

varios autorretratos que compone a comienzos de siglo parecen retratos de personas distintas hechos por pintores distintos, como si la ruptura y astillamiento del sujeto y del objeto crearan un circuito especular entre la dispersión del uno y del otro. Picasso diverso se mira en sus propios retratos, pintados por diversos Picassos.

Les demoiselles d'Avignon (1907), cita paródica de una composición figurativa, es del mismo año de un cuadro abstracto llamado *Paisaje*, en que sólo es figurativo el nombre, en otro gesto de parodización. *Tres mujeres* (1909) es una figuración simplificada y, si queremos, expresionista, coetánea, de *Pan y plato con frutas en una mesa*, que ocurre en un solo plano rebatido y que apela al concepto de cubista (de un cubismo que opera por análisis y yuxtaposición de fragmentos).

Luego aparece (en ese mismo 1909) la típica actitud cubista de considerar un mismo objeto desde diversos puntos de vista simultáneos, como si el mismo sujeto cambiara de posición o los sujetos observantes fueran varios. Se observa en los retratos de Fernand hechos en Horta del Ebro, sobre todo en *Mujer con peras*. También de 1909 es *Naturaleza muerta con botella*, en que observamos una zona figurativa y otra, abstracta.

Otros retratos analíticos, con múltiples puntos de vista simultáneos sobre el mismo objeto, son los de Ambroise Vollard, Wilhelm Uhde y Fanny Tellier (*Muchacha con mandolina*, 1911).

En los retratos hay una variante en que el sujeto retratado aparece perdiendo sus límites precisos en una superficie de grafismos abstractos, panorama de abstracciones, suerte de ciudad dispersa y abstracta que recuerda las propuestas de la poética unanímista. Cf. el retrato de Daniel Kahnweiler (1911).

Intimamente ligado al caligrama es el tipo de cuadro abstracto en que lo único figurativo es el título, es decir lo único que no tiene de pictórico, sino de literario. La palabra sirve para señalar un referente que el cuadro no sirve para identificar, funcionando lo visual como parodia de lo literal, y viceversa. Pasa como en el caligrama, en que ambos tipos de elementos tienen parigual importancia. Ejemplos: *El acordeonista* (1911), *Hombre con mandolina*, *Copa de ajeno*, *Hombre con una pipa*, *Majolie* (1912).

La letra aparece, en otros cuadros, como un elemento concreto, a la manera de los caligramas. Ello ocurre en dos sentidos: porque, en un contexto abstracto, es lo único concreto, ya que refiere siempre algo; y porque, como transcripción de titulares de periódicos, carteles callejeros, afiches, etc., es un objeto concreto en sí mismo. Más concreto aún es cuando el material empleado tiene una realidad ya consolidada en un contexto exterior. Me refiero a los collages en que se ven recortes de periódicos, de partituras, etc., como en *Au Bon Marché*, *Guitarra, partitura y vaso de vino* (1913), etc.

La abstracción sirve, en ocasiones, para señalar el lugar que, en un conjunto convencional, debería ocupar el modelo, lo cual no deja de ser paródico, ya que se sustrae al cuadro el elemento central que lo define como género. Ejemplo: *Retrato de muchacha*, 1914.

La multiplicidad de sujetos se resuelve por medio de la yuxtaposición de fragmentos de perspectivas rebatidas en un solo plano, como un tejido hecho de retazos (*Juga-*

dor de cartas, 1914). Es como si un *bricoleur* ingenuo, acaso un niño, hubiera recortado varios cuadros y armado un enésimo con fragmentos de aquéllos.

Paralelamente a estos juegos entre figuración, parodia y abstracción, Picasso realiza admirables y puntuales retratos miméticos, como los de Max Jacob, Apollinaire de soldado, Vollard, etc. Es decir que, cuando trabaja en otro plano que no es mimético, se cita a sí mismo en clave de parodia y, en cierto modo, cita a toda la historia de la pintura mimética, actitud que se reforzará cuando desarrolle sus *suites* sobre composiciones clásicas (*Las Meninas*, por ejemplo). En definitiva, los referentes de las pinturas picassianas son todos los cuadros del mundo, pero no los objetos «naturales» del mundo. Si los pinta con fidelidad mimética es para alimentar su obra multisubjetiva y paródica. Picasso cita la pintura ajena al pie de página, incluida en ella la pintura de Picasso. A fines de los años diez tenemos abundantes ejemplos de excelente y hasta diría apacible pintura mimética (Cristos, bañistas, señoras españolas, retratos) que alternan con arlequines geoméricamente analizados, en que el motivo del rombo, repetido en sus trajes, multiplica y subraya la geometrización.

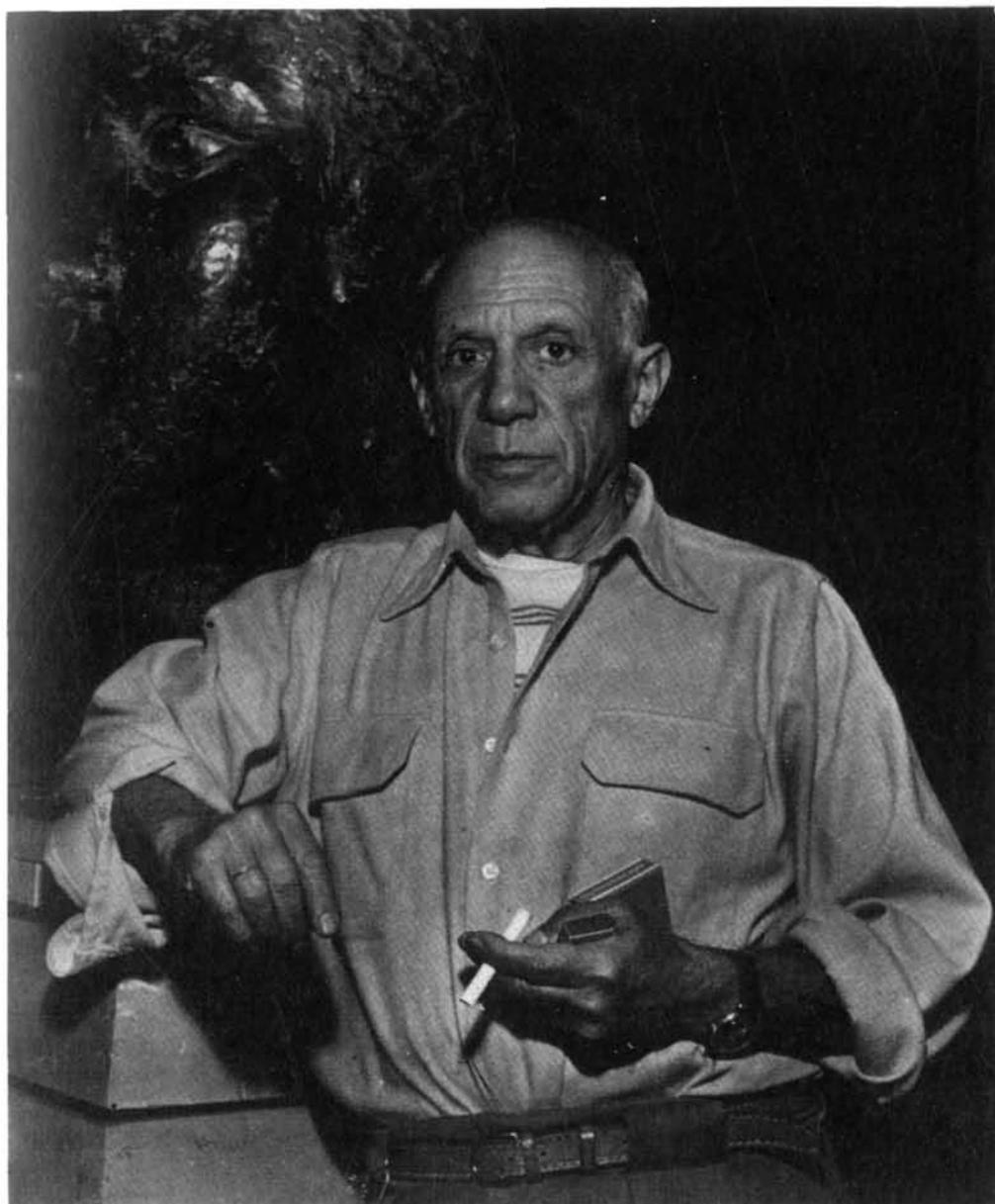
En la multiplicidad de sujetos que operan en la pintura picassiana hay algunas maniobras de identificación que apelan a construcciones míticas inmemoriales, como el motivo del doble. Una de sus figuraciones consiste en presentar dos personajes con la misma cara, como se ve en *La lectura de la carta* (1921), *Las flautas de Pan* (1921), *El hermano mayor*, etc.

Otra figuración del doble, que podríamos llamar jánica, por alusión al dios Jano bifronte, es el virtuoso y típico truco picassiano, consistente en pintar un rostro que sea, a la vez, frente y perfil, por donde se logra no sólo el doble punto de vista, sino la creación de un artefacto monstruoso y alegórico de la identidad humana. Recordemos, al caso: *Mujer con escultura* (1925), *El sillón rojo* (1931), *Dora Maar* (1937). Recurso clásico también es pintar el doble a través de la escena del espejo, como en *Muchacha ante el espejo* (1932).

La duplicidad alcanza una variante de especial eficacia visual con la aparición de personajes mixtos, que son el uno y el otro a la vez, más concretamente, el animal y el hombre. Así, los centauros y minotauros pero también los personajes que, sin tener una naturaleza mixta, se convierten en tales dentro del espacio del cuadro: el toro y el torero, la madre y el niño, los amantes unidos dentro de un contorno común que es como un tercer personaje, a la vez exterior e integrado a ellos. Apoteosis de esta mixtura dinámica es el *Guernica*, en que los fragmentos de hombres y animales destrozados por el bombardeo (si se aceptan estos referentes) conforman una suerte de gran bestia múltiple, aullando y relinchando, mugiendo y gritando como un coro de voces aterrorizadas. Entre los ensayos para este célebre conjunto quisiera destacar *La muerte del torero* (1933), en que puede verse la cabeza del torero como surgiendo del cuerpo mismo del toro, tal que la aproximación fragmentada de ambos personajes genera, en la síntesis plástica, un tercer elemento mixto.

«Canto la alegría de vagar
y el placer de morir errante...»

Apollinaire



Genne Fenn:
Picasso ante el busto
homenaje a
Apollinaire

Queda todavía algún que otro recurso paródico que examinar, por ejemplo el retrato con la cara semioculta por una mancha de tinta china (*Man Ray*, 1934), que desdibuja el elemento fundamental de un retrato, la identidad del modelo.

En cuanto a la relación entre imagen y escritura, cabe situar aquí los cuadros mixtos, que incluyen textos como *La cabeza del caballo* del propio Picasso y *Los ojos fértiles* de Paul Eluard. De algún modo, la síntesis paródica está en los letrismos de 1941, que son letras que no son letras y parecen dibujos y son dibujos que no son dibujos que parecen letras.

Termino evocando el cuadro que me resulta más inquietante en la obra picassiana: *El estudio* (1956). Yo diría que se trata de una cita libre de *Las Meninas*, porque hay el taller de un pintor en que el cuadro central está en blanco. Se me ocurre que no existe mejor alegoría de la desujetación que ésta, pues en ella permanece vacío, mudo, misterioso en su blancura, el elemento que podría sujetar toda la composición. Es el cuadro por pintar, el que nunca se pintará, el que permanecerá eternamente en blanco. A su alrededor, habrá los bosquejos, las evocaciones, las parodias, que conforman la obra de un pintor. En la especie de Picasso, cabe parafrasear a Borges: más que un pintor, es toda una pintura. Como Murillo, como Goya, como Paul Klee. Como él mismo, misterioso autor de un cuadro en blanco, central y velado, que nunca terminó de pintar y que nosotros jamás llegaremos a ver.*

*Texto leído en el Primer Simposio Internacional Apollinaire-Picasso, Málaga, el 18 de octubre de 1988.

Blas Matamoro