y celebración alcohólica: «la paleta de odios y esperanzas el archivo de eructaciones que un padre y una madre recuecen en el puchero de alegría y jolgorio de un día de fiesta à punto de caramelo». En este desenlace alternativo, el temible Polifemo es un cartero adúltero que se venga de su amante adúltera agrediendo al joven que yacía con ella. El cartero, monstruo de la lujuria y la violencia, vuelve a su casa donde lo espera una esposa desesperada, la otra parte de un matrimonio construido sobre odios y rencores. Estas imágenes finales acaban de dinamitar cualquier resto que quedara del *locus amoenus* y las arcádicas relaciones afectivas entre Acis, Galatea y

Polifemo que pueden encontrarse en el modelo. Se demuestra así, una vez más, esa voluntad que tiene Picasso de desmitificar todo lo que se pone a su alcance, y se culmina el proceso de distorsión-variación del modelo que he explicado más arriba.

9.I.59 VIII

Un zapato de queso una bota de arroz — Un par de huevos un nido de caracoles — Un cepillo y un pollo un canario — Y una codorniz un florero un tintero — Un real de vellón un mirlo — Un cuento un lápiz un botijo un — Valon una gallina ciega la — Historia de la madre celestina — Y una cuadrilla de niños sevillanos — Toreros el tío Periquito los otros — Y los demás allá el perro de san — Roque tres cuatro la mitad y — El cuarto el mar y las olas y los — Peces el campo y los corderos las — Vacas y los toros Lagartijo y las — Lagartijas los 4 niños de Ecija — Almendras cartañas nueces avellanas — Y pasas perdices codornices jilgueros — Albaaca tomillo romero alucema

9.I.59 IX

Humo de yerva seca tío vivo alambres — Piedra madera y cal vino tinto — Solera aguardiente y conejo aceitunas — Mesa silla botella vaso ladrillo arena — Pimienta y sal limón naranja — Camisa camiseta calzoncillo medias — Y calcetines piedras y piedras y mas — Piedras y tal y tal y cual y tal — Y cual y tal y tal y qual y qual — Y tal y 1 y 2. y 3. y 4. y 5 y 6 — Y 7 y 8 y 9 y 10 y 11 y 12 y 13 — Y 14 y 15 y 16 y 17 y 18 y 19 — Y 20 y 21 y 22 y 23 y 24 y 25 — Y 26 y 27 y 28 y 29 y 30 y 31 y 32 y 33 — Y 34 y 35 y 36 y 37 y 38 y 39 y 40 y 41 — Y 42 y 43 y 44 y 45 y.....

A partir del fragmento VIII, el poema rota sobre sí mismo y, a modo de epílogo, a través de la comida, como ocurría en *El entierro del conde de Orgaz*, comienza una enumeración de personajes y alimentos que se aleja de la tradición áurea y se aferra a los recuerdos infantiles de Picasso y de su Andalucía natal. Se intuye una alocada fiesta en la que hay comida y bebida y prostitutas, una fiesta como la de San Juan que se describe en *El entierro del conde de Orgaz*²¹⁵, en la que las pasiones se desbocan y todos los personajes acaban a pedradas contra el paso del tiempo. Se funden presente, pasado y futuro en estos dos fragmentos finales. Se evocan personajes de los que pudo oír hablar el niño Picasso, como el torero Rafael Molina Sánchez, «Lagartijo», o los niños de Écija, que eran siete y no cuatro como escribe Picasso: una cuadrilla de bandoleros activos a principios del siglo XIX en Sierra Morena, que se convirtieron en toda una leyenda en Andalucía y que trasciende, no solo hasta la época del pintor, sino, incluso, hasta la actualidad.

Es interesante observar cómo el poema se desplaza desde el idílico *locus amoenus* bucólico hasta la cotidianeidad más prosaica de la violencia doméstica. El poema, de nuevo, se construye como una suerte de viaje dialéctico de vuelta a casa, yendo de lo general y literario a lo particular y cotidiano. Pero es este un viaje mental que se produce en un tiempo que no es el que vive el autor, sino otro que se le ha escapado y no es posible volver a aprehenderlo. A medida que avanza el texto el tiempo transcurre más deprisa, la sintaxis se complica hasta que acaba por desarticularse dando paso a meras enumeraciones que, finalmente, acaban convertidas en simples números. Esta aceleración angustiosa del tiempo, percepción que atenaza a todos los autores del siglo XX, encaja en fondo y forma con este final. Por un lado, se evoca la infancia perdida a través de fogonazos de recuerdos que se resumen en un listado de nombres y que Enrique Mallén compara con los créditos de una película (2009: s.p.), subrayando así el aire de *film* del *western* almeriense que cobra el final del poema. Y por otro lado, se acaba con la cuenta que, pese a ser progresiva y no regresiva, hace al lector tomar plena conciencia del paso de cada uno de los segundos que toma la lectura de esos números que aparecen unidos

²¹⁵ Este es el pasaje de *El entierro*, donde se describe el sacrificio de un carnero durante unas fiestas de San Juan: «mojándose los pies en el chorro de sangre colgando del cuello del cordero de plata de las escarapelas de seda de la línea retorcida hecha migajas en el plato de leche puesto en el borde la ventana al sereno y ni una mariposa más hizo su trigo en la tajada de sandía y melones llevada a hombros por las tres niñas».

por la conjunción. Nunca un polisíndeton fue tan elocuente y cayó con tanto peso sobre el receptor del recurso.

A lo largo del comentario se han podido apreciar los principales trasuntos que hay en el poema picassiano del *Polifemo* de Góngora. A menudo los personajes de uno y otro poema son auténticas némesis: en un ejercicio de indiferenciación, pero de signo contrario. En otras ocasiones, sobre todo en lo que a espacio y estructura se refiere, son muchas las imágenes duplicadas. Retomo ahora, y a modo de conclusión, cada una de ellas. En ambos poemas se encuentran los tres personajes protagonistas de la historia: Acis, Galatea y Polifemo. Sus equivalentes picassianos son el incauto mancebo desnudo, Filis y el cartero, respectivamente; aunque hay que puntualizar que Picasso acaba de consumir la desintegración de Acis, que prácticamente acaba desaparecido en las páginas del malagueño. Los personajes son reconocibles por su caracterización y por ello expongo al mancebo, Filis y el cartero como los trasuntos surrealistas de los personajes gongorinos. También se construye un *locus amoenus* en medio del cronotopo para mantener la equivalencia y en ambos hay hierba y fuente, aunque pasadas por el filtro desmitificador de Picasso. Y si se describe el *locus* de los amantes, se hace lo propio con la gruta del monstruo Polifemo, donde se aprecian similitudes evidentes. Las dos ofrendas a Galatea, la delicada y apetitosa de Acis y la grotesca y tosca de Polifemo, encuentran espacio en los versos de *Trozo de piel* en forma de una mesa puesta con cuidado y ricos adornos y unas prosaicas cajas de betún, respectivamente. Incluso se habla de los mortales enamorados de Filis-Galatea, con espacio reservado a dos en especial, tal como se hace en el *Polifemo*: son el hijo del alcalde y el ventero en uno y Glauco y Palemo en el otro. Paralela es también la reacción de Polifemo-cartero al enterarse de que no es correspondido por Galatea-Filis y opuesta la humanización por amor del monstruo que, en el caso del texto picassiano, es precisamente una deshumanización o monstruización, aunque en el fragmento VI el colérico cartero se sosegara por la presencia de su amada. En ambos textos Filis-Galatea tiene un encuentro sexual con una pareja que no es el cartero-Polifemo y esto desemboca en violencia y en muerte, aunque en la propuesta surrealista la muerte no sea explícita. Sin embargo, el desenlace final sí difiere en ambos: mientras que la Galatea barroca llora la pérdida de su amado, que acaba convertido en río y se erige como protagonista absoluta de la trama, en *Trozo de piel* este título lo ostenta en el desenlace el cartero, que vuelve a su casa completamente devastado por el alcohol para desahogar con su maltratada esposa el desdén de Filis.

Picasso es, sorprendentemente y en contra de lo que se puede deducir de la imagen de genio innato y salvaje que se ha transmitido de su persona, un gran lector de Góngora, y sigue muy de cerca su *Polifemo* en *Trozo de piel*. Esta intuición que tuve al enfrentarme al texto del malagueño por primera vez ahora se ha convertido en una certeza que he tratado de demostrar en las páginas anteriores. Sin duda hay aspectos de la obra de Góngora que pudieron llamar la atención del malagueño. En primer lugar, interesaría a Picasso de Góngora su lenguaje cromático y musical. Enrica Cancelliere escribe lo siguiente sobre el *Polifemo* gongorino:

De hecho el poeta cordobés elabora un léxico y una poética que compiten con el lenguaje pictórico en el plano de la paleta cromática y de la de la composición. Lo pictórico penetra el sentido de la vista mientras lo poético afecta a la vista de la mente. Sin embargo ambos aspiran a suscitar en primer lugar la «pulsión escópica» es decir el deseo inexhausto del «ver». Como consecuencia, en la poesía de Góngora el sonido mismo de las palabras y de los versos se hace imagen cromática y esta se hace forma (2012: 109).

Estas palabras de Cancelliere deben ponerse en relación con otras muy parecidas que los críticos del Picasso poeta escriben a menudo sobre su lírica y de las que transcribo de muestra las siguientes de Molina:

Impresiona en sus textos el exceso y la acumulación de tanto como no es decible plásticamente.

Y, aunque se basa en sus recuerdos personales, usa de las palabras como de los colores, a veces al servicio del tema pero también por su valor eufónico en sí, mientras ayudan al desarrollo de los argumentos que pueden tener en ellas mismas su punto de partida (1988: 24).

En ambas citas se pone de manifiesto el interés y la capacidad de los dos autores por impregnar su literatura de color y sonido, de música e imagen. Este es uno de los valores de la obra de Góngora que, sin duda alguna, despertó el interés de Picasso²¹⁶:

²¹⁶ También ha sabido verlo Riβler-Pipka y así lo manifiesta en el siguiente fragmento: «The last point, I would like to accentuate is, that the analogies between Picasso, Góngora and the surrealists, don't only lie in the motives, but in the kind to see, to perceive and to represent the things they perceived, as well. Even if for Picasso and Góngora, too, it is often assumed that they would rather paint than write, when they create a poem, because they are apparently so affected by painting in general – I would like to contradict this. There is no complete masterpiece in painting, no landscape viewable in their poetry, but

verse reconocido en otro artista, del que lo separan siglos de historia, pero al que se encuentra mucho más unido que a sus contemporáneos. Góngora, como Picasso, acaba por convertirse en un mito-monstruo recluido y contenido en su arte²¹⁷. Esta idea conecta con la siguiente de las cuestiones que relacionan a ambos autores y es la atención prestada precisamente al monstruo: el cíclope Polifemo, en el caso del cordobés; el minotauro, en el caso del malagueño.

Encuentra Picasso en el Polifemo gongorino un trasunto del Minotauro, que es, a su vez, un trasunto del propio artista continuando con la productividad del proceso de indiferenciación. Se encuentra en ambos poetas una sensibilidad especial en el tratamiento de estos personajes que acaban despojados de lo terrorífico y mostrando su lado más humano, incluso acaban siendo, en ocasiones, más humanos que los ingratos mortales. A menudo, en Picasso, el minotauro es un gigante con rasgos más humanos que taurinos –*Fauno, caballo y pájaro**–. Para el malagueño el Minotauro es un meme cultural sincrético con el mismo valor paradigmático que el cíclope, y preferido por sus rasgos animales que recuerdan a uno de los símbolos culturales de Andalucía. El monstruo, siguiendo la Teoría del Imaginario, es la expresión de las pulsiones animales del individuo. El sexo es una de estos instintos animales, sobre todo cuando lleva implícita, como ocurre en la representación literaria que de él hace Picasso, la violencia. Sin embargo, en la cultura occidental, a menudo, el monstruo acaba dominando sus impulsos animales para integrarse en la sociedad: el sexo se domestica y se convierte en un amor que acaba en matrimonio y el monstruo acaba siendo humano. Esta humanización del monstruo enamorado se produce, sin duda alguna en esas pinturas y

only little pieces of colors or flowers – the detail, the thing itself, the object or even the fragment of an object is focused: For example “las dos plumas negras del rabo del gallo” in the “romance” by Góngora or “2.749 toneladas de plumas de oca para escribir” in Picasso’s “El entierro del Conde de Orgaz”. It is finally the single word that is estimated by Picasso as well as by Góngora – it becomes more intensive because it is represented alone or in another context than usual: For example “anaranjeamos”, a neologism used by Góngora, or “el grito del rosa” by Picasso (cf. Picasso, 1989: 46, 50, 54), which is taken from painting, but not representable, because a color can’t cry. As we sometimes can’t make out sense – and with “sense” I would also mean an image in front of our eyes – we are forced to concentrate on this one detail and to draw new connections and associations. The latter would be approved by the surrealists, who also take the single (and every-day) object as a point to start from into surreality» (2012: 85).

²¹⁷ Precisamente Molina habla de esto y dice lo siguiente: «Múltiples factores se combinaron para convertirlo en el pintor más conocido de nuestro tiempo, y su vida y sus logros ya están envueltos en una leyenda. Las paradojas son tan frecuentes en cualquier declaración sobre Picasso, que el público se desconcierta y supone que era un monstruo extraño y perverso o un oráculo cuya sabiduría poseía un significado oculto» (1988: 11).

dibujos de Picasso de los que hablaba al comienzo del capítulo, pero no en sus poemas. En *Trozo de piel* se aprecia justo el proceso contrario: el cartero, que ya es humano, no tiene por qué controlar sus brotes violentos o sexuales para aspirar a serlo. De este modo, acaba adquiriendo, entonces, los rasgos de carácter del monstruo, aunque su aspecto físico no sea el que se esperaría de un ser de esta condición.

Como ya he mencionado, en 1948, doce años antes de que viera la luz este poema, Picasso publica su *Vingt poèmes*, selección ilustrada y manuscrita de sonetos de Góngora. En esta edición de textos gongorinos el malagueño homenajea, por supuesto, al poeta cordobés, y de nuevo a sus maestros Velázquez –al recrear el retrato que el pintor sevillano hizo de Góngora– y el Greco –incluyendo en la selección el soneto «Al sepulcro de Domenico Greco»–. *Trozo de piel* se presenta como un segundo testimonio de la fineza y atención con que Picasso leyó al Príncipe de las Tinieblas. Se encuentra en este poema, por decirlo de alguna forma, una sorprendente traducción de *La fábula de Polifemo y Galatea* al surrealismo donde Picasso acaba de consagrar su imaginario afectivo y su propio canon de las artes y las letras en el que querría insertarse.

Pero, si bien, el Greco y Velázquez están más o menos justificados y motivados, ¿por qué Góngora? Para esta respuesta, es necesario argumentar utilizando los poemas de forma bilateral: tanto *Trozo de piel* como la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Como es de todos sabido, Góngora pone el foco del poema en Polifemo, ¿por qué? Porque es el monstruo, el personaje siniestro y grotesco que conduce a lo sublime y, como el propio cordobés, un ser inaceptable que es expulsado, por su oscuridad, del Paraíso que puede llamarse canon, Parnaso o amor. A Picasso le interesa esta relación afectiva que establece Góngora con Polifemo y que él estrecha con ambos convirtiendo a un Góngora recién canonizado en las letras áureas españolas en su propio trasunto artístico y a Polifemo en el del Minotauro, que es la traducción artística del propio Picasso. Verse reconocido en otro artista, del que lo separan siglos de historia, pero al que se encuentra mucho más unido que a sus contemporáneos, como le estaba ocurriendo con El Greco, debió causar en el malagueño un gran impacto. Góngora, como Picasso, acaba por convertirse en un mito-monstruo recluido y contenido en su arte. Esta idea conecta con la siguiente de las cuestiones que relacionan a ambos autores y que es, precisamente, la atención prestada al monstruo.

Consolidado el imaginario poético de Picasso, queda solo el otro de los dos elementos estructurales de su obra lírica, el cronotopo, que también queda desarrollado por completo en los últimos fragmentos del poema. Si en *Sueño y mentira de Franco*

Picasso utilizada su recuerdo del terremoto en Málaga como materia creativa para hablar de los horrores de la guerra y en *El entierro del conde de Orgaz* no hacía más que evocar sabores y sensaciones de España para poder digerir el nuevo entierro de los seres queridos, en este poema Picasso vuelve a su más tierna infancia, una vez expiada la culpa en los otros dos poemas. De hecho el propio título podría apuntar a todo esto. En este caso, el poema no ha sido bautizado con un nombre tan transparente como lo eran los otros. Parece que Picasso dijo en alguna ocasión que ese trozo de piel hacía alusión al mapa de la Península, ya que se dice que esta tiene la forma de una piel de toro. Pese a que esta información es de dudosa procedencia, sí que encajaría con la dinámica a la que el malagueño acostumbra al lector en sus poemas y que es dar la clave de lectura en los títulos. De este modo, habría que leer todo el texto con esa voluntad de vuelta a la semilla, a las raíces y, por tanto al espacio, a esa piel de toro que es España y, por metonimia, su infancia. Vuelve Picasso además a los números, que siempre lo obsesionaron y que se relaciona con aquella anécdota del examen de bachillerato narrada en la biografía y que no era otra cosa que un acto de amor de un niño, que en realidad era todo lo responsable que podía, hacia sus padres. Vuelve a los niños jugando en la calle y a las corridas de toros en Málaga, con su padre y Lagartijo en cartel. Todo ello consolida el espacio-tiempo recreado en sus textos en el último poema. Tras este no escribió más: ¿será que ya no lo necesitaba porque había logrado construir con solidez ese refugio en el que convivir con sus recuerdos y dialogar con los fantasmas conocidos y/o admirados?

Quiero acabar estas páginas refiriendo una suerte de anécdota recogida por Antonio Fernández Molina que subraya, en tono jocoso y popular, esta relación entre Góngora y Picasso que articula el trabajo que finalizo. Me resulta de especial interés, ya que la anécdota no se recoge en el libro de Fernández Molina *ad hoc* para el fin que yo la reproduzco, sino como ensalzamiento de la figura de Picasso. Fernández Molina podría haber elegido cualquier otro personaje para esta función, y sin embargo, coloca a su lado, sin que esta elección sea premeditada, a Góngora. Solo en torno a la figura de Góngora se ha construido una frase popular equivalente a la que señala Molina para Picasso: en el imaginario de la cultura hispánica solo Góngora se encuentra en el mismo paradigma que Picasso. Solo un genio equivalente puede compararse a otro de tal envergadura, y solo si de verdad es tal su genialidad, su nombre puede adquirir semejantes acepciones en la lengua popular de su tiempo:

En Vallauris, la leyenda se basaba en su presencia cotidiana, pero el nombre de Picasso también llegaría a ser simbólico en otros lugares de Francia, como en otros tiempos lo había

sido en España el de Góngora, a quien la oscuridad de sus poemas convirtió en proverbial incluso entre los analfabetos. Si el cielo se oscurecía o la noche se volvía impenetrable, los campesinos llamaban a eso una “gongorada”. De igual manera, en la Francia de hoy el nombre de Picasso ha venido a significar una fuerza que resulta incomprensible y caprichosa. En alguna concurrida calle de París, cuando un taxista ha estado en un tris de chocar con otro coche, se le ha oído gritar: “*Espèce de Picasso!*” (1988:325).

8. Los habitantes del cronotopo: Velázquez, el Greco y Góngora en las redes afectivas de Picasso

A lo largo de las páginas anteriores he tratado de profundizar en la lectura de tres de los poemas más representativos de la producción española de Picasso ofreciendo de la forma más sistemática que me ha sido posible una interpretación hermenéutica atendiendo a factores que no se habían tenido en cuenta hasta ahora. En los análisis se ha tratado de ofrecer un contacto directo y profundo con los tres poemas seleccionados. A lo largo de estas páginas se ha podido observar la configuración estructural y la función afectiva de cada uno de los textos en su contexto y su lugar en el proceso evolutivo de la obra del malagueño. En los poemas, los recursos a la anamorfosis y la écfrasis, convertidos a veces en holograma, resultan muy productivos y contribuyen, junto con la multiplicación y superposiciones de planos espacio-temporales, a convertir cada uno de sus textos en verdaderos palimpsestos en los que acaban superpuestos elementos de lo más diverso, como se superponían los planos en el cubismo.

Escribe Caparrós Esperante que Picasso en sus textos se convierte en buen ejemplo de esa idea que defendió Lotman del lenguaje como modelizador de la cultura y las artes. De este modo se comprende mejor el afán del pintor por convertirse en poeta (2017: 20). Sin embargo, no puedo estar de acuerdo con su calificación de «escritura en apariencia tan poco confesional» puesto que creo haber demostrado, especialmente en el análisis del *Entierro del conde de Orgaz*, cómo cada palabra escrita por el malagueño tiene un valor y una repercusión en la configuración de sus afectos. Son sus poemas una manifestación *sui generis* de la literatura confesional pero, tanto por el hábito de su escritura, como por su contenido, no podría ya negársele tal categoría.

Quizá uno de los aspectos que más problematizan la concepción de los textos picassianos como confesionales es la elisión continua del yo, que aparece casi por descuido en muy contadas ocasiones. Sin embargo, esta circunstancia se debe, sin duda, a la incapacidad del malagueño para responder a la pregunta fundamental que lo motiva precisamente la escritura: ¿quién soy yo? Para responder a esta pregunta Picasso ha necesitado casi veinticinco años y la vía literaria. Para Picasso, la práctica literaria se convierte en una purga cuando, bloqueado por los sucesos de su momento vital, se ve incapacitado para pintar; en lo sucesivo los poemas se irán convirtiendo en un espacio de purificación donde, tras expiar sus sentimientos negativos, construye el espacio seguro

del refugio a través del cronotopo. Este espacio seguro, como ya se ha mencionado, se conforma con jirones del paraíso perdido, espacio que guarda aún y a su vez rasgos característicos del individuo original: el niño Pablo. Estos rasgos esenciales conservados como fósiles en el espacio-tiempo evocado contribuyen a la continua reconfiguración y afianzamiento de la propia identidad, en peligro tras el exilio, la distancia y el tiempo.

El desarraigo, el sentimiento de expulsión, de marginalidad, de ser un refugiado o tener conciencia de vivir en el exilio, ya sea por imposición o por voluntad, son consecuencias de una de las dinámicas históricas más características del mundo contemporáneo e implica la interrupción de todos los procesos, incluidos los de construcción o creación de la identidad. De este modo, si la identidad se caracteriza por ser el «conjunto de rasgos, características o circunstancias que configuran una constante propia de un sujeto o de una colectividad» y que además «exige continuidad y compatibilidad» en el individuo, el ambiente y la comunidad (Maldonado, 2010: 172), resulta obvio que no es misión sencilla crear, consolidar y/o conservar esta identidad en el mundo de los dos últimos siglos. George Steiner en *Extraterritorial* (1971) analiza cómo se afronta este fenómeno en la escritura, a través de una serie de autores que, por diversos motivos, se han visto desplazados de su centro —«nación»— y se han visto abocados al aprendizaje y uso de otras lenguas, con las consecuencias que conlleva para su producción literaria. La idea de «nación», afianzada en el Romanticismo, implica una unidad territorial donde la estabilidad y la conciencia identitaria vienen dadas. Pero esta idea comienza a entrar en decadencia, dando lugar a una nueva forma de afrontar la literatura y el arte en general, que se convierten en las herramientas para fijar la identidad cuando los productores se ven obligados a «una estrategia de exilio permanente» (Steiner, 2002: 30).

Esta necesidad de arraigo se materializa en la ansiedad de Picasso por conservar su lengua natal. Al intuir el punto de no retorno al que había llegado con su patria tras el levantamiento del futuro dictador, toma conciencia también de que las ocasiones de uso de su lengua materna en situaciones afectivas iban a ser ya muy limitadas. Por esta razón considero que toma la decisión de emprender un ejercicio de suprema intimidad con el español²¹⁸, y es de este instinto de conservación de la lengua y las raíces de donde nace el poeta Pablo Picasso. Además, con esta vinculación íntima con el español consigue llenar los huecos provocados por el exilio, que deja de ser voluntario y lo convierte en

²¹⁸ No debe olvidarse que con sus parejas y sus hijos hablaba en francés salvo en muy contadas ocasiones.

expatriado a partir de 1939 tras la victoria de Franco en la Guerra Civil. Un tiempo después, tras los primeros ensayos poéticos en español, Picasso viró su producción poética hacia el francés –«para lo español no hay auditorio» como observa su secretario Jaime Sabartés (1953: 129)²¹⁹, pero a partir de 1940 y hasta 1959, cuando escribe sus últimos textos, vuelve a la lengua materna y con ella a la ciudad natal, que no es Barcelona sino Málaga, a través de la enumeración de personajes de su infancia y el uso de léxico característico andaluz e, incluso, de localismos malagueños, como es el caso de la palabra «biznaga».

Si se toma el concepto de «reterritorialización» de Deleuze y Guattari aplicándolo a la obra de Picasso, podría observarse que sus textos responderían a la necesidad de habitar el espacio del que fue expulsado, que se configura en un cronotopo del paraíso perdido y que se materializa en Málaga a lo largo de un periodo de tiempo que coincide con los recuerdos felices del artista, porque la identidad, como recuerda Manuel Maldonado, «se sustenta en la memoria» y «la pérdida de la memoria disuelve la identidad» (2010: 173, 174). Aunque, como escribe Sergio Mansilla, la adscripción reduccionista de una producción literaria a una zona geográfica de forma inamovible es peligrosa, especialmente en el caso de la producción literaria escrita en español, pues los territorios geográficos son extensos y variados, puede existir una voluntad de adscripción en ella a través de su contenido y de los procesos de «producción de identidad» y de «esencialización» de las formas culturales que se reflejan en ella (2006: 133). De este modo, al elegir Picasso el español para los textos que nos ocupan y, especialmente, para aquellos escritos al comienzo y al final de su producción, puede afirmarse que se adscribe al territorio que se ha mencionado y, así, deviene escritor malagueño-barcelonés o hispano-mediterráneo.

Picasso, pues, encontró la forma de construir su identidad, como tantos otros poetas, a través de la escritura. Tenía, además, la osadía del neófito y ello lo empujaba a crear sin los límites impuestos por el gusto, el uso o la tradición, límites de los que, además, también había sabido zafarse en su producción plástica. El problema no era, pues, el modo, sino el contenido. El malagueño contaba con varios supuestos para construir su identidad pero no acababa de sentir que aquellos concordaran con él. En el pasado no

²¹⁹ Si bien Eymar defiende que Picasso se inclinó por el francés para sus composiciones poéticas porque era esta la lengua de la vanguardia y en la que naturalmente se escribirían los textos que a ella se adscribieran (2016: 159), considero más acertada la explicación que ofrece Sabartés para dicho viraje lingüístico.

encontraba un paradigma único al que adscribirse y en el presente era Picasso, padre del cubismo, pero era solo eso. Quedaba entonces la proyección hacia el futuro pasando por la amalgama de los paradigmas de tiempos y espacios del pasado. Tomo ahora prestada una pregunta que se formula Marcelo Topuzian reflexionando sobre la construcción de la identidad en la literatura:

¿qué sucede con la literatura cuando la identidad deja de pensarse como constituida en un pasado o tradición comunes, compartidos, o en una memoria personal, es decir, en los «mitos» [...] y pasa a concebirse como apertura o advenimiento futuros bajo la figura central del cambio, de la invención o, más apropiadamente, de la mutación? (2014: 50).

En el caso que nos ocupa, no se renuncia completamente a los mitos, pero sí se proyectan como una mutación hacia el futuro. Esos mitos no tienen sentido sin la decantación del tiempo y la distancia y sin los cambios que estos implican porque «la memoria no actualiza el ayer simplemente de manera fiel y exacta sino más bien lo reconstruye desde las circunstancias del presente» (Maldonado, 2010: 174); y porque, como dice Berman, nuestro pasado está siempre en proceso de desintegración, escapándose entre los dedos mientras el dueño de ese pasado pone todo su empeño en aprehenderlo consiguiendo solo «abrazar fantasmas» (1998: 351). Así, los mitos de la tradición picassiana, el Polifemo de Góngora, las Meninas de Velázquez y el Conde de Orgaz del Greco, se transfiguran, desconfiguran y reconfiguran para dar lugar a sus respectivos *Doppelgängers* felices, impregnados de todo el sustrato personal del cronotopo por el que se mueven. Precisamente son los mitos los fundamentos de la construcción de la identidad cultural²²⁰ picassiana a través de los textos, ya que en ausencia de una comunidad cultural afirmativa o negativa (Mansilla, 2006: 133) en sincronía para establecer su identidad cultural, el malagueño la construye a través del tiempo, creando una comunidad cultural diacrónica, una «cultura del recuerdo», como la denomina Maldonado (2010: 175), en la que decide insertarse y que está formada por personalidades como las que he mencionado y por otros personajes de su infancia que hoy en día han podido caer más en el olvido. De este modo Picasso hace un

²²⁰ Debe recordarse que la identidad cultural pertenece al exterior, a lo que el individuo adopta o rechaza de su colectividad, de su comunidad cultural, que impone o conserva sus propias normas, símbolos y hábitos. Esta identidad cultural, como todas las identidades, se sustenta sobre la memoria, en este caso sobre la memoria cultural, que Manuel Maldonado define como aquella que «se cimienta en el recuerdo de objetivaciones sólidamente establecidas en una sociedad» (2010: 174).

«reconocimiento de ausencias» llenando así sus zonas deficitarias (Mansilla, 2006: 134), que se corresponden con la identidad más íntima.

Cuando se forja un nombre para el mundo, no es difícil que se pierda la noción de quién se es para uno mismo. De este modo, Picasso, el gran genio de las artes, tras diversas separaciones, ser padre de hijos ausentes, exponerse a la continua pérdida y vivir con la certeza cada vez más sólida de que nunca volverá a su país —porque tras la Guerra Civil su país ya no existe— ha visto cómo su autopercepción se ha ido diluyendo hasta desvanecerse. Para reconstruirla, y como un simple juego paliativo en su origen, escribe y escribe hasta dar consciente o inconscientemente con la respuesta o la forma de reconfigurarse. Esta resignificación del yo pasa por resolver las deudas con el pasado y encontrar aquellos elementos con los que sí puede identificarse por armonía y no por oposición, como ocurriría con ese monstruoso Franco-Ubú. En los poemas analizados se presentan tres estadios de este proceso. Así, en *Sueño y mentira de Franco* se toma conciencia de la pérdida del espacio y con él, de la identidad; en el *Entierro del conde de Orgaz* el artista se reconcilia con el espacio y el tiempo y encuentra los símbolos para reconstruir su identidad; finalmente, en *Trozo de piel* se consigue confeccionar esa identidad, aunque frágil, sustentada en la felicidad pasada y el paraíso perdido a través de la que se realiza un viaje a la semilla y se encuentra un lugar seguro y feliz para pasar los años que quedan —que serán catorce—.

Si la identidad propia flaqueaba con cada envite a su vida personal, la identidad colectiva a la que Picasso quiso siempre adscribirse, que ya era débil en su formación con la querrela noventeyochista, acabó de desvanecerse tras la Guerra Civil. De este modo, el artista se vio obligado a construirse tanto una identidad individual como colectiva. Si habitualmente esta configuración se realiza a través de la observación de modelos afectivos, para la primera, y culturales, para la segunda, Picasso encuentra el modo de hacer coincidir ambos mezclándolos. Esto da lugar a un Greco que ya no entierra al conde de Orgaz sino a un ser multifacético cargado de afectos en un cuadro por el que no paran de corretear los niños velazqueños que no querían estarse quietos y posar para los retratos regios, o a un Polifemo malagueño que teme al paso del tiempo y se construye un refugio de recuerdos en el que, convertido en minotauro, espera que Teseo tenga piedad y no lo haga sufrir demasiado cuando le dé muerte. Picasso en los textos utiliza, como ya se ha indicado, la emoción como materia prima creativa cumpliendo así la doble función de enfrentarse a sus recuerdos negativos para poder disfrutar de los positivos y, a la vez,

construir textos de profunda emoción. Para ello recurre a la superposición temporal no avisada aportando así lo lúdico, indispensable en toda su expresión.

En cuanto a la confección de ese imaginario también se observan distintos hitos en estos tres poemas, donde la práctica totalidad de sus personajes y referentes se extraen del Siglo de Oro españoles, referentes absolutos de las artes de nuestro país. En el caso de *Sueño y mentira de Franco*, las referencias a la tradición hispánica se colocan como van surgiendo y de una manera efectista, pero este efectismo se abandona en el *Entierro del conde de Orgaz* en pos de la emoción y, finalmente en *Trozo de piel* las alusiones se terminan de sistematizar —también en ello jugará un papel el hecho de que las referencias que se introducen sean literarias y sea más sencillo para el lector rescatar aquellas que se plasman en el mismo género al que pertenecen, como también es más sencillo observar las similitudes entre *El entierro del conde de Orgaz* (lienzo) y *El entierro de Casagemas*—. Por otro lado, la elección de los autores que configurarán su familia artística no es nada inocente, además de la cuestión afectiva, Picasso está respondiendo con ella a la pregunta ¿de dónde vengo? En concreto, está reconfigurando la concepción cultural de su patria natal después de que esta, como todo, se viera afectada tras la guerra y la victoria franquista. De este modo elige a Velázquez, admirado, indiscutido e indiscutible centro, pero también a Góngora y el Greco, aún no consolidados en el canon y reciente periferia. El Greco fue referente para los modernistas españoles —reconocida es su influencia y reivindicación en Utrillo, Rusiñol y Zuloaga, por poner algunos ejemplos²²¹— y sirvió para establecer la tesis del hispanismo (Gaya Nuño, 1951), con Picasso el cretense conecta por su vida como pintor fuera de su patria. Góngora, como lo fue el Greco para el modernismo, fue la reivindicación modélica de la renovación vanguardista y conecta con Picasso por la convivencia entre el canon y el anticanon, entre la luz y las tinieblas y su originalidad sin perder de vista la tradición, pero también se gana un espacio en el canon afectivo del malagueño por el ostracismo en el que viven los genios incomprendidos en su tiempo. Velázquez, por su parte, representa el centro: el pintor que ha modelizado la cultura hispánica por excelencia y quien supo mantener el

²²¹ Para ampliar la información sobre la influencia del Greco en estos autores recomiendo la lectura de: SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastián (2016): «Nuevas consideraciones sobre la fortuna crítica de El Greco en Cataluña: la figura de Miguel Utrillo (1862-1934)», *El Greco en su IV centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Cuenca: Ediciones Universitarias Castilla-La Mancha, pp. 1341-1354; FUENTES MILÁ, Sergio (2015): «La mirada de Rusiñol», *ACTA ARTIS: Estudis d'Art Modern*, nº 3, pp. 36-140; MARIAS, Fernando (2009): «Luces y sombras de una pasión: Zuloaga y el Greco», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 40, pp. 317-352. También recomiendo sin lugar a dudas la antología de Alarcón Sierra (2014) que ya ha sido reseñada.

perfecto equilibrio entre lo grotesco y lo bello, la tradición y la innovación y el novedoso tratamiento del mito, como ya hiciera Góngora con su *Polifemo*.

Si en *El entierro del conde de Orgaz* Picasso acaba haciendo una suerte de écfrasis holográfica de las *Meninas* de Velázquez que queda superpuesta a una deuda afectiva de la juventud y que nada tiene que ver con el cuadro del Greco, *Trozo de piel* se presenta como el culmen del recurso a la catacrexis. Encontramos en sus versos una historia que, aparentemente, no dice nada y nada tiene que ver con Góngora, pero que, sin embargo, amplía el significado de *La fábula de Polifemo y Galatea* llenando los espacios en blanco que dejan las pudorosas elipsis gongorinas y que, como trataré de demostrar, tan bien supo leer Picasso. En *Sueño y mentira de Franco* está todo mezclado, detrás de este poema hay un objetivo y una función claras, que es mostrar la reacción de Picasso al mundo sobre la Guerra Civil, pero todo lo demás está utilizado de forma intuitiva. La intuición es lo que prevalece tanto en la selección del imaginario como en la estructura emocional del poema. Estos recursos son nuevos e inexplicados para el malagueño y de ahí la falta de sistematización y que se usen referencias que no vuelvan a aparecer en sus textos. Por su parte, el *Entierro del conde de Orgaz* muestra un imaginario mucho más evidente y una estructura que, si bien no está nada clara, no lo está deliberadamente, porque en ella ya subyacen todos los elementos afectivos que Picasso ha estado probando desde 1935. A través de Velázquez y el Greco, el malagueño ha descubierto que en sus textos, no solo puede plasmar ideas o contar historias, sino que, además, puede resolver cuestiones del pasado, creando un espacio-tiempo paralelo donde quedaran expiados todos los pecados que se autoatribuye, a través del poder catártico de la literatura, como ensayara con la culpa del presente en *Sueño y mentira de Franco*. Finalmente, *Trozo de piel* se presenta como el texto más interesante de entre todos los producidos porque muestra la cristalización y culminación de todas las técnicas e intuiciones puestas en práctica a lo largo de toda su producción, acogiendo además como modelo, no a un pintor ni un lienzo, sino un poema, uno de los más complicados del canon de la literatura española, y a un poeta que estaba casi recién canonizado, pero al que lo unían afectos más allá de lo artístico. En *Trozo de piel* se consigue, además, la configuración identitaria del malagueño quien, con casi ochenta años consigue responder a la gran pregunta.

Escribe Jonathan Brown en 1999 que: «Examinar la relación de Picasso con la tradición española puede parecer una empresa tan superflua como arriesgada». Hoy, veinte años después de esa afirmación, queda bastante claro que la empresa no es superflua en absoluto y, si bien puede ser arriesgada, porque todo intento de interpretación

lo es si se trata de Picasso, no es en absoluta desacertada ni está desencaminada, creo que esta investigación lo argumenta suficientemente y sobre ello, aplicado exclusivamente a la producción artística del malagueño, presentó en 2013 Calvo Serraller una primera propuesta sistemática de análisis en *La invención del arte español: del Greco a Picasso*, donde dice lúcidamente que:

El gran rupturista que fue y es Picasso no por ello deja de ser un fenómeno del pasado que podemos interpretar hoy desde ese pasado con el que él, paradójicamente, rompió. Las fuentes nutricias artísticas de Picasso no fueron evidentemente solo españoles, pero, sin ser exclusivas ni excluyentes, existieron y resultan palpables (2013: 20).

Más adelante el mismo Brown indica que: «Picasso vio esos astros [el Greco, Velázquez y Goya] en el firmamento y aspiró a alcanzarlos, estudiando sus obras y absorbiendo sus ideas conquistó para sí una posición que le permitiría contemplar la historia de su arte con mirada independiente». Pero no solo consiguió la mirada preclara de la historia del arte que lo precedía, sino que gracias a ellos se catapultó hacia el futuro y consiguió articular las ideas que desde el fin de siglo entraban en conflicto sobre la cuestión de la identidad colectiva en España, y que Brown especifica: el casticismo noventayochista y el modernismo catalán y la melancolía de la patria perdida, sobre lo que Brown resume algo que ya ha quedado recogido en varios lugares de estas páginas: «Hasta el estallido de la guerra civil, Picasso pudo jugar en cierta medida con su identidad española [...]. Por otra parte podía paliar los accesos de nostalgia con visitas periódicas al otro lado de la frontera. Pero el triunfo de Franco cerró esa vía». Tras el fin de la segunda Guerra Mundial la pregunta sobre la identidad de Picasso, en este caso sobre su nacionalidad, se reabrió pues en Francia, como en Europa, los nacionalismos identitarios se convirtieron en asunto de Estado y el malagueño estaba en el punto de mira (Brown, 1999: 9-10), pero aunque los franceses le recordaran una y otra vez que era extranjero en aquella tierra, ¿cómo declararse Español si aquella España con la que él se sentía identificado ya no existía? La solución, imposible de hallar en un presente embarga y un futuro cada vez más corto, la encontró en su pasado y en el pasado hispánico: en los artistas y personajes que siempre habían sido sus maestros y en ese momento, más que nunca, símbolo de lo que él querría ser o compañeros de soledades. Todo ello acompañado del añorado Mediterráneo y una costa, la Costa Azul, que estaba cerca de los amigos que aún vivían en Cataluña y quisieran ir a visitarlo. Pero, como escribe

Brown, fue inevitable que hubiera «un momento en el que España dejara de ser una realidad para él [Picasso] y pasara a ser una idea, un recuerdo, una esencia a la vez inmutable y evanescente» (1999-11). Esta idea se conformó a través de un espacio-tiempo, un cronotopo de los afectos, que, como se ha repetido varias veces, era Málaga, Coruña y Barcelona. Y era este cronotopo un lugar habitado por todos sus seres queridos entre los que destaca la familia y allegados, todos con su trasunto artístico que eran el conde Orgaz, las Meninas, Velazquez, el Greco, Polifemo o Góngora.

Dice Calvo Serraller que: «España y lo español [...] se convirtieron en una suerte de tatuaje indeleble que portaban los nativos con orgullo o desesperación, fuera cual fuera su credo o actividad aunque si esta última era de naturaleza cultural la correspondiente marca era, si cabe, todavía más determinante» (2013: 15). Pareciera que ningún español dejaba de serlo por más años que pasara integrado en cualquier otro país desde el largo lapso que media desde mediados del XVI hasta 1975. A ese lapso pertenecen todos los artistas en torno a los que gira esta investigación y todo, hasta Velázquez que pasó de Sevilla a Madrid pero no dejó nunca de ser sevillano, han sufrido el desplazamiento del tiempo y/o del espacio. Picasso fue un exiliado, que pertenecía no solo a otro espacio sino a otro tiempo. Había nacido en un siglo que no era ya el que corría raudo hacia el nuestro y, además, vivió su entrada en la atemporalidad que el canon otorga a los que le pertenecen. La vida en el canon, más aún si así se es una fuente inagotable de riqueza material, es un segundo destierro que se paga con el ostracismo, como así lo pagaron los maestros a los que Picasso evoca en la soledad del éxito. Se encontró con Velázquez, con Góngora y con el Greco en su ascensión y quedó vinculado a ellos de una forma que trasciende lo artístico y conduce directamente a lo íntimo y lo emocional. Picasso, hombre entre dos siglos, dos países, dos lenguas y dos tradiciones —porque la vanguardia acabó por institucionalizarse en una tradición contemporánea— recuperó y tomó como maestros a los artistas que una vez hubo que salvar del cruel olvido del canon —el Greco, Góngora— bajo la atenta mirada de Velázquez. Hay en la Historia personajes que viven fuera del tiempo y del espacio, que parece que deben ir encontrándose y que, inexplicablemente, se encuentran creando así una red intertemporal de afinidades electivas, una suerte de canon de los afectos, más allá del que dicta la Academia desde las bibliotecas. Entre tanto, mientras encuentran la red a la que pertenecen, estos artistas se defienden de la realidad dejando, a aquellos que quieran jugar, desafíos para traspasar esa coraza de lo institucional y penetrar en lo personal:

Refugiados en sí mismos o en su pequeño círculo, los genios han de defenderse de la incomprensión y de la hostilidad con boutades, casi con reniegos. No es difícil figurarse a Domenico mascullando en su griego nativo a Felipe II o ante un canónigo de Toledo: «Perdón, Señor: Yo no busco. Encuentro» (Gaya Nuño, 1951: 388).

Retomar desde la herida:

CONCLUSIONES

Y NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

A lo largo de estas páginas se ha ofrecido una contextualización y explicación hermenéutica de la obra poética española de Pablo Picasso. Esta labor exigía, como habrá podido comprobarse, una perspectiva no tradicional y para ello se ha recurrido a un soporte teórico novedoso fundamentado en la Teoría de las Emociones o los Afectos, que se complementa con la Teoría del Imaginario y reflexiones sobre la construcción de la identidad a través de la literatura. Tras enfrentar el análisis de los textos a la luz de las ideas de este marco teórico pareciera como si el objeto de estudio hubiera sido construido *ad hoc* para dichas teorías que, a la vez, se actualizan en la aplicación en este análisis.

Para poder llevar a cabo el análisis siguiendo la perspectiva propuesta se presentaba como labor indispensable profundizar en la historia de vida de Picasso y, en un camino de ida y vuelta sobre los textos, se descubrió que el segmento biográfico que merecía mayor atención era el correspondiente a su formación (1881-1912). Asimismo se juzgó como más productivo ofrecer la información de forma temática, pues así sería necesaria recuperarla para comprender algunos hilos de razonamiento de los análisis. De este modo la biografía se condensó en tres grandes apartados. En el primero de ellos se exponen los datos relativos a la vida cotidiana y familiar y la relevancia que en ella tenían tres elementos recurrentes en la obra del artista: la paloma, los toros y los números. El segundo se centró en explicar la relación que tuvo el malagueño con la muerte, la enfermedad y la culpa y la soledad, buscando el germen de la paradójica tendencia del genio a la melancolía. Finalmente, el tercer bloque gira en torno a las mujeres como articuladoras y maestras de los afectos, abordando no solo las relaciones de pareja, sino también las del amor filial entre las que destacan las figuras de la madre, las dos hermanas y las dos hijas. A continuación, una vez hecha la revisión de la biográfica y comprendido el subtexto de su creación artística, era necesario llevar a cabo el acercamiento teórico a los poemas y al Picasso poeta, así como profundizar en las posibles relaciones afectivas que el pintor estableciera con el texto, no solo como creador sino como ilustrador e intérprete. Para ello se ofrece un estado de la cuestión y un catálogo crítico de textos escritos en español.

Tanto para elaborar el primero como el segundo ha sido necesario llevar a cabo una labor de archivo no siempre sencilla por los impedimentos para acceder a la información, especialmente cuando se trataba de textos o publicaciones anteriores a los años ochenta del siglo pasado. Estas dificultades para acceder a los textos, sin embargo, no hicieron sino poner de manifiesto lo necesario de la investigación. También reforzaron la iniciativa descubrir que la crítica, hasta tiempo reciente, se había ceñido a estudios superficiales y/o panorámicos, centrándose en dar hipotéticas respuestas a por qué Picasso comenzó a escribir, describir cómo era su escritura sin analizarla, recoger opiniones de Picasso sobre su escritura o argumentar de forma partidista la españolidad de Picasso —indiscutible, sin embargo, tras un análisis exhaustivo de los poemas y sus afectos—. No obstante, gracias a todos esos datos se ha podido establecer una descripción del procedimiento creativo literario de Picasso y elaborar la semblanza de un Picasso surrealista en su escritura, interesante para engrosar con verdaderos vanguardistas las filas de la poesía española de vanguardia.

Tras la exposición de toda la información necesaria para afrontar la lectura de los poemas se aborda ya el análisis hermenéutico de los mismos. Éste ofrece unos resultados que basculan entre confesional y lo anecdótico, donde se descubren personajes y tramas recurrentes; entre ellas destacan las Meninas, el conde de Orgaz, el cartero y su familia y, ocultos en el subtextos de aludidos, Polifemo, Góngora, el Greco y Velázquez. A lo largo del análisis de los tres poemas se confirma que la motivación poética de Picasso, lejos de un gusto caprichoso o una muestra de soberbia artística, fue una necesidad que, cuando fue satisfecha, cerró su trayectoria lírica. Esta necesidad era íntima y confesional e implicaba analepsis y prolepsis de gran amplitud para poder cumplir con el pasado y estar en paz con unas raíces que se recrean en textos hechos para su autor, y no necesariamente para el lector.

Una vez expuestos los resultados de mi investigación, siete años después del día en el que supe que Picasso escribió poemas y exactamente ciento treinta y ocho días y un mes de su nacimiento, creo que he conseguido arrojar algo más de luz a la ingente labor pendiente de exégesis de estos textos. Al menos puedo afirmar rotundamente que he conseguido explicármelos a mí misma comprobando en el proceso que mis años de estudios en el ámbito de la filología hispánica y todo lo aprendido por el camino ha cumplido su función. Me proponía en esta tesis doctoral «traspasar la superficie del mito y profundizar en las facetas menos conocidas del genio malagueño». Esta ambición se consolidaba en dos objetivos fundamentales que considero cumplidos y que eran: 1) llevar

a cabo una revisión de la figura de Picasso en el panorama histórico-literario español, que se corresponde con toda la segunda parte de la redacción de los resultados, y 2) estudiar la repercusión de los autores del Siglo de Oro español en la producción poética de Picasso y, a través de ella, en la poesía surrealista, que se concreta en la tercera parte. Estos objetivos se tradujeron en una serie de preguntas de investigación que también considero respondidas. Así, la pregunta «¿qué escribió Picasso?», obtiene como respuesta un catálogo elaborado de forma crítica. A «¿por qué y para qué escribió?» puede señalarse que esta actividad se presentó como la vía idónea para plantearse una serie de cuestiones íntimas sobre su pasado que pretendían reconciliar al artista con su presente a la vez que le proporcionaba un paraíso virtual que actúa como refugio para los momentos de tensión, angustia, tristeza o soledad. La definición que hace Gilbert Durand del mito («búsqueda del tiempo perdido y, sobre todo, esfuerzo comprensivo de reconciliación con un tiempo eufemizado y con la muerte vencida o transmutada en aventura paradisíaca», 2004: 433) proporciona nuevos argumentos para considerar que la producción poética de Picasso (re)crea esa suerte de paraíso perdido construyendo un mito de cosmogonía personal. En esa construcción combina la estructura mística, reflejo de la dominante nutricional y que implica un regreso a la matriz, con la estructura sintética, que refleja la dominante sexual y se relaciona con mitos de eterno retorno (Gutiérrez, 2012: 76-83). De este modo, vencido al padre, las figuras simbólicas de la madre y la pareja –el Eros– se convierten en las motivaciones afectivas fundamentales para la construcción del mito identitario. Estas motivaciones afectivas emparentan directamente con la Teoría de las Emociones o Teoría de los Afectos que ha sustentado toda la investigación. Además, a la luz de las nociones del estructuralismo figurativo, los elementos que desfilan por los poemas del malagueño pueden todos interpretarse de forma simbólica y, a la luz de estas estructuras antropológicas del imaginario, conectan con personajes o estructuras arquetípicas latentes en el imaginario colectivo con la suficiente originalidad como para guardar el sello picassiano, pero lo suficientemente reconocibles para el lector avisado y partícipe de dicho imaginario colectivo.

El segundo bloque de preguntas de investigación restringe ya el campo de estudio y revela la necesidad de observar las relaciones entre poesía y pintura, explicadas a lo largo de toda esta memoria, pero especialmente en las páginas dedicadas al análisis. En estas páginas se ha tratado de desentrañar, además, el mensaje último de los textos y de averiguar cuáles son y cómo se emplean las herramientas al alcance del poeta, que se resumen en que el poeta se vale de técnicas tanto del surrealismo como otras tradicionales

pero interpretadas bajo la óptica de las vanguardias a través de las cuales se va tejiendo una red, valiéndose de una obra previa de otro autor que se reinterpreta entremezclada con la propia biografía y una anécdota pseudonarrativa que homogeniza el texto.

Estas preguntas me condujeron a una última y fundamental que es: «¿cuáles son y cómo funcionan las redes afectivas en el imaginario de Picasso?». La respuesta a esta pregunta es la clave de esta investigación. Podría decirse que las redes afectivas en el imaginario de Picasso funciona a dos niveles: por un lado están los referentes de los afectos biográficos —la hermana pequeña, el amigo Casagemas y todas las personas a las que se alude una y otra vez a lo largo de los textos—; por otro, los referentes de los afectos artísticos —Velázquez, el Greco y Góngora—. De especial interés son estos últimos para la investigación, porque con ellos Picasso está construyéndose su propio canon afectivo en el que insertarse. Como Borges escribe y pone en práctica en sus *Inquisiciones* y en *Otras inquisiciones*: «El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro» (1981: 109). Picasso en sus poemas está sin duda estableciendo a sus precursores a la vez que concreta su identidad como individuo y como español, haciendo toda una declaración de intenciones en la que se demuestra con qué canon hispánico quiere identificarse y con cuál no.

Esta cuestión de los precursores está además estrechamente relacionada con otra de las que se plantearon de forma más tangencial en la introducción y que es la ausencia de Picasso en el canon de las vanguardias literarias hispánicas. No era objetivo directo de esta tesis doctoral realizar una revisión historiográfica del canon de la literatura hispánica de la primera mitad del siglo XX, pero sí considero que se propone como un fundamento suficiente como para emprenderla pues, como Picasso, son muchos los escritores que, merecedores de su nombre en el parnaso español, no lo están por alguno de los motivos indicados en aquellas páginas. Esta sería una de las futuras líneas de trabajo que se abre a un amplio campo y a toda una carrera de investigación. Pero surgen otras más concretas, como el análisis realizado de los aspectos contemplados en los demás poemas españoles, así como también en los textos franceses y en sus obras de teatro; la traducción al español de la producción francesa; el análisis detallado de cuestiones como el color, la musicalidad, la imagen, el uso de la metáfora, la funcionalidad de lo monstruoso o lo grotesco en sus poemas... Todo lo no abordado en estas páginas por la naturaleza de los nuevos estándares de los Programas de Doctorado de las universidades españolas.

Finalmente, a través de las teorías, ideas y conceptos que se han manejado, esta investigación se posiciona en el nuevo resurgir de las corrientes biografistas de la crítica literaria, surgidas a partir de los años 2000. Es cierto que los estudios biográficos han sido bastante censurados en la historia de la crítica literaria del siglo XX. Pero, coincidiendo con las primeras décadas del nuevo siglo, se encontró una nueva funcionalidad para este tipo de análisis que, aunque no puede convertir a la biografía en causa y consecuencia de todo lo que pueda extraerse de los textos, sí que se torna una valiosa herramienta para enfrentarse a aquellos textos escritos con el empuje de la irracionalidad que nació en aquellos antiguos felices años 20. Hoy, desde estos otros nuevos años 20, que tienen en común con los del siglo pasado la búsqueda de algo que no se conoce y que es, sin embargo, lo que le da sentido a todo, vuelven a retomarse fórmulas denostadas en otro tiempo, que resurgen necesariamente ahora, cuando el espíritu de la época coincide. La biografía de Picasso que se propone en la segunda parte de esta memoria no acaba de comprenderse al completo sin la luz de sus textos, y sus textos no se entienden sin la lectura de esta biografía. Es necesario, pues, hacer un camino de ida y vuelta: de la biografía a los textos, que se convierten en archivo emocional; de los textos a la biografía, donde, gracias a ellos, encajan todas las piezas que descolocó el sensacionalismo de los *best-sellers*. Como se puede comprobar a través de los satisfactorios resultados que ha tenido como fruto en mi investigación, este enfoque se ofrece como argumento a favor del resurgir de la crítica biográfica.

Creo haber llevado a buen puerto las aspiraciones de la investigación a lo largo de unas páginas que son y serán siempre susceptibles de cuanta revisión se proponga y teniendo claro que dichas aspiraciones son, por suerte, no un arribar a puerto sino un punto de partida. No obstante considero que el balance de los resultados es positivo: no solo por haber cubierto uno de los tantos vacíos que se están perpetuando en el estudio de la literatura de Picasso, sino por las nuevas líneas de investigación que se han abierto a lo largo del proceso y que me permitirán seguir trabajando y profundizando en torno a la figura del poeta malagueño, eclipsado por el pintor. Que Picasso fue un genio en las artes plásticas es de sobra conocido, pero que sus poemas son algo más que objetos de estudio erudito complementario y prescindible del gran pintor Pablo Picasso y dignos de formar parte del canon de las letras españolas –e incluso universales– del siglo XX es algo que aún hay que demostrar en los círculos académicos. Emprendo, por mi parte, la labor de contribuir al merecido reconocimiento de un poeta eclipsado por sí mismo que quiso

ponerse al mismo nivel de Luis de Góngora. Y creo que ofrezco en las páginas anteriores argumentos suficientes como para asegurarme en los primeros pasos de este camino.

Por otro lado, la labor de investigación literaria que he emprendido en torno a la figura de Picasso supone uno de los primeros peldaños de una empresa historiográfica de gran envergadura, como es la reformulación de las vanguardias en España. Referirnos a vanguardias en España es sinónimo de Generación del 27, etiqueta que ha dejado al margen muchos textos y sumido en el olvido toda aquella producción que, alejándose de lo que cierta tendencia historiográfica (con alientos nacionalistas) quiso definir como el perfil literario propiamente hispánico, se presentaba como radical seguidora de los ismos europeos. Se suelen contar entre los españoles reconocidos nombres que participaron de aquellos en gran parte de su producción: Aleixandre, Lorca, Alberti, Cernuda... Pero son también muchos los olvidados. Como comenzaba esta introducción, Pablo Ruiz Picasso fue uno de los pocos personajes de la Historia del siglo XX capaz de convertirse, en vida, en icono y referencia universal. Hoy, cuando se han cumplido ya exactamente ciento treinta y ocho años de su nacimiento y cuarenta y seis de su desaparición, Picasso ha pasado a formar parte del imaginario colectivo occidental y merece traspasar las fronteras marginales del canon literario español siendo reconocido no solo como pintor, sino como el escritor que fue. Ese canon que lo ha marginado aún cuenta, por cierto, con demasiadas ausencias en la historia de la literatura del siglo XX y que bien podrían ser completadas enfrentando una metodología de estudio más amplia y menos reduccionista, que ayude a responder a las llamadas de atención de críticos de gran relevancia en el panorama académico actual (Aranda, 1981; Debicki, 1981; Díez de Revenga, 1995; García de la Concha, 1982; García Gallego, 1991; Ilie, 1982; Marco, 2001; Morris, 1972; Navas Ocaña, 2001; Caparrós Esperante, 2017).

Si se mantienen las reglas del juego, si la Academia no hace algo por remediarlo, si no se revisa nuestra historia y, con ella, nuestra historia de la literatura, ahora que ya empezamos a recibir la luz que da el tiempo y la distancia, más de noventa años después de que se fijara categóricamente lo que debía ser la vanguardia española, estaremos condenados a perder autores y textos valiosos que nos permitan entender y explicar(nos), no solo el desarrollo completo de nuestro panorama literario, sino algunas de las causas profundas de estas consecuencias que, sin juzgar si buenas o malas, vivimos en nuestros días y nos conforman como individuos. Conocer la obra literaria de Picasso y permitir que, al menos, sea puesta en la tela del juicio canónico, sabiendo, además, la dimensión que esta tiene en la propia vida de su autor, puede ser el primero de los grandes pasos

necesarios para reconstruir ese pasado que aún tenemos al alcance de la mano. A ello ha querido contribuir precisamente esta investigación con aspiraciones de tesis doctoral.

Conclusions et nouvelles lignes de investigation

Tout au long de ces pages, une contextualisation et une explication herméneutique de l'œuvre poétique espagnole de Pablo Picasso ont été proposées. Ce travail a nécessité, comme nous l'avons vu, une perspective non traditionnelle et à cet effet, un nouveau support théorique basé sur la théorie des émotions ou des affections a été utilisé, qui est complété par la théorie imaginaire et des réflexions sur la construction de l'identité à travers la littérature. Après avoir confronté l'analyse des textes à la lumière des idées de ce cadre théorique, il semble que l'objet d'étude ait été construit ad hoc pour ces théories qui, en même temps, sont mises à jour dans l'application de cette analyse.

Afin de mener l'analyse selon la perspective proposée, elle a été présentée comme une tâche indispensable pour approfondir l'histoire de la vie de Picasso et, dans les deux sens au fil des textes, il a été découvert que le segment biographique qui méritait le plus d'attention était celui correspondant à sa formation (1881-1912). De même, il a été jugé plus productif de proposer l'information de manière thématique, car il faudrait la récupérer pour comprendre certains fils de raisonnement des analyses. De cette façon, la biographie a été condensée en trois grandes sections. Dans la première, les données relatives à la vie quotidienne et familiale et la pertinence de trois éléments récurrents dans le travail de l'artiste sont exposées: la colombe, les taureaux et les chiffres. Le second s'est concentré sur l'explication de la relation que Malaga entretenait avec la mort, la maladie, la culpabilité et la solitude, cherchant le germe de la tendance paradoxale du génie à la mélancolie. Enfin, le troisième bloc tourne autour des femmes en tant qu'articulatrices et enseignantes des affections, abordant non seulement les relations des couples, mais aussi celles de l'amour filial parmi lesquelles se distinguent les figures de la mère, des deux sœurs et des deux filles. Puis, après avoir revu la biographie et compris le sous-texte de sa création artistique, il a fallu poursuivre l'approche théorique des poèmes et du poète Picasso, ainsi qu'approfondir les possibles relations émotionnelles que le peintre a établies avec le texte, non seulement en tant que créateur mais en tant qu'illustrateur et interprète. Pour cela, un état des lieux et un catalogue critique de textes rédigés en espagnol sont proposés. Tant pour préparer le premier que le second, il a fallu effectuer un travail d'archivage pas toujours simple en raison des obstacles à l'accès à l'information, surtout

lorsqu'il s'agissait de textes ou de publications antérieurs aux années quatre-vingt du siècle dernier. Ces difficultés d'accès aux textes n'ont cependant révélé que la nécessité de recherches. Ils ont également renforcé l'initiative de découvrir que les critiques, jusqu'à récemment, avaient adhéré à des études superficielles et / ou panoramiques, se concentrant sur la fourniture de réponses hypothétiques à la raison pour laquelle Picasso avait commencé à écrire, décrivant à quoi ressemblait son écriture sans l'analyser, recueillant les opinions de Picasso sur son écriture ou argument partisan de l'espagnolité de Picasso - incontestable, cependant, après une analyse exhaustive des poèmes et de leurs affections. Cependant, grâce à toutes ces données, il a été possible d'établir une description de la procédure littéraire créative de Picasso et d'élaborer le semblant d'un Picasso surréaliste dans son écriture, intéressant de gonfler les rangs de la poésie espagnole d'avant-garde avec une véritable avant-garde.

Après la présentation de toutes les informations nécessaires pour faire face à la lecture des poèmes, l'analyse herméneutique d'entre eux est déjà abordée. Cela offre des résultats qui oscillent entre confessionnel et anecdotique, où des personnages et des intrigues récurrentes sont découverts; Il s'agit notamment des Ménines, du comte d'Orgaz, du facteur et de sa famille et, cachés dans les sous-textes susmentionnés, Polyphème, Gongora, El Greco et Velázquez. Tout au long de l'analyse des trois poèmes, il est confirmé que la motivation poétique de Picasso, loin d'un goût capricieux ou d'une fierté artistique, était une nécessité qui, une fois satisfaite, a clôturé sa carrière lyrique. Ce besoin était intime et confessionnel et impliquait une large analepsie et une prolepse afin de remplir le passé et d'être en paix avec des racines recrées dans des textes faits pour son auteur, et pas nécessairement pour le lecteur.

Après avoir exposé les résultats de mes recherches, sept ans après le jour où j'ai appris que Picasso a écrit des poèmes et exactement cent trente-huit jours et un mois après sa naissance, je pense avoir réussi à faire la lumière sur l'énorme travail en attente d'exégèse de ces textes. Au moins, je peux affirmer catégoriquement que j'ai réussi à m'expliquer en vérifiant dans le processus que mes années d'études dans le domaine de la philologie hispanique et tout ce que j'ai appris en cours de route ont rempli leur fonction. J'ai proposé dans cette thèse de doctorat «de traverser la surface du mythe et d'approfondir les facettes moins connues du génie de Malaga». Cette ambition a été consolidée dans deux objectifs fondamentaux que je considère comme remplis et qui étaient: 1) effectuer une revue de la figure de Picasso dans le panorama historique-littéraire espagnol, qui correspond à toute la seconde partie de la rédaction des résultats, et 2) étudier l'impact

des auteurs de l'âge d'or espagnol sur la production poétique de Picasso et, à travers elle, sur la poésie surréaliste, qui est précisée dans la troisième partie. Ces objectifs ont été traduits en une série de questions de recherche auxquelles je pense également avoir répondu. Ainsi, la question «qu'a écrit Picasso?», obtient en réponse un catalogue élaboré de manière critique. Pour «pourquoi et pourquoi a-t-il écrit?» On peut noter que cette activité a été présentée comme le moyen idéal de soulever une série de questions intimes sur son passé qui cherchait à réconcilier l'artiste avec son présent tout en offrant un paradis virtuel qui agit comme un refuge pour les moments de tension, d'angoisse, de tristesse ou de solitude. La définition du mythe par Gilbert Durand («recherche du temps perdu et, surtout, effort complet de réconciliation avec un temps euphémisé et avec la mort vaincue ou transmuée en aventure paradisiaque», 2004: 433) fournit de nouveaux arguments pour considérer que la production poétique de Picasso (re)crée ce genre de paradis perdu en construisant un mythe de la cosmogonie personnelle. Dans cette construction, il combine la structure mystique, reflet de la dominante nutritionnelle et qui implique un retour dans l'utérus, avec la structure synthétique, qui reflète la dominante sexuelle et est liée aux mythes du retour éternel (Gutiérrez, 2012: 76-83). De cette façon, vaincu le père, les figures symboliques de la mère et du couple - l'Eros - deviennent les motivations émotionnelles fondamentales pour la construction du mythe identitaire. Ces motivations émotionnelles sont directement liées à la théorie des émotions ou à la théorie des effets qui a soutenu toutes les recherches. De plus, à la lumière des notions de structuralisme figuratif, les éléments qui défilent à travers les poèmes de Malaga peuvent tous être interprétés symboliquement et, à la lumière de ces structures anthropologiques de l'imaginaire, se connecter avec des personnages archétypaux latents ou des structures dans l'imaginaire collectif avec assez d'originalité pour garder le sceau picassien, mais suffisamment reconnaissable pour le lecteur averti et participant dudit imaginaire collectif.

Le deuxième bloc de questions de recherche limite déjà le champ d'étude et révèle la nécessité d'observer les relations entre poésie et peinture, expliquées tout au long de cette mémoire, mais surtout dans les pages dédiées à l'analyse. Dans ces pages, il a été tenté de démêler, en outre, le dernier message des textes et de découvrir ce qu'ils sont et comment les outils sont utilisés à la portée du poète, qui se résument en ce que le poète utilise des techniques à la fois surréalistes et autres traditions. mais interprété sous l'optique de l'avant-garde à travers laquelle un réseau se tisse, utilisant une œuvre

antérieure d'un autre auteur réinterprétée entremêlée à la biographie elle-même et une anecdote pseudo-narrative qui homogénéise le texte.

Ces questions m'ont conduit à une dernière et fondamentale: «Que sont-elles et comment fonctionnent les réseaux affectifs dans l'imaginaire de Picasso?». La réponse à cette question est la clé de cette recherche. On pourrait dire que les réseaux affectifs dans l'imaginaire Picasso fonctionnent à deux niveaux: d'une part, il y a les référents des affections biographiques - la petite sœur, l'amie Casagemas et toutes les personnes auxquelles il est fait référence à maintes reprises le long des textes—; de l'autre, les référents des affections artistiques - Velázquez, el Greco et Góngora. Ces derniers sont particulièrement intéressants pour la recherche, car avec eux Picasso construit son propre canon affectif dans lequel s'insérer. Comme Borges écrit et met en pratique dans ses *Inquisitions* et dans *Autres inquisitions*: «Le fait est que chaque écrivain crée ses précurseurs. Son travail modifie notre conception du passé, car il doit modifier l'avenir» (1981: 109). Picasso dans ses poèmes établit sans aucun doute ses prédécesseurs tout en précisant son identité en tant qu'individu et en tant qu'espagnol, en faisant une déclaration d'intentions dans laquelle il démontre avec quel canon hispanique il veut s'identifier et avec lequel non.

Cette question des précurseurs est également étroitement liée à une autre qui a été soulevée plus tangentiellement dans l'introduction et qui est l'absence de Picasso dans le canon des avant-gardes littéraires hispaniques. Ce n'était pas un objectif direct de cette thèse de doctorat de réaliser une revue historiographique du canon de la littérature hispanique de la première moitié du XXe siècle, mais je considère qu'il est proposé comme une base suffisante pour l'entreprendre car, comme Picasso, il y a beaucoup d'écrivains qui, dignes de son nom dans le parnasse espagnol, ils ne le sont pour aucune des raisons indiquées dans ces pages. Ce serait l'un des futurs axes de travail qui s'ouvriraient à un large champ et à toute une carrière de chercheur. Mais d'autres plus concrets surgissent, comme l'analyse des aspects envisagés dans les autres poèmes espagnols, ainsi que dans les textes français et dans leurs pièces; la traduction espagnole de la production française; l'analyse détaillée de questions telles que la couleur, la musicalité, l'image, l'utilisation de la métaphore, la fonctionnalité du monstrueux ou du grotesque dans ses poèmes ... Tout ce qui n'est pas abordé dans ces pages par la nature des nouvelles normes des programmes Doctorat des universités espagnoles.

Enfin, à travers les théories, idées et concepts qui ont été traités, cette recherche se positionne dans la nouvelle résurgence des courants biographiques de la critique

littéraire, apparue à partir des années 2000. Il est vrai que les études biographiques ont été assez censurées dans l'histoire de la critique littéraire du XXe siècle. Mais, coïncidant avec les premières décennies du nouveau siècle, une nouvelle fonctionnalité a été trouvée pour ce type d'analyse qui, même si elle ne peut pas transformer la biographie en cause et conséquence de tout ce qui peut être extrait des textes, elle devient un outil précieux pour confronter ces textes écrits à la poussée d'irrationalité qui est née dans ces vieilles années heureuses 20. Aujourd'hui, à partir de ces autres nouvelles années 20, qui ont en commun avec celles du siècle dernier la recherche de quelque chose qui n'est pas connu et qui c'est pourtant ce qui fait sens à tout, des formules injurieuses reprises à un autre moment, qui refont nécessairement surface maintenant, quand l'esprit du temps coïncide. La biographie de Picasso proposée dans la deuxième partie de ce rapport n'est pas pleinement comprise sans la lumière de ses textes, et ses textes ne sont pas compris sans lire cette biographie. Il faut donc faire un va-et-vient: de la biographie aux textes, qui deviennent une archive émotionnelle; des textes à la biographie, où, grâce à eux, toutes les pièces qui ont décoloré le sensationnalisme des best-sellers s'adaptent. Comme le montrent les résultats satisfaisants qui ont abouti à mes recherches, cette approche est présentée comme un argument en faveur de la résurgence de la critique biographique.

Je pense avoir réalisé avec succès les aspirations de la recherche le long de certaines pages qui sont et seront toujours soumises à toute révision proposée et étant clair que ces aspirations ne sont, heureusement, pas une arrivée au port mais un point de départ. Cependant, j'estime que l'équilibre des résultats est positif: non seulement pour avoir comblé l'une des nombreuses lacunes qui se perpétuent dans l'étude de la littérature de Picasso, mais pour les nouveaux axes de recherche ouverts tout au long du processus et cela me permettra de continuer à travailler et à approfondir autour de la figure du poète de Malaga, éclipsée par le peintre. Que Picasso était un génie des arts plastiques est bien connu, mais que ses poèmes sont plus que des objets d'étude savante complémentaires et dispensables du grand peintre Pablo Picasso et dignes de faire partie du canon des lettres espagnoles - et même universelles - Le XXe siècle est quelque chose qui n'a pas encore été démontré dans les milieux universitaires. J'entreprends, pour ma part, le travail de contribuer à la reconnaissance méritée d'un poète éclipsé par lui-même qui voulait se mettre au même niveau que Luis de Góngora. Et je pense que j'offre dans les pages précédentes suffisamment d'arguments pour être sûr dans les premières étapes de ce chemin.

En revanche, le travail de recherche littéraire que j'ai entrepris autour de la figure de Picasso est l'une des premières étapes d'une grande entreprise historiographique, comme la reformulation de l'avant-garde espagnole. Faire référence à l'avant-garde en Espagne est synonyme de Génération de 27, un label qui a laissé de nombreux textes de côté et oublié toute cette production que, s'éloignant de ce qu'une certaine tendance historiographique (à souffle nationaliste) voulait définir comme le profil littéraire proprement hispanique, a été présenté comme un adepte radical des ismes européens. Il y a généralement parmi les noms espagnols reconnus qui ont participé à ceux de la plupart de leur production: Aleixandre, Lorca, Alberti, Cernuda ... Mais il y en a aussi beaucoup oubliés. Au début de cette introduction, Pablo Ruiz Picasso était l'un des rares personnages de l'histoire du XXe siècle capable de devenir, dans la vie, une icône et une référence universelle. Aujourd'hui, alors que cent trente-huit ans exactement après sa naissance et quarante-six ans après sa disparition sont terminés, Picasso fait désormais partie de l'imaginaire collectif occidental et mérite de franchir les frontières marginales du canon littéraire espagnol en étant reconnu non seulement comme peintre, mais en tant qu'écrivain, il était. Ce canon qui l'a marginalisé compte toujours, soit dit en passant, avec trop d'absences dans l'histoire de la littérature du XXe siècle et qui pourrait bien être complété en se confrontant à une méthodologie d'étude plus large et moins réductionniste, qui aide à répondre aux appels d'attention. de critiques d'une grande pertinence dans le paysage universitaire actuel (Aranda, 1981; Debicki, 1981; Díez de Revenga, 1995; García de la Concha, 1982; García Gallego, 1991, Ilie, 1982; Marco, 2001; Morris, 1972; Navas Ocaña, 2001; Caparrós Esperante, 2017).

Si les règles du jeu sont maintenues, si l'Académie ne fait rien pour y remédier, si notre histoire n'est pas revue et, avec elle, notre histoire de la littérature, maintenant que nous avons commencé à recevoir la lumière qui donne le temps et la distance, plus de quatre-vingt-dix ans après ce que l'avant-garde espagnole devrait être catégoriquement fixée, nous serons condamnés à perdre des auteurs et des textes précieux qui nous permettent de comprendre et d'expliquer (non), non seulement le développement complet de notre paysage littéraire, mais certains des causes profondes de ces conséquences qui, sans juger du bien ou du mal, nous vivons de nos jours et font de nous des individus. Connaître l'œuvre littéraire de Picasso et permettre, au moins, de s'insérer dans le tissu du jugement canonique, sachant, en outre, la dimension qu'il a dans la vie même de l'auteur, peut être la première des grandes étapes nécessaires à la reconstruction Ce passé, nous

l'avons encore à portée de main. À cela a voulu apporter précisément cette recherche avec des aspirations de thèse de doctorat.

Referencias citadas

- AGUDELO, Pedro (2011): «Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria». *Lingüística y literatura*, nº. 60, pp. 75-92.
- AHMED, Sara (2004): *The Cultural Politics of Emotions*. Nueva York: Routledge.
- ALARCÓN SIERRA, Rafael (2014): *Vértice de llama. El Greco en la literatura hispánica. Estudio y antología poética*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 18-20.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (2012): *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia.
- ANDERSON, Alfred (2005): *El veintisiete en tela de juicio*, Madrid: Gredos.
- ARANDA, Francisco (1981): *El surrealismo español*, Barcelona: Lumen.
- ARIAS SERRANO, Laura (2000): «La guerra civil española como catalizador del pensamiento político en Picasso, Miró y Dalí», *Anales de la Historia del arte*, nº 10, pp. 283-310.
- ARISTÓTELES y LÓPEZ EIRE, Antonio (trad.) (2002): *Poética*. Madrid: Istmo.
- ASCAL, Bernard y PICASSO, Pablo (2013): *Pablo Picasso: poèmes et propos*. París: Les mots magiques.
- BACHELARD, Gaston (1999): «Instante poético e instante metafísico», *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 93-101.
- BAJTIN, Michael (1989): «Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica», *Teoría y estética de la novela*, pp. 237-409. Madrid: Taurus.
- BAJTIN, Mijail (2001): «El cronotopo», *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, pp. 63- 68.
- BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève (1981): «Goya y Picasso: la inspiración goyesca en "Sueño y mentira de Franco" y en "Guernica"», *Conversaciones sobre Goya y el arte contemporáneo (Zaragoza, 22 a 24 de febrero de 1980)*, pp. 35-42.
- BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève (1984): «Semiótica del toro y del caballo en la obra de Picasso: el caso de *Sueño y mentira de Franco* (1937)», *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos: volumen I de las actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del*

- 20 al 25 de junio de 1983, coord. GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. Madrid: CSIC, pp. 705-712.
- BAROJA, Pio (1947): *Galería de tipos de la época*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BARRERA LÓPEZ, Begoña (2019): *Mujeres bajo tutela: una historia de la Sección Femenina de Falange desde el género y las emociones (1934-1977)*. Tesis doctoral dirigida por Dra. María Sierra Alonso. Universidad de Sevilla.
- BERGER, John (1973): *Ascensión y caída de Picasso*. Madrid: Akal.
- BERMAN, Marshall (1998): *todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- BERNAL, José Luis (1992): «Las vanguardias artísticas vistas por Pío Baroja». *Cuadernos de arte e iconografía*, nº. 9, pp. 205-216.
- BONITO OLIVA, Achille (2001): «Picasso, el gran caníbal mediterráneo», *Quaderns de la Mediterrània*, nº 2-3, pp. 207-209.
- BORDOY FERNÁNDEZ, Antoni (2004): «Imagen e imitación: demiurgo, artesano y artista en el platonismo», *Taula, quaderns de pensament*, nº 38, pp. 199-206.
- BORGES, Jorge Luis (1981): «Kafka y sus precursores», *Otras inquisiciones*. Madrid: Emecé, pp. 197-109.
- BOURDIEU, PIERRE (2017): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BRETON, André (1969): *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama.
- BRETON, André (1983 [1936]): «Picasso, poeta», *Gaceta de arte*, nº 1, segunda época, pp. 14-16, antologado en JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio: *Los poemas de Picasso*. Málaga: Dardo.
- BROWN, Jonathan (1999): *Picasso y la tradición española*. Hondarribia: Nerea.
- BRUNNER, Kathleen (2004): *Picasso rewriting Picasso*. Londres: Black Dog Publishing.
- BUÑUEL, Luis (1995): *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (2008): «Poesía de Picasso», *Picasso. Pinxit y dixit*, coord. MEMBIELA, Lucindo-Javier. Coruña: Camiño do Faro, pp. 41-50.

- CABANNE, Pierre (1975): *Le siècle de Picasso. 1881-1937*. París: Denoël.
- CALINESCU, Matei (1991): *Cinco caras de la Modernidad*. Madrid: Tecnos.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1981): «Picasso y el surrealismo», *Picasso 1881-1981*, coord. BONET CORREA, Antonio. Madrid: Taurus, pp. 41-74.
- CALVO SERRALLER, Francisco (2013): *La invención del arte español. Del Greco a Picasso*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CANCELLIERE, Enrica (2012): «Forma y color en el *Polifemo* de Góngora», *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, coord. ROSES LOZANO, Joaquín. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, pp. 109-123.
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis (1981): «Los Picasso de Rafael Alberti (equivalencias de poesía y pintura en “Los 8 nombres de Picasso”», *Castilla: Estudios de literatura*, nº 1-2, pp. 7-22.
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis (2017): «‘24 Diciembre XXXV’: Revueltas de un poema de Picasso», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 94, nº 8, pp. 1335-1354.
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis (2019): «“Dire le nu”: poesía y referencialidad n Pablo Picasso», *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, vol. 44, nº 1, pp. 5-29.
- CELMA, Pilar (1995): «¿Generación del 96, del 98 o Modernismo?». *Castilla: Estudios de literatura*, nº. 20, pp. 47-54.
- CERNUDA, Luis (1991): «Historial de un libro», *La realidad y el deseo*. Madrid: Alianza.
- CHAO, Ramón (2009): «Un esperpento llamado Franco», *Le Monde diplomatique en español*, nº. 170, p. 27. Accesible en: <http://www.medelu.org/Un-esperpento-llamado-Franco> [Última consulta: 9/10/2019].
- CLARK, Timothy (2013): *Picasso and the truth: from Cubism to Guernica*. Princeton: Princeton University Press.
- CLOUZOT, Henri-Georges (1955): *Le Mystère Picasso*. París: Filmsonor.
- COMBALÍA, Victoria (2013): *Dora Maar: más allá de Picasso*. Barcelona: Circe.

- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes (2012): «De la muerte de la épica a la muerte de la historia: literatura y violencia», *La violencia en la historia: análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, pp. 213-274
- CRAMER, Patrick; GOEPPERT-FRANK, Herma Y GOEPPERT, Sebastian (1983): *Pablo Picasso. Catalogue raisonné des livres illustrés*. Ginebra: Patrick Cramer Éditeur.
- DAIX, Pierre (1977): *La vie de peintre de Pablo Picasso*. París: Le Seuil.
- DEBICKI, Andrew P. (1981): *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, Madrid: Gredos.
- DELEUZE Y GUATTARI (1980): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DELGADO, José (alias PEPE ILLO) y PICASSO, Pablo (ilust.) (1959): *La tauromaquia*. Barcelona: Sociedad Alianza de Artes Gráficas.
- DELGADO, Luisa Elena; FERNÁNDEZ, Pura y LABANYI, Jo (2018): *La cultura de las emociones y las emociones de la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*. Madrid: Cátedra.
- DÉSALMAND, Paul (1996): *Picasso par Picasso*. París: Ramsay.
- DOMINGUÍN, Luis Miguel y PICASSO, Pablo (ilust.) (1961): *Toros y toreros*. París: Imprimerie Moderne du Lion.
- DOULS EICHER, Fabienne (2017): *Poétique de la simultanéité dans les écrits de Pablo Picasso*. París: L'Harmattan.
- DURAND, Gilbert (1964): *L'imagination symbolique*. París: Presses Universitaires de France.
- DURAND, Gilbert (2004): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ECO, Umberto (1984): *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- ÉLIADÉ, Mircea (1979): *Images et symboles: Essai sur le symbolisme magique-religieux*. París: Gallimard.

- ESPINO BARRERA, Tomás (2018): *Nación, lengua y exilio. Imágenes de la lengua materna y el multilingüismo en la literatura exofónica europea*. Tesis dirigida por Dra. Sultana Wahnón Bensusan. Universidad de Granada.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (2009): «Las yeguas de Picasso», *Cuadernos de Arte*, vol. 40, pp. 353-359.
- ETXEBARRIA, Itziar; CONEJERO, Susana; MARTÍNEZ, Rakel y MUÑOZ, Noemí (2004): «Componentes emocionales en la experiencia subjetiva de culpa», *Motivos, emociones y procesos representacionales: de la teoría a la práctica*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 241-252.
- EYMAR, Marcos (2016): «Endless Birth: Art-crossing and Code-mixing in Picasso's and Dalí's Literary Texts», *Avant-Garde Cultural Practices in Spain (1914-1936): The Challenge of Modernity*, Leiden-Boston: Brill-Rodopi, pp. 158-175.
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio (1988): *Picasso escritor*, Madrid: Biblioteca Universitaria.
- FREEMAN, Judi (1994): *Picasso And The Weeping Women: The Years of Marie-Thérèse Walter Camp and Dora Maar*. Nueva York-Los Angeles: Rizzoli-LACMA, pp. 73 y 87.
- FREUD, Sigmund (1969): *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza.
- FUENTES MILÀ, Sergio (2015): «La mirada de Rusiñol», *ACTA ARTIS: Estudis d'Art Modern*, nº 3, pp. 36-140.
- GÁLLEGO, Julián (1981): «Los ojos de Picasso», *Cuenta y razón*, nº4, pp. 5-20.
- GARCÍA, Silvia Graciela (2017): *El proyecto lírico permanente: la comunicación en la poesía*, dirigida por Dr. José Ismael Gutierrez, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier Huerta Calvo (2009 [1992]): *Los géneros literarios: sistema e historia*. Barcelona: Crítica.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1982): «Introducción al estudio del surrealismo literario español», *El surrealismo*, coord. GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. Madrid: Taurus, pp. 9-26.

- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1984): «La Generación del 1927 de la Vanguardia al Surrealismo. Introducción», *Historia y crítica de la literatura española*, coord. RICO, Francisco, vol. 7, tomo 1. Madrid: Crítica, pp. 247-260.
- GARCÍA GALLEGO, Jesús (1991): «La recepción del surrealismo en España», *Treinta años de vanguardia española*, coord. MORELLI, Gabrielle. Madrid: El carro de la Nieve, pp. 157-176.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1951): «Picasso y el Greco (Tesis de hispanismo)». *Revista de ideas estéticas*, nº. 36, pp. 379-388.
- GENER, Pompeyo (1901): *Inducciones. Ensayos de filosofía y de crítica*. Barcelona: J. Llordachs.
- GILOT, Françoise y LAKE, Carlton (2010): *Vida con Picasso*. Barcelona: Editorial Elba.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco y JIMÉNEZ COSSÍO (1944): *Poemas y declaraciones*. México D. F.: Signo/Litoral.
- GIRONDO, Oliverio (2015): *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas*. Madrid: Visor.
- GOLDING, John (1974): «Picasso y el surrealismo», *Picasso 1881-1973*. Barcelona: Gili, pp. 77-121.
- GOLDING, John (1985): «Picasso and the poetry», *The New York review of books*, nº 21, pp. 10-13.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de y PICASSO, Pablo (ilust.) (1948): *Vingt poèmes*. París: Fequet et Baudier.
- GONZÁLEZ ÁNGEL, Sara (2015): «Símbolos gastronómicos en la poesía de Picasso o la digestión de la escritura automática», *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, coord. MURILLO SAGREDO, Jesús y PEÑA GARCÍA, Laura. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 337-346.
- GONZÁLEZ ÁNGEL, Sara (2017): «Picasso y Juan Ramón: la evocación del espacio deseado», *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 277-284.
- GREELY, Robin Adèle (2006): «The Body as Political Metaphor: Picasso and the Performance of Guernica», *Surrealism and the Spanish Civil War*. New Haven-London: Yale University Press, pp. 147-189.

- GREENBERG FISHER, Susan y CAWS, Mary Ann (2009): *Picasso and the allure of language*. New Heaven: Yale University Press.
- GUILLÉN, Claudio (1995): *El sol de los desterrados*. Barcelona: Quaderns Crema.
- GULLÓN, Ricardo (1982): «¿Hubo un surrealismo español?», *El surrealismo*, coord. GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. Madrid: Taurus, 9-26.
- GUTIÉRREZ, Fátima (2012): *Mitocrítica: naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Editorial Milenio.
- HAESERTS, Paul (1948): *Visite à Picasso*. Bruselas: Art et Cinema, R.A.
- HARO GONZÁLEZ, Salvador (2012): «La transformación como método de creación», *Procesos artísticos y obra de Picasso. Una visión desde la práctica artística*, Málaga: Fundación Picasso, pp. 109-126.
- HARO GONZÁLEZ, Salvador y SOTO, Inocente (2011): *El sueño del compromiso*. Málaga: Museo Picasso de Málaga.
- HERNÁNDEZ BELVER, Manuel y MARTÍN PRADA, Juan Luis (1998): «La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas», *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 84/98, pp. 45-63.
- HERRERA, Javier (1997): *Picasso, Madrid y el 98: la revista «Arte Joven»*. Madrid: Cátedra.
- HOFFMAN, Martin (1998): «Varieties of empathy-based guilt», *Guilt and children*. San Diego: Academic Press, pp. 91-112.
- HOSSEIN, Robert (1997): *La vie en bleu*. París: Théâtre Mogador.
- HUGO, Víctor (1979 [1827]): *Prefacio de «Cromwell»*. Buenos Aires: Goncourt.
- HUSTVEDT, Siri (2010): *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*. Barcelona: Anagrama, 36-40.
- ILIE, Paul y CURUTCHET, Juan Carlos (1982): *Los surrealistas españoles*, Madrid: Taurus.
- INGLADA, Rafael (2006): *Pablo Ruiz Picasso. 40 textos españoles (1894-1968)*. Málaga: Fundación Málaga.
- IVORY, James (1996): *Sobrevivir a Picasso*. Hollywood: Warner Bros.

- JACKSON, Rafael (2003): *Picasso y las poéticas surrealistas*. Madrid: Alianza.
- JARQUE, Fietta (1991): «Verdaderas mentiras y falsas verdades sobre Picasso». *El País*, 1 de diciembre, s.p. Accesible en: https://elpais.com/diario/1991/12/01/cultura/691542001_850215.html [Última consulta: 23/12/2018].
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1990): *Pablo Picasso. Poemas y declaraciones*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1996a): «Picasso: ¿una escritura surrealista?», *Ínsula*, nº 592, 26-27.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1996b): «Picasso: la escritura y el deseo», *Litoral*, nº 211-212, 113-120.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2000): «La literatura lúdica de Picasso», *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia: Pre-textos, 179-186.
- JUARRANZ DE LA FUENTE, José M. (2011): «Picasso. Nueva visión sobre “Sueño y mentira de Franco”», *Grabado y edición: revista especializada en grabado y ediciones de arte*, nº 25, pp. 6-18.
- JURISICH, Matías (2008): «Lo que yace debajo: para qué sirve el canon literario», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 38, s.p. Accesible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/canonli.html> [Última consulta: 24/11/2017]
- KAHNWEILER, Daniel-Henry y BRASSAÏ, (1949): *Les Sculptures de Picasso*. París: Kahnweiler.
- KANT, Immanuel (2013): *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus.
- KERRIGAN, Anthony (1960): «Crónica de un viaje a Picasso», *Papeles de son Armadans*, tomo XVIII, nº. 52, 50-64.
- KLEIN, Melanie (1973): «On the theory of anxiety and guilt», *Developments in psychoanalysis*. Londres: The Hogarth Press, pp. 25-42.
- KOHUT, Karl (2002): «Política, violencia y literatura», *Anuario de estudios americanos*, nº 59, vol. 1, pp. 193-222.

- KRAMER, Kristen (2008): «Mitología y magia óptica: sobre la relación entre retrato espejo y escritura en la poesía de Góngora», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, año 9, nº 11, pp. 55-86.
- KRAUSS, Ruth E. (1989): «The Motivation of the Sign», *Picasso anda Braque, a Symposium*. Nueva York: Museum of Modern Art, pp. 261-286.
- L'album Verve*, París: Flammarion.
- LACAN, Jaques (1982 [1953]): «Le symbolique, l'imaginaire et le réel», *Bulletin de l'Association freudienne*, nº1, pp. 4-13.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1962): *De Trajano a Picasso: ensayos*. Barcelona: Noguer.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1974): «Para una revisión de Picasso». *Revista de Occidente*, 135-136, 241-345.
- LARRAZ, Fernando (2017): «Censura, exilio y canon literario», *Historia Actual Online*, nº 42, pp. 49-56.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. (2000). *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Pre-textos.
- LEIRIS, Michel (1989): «Picasso écrivain ou la poésie hors de ses gonds», *Écrits*. París: Réunion des musées nationaux, Gallimard, 8-11.
- LENTZEN, Manfred (2018): «Hacia una síntesis de poesía y pintura: Rafael Alberti y Pablo Picasso», *SinoELE. Monográfico V Congreso de Hispanistas de Asia*, nº 17, pp. 244-255.
- LEYMARIE, Jean (1988): «Normes et déviances», *3ème Rencontres internationales de Genève*. Neuchâtel: La Baconnière.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (2001): «Reflexiones sobre la poética de Aristóteles», *Humanitas*, vol. LIII, 183-216.
- LUQUE TERUEL, Andrés (2007): «Picasso: sistema creativo propio», *Espacio y tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, nº 21, pp. 109-136.
- MADELINE, Laurence (2010): «Fragments d'une bibliothèque: les livres de Picasso. Annexes: inventaires des bibliothèques de Picasso», *Les bibliothèques d'artistes XXe-XXIe siècles*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, pp. 239-282.

- MADUEÑO, J. J. (08/04/2016): «El lado oscuro del genio Pablo Picasso», *ABC*. Accesible en: http://www.abc.es/cultura/arte/abci-lado-oscuro-genio-pablo-picasso-201604081152_noticia.html [Última consulta: 23/11/2017].
- MAINER, José Carlos (1998): *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- MALDONADO ALEMÁN, Manuel (2010): «Literatura, memoria e identidad. Una aproximación teórica», *Cuadernos de Filología Alemana*, anejo III, pp. 171-179.
- MALLÉN, Enrique (2009): *A concordance of Pablo Picasso's spanish Writings*. Nueva York: Edwin Mellen Press.
- MALLÉN, Enrique (2009): «Introducción», *Trozo de piel*, Málaga: Ayuntamiento de Málaga, s.p.
- MALLÉN, Enrique (1997-2019): *Online Picasso Project*. Portal web. Accesible en: <https://picasso.shsu.edu/> [Última consulta 9/11/2019].
- MANSILLA TORRES, Sergio (2006): «Literatura e identidad cultural», *Estudios filológicos*, nº 41, 131-143.
- MARCO, Joaquín (2001): «Surrealismo y surrealismos en España», *Surrealismo y literatura en España*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 33-40.
- MARÍAS, Fernando (2009): «Luces y sombras de una pasión: Zuloaga y el Greco», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 40, pp. 317-352.
- MARÍN, Juan (1990): «Cela/Picasso: dibujos y retratos en torno a un encuentro y a una colaboración», *Hispanística XX*, nº 8, pp. 155-173.
- MARTÍNEZ SILVENTE, María Jesús (2013): «Los iconos de la destrucción: Picasso en guerra», *Revista de la Universidad de México*, nº 114, s.p. Accesible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=21&art=708&sec=Art%C3%ADculos> [Última consulta: 30/2/2016]
- MCDONALD PARKER, Robert. *Cronología*. Museo Picasso de Málaga. Accesible en <http://www.museopicassomalaga.org/pablo-picasso> [Última consulta: 15/09/2018].
- MCKNIGHT, Gerald (1987): *Bitter Legacy, Picasso's disputed millions*. Londres: Bantam Press.
- MICHAËL, Androula (2008a): *Picasso poète*. París: Beaux-arts de Paris les éditions.

- MICHAËL, Androula (2008b): *Poemas en prosa*. Madrid: Plataforma Editorial.
- MICHAËL, Androula (2008c): *Picasso. Poèmes*. París: Le Cherche Midi.
- MILLÁN ALBA, José A. (2008): «Los mitos según René Girard», *Amaltea: revista de mitocrítica*, nº 0, pp. 63-86.
- MORALES, Fernando (sin fecha): «Sobrevivir a Picasso», *El País*. Accesible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film537453.html> [Última consulta: 23/11/2017].
- MORENO VILLA, José (1945): «Claridades sobre Picasso, su pintura, sus poemas, su política», *El hijo pródigo*, nº 30, 149-154.
- MORENO VILLA, José (1996): *Análisis de los poemas de Picasso*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- MORÓN ESPINOSA, Antonio (2010): «Comparatismo y memoria. Una respuesta a la consideración de la literatura en el mundo postmoderno», *Diálogos ibéricos e iberoamericanos*, pp. 132-144. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- MORRIS, C. Brian (1972): *Surrealism and Spain. 1920-1936*, Cambridge: Cambridge University Press.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel (2001): «El surrealismo y la crítica en España», *Surrealismo y literatura en España*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 339-366.
- NERUDA, Pablo (2009): *Residencia en la Tierra*. Madrid: Cátedra.
- NERUDA, Pablo y PICASSO, Pablo (ilust.) (1960): *Toros*. París: Imprimerie Union.
- O'BRIAN, Patrick (1979): *Pablo Ruiz Picasso*. París: Gallimard.
- OCHANDO MELGAREJO, Francisco Javier (2014): *Salvador Dalí. Siete poemas sobre lienzo. Un estudio de las relaciones entre su pintura y su poesía (1923-1950)*, dirigida por Dr. Rafael Alarcón Sierra, Universidad de Jaén.
- OLIVIER, Fernande (1964): *Picasso y sus amigos*. Madrid: Taurus.
- OLSTAD, Charles (1964): «Baroja and Picasso», *Romance Notes*, vol. 5, nº 2, pp. 124-127.
- ORTEGA Y GASSET, José (2016 [1925]): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza.

- OVIDIO y PICASSO, Pablo (ilust.) (1931): *Les métamorphoses*. Lausanne: Editor Albert Skira.
- PALAU I FABRE, Josep (1981): *Picasso vivo. Infancia y primera juventud de un demiurgo (1881-1907)*, Ediciones Polígrafa: Madrid.
- PALAU I FABRE, Josep (1990): *Picasso cubismo (1907-1917)*. Ediciones Polígrafa: Madrid.
- PALAU I FABRE, Josep (1999): *Picasso de los ballets al drama (1917-1926)*. Ediciones Polígrafa: Madrid.
- PALAU I FABRE, Josep (2011): *Picasso 1927-1939: del Minotauro al Guernica*, Ediciones Polígrafa: Madrid.
- PARIENTE, Ángel (1985): *Antología de la poesía surrealista*, Madrid: Júcar.
- PARMELIN, Hélène (2013): *Picasso dit... Picasso sur la place*. París: Les belles lettres.
- PAZ, Octavio (1984): *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral.
- PEINADO ELLIOT, Carlos (2018): «Una cuestión previa: sobre el entrelazamiento y la distinción de las líneas poéticas en la modernidad», *Tras la huella de María Zambrano. Lo sagrado en la generación poética de los 70*. Granada: Comares.
- PENROSE, Roland (1974): «La belleza y el monstruo», *Picasso 1881—1973*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 165-190.
- PENROSE, Roland (1981): *Picasso. Su vida y su obra*. Barcelona: Argos-Vergara.
- PEÑUELA CANIZAL, Eduardo (1993): «Metáfora e regressão em obra de Buñuel e Picasso», *Revista USP*, nº 16, pp. 76-88.
- PÉREZ ALFONSECA, Ricardo (1936): «El españolismo de Picasso», *Gaceta de arte*, nº 28, pp. 4-13.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana-Sofía (2003): «Los ocho nombres de [Rafael] Picasso», *Rafael Alberti libro a libro: el poeta en su centenario (1902-2002)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 439-72
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana-Sofía (2008): «La estructura de “Los 8 nombres de Picasso»», *Actas de poesía última*. Cádiz: Fundación Rafael Alberti, pp. 80-101.
- PETRARCA, Francesco y PICASSO, Pablo (ilust.) (1947): *Cinq sonnets*. París: J. Dumoulin.

- PICASSO, Marina (2001): *Grand-père*. Paris: Gallimard.
- PICASSO, Pablo (1937): *Sueño y mentira de franco*. París: autoedición.
- PICASSO, Pablo (1944): *Poemas y declaraciones*. México D.F.: Darro y Genil.
- PICASSO, Pablo (1960): «Trozo de piel», *Papeles de Son de Armadans*, tomo XVIII, nº 52, 67-68.
- PICASSO, Pablo (1961): *Trozo de piel*. Málaga: Librería anticuaria El Guadalhorce.
- PICASSO, Pablo (1969): *El entierro del conde de Orgaz*. Barcelona: Sociedad Alianza de Artes Gráficas y Atelier Gustavo Gili.
- PICASSO, Pablo (1970 [1941]): *El deseo atrapado por la cola*. Buenos Aires: Proteo.
- PICASSO, Pablo (1973): *Las cuatro niñitas*, trad. María Teresa León. Madrid: Aguilar.
- PICASSO, Pablo (1978): «Sueño y mentira de Franco», *Guadalimar: revista bimestral de las artes*, nº 28, pp. 45.
- PICASSO, Pablo (1989): *Écrits*, ed. Marie-Laure Bernadac y Christine Piot. París: Réunion des musées nationaux, Gallimard.
- PICASSO, Pablo (1990): *Poemas y declaraciones*, ed. facsimilar por JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso.
- PICASSO, Pablo (1998): *Propos sur l'art*, ed. BERNADAC, Marie-Laure y MICHAËL, Androula. París: Gallimard.
- PICASSO, Pablo (2006): *40 textos españoles (1894-1968)*, ed. Rafael Inglada. Málaga: Fundación Pablo Picasso.
- PICASSO, Pablo (2008 [1941]): *El deseo atrapado por la cola*. Valencia: Fundación Bancaja.
- PICASSO, Pablo (2008): *El deseo atrapado por la cola*. Valencia: Fundación Bancaja.
- PICASSO, Pablo (2008): *Poemas en prosa*, ed. Androula Michaël y trad. Ana Nuño, Barcelona: Plataforma.
- PICASSO, Pablo (2009 [1959]): *Trozo de piel*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- PICASSO, Pablo y APOLLINAIRE, Guillaume (2000): *Picasso/Apollinaire: correspondencia*, Madrid: Visor.
- PICASSO, Pablo y VOLLARD, Ambroise (ed.) (1954): *Poèmes et lithographies*. París: Mourlot Frères.

- PIOT, Christine (1989): «Picasso et la pratique de l'écriture», *Écrits*,. París: Réunion des musées nationaux, Gallimard, pp. 26-33.
- PIOT, Christine (1997): «Des nombres dans les textes de Picasso», *Word & Image*, nº 13, vol. 2, pp. 204-216.
- PLATÓN (2003): *Diálogos vol. 4; República*. Madrid: Gredos.
- PONS PRADES, Eduardo (2007): *Las guerras de Picasso*. Barcelona: Belacqua.
- POSADA KUBISSA, Teresa (1993): «Dos dibujos inéditos de Picasso relacionados con la serie “Sueño y mentira de Franco”», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 14, nº 32, pp. 67-70.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1999): *Guernica. La historia y el mito en proceso*. Madrid: Electra.
- RASTROLLO TORRES, Juan José (2017): «Temas y pensamiento en el poema *Espacio* de Juan Ramón Jiménez: el cronotopo tiempo-espacio, dios, el cuerpo de la conciencia y el amor», *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, nº2, pp. 501-530.
- RAYNAL, Maurice (1953): *Picasso*. Ginebra: Albert Skira.
- RICHARDSON, John (1995): *Picasso I. Una biografía, 1881-1906*. Alianza Editorial: Madrid.
- RICHARDSON, John (1997): *Picasso II. Una biografía, 1907-1917*. Alianza Editorial: Madrid.
- RICHARDSON, John (2007): *A Life of Picasso, Vol III: The Triumphant Years 1917-1932*. Londres: Penguin Books.
- RICOEUR, Paul (1982): *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus.
- RIFFATERRE, Michael (2000): «La ilusión de éfrasis», *Literatura y pintura*, coord.. MONEGAL, Antonio. Madrid: Arco Libros, pp. 161-183.
- RIßLER-PIPKA, Nanette (2006): «El Greco's El entierro del Conde de Orgaz, Góngoras Grabgedicht und Picassos erotische Traumbilder», *Intermedialität und Traumdiskurs in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*. Heidelberg: Winter, pp. 117-133.

- RIßLER-PIPKA, Nanette (2012): «Picasso's Poetry between Spanish Tradition and Surrealism», *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picassos Schaffen aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht. Beiheft der Zeitschrift für Katalanistik*. Aachen: Shaker, pp. 67-87.
- RIßLER-PIPKA, Nanette (2014): «Picasso et la poétique de la métamorphose», *Pablo Picasso. Cahiers de l'Herne*. Paris: Editions de l'Herne, pp. 205-211.
- RIßLER-PIPKA, Nanette (2015): *Picassos schriftstellerisches Werk: Passagen zwischen Bild und Text*. Berlin: Transcript-Verlag.
- RIßLER-PIPKA, Nanette (2019a): «In Search of a New Language: Measuring Style of Góngora and Picasso», *Romanische Studien*, nº 6, pp. 117-149.
- RIßLER-PIPKA, Nanette (2019b): «L'esthétique numérique de Picasso», *PhiN*, nº 16, pp. 39-58.
- ROJAS, Fernando de y PICASSO, Pablo (ilust.) (1971): *La Celéstine*. París: Fequet et Baudier.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel (2016): «Segur se hizo de sus azucenas, o la ninfa en el arroyo: de nuevo sobre Góngora (Polifemo, XXVIII)», *BRAE*, tomo XCVI, cuaderno CCCXIV, pp. 683-723.
- RUEDA, Juan Francisco Y MARTÍN MARTÍN, Fernando (2014): *Ruiz Blasco – Ruiz Picasso: Millones de palomas*. Málaga: Museo Picasso de Málaga.
- RUIZ-PICASSO, Bernard (2013): «Se ha dado una imagen falsa de mi abuelo, no era violento [Entrevista]», *ABC Cultural*, 26 de junio.
- RUIZ, Héctor (2012): «L'étrangeté des fonds du Greco», *La Clé des Langues*. Accesible en: http://cle.ens-lyon.fr/ojal/l-etrangete-des-fonds-du-greco-174603.kjsp?RH=CDL_ESP110000 [Última consulta: 23/4/2017].
- SABARTÉS, Jaime (1953): *Picasso: Retratos y recuerdos*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- SABARTÉS, Jaime (1953): *Picasso. Retratos y recuerdos*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- SABARTÉS, Jaime (1953): *Retratos y recuerdos*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- SABARTÉS, Jaime (1983): «La literatura de Picasso», *Los poemas de Picasso*, JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (trad.). Málaga: Dardo, pp. 37-39.

- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso (1991): «Pablo Picasso, poeta surrealista» *Ínsula*, nº 534, pp. 6-7.
- SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastián (2016): «Nuevas consideraciones sobre la fortuna crítica de El Greco en Cataluña: la figura de Miguel Utrillo (1862-1934), *El Greco en su IV centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Cuenca: Ediciones Universitarias Castilla-La Mancha, pp. 1341-1354.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1988): *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.
- SEBASTIÁN, Santiago (1984): *El «Guernica» y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*. Murcia: EDITUM, pp. 20 y ss.
- SHELLEY, P. B. (1986 [1821]): *Defensa de la poesía*. Barcelona: Península.
- STASSINOPOULOS-HUFFINGTON, Arianna (1989): *Picasso, créateur et destructeur*. París: Stock.
- STEINER, George (1961): *The death of tragedy*. Nueva York: Knopf.
- STEINER, George (2002): *Extraterritorial, ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística*. Madrid, Ediciones Siruela.
- TOPUZIAN, Marcelo (2014): «De la construcción de memoria a la identidad como mutación: apuntes sobre *España* de Manuel Vilas», *Olivar*, nº 15, vol. 21, pp.43-55.
- TORRE, Guillermo de (1948): *La aventura y el orden*. México: Losada.
- TORRE, Guillermo de (1962): «La difícil universalidad de la literatura española», *Actas del primer congreso internacional de hispanistas*. Oxford: The Dolphin Book, pp. 161-178.
- TORRE-GARCÍA, Emilio de (1994): *'Proel' (Santander, 1944-1950): revista de poesía/ revista de compromiso*. Madrid: Verbum.
- TRÍAS, Eugenio (2006): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo.
- TUSSELL GARCÍA, Genoveva (2013): «Picasso, A Political Enemy of Franco's Spain», *Burlington Magazine*, vol. 155, nº. 1320, pp. 167–172.
- URIBE, María de la Luz (1983): *La Comedia del Arte*. Barcelona: Destino.
- V.V. A. A. (2000): *La critique hostile à Picasso*. París: Jannink Sarl Editions.

- VALENDER, James (1984): *Cernuda y el poema en prosa*. Londres: Támesis.
- VALLENTIN, Antonina (1957): *Picasso*. Albin Michel: París.
- VENTUREIRA, Rubén Y PARDO, Elena (2014). *Picasso azul y blanco. A Coruña: el nacimiento de un pintor*. A Coruña: Fundación Rodríguez Iglesias/ Fundación Emalcsa.
- VILAS, Manuel (2017): «La Generación del 27 está en obras», *Babelia. El País* [En línea]. 08/09/2017, disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/09/08/babelia/1504867035_293813.html [Última consulta: 25/10/2017].
- WEISSTEIN, Ulrich (1975): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian (coord.) (1999): *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana.
- WIDMAIER PICASSO, Olivier (2003): *Picasso. Retratos de familia*. Madrid: Algaba Ediciones.
- WILLIAMS, Raymond (1977): *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- WILSON, Sarah (2015): «Cruel art : Picasso, Dalí and the banality of evil», *Avant-Garde Studies*, vol. 1, pp. 1-11. Accesible en: https://thedali.org/wp-content/uploads/2016/01/WILSON-S_12.21.15.pdf [Última consulta: 9/11/2019].
- ZAMORA ÁGUILA, Fernando (2010): «Imagen epistémica, imagen gnóstica», *Eikasia: revista de filosofía*, nº 33, pp. 100-141.

Anexo:
Transcripción de los poemas de Picasso analizados

Sueño y mentira de Franco

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 — la boca llena de la jalea de chinches de sus palabras — cascabeles del plato de caracoles trenzando tripas – meñique en erección ni uva ni breva — comedia del arte de mal tejer y teñir nubes – productos de belleza del carro de la basura — raptó de las meninas en lágrimas y en lagrimones – al hombro el ataúd relleno de chorizos y de bocas — la rabia retorciendo el dibujo de la sombra que le azota los dientes clavados en la arena y el caballo abierto de par en par al sol que lo lee a las moscas que hilvanan a los nudos de la red llena de boquerones el cohete de azucenas — farol de piojos donde está el perro nudo de ratas y escondrijo del palacio de trapos viejos las banderas que fríen en la sartén se retuercen en el negro de la salsa de la tinta derramada en las gotas de sangre que lo fusilan — la calle sube a las nubes atada por los pies al mar de cera que pudre sus entrañas y el velo que la cubre canta y baila loco de pena — el vuelo de cañas de pescar y alhiguí del entierro de primera del carro de mudanza — las alas rotas rodando sobre la tela de araña del pan seco y agua clara de la paella de azúcar y terciopelo que pinta el latigazo en sus mejillas — la luz se tapa los ojos delante del espejo que hace el mono y el trozo de turrón de las llamas se muerde los labios de la herida — gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas de cortinas de cazuelas de gatos y de papeles gritos de olores que se arañan gritos de humo picando en el morrillo de los gritos que cuecen en el caldero y de la lluvia de pájaros que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes mordiendo el algodón que el sol rebaña en el plato que el bolsín y la bolsa esconden en la huella que el pie deja en la roca.

El entierro del conde de Orgaz

Trozo primero

- 1: Aquí no hay más que aceite y ropa vieja.
- 2: Hijo de puta, puta, cuco y recuco tajo reuma de lobo y búho cojo.
- 0: Niño de lores pestañejas y comidilla encima del cartón de afeites del clavo torcido abierto por la punta del cuchillo.
- 2: Ratoncito Pérez vestido de cura regando la piel del traje de tinieblas.
- 1: A fin de que habiendo recibido el sobre abierto y sin sello se lo pueda comer el cartero o su abuela sin tener que darle cuentas a nadie tan contento.
- 2: Pero ¡alto! Que lo que hay que hacer es desatar y liar el lío al ovillo y desplumar el viento de la vela.
- 1: Comezón y ganas de romper puertas y ventanas a frío y a caliente y empezar a dar guantazos y leones y perdices.
- 0: Los altos flecos.
- 2: Los dos ladrones.
- 1: y el gori gori de la juerga.
- 2: Con los cacharros rotos hacer la sopa de claveles y rosas en el gazpacho tiritando sus llamaradas teniendo cuenta de todo y haciendo cadena de cada huevo puesto.
- 0: Y nada más que otra tarde de toros, pues no faltaba más ni aún las gracias.
- 2: Yo no digo que lo que no digo no lo digo por decir que no lo digo.
- 1: Un montón de digo un montón de dime un montón de decir de no decir como un motón de castañuelas rezando sus antorchas y sus huevos fritos muy despacito
- 2: Evidentemente las cosas no están para desnudos y escaparates ni en museos ni grandes almacenes de modas – porque es asó.
- 0: Nada más que un gusanito colgando del techo iluminando en la araña el baile.
- 2: Perro con tantas cabezas tan flaco y panzudo.
- 0: Cualquiera diría que no lo has visto nunca torear y llevarse las gentes de cara a cruz que no sabes ni a donde vas ni de donde vienes recortando billetes y viñetas loterizándolo todo y haciendo juego de pelota todo sistema sideral.
- 1: Pues ya estás tú de broma con tantas caras que llevas pintadas las unas encima de las otras derretidas y ya secas puestas en marco y colgadas en cada hoja y el plumero.
- 0: No don Juan.
- 1: No me digas que no me digas que sí ya te lo explicaré Minuni y Paco Reina.
- 2: Duro más duro que una piedra y tan fresco como una lechuga.

0: Capítulo 31 orde real y tiempo perdido que entre Pinto y Valdemoro fijo revuelto y ventoso por otro lado crujen relámpagos callos y caracoles chorizos y morcillas si el menor disgusto de haber dejado el saco de calamares en la estación y el arroyo en medio del río al cuajo.

2: Muchas gracias recompensas dale al chivo y al cabrón y a las palomas que ya hay trigo,

1: Pues no me digas más y rasca.

2: Si lo que yo te espero es lo que cantas que así le quitas las escamas al sol.

3: No te vistas de oro ni de lentejas si tienes frío ponte un traje de desnudo con pámpanos y baila que hoy es domingo.

0: No digo nada ya sabéis lo que digo no digo más ya sabéis lo que he dicho.

1: Se sabe lo que se sabe se sabe lo sabido lo que ya no se sabe es sabido y olvidado lo que es sabido y no vivido lo visto lo entrevisto lo nunca visto y lo querido ver y visto en una mancha de vino encima de la mesa debajo del vaso vacío al lado de un cuchillo y de unas migajitas de pan.

2: Yo lo he creído así otra vez la luz se apaga si la enciendes la luz no necesita luz para ver claro.

1: No digas tonterías baila y canta y no me cuentes cuentos Capuchino.

Le vide le plus complet sur la scène 12-1-57

Personnages 0-00-

Le plus important completamente en dehors de la question des signes convenus pica pica y matasuegras.

27-1-57 Aparition du vieux con et recherche dans les boites à ordures du peu et trop de réalité du quain quain

Fête nationale feux d'artifice [sic]bals défilés militaires et ecclésiastiques illuminations

14-8-57 Continúa el entierro del Conde de Orgaz

Don Diego Firme, Don Ramon Don Pedro Don Gonzalo Don Juez Don Peregrino Don Flavio y Don Gustavo y Don Rico Don Clavel Don Morcilla y Don Rato Don Ricardo Don Rugido Don Gozo Don Rubio Don Moreno Don Cano al borde de la circunferencia abierta comen la seda que llueve el caño que se maman a gritos los hilos de oro del festín de mochuelos las franjas de agujas plantadas boca abajo encima de la mesa llena de onzas de plata encima a izquierda del abanico de refrescos puestos a la ventana que da al puerto lleno de jazmines los trozos de leño de las casullas y las patas de gallo del rebaño longanizan las llaves del plumero de aceite

de los cantos y chirridos que cuecen entre los dedos de las alas de la cabra. Las astucias que despluman las redes y los manojos de estrellas y luceros de su pie arrancan la piel del azul que sangra gota a gota sobre la palma abierta de la cortina y el olor de callos del clarín anunciando la llegada de los reyes magos más borrachos que su tía durmiendo a pata larga y suelta y roncando cosen a máquina el ajuar de relámpagos del sueño de verano que llevará la niña al baile aquella noche si deprisa y corriendo no cae a gusto entre los brazos rotos del sillón de la aurora Nochebuena y catorce de julio casados y sin hijos abrigo y capa de paseo mortaja de luces y caramelos agua de cántaro arroyo manso cubierto de banderillas de fuego al medio día cantando y bailando sus llamaradas en sus ropas de alcohol y hierbabuena pitos y flautas rascándose sus pulgas debajo del alero de la sonrosada pared de la cocina. Y aquí termina el cuento y el festín. Lo que pasó ya ni el loco lo sabe.

La mujer del cartero se fue con su primo a los toros, el cartero se las guilló con la hermana de su culada Amalia y el sobrino ni se supo lo que hizo durante toda la tarde y a que hora llegó a su casa, No fue aquella noche ni al día siguiente cuando se armó el lío sino el día del santo de la tía Regüeldo en medio del banquete que estalló el merengue. La hija del Perdaguino de la blusa se tiró un pedo y sacándose de la blusa las tetas se levantó las faldas y nos enseñó el conejo. Figúrate la cara del cura y las mañas del sobrinito las chicas del cabrero las putillas de enfrente y las monjas se hacían cruces y se morían de risa de tantos relámpagos y truenos.

tralala la la la la

Carmen

Toreador toreador toreador

Las cuatro niñas en sus camas enterrando al conde de Orgaz

El niño tocando el piano colgando atado por el cuello montado a caballo vestido de cocinero con su bonete (de luto) tiene en su mano izquierda una sartén como escudo (el caballo gualdrapas negras de plata) esto no tiene nada que ver con las Meninas

Colgando de los dos garfios del techo un jamón y chorizos Modesto Castilla hijo natural de D. Ramón Pérez Cortales

D. des. poniendo su paleta-espejo enfrente del espejo clavado en la pared en el fondo del cuarto

El personaje en la puerta es Goya pintando haciéndose un retrato con su sombrero bonete de cocinero y sus pantalones rayados como Courbet y yo — sirviéndose de una sartén como paleta.

La cuarta niña empezando por la izquiera montada sobre un caballo cubierto de gualdrapas negras y adornos de plata arreglada de picador

Encima del cuadro un mochuelo que vino una noche a matar palomos en el cuarto donde pinto

Todos los palomos

Sobre las teclas del piano la colilla de un cigarrillo encendido

Y los dos guardias civiles detrás de Las Meninas

En el cielo del entierro del C. de Orgaz Pepeillo —Gallito y Manolete—

En sus camas Las Meninas juegan a enterrar al Conde de Orgaz

2-12-57

Toda la sala rota y descompuesta hecha a trozos boca arriba se acostó temprano llena de pulgas y jilgueros. Los niños tiritando se hacían la puñeta a gritos y las chicas de abajo echando por arrobos canas torcían las palmeras llenas de higos fritos

La mujer del cartero subió corriendo recogíendose las faldas en medio de tantas llamaradas de llaves y cascabeles. Su tía la mujer del sereno la seguía paso a lengua muerta de frío y su chiquillo hecho ascuas se comía la cena sentado en el cordón de nubes del plumero.

Lejano pariente y yerno de capitán de bomberos sus cuatro cuartos amontonados y ciegos pudrían sus telones y bambalinas al 3 y medio del conejo.

Olés y palmas respondían a las lágrimas revolcadas por el lagarto, a la hora que el mismísimo mirlo encontró a su gusto para cantar sus misas y qué gusto y qué risa se pegó el cura al oír la flauta que corría y saltaba encima de la mesa

Ni los gritos arañazos y patadas hicieron que se fuese el día a tenderse en su cama de flores con la chica en camisa del tendero de abajo. Más y mucho más tarde se arregló el lío cuando llegaron y ajustaron las cuentas las tías de verano y las de invierno y echaron viento y marea los patos a remojar los clavos y las chinches a los muy reconsecrados melindros de las puyas puestas en buen lado.

Las cartas y las oraciones no hicieron nada muy quietas y risueñas se sentaron en un rincón sin decir amén ni oste ni moste y se durmieron. Para qué ir buscando causas y caracoles por esos cielos.

Una sonrisa muy gorda está abierta de par en par detrás de la persiana pintada de verde. El sol a cuchillazos la mata de amarillo y retuerce el azul entre sus dedos.

Que paciencia y qué culo tan gordo tienen las nubes esta tarde color de pestañas y fuego y que pícaras son. Sus velos de azúcar remojan sus trenzas sobre el morrillo del mar dando gritos a chorros sobre el plato de lentejas olvidado.

La pata de gallo del cordero pone su pue de grulla sobre el sobre de la piel de cebolla de la carta abierta. Una a una y la otra sigue la riata el camino y el arroyo lavando y tendiendo en el romero sus recuerdos hay angelitos que lloran y otros que se van por el agua riendo. Duerme niño chiquito que viene el coco y se lleva a los niños que duermen poco.

16-1-58

Las chicas de abajo se metieron en un sobre le pusieron un sello y lo echaron al correo y no visto ni pisto y allí se fueron al paralelo a ver correr las girls «Las carcajadas» hacer sus estipchips dormidas en sus cunas al abrigo del sol y de la luna tan contentas y hacer comidillas de todo hueso. Y no fu lío el que se armó aquella noche en el teatro. Los alguaciles tuvieron que pedir la llave durante horas delante del meadero antes de llegar a ponerle la mano encima a la cuadrilla. Desnudas como gusanos de pera tiritante de frío.

17-1-58

Las mariposas bien iban de flor en flor poniendo sus huevos fritos en las ramas y los azules corderos del día desgarraban sus plumas en el charco de almíbar.

8-6-58

Chanoine fait du poil roues de l'arc-en-ciel

19-6-58

El sol en cuclillas hace su Don Rodrigo Díaz de Vivar en el borde del pozo rodeado de amapolas en medio del trigo torcido frente al mar. Rajas de sandía remojando sus monjas y sus frailes en las gradas el tiro de pichones sacudiendo sus trapos viejos en el almíbar y las casas de turrón echando chispas entre las rejas de caña del tío vivo moliendo sus pena en festones y guirnaldas sobre el percal azul de la capa. Suena el clarín y echan la llave al río y el caño de cobre orina en la salina la risa y el fandango de una parecida noche de luna pintada con la saliva de sus cuernos despliega poco a poco en la pared sus mañas llenas de azúcar y pincha con sus garfios los labios de la campana sacudiendo el polvo de la noche de San Juan.

Oro viejo y buñuelos agua azucarillos y aguardiente noche de hoja de lata y lechuga.

21-7-58

Toro de cardenillo y tripa de borrego hijo de puta puta y sastre de curas ojos de perdiz de plata y oro nariz de rata y rueda de Alcañiz y fruta verde la carta de su suegra deshizo la alcancía en aleluyas. Las tres hijas del novio del alpargatero se vistieron de ricas y se fueron de casa a eso de las cinco de la mañana. Cogieron la tartana y hechas un lío llegaron a eso de las nueve y media al cortijo. Nadie las esperaba aquel día que sino ya hubiesen rebañado el mundo y sacado de sus entrañas algún trapo viejo que ponerse para el festejo pero no más pudieron que sacarse las tripas fuera y enseñarles el mondongo risas y misas de verano se fueron a cantar por esos cielos de azúcar y alfajeros y biznagas de jazmines se pusieron de pie y a golpe de nubes y de puñados de rodas se desnudaron en pelo y cogieron a brazo partido las tres lunas del armario sin colgaduras de damasco y sin cantos funerales hechas unas sopas paso a paso. El tío Juan estaba aún a esas horas en el café tendido en el tendido esperando la hora del almuerzo. La m'às chiquitilla de las tres hermanas se sacó la picha y orinó en el caldo se puso el gorro de dormir se limpió el culo y se puso a rezar como una santa y por el ojo de la aguja empezaron a salir más y más luces y farolillos en manojos de estrellas puestas a secar sobre el mar. Cepillo quitamanchas tocino frito peladillas y olor de albahaca y sus melenas sueltas boca arriba sobre la almohada las piernas abanicando las sábanas a gritos de marfil y de azucena y besos con las tijeras de sus dedos pintando el telón de la alcoba derretido en la salsa de goma arábica del brochazo de cal viva cayendo silenciosa gota a gota sobre el ruedo.

Y después o un poco antes debajo o encima del tejado las palmatorias encendidas de las navajas de las golondrinas cruzando el tiro el azul de sus heridas sobre las caras o cruz fosforeando sus trigos ahúman la piel el queso y los riñones a las pulgas de las banderas dorándose en la playa.

Otra vez fue peor el juez y el cura se pusieron de acuerdo para mecer el niño en cuna y cantarle el gori-gori sin vergüenza alguna la piel curtida hasta la raíz de tantos arañazos y besos y tomando varas y más varas de escamas de jureles boqueros y mochuelos rascándose el ombligo de juergas y guitarras torcidas mojándose los pies en el chorro de sangre colgando del cuello del cordero de plata de las escarapelas de seda de la línea retorcida hecha migajas en el plato de leche puesto en el borde la ventaja al sereno y ni una mariposa más hizo su trigo en la tajada de sandía y melones llevada a hombros por las tres niñas.

Qué vergüenza les dio verse así pintadas de conejo muertas de risa y miedo hechas chorizo rascándose la panza y los pechos madrugando y soñando todo el día y

pintando por las noches al sereno si su tía las viese la tía Clara la novia del sepulturero el Nicodemo el más burro del pueblo y el más mozo más guapo eso si el más pobre pero qué le haremos qué queréis que le hagamos ya está hecho y no hay más que decir ya está hecho las tres chicas son así y ni Dios ni el demonio las cambiará tiene su gracia su ángel y su duende y si joden es porque les da la gana o la tienen y después se duermen y no sueñan para qué tanto soñar ellas que siempre están despiertas cuando sueñan y así dijo el que lo sabe que es el tonto del pueblo el que siempre está tirándoles <pedras a las campanas de la iglesia o cantando en la plaza sentado en el golpe de hacha que da la sombra guillotizada por los miles de quintales de sol del cochón de luz pateado por las pezuñas de los años.

5-8-58

Castiza de pelo en pecho y brújula de afeitar cuentos y refranes por esos higos chumbos del cielo máquina de escribir mientras alcahueteras y copa de cristal en fuego la primitiva imagen solitaria cogida a la solapa dibuja encima del tejado de injurias su juego hoja de parra puesta en el ojo de la amargura su tinta china y sus lágrimas colgando de la mesa adoban el besugo de sus problemas improbables las rendijas por donde mete sus dedos el sol, cada silla en su sitio y cada trapo sucio plantado de pie de cara a cara a la corteza de la piel de la estopa metida hasta las nalgas en la salsa repicando a rebato en la caldera tomo primero y capítulo cualquiera del mendrugo ojo abierto a la murga ratonera de rodillas delante del altar de la sartén. Milagro y hechizo del sastre y verdugo cubierto de manchas de aceite y lamparones de sangre verde del fondo a medio hacer del gran paisaje azul puesto en el caballete a secar su jugo de limón y cebolla hechos un lío en el charco amarillo de las sábanas sobre la barretina azul el gorro negro el abanico rojo y el manojo de tripas dando patadas flor de granado festón de hilos de oro y plata jazmín agua y pan seco plato lleno de tomates judías y cebolla aceite sal y pimientos almuerzo clandestino vestido de cura loco llevado por las angarillas rollizas de la puente de cal derretida sobre el estiércol de las nubes caldeando el azul tumbado durmiendo su mona al asomo de la punta de la nariz del mico en saludos y gracias y genuflexiones en raíces cuadradas y redondas al muy señor vuestro y no mío bodas de mierdas finas y lisas como seda de los balcones colgando del palacio de azúcar y turrón lamiéndose los labios grandes y pequeños de esta tarde de verano coleccionadora de mentiras y negro de huevo centenario puesto por la gallina clueca del tío vivo borracho volando sus cuentos y sus risas de vieja por esos cielos como un niño.

8-8-58

Pero a estas horas ya de las chicas de abajo hasta la tía Juana borrachas todas y rascándose la cosa y desnudas de día de fiesta no hacían más que mirar el reloj y abanicarse el chocho con las ganas que tenían de fornicar todas con el primer cartero que llegase a la alcaldía con su burro a cuestras y su mujer dentro de la barriga a armar la de San Quintín con los muchachos del puerto que aquí ya no hubo más manera que hacer frío lo caliente y caliente de lo frío y encender los farolillos y los pitos de Bengala y freír los buñuelos y los churros en la sartén de lágrimas rodando sus cañas de azúcar por esos trigos y no fue lio el que se armó cuando la Filomena se puso de pie encima de la mesa y empezó a mearse y hacer nudos con las banderillas de luto de los fideos la más fea y la más rica contando y recontando sus penas cantaba la copla de los dedos debajo de la mesa con su primo pero al muy majadero del tío Gumersindo haciendo como el que no le ve se subió de prisa y corriendo al monte puso sus redes en las matas y sin reclamo ni jilguero lanzó el cimbel y sus enredos y allí fue lo gordo y lo mejor del cuento ni hubo tiros ni suspiros la chica no estaba para dramas ni comedias y el cuento de nunca acabar ya estaba seco y rancio y la espuma que lo esmaltaba olía a jazmines uy a claveles y a nardos que el frío que estallaba el desnudo del santo crujía y aplastaba la carne del saco lleno de agua que paseaba la ojiva de la espalda trasera del montón de tejas rotas tiradas al borde del mar de rocas del carbón azul de su mirada la muy picarona que es así como le gustan al cura sus huevos fritos y sus papas.

Capítulo primero ojos de búho crudo aquí sigue y enchufa la novela por esta vez no muy lista ni tonta y no.

Muy ejemplar pues la carta llegada y puesta al mismo día al buzón sin sello ni trompeta hizo el ramo de oliva y la paloma como el que se traga un hueso y se chupa la planta del pie como un besugo y que lastima que después de tantos gritos y fandangos las niñas del señor cura pudiesen sacar sus bellezas y sus mañas del catre de chinches cuando se rompió el agujero por en medio que ni la más lista hubiese hecho mejor a pesar de los pesares en la cama-cartel de toros. Noche a noche los trigos verdes y el dorado del marco azul intrigan detrás del velo de la persiana abierta la puerta cerrada de sus ojos negros pero mucho antes más que a la luz que estercola el blanco de terciopelo que roe la hoja de la navaja tiembla y rueda la llama del candil sobre la mitad de la seda de su brazo extendido a lo largo del arroyo de la pluma dibujando del color de su recuerdo su voz de arco iris y el perfume de soles fritos y el olor de pescado y sandía y el aire de cigarro puro y almejas y albahaca más tarde

a las dos y media o las tres de la madrugada al lado de la plata en Barcelona en la Barceloneta una noche de San Juan envuelta en trozos de papel de seda.

Trozo segundo

9-8-58

Aquí acaba la carta y sigue la firma y pone el día el mes y el año y después la lista de testigos — Don Juan Don Pedro Don Rodrigo Don Listo y Don Testarudo y Don Jaime y Don Gonzalo Don Felipe y toda la cuadrilla. Después viene la lista de gastos y las cuentas atrasadas lo que ya se pagó hace años y que habrá que pagar lo que llevan los niños puesto encima y las ropas que están aún en casa de la lavandera y además las murgas y ñas banderas puestas en las esquinas y cruces de todas las calles más bonitas del pueblo alrededor de las fuentes milagrosas y los pozos más frescos montañas de sandías y melones cabelleras sueltas de las enredaderas de las parras del café charco de nieve azul pitando sus corales a los cuellos de cisnes. Clavados a la orilla del hielo verde oscuro del carro lleno de alquitrán llevado por los dos burros trigueños alados llenos de moscas rebuznando sus músicas y sus flores venecianos sobre la piel tendida del tambor de terciopelo del violeta en el marco de la venta arrancada violentamente del cuadro de cal viva metido de narices en el corral y hecho trizas en el olivo cuajado al frente del trozo de la cama colgando del golpe de luz de la luna fijando la pimienta a la salsa que rueda el río en el fondo del arca y armario de luna llevado a hombros por la noche que roe el hueso y miga en caldo sus luces de los cohetes y sus dulzuras en la cara afeitada y empolvada de arroz por el aura gata garduña y flor de almíbar peladilla de oro organillo de manubrio del banco del jardín pintando de amarillo del toque de campana del reloj de la torre del convento y del campo de trigo azul cobalto y negro al borde de la acidez del lila del tronco del olivo rodando sus colmillos en la ropa verde y plata mojándose los pies en la tajada de zumo de limón de la yerba seca del molino chorreando sus melenas en los brazos cruzados de las matas de la higuera fuera de tino en la noria torciendo sus ganas de dormir.

Al acecho del día que sube de rodillas la escalera que da al patio y rodea de verde almendra la luciérnaga la frialdad del canto del ruiseñor encendido en el frío relleno de luz del ovillo lácteo derrumbando sus flecos sobre la colcha azul ultramarino ahorcado al palo mayor del pegote de blanco que punta el trozo de pared salpicada de ocre. A pimienta que raspa la corteza de la noche ya despierta y descubierta en la cama deshecha una pierna caída tocando casi el suelo y la otra tendida a la pared hacia arriba inflada por el chorro de luna que las cuatro rendijas de la persiana chupan de su luz blanco pintado de blanco sobre blanco y azul y blanco moreno y blanco de su blanco puro y limpio y blanco y plata y el blanco que pinta la pared de blanco añil raja y tajada de melón blanco de oro y biznaga puesta en el moño del tejado de cal del cuervo azul de la puerta abierta puesta de pie al borde del rosa

caramelo búho de vino tinto del revuelo de palomos chillando sus zambombas y sus escobas en el caite frito de las alas de las estrellas que caen sobre las lozas y se estrellan y pisotean las pezuñas que llevan el baile en la copa de la higuera todo envuelto en la capa de olor de mar y marisco como en misa boca abierta.. Después las niñas del jefe y las del cura hicieron migas y se fueron a pasear todas juntas a la playa. Los primos les compraron boquerones y chanquetes y se las llevaron detrás de los tablones a tomar el fresco que a aquella hora boca de lobo o más luz al interior de pimientos morrones verdes como la noche

Tenía cara más bien de peras y pajarillas que de lirios — la mayor más loca que una cabra tiró sus fuegos artificiales entre las cañas y disolvió la paciencia de Enrique en columpios y aguas de azar aproximativas pero la más pequeña y la más lista ni el más listo de los primos la vio más después se supo se fue con un tío que iba cazando grillos y se llevó el reloj de Enrique ¡ay! Pobre Enrique ni a la vuelta y un mes después aún no sabía del picor que orinando le hacía la flauta de donde le venía la broma y la Rosita tan mona y con un culo de yegua y unos pechos de queso de bola y tan graciosa no hizo más que menear la zambomba al chico del tío Perico el médico debajo de la capa y la campana tocando a fuego lució sus mañas y sus conocimientos para no perder el suelo y tocar tierra con los cojones y picar derecho en el morrillo y aunque la niña ya se sabía de memoria el refrán se hacia la tonta y se había puesto el farolillo rojo de aviso al borde de la trinchera de para en par — este es el papelito que recibió tres días después la novia al abrir la ventana y echar los pajaritos fritos de la noche la calle remojar

después vino lo serio

350.339 pitos y flautas ordinarios

237.421 pitos y flautas de lujo

1.223 arrobas de queso de oveja

253 arrobas más de higos secos

1.473 toneladas de plumas de oca para escribir

7 arrobas de cintas de todos los colores

12 docenas de peines para calvos sin dientes y

2 docenas de peinetas

1 jarro de metal lleno de pulgas y otro lleno de chinches

1 cordero

POR

1 cabrón

ORDEN DE

1 par de mulas con su muletero

LA AUTORIDAD

la murga del pueblo

las chicas de arriba y las de abajo y las madres las abuelas y las tías todas en traje de baño con biquinis en un carro tirado por bueyes a las tres de la tarde y sorteo de todas las loterías pasadas presentes y a venir — colgajos de trapos sucios de cocina a todas las ventanas

20-8-59

Salen dos carros a regar la plaza un mono-sabio encuentra en medio del redondel un alfiler clavando una mariposita en un tapón de corcho en los hilos de la electricidad van colgando por el cuello y toda la gente de los tendidos y los van clavando al cielo nublado rascado de relámpagos y truenos — empieza a llover y hace frío. Van desnudando a las mujeres y deshaciendo en confetis a los frailes agarrados a las cuerdas de chorizos serranos soplando en la gaita del campo de trigo ya segado y con pedacitos de papel de goma van pegando los sellos de correo necesarios a pagar las cuentas de la corrida — las niñas del colegio corren pitando agarradas a las ruedas del carro — la mayor Consuelito se sube sobre un caballo y e lo chupa entero — la maestra se desuella de media vara de piel y se sienta en una silla delante del chiquero a poner banderillas sin miedos y sin rezos. El toro sale o no sale es el cartero el que pone de acuerdo la murga y hace el paseo con toda su familia la abuela la madre las cuñadas y los chiquillos los más pequeños en sus cochecitos y los grandotes a pie con sus capotes de lana y sus impermeables los unos de cuero y los otros de hule — las olas empiezan a golpear la puerta y poner la tranca derecha sobre las espaldas del mar abierto de par en par silbando sus tripas y sus rajas de melón en la ropa sucia del caldero de hojas de laurel de la procesión del corpus de los trajes de baño de las candilejas llenas de moscas del conejito de ranas y los pegotes de acíbar adobando la dopa y las migas del tren salido con retraso del conejo lunar puesto enfrente del cartel cosido al borde de la falda de terciopelo verde de la cama de lagartos y lagartijos con sus lagartijas sus cañas de pescar y sus cuernos de seda y oro sus espadas sus relojes sin hora y sus trincheras de moños y pelucas tan salados y amargos de azúcar y yerbabuena de su carne de membrillo y sus orejas abriendo las cerraduras a tientas

Trozo tercero

Llegó por fin la carta de los festejos el lunes por la noche y a la mañana al amanecer hubo fuegos y lombrices a cada culo y palmas de miel en cada ventana.

20-8-59

Las escarapelas rosas y verdes de las estrellas lucían sus pelos negros el sol de rodillas al borde del pozo tocando y retocando sus afeites en las lunas de las uñas y en las tejas de racimos verdes de las uvas negras recortadas de perfil sobre el enjambre de azules de la camiseta rayada del azul del azul verdoso del azucarado azul clavado al rosa del pañal morado de lila arrebujado en el nido del morado celeste del ombligo azul del catre tendido

al risueño olor de cabra y cabrón al borde del riachuelo don tanta gracia y sin risas ni gritos — a las seis empezó el baile de todos los antiguos empleados de las casas castillos estaciones de trenes tabernas panaderías sastres curas y peluqueros chicas de servir amas de casa niñeras peones camineros — todas las niñas de dos semanas a cuarenta y tantos años vestidas de rosa y claveles de jazmines y nardos distribuyeron las torrijas airosas a los mozos y alas autoridades — la hermana de Montserrat y la Pamela sacaron el número mayor y se fueron tan contentas al olivo. Don Augusto Manuel el sinvergüenza se emborrachó y se puso como una sopa en el portal del curro. Gracias sean dadas a la presencia de espíritu del Alcalde no paso nada pero la cosa estuvo fea durante seis semanas sin contar los días de fiesta.

Aquí no manda nadie más que yo dijo el señor Rumansos clavijero de oficio y hermano mayor de sus hermanos Juan Pedro y Gonzalo de la Merced de Julia y de Rufina. No tenían padre desde la edad de dos días y medio buen trapío y puestos en canal daban millones de arrobas llevándolos a cuestras los matarifes — se casó la más nena a los ochenta y tantos años y parió al cabo de un mes un burro la otra se casó con un Espartero cojo y le dio a su marido diez conejos ciegos y una perdiz. La grandota se quedó viuda antes de tener el par de sandías que su marido el dueño del corral de las pulgas le hizo una noche de verbena en la plaza escondidos en una barca —los chicos— Pedro el Pedrito no hablemos de él más vale así se las tomaba por manolequinas y concluyó deshechos y hecho una lástima y nadie de su familia le decía buenos días y acabó como llavero en una casa del barrio chino — el Joanet estaba medio tonto y fue muy listo se hizo tonto jugó a la lotería y sacó el gordo— se casó con una chica hija natural decían del cura que le puso cuernos y parió de un novillo abanto que en la plaza de Sigüenza mató el Pelao el 13 de febrero de 107 y al que estuvieron que adornar de veintinueve pares de banderillas de fuego — Gonzalo fue militar a África se fue y nunca más se supo de él no se casó ni tuvo hijos. Esta familia es un ejemplo y aún hoy de cuentan muchas cosas que verdad o mentira hay que tener en cuenta para hacer la reseña de la corrida de esta humanidad primitiva de tarjeta postal. Las rajadas de melón y los trozos de papel secante que al revés timan el oleaje que se lame la barba de media sandía cruje sus angarillas en la espuma blancuzca de la ropa tendida sobre el tejado — la cariñosa seda de su cuerpo embiste el nácar y la concha de la espada hincada en bizcocho de miel de sus danzas — El estribillo que chispea el jazmín de la parra canta la luz que sopla el jardín enamorado del pellizco de azul que cuelga de las uvas — El rosa sabor de tarde silba sus caracolas y mece en sus brazos la gota de rocío que estalla en la falda el corderito. Una cebolla desarrolla sus cuerdas dentro del acaramelado despertar de la luna — encaje plateado que levantan las palomas ríen sus penas.

Trozo de piel

8.I.59

A la orilla de un pozo sobre la fresca yerba — Un incauto mancebo dormía casi desnudo y bestido — De pieles de oso ò de borrego junto á do ò tres puntos — Cardinales hechos rana y perdiz de fuera y dentro — De las migas puestas à remojar al borde del hornillo — Con sus muletas y sus telas de seda encima y sus cubiertos — De metal y huevo duro mas deprisa y corriendo hecho ascuas — Y à tiro de pollo y raja de sandía colgando à cada cuervo — Nada mas y esperando el pandero el ala del pinar — Y los flecos de la vela haciendo sus cuentas sobre — La ropa tendida del bosque de piedras recogido — Entre las matas de la higuera muerta hechando — Sus cuentas debajo del ombligo del almirez ronco — De gritos y zurcidos hechado por debajo — De la puerta escrita à brocha gorda sobre el — Trozo de almibar de un cielo puesto de — Centinela al borde de la cuna — Chispeando migajas y pitos sobre la — Casa tirada al mar y mosca del paisaje — Frito en la sarten helando sus manos — En el caño del grifo.

9.I.59 I

Las cajas de betun hacen sus cuentas — Tendidas patas abiertas oliendo á — Malva clavadas à la puerta del — Corral pintadas de ocre y listas — Para la fiesta hechas trizas y — Cubiertas de pustulas — Emborrizadas — En la harina de ojos colgando — De las ristras de chorizos extremeños — Tocando el violin enmedio de la — Plaza de llantos y congojas del — Racimo de boquerones hechos polvos — De arroz y fandangos à la hora del — Fuego en el pinar envolviendo — El mantel de cangrejos del pedernal — De la sopa puesta á la ventana — Chispeando

9.I.59 II

Luego vino el cartero y el recaudador — De palmas y oles y el ciego de — La parroquia y el mirlo las — Niñas de Ramon y las de Doña — Paquita la hija mayor la solterona — Y el clérigo estrañados frios — Pintados de azafrán y verde cargados — De fideos y de huvas negros de — Algodón y acibar gordos y muy — Derechos hechos rabanos y — Sarten llena de huevos con patata — Con chicharrones cubiertos de pulgas — Y cencerros y la cuestión al ombro — Pobres y ricos llevados por la tormenta — Sobre el trigo ardiendo mojando — Su camisa de granizo la ropa sucia

9.I.59 III

La mayor la Filis la que yá le cuecen las — Pulgas se puso tonta y se hechó en la — Cama vestida de lo que era se tragó — Las lagrimas y los suspiros y se hecho encima — El

colchon y el perro de porcelana para — hacerse pasar por Mesalina que no es — lo creyó el hijo del alcalde y — el ventero que se pusieron locos de — contento tocando el uno el pandero — y el otro el rabel à salpicones — sobre el bestido y los encajes que — le colgaban entre las piernas de — las persianas entornadas del cuarto — escaleras de Sol para paseo de — moscas y oro en polvareda de agua — de azaar y de la madre Celestina

9.I.59 IV

Cuando el cartero supo lo que la niña hacia — Sobre el paño trigueño del terciopelo — Azul del monton de zapos que debajo — Del acardenalado turquí resaba el — Pedazo de capa manchado de coral — Del trapo la bola de jazmín pitando — Sus ánforas y sus bueyes rehízo sus — Acrobáticas sandeces y enrredó — La trama — No faltó mas que — La llegada de la madre coronela y sus — niñas para que la función le — Estayase en la mano chica — Se enrredó en sus cuentas y — Le salió un grano en el trasero — Y no por orden y ordenanza de lo — Que Dios manda ni reconocimiento farmacéutico — Y aun menos para hacer gracia

9.I.59 V

Ni para hacerse pasar por chistosa ni — Viva acaramelada y duende si nó por — Haber tenido la hora que pasaba cojida — Por el gazzate y tragarle la lengua — Al pez y hacer cosquillas — Al chico y el abuelo subidos en — Burro vistos muy lejos à lo lejos del — Camino rascando el polvo à zapatazos — Que nadie hubiese dicho ni hecho ni — Deshecho ni clavado ni desclavado del — Erizo pues al menor ruido y à la — Primera gota de lluvia el saco de — Harina hubiese mojado su cabellera — En el caldero y hubiese hecho de — Montaña un cascabel y crujir el — Rosal sobre el mar de la mesa — Puesta con la sopa el porrón el — Pan las cucharas el cuchillo los tomates y su cara

9.I.59 VI

No hay bien que por mal no venga dijo — El remendon ni verguenza que se — Desuelle à la ventana las rajadas y tajadas — De sol lamen los barrotes de las sillas — Lloronas à lo largo de la tarde clavileña — En un rincón justiciero de la luz — Arrastrada por las mulillas — À carcajada limpia la murga del alba cauteriza — La llaga hecha por los dedos en la piel — De la tarde en el cielo color de mostaza — Pintado de cobalto pisando el pan — Verde de la arena amapola retorciendo — Sus bailes — A las 4 de la tarde no à las 5 el — Relámpago de la llegada de la hija del tío — Vivo arregló la tinta en la soperá la luz — Se puso tivia y de sopetón se hechó à — Perder el baile con el tío

9.I.59 VII

Ajonjolin hecho sopa y mas borracho que — Una cuba y un jaleo de primera de segunda — Y de tercera hechando chispas y capirotos — Renegando y tociendo meandose encima — Del piano y tirándose pedos en el cornetín — Su mujer la Jacinta la burra y la santa — Lloraba y se arrancaba las barbas del papel — De estraza arrugado que amordazaban — Sus patas de cangrejo entre sus faldas — Los ostiones pequeños e hijos lejitimos — Y de legitimo matrimonio Juanito enrique — Y Baldomero pues no faltaria mas — Si los pinceles sucios no rascacen la — Paleta de odios y esperanzas el archivo — De eructaciones que un padre y una — Madre recuecen en el puchero de — Alegría y jolgorio de un día de fiesta — À punto de caramelo

9.I.59 VIII

Un zapato de queso una bota de arroz — Un par de huevos un nido de caracoles — Un cepillo y un pollo un canario — Y una codorniz un florero un tintero — Un real de vellón un mirlo — Un cuento un lápiz un botijo un — Valon una gallina ciega la — Historia de la madre celestina — Y una cuadrilla de niños sevillanos — Toreros el tio Periquito los otros — Y los demas allá el perro de san — Roque tres cuatro la mitad y — El cuarto el mar y las olas y los — Peces el campo y los corderos las — Vacas y los toros Lagartijo y las — Lagartijas los 4 niños de Ecija — Almendras cartañas nueces avellanas — Y pasas perdices codornices jilgueros — Albaaca tomillo romero alucema

9.I.59 IX

Humo de yerva seca tio vivo alambres — Piedra madera y cal vino tinto — Solera aguardiente y conejo aceitunas — Mesa silla botella vaso ladrillo arena — Pimienta y sal limón naranja — Camisa camiseta calzoncillo medias — Y calcetines piedras y piedras y mas — Piedras y tal y tal y cual y tal — Y cual y tal y tal y qual y qual — Y tal y 1 y 2. y 3. y 4. y 5 y 6 — Y 7 y 8 y 9 y 10 y 11 y 12 y 13 — Y 14 y 15 y 16 y 17 y 18 y 19 — Y 20 y 21 y 22 y 23 y 24 y 25 — Y 26 y 27 y 28 y 29 y 30 y 31 y 32 y 33 — Y 34 y 35 y 36 y 37 y 38 y 39 y 40 y 41 — Y 42 y 43 y 44 y 45 y.....