

Este artículo es un *preprint* del original publicado:

Luis Caparrós Esperante, «“Dire le nu”: Poesía y referencialidad en Pablo Picasso», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 44.1 (2019), pp. 5-26.
ISSN : 0272-1635

“DIRE LE NU”: POESÍA Y REFERENCIALIDAD EN PABLO PICASSO

LUIS CAPARRÓS ESPERANTE

Universidade da Coruña

Hay en Picasso una ambición que, sea por pudor o por simple prudencia, se recata: quien ha reescrito la Historia del Arte, ¿no podría intentarlo con la literatura? ¿No había guiado él a sus amigos poetas, con el concurso de Apollinaire, para que emulasen, en su lenguaje propio, lo hecho antes en pintura? Aunque no se formule en tales términos, las indagaciones literarias de Picasso giran sobre ese reto esencial. La idea estaba ya presente en Apollinaire (*Los pintores*), para quien el cubismo era un modelo posible y válido para la nueva poesía. En Picasso, las elucubraciones adquieren valor especial por tratarse de un pintor muy consciente de sus modos y fines. Lo es en cuanto referencia de la pintura moderna y, como se ve, lo es también cuando asume el papel de escritor ambicioso. Tan ambicioso (y osado) como para aventurarse a dar ejemplo en ese territorio. Su insistencia en presentarse alejado de las teorías o de la especulación estética, o el hecho de que el grueso de sus opiniones fuese expuesto de viva voz, no rebaja su interés.¹ Es más, la relación estrecha con grandes poetas refuerza su convicción acerca de la continuidad creativa entre palabra e imagen, como recuerda su esposa Françoise Gilot:

Depuis les beaux jours de son amitié pour Max Jacob et Guillaume Apollinaire, Pablo avait toujours aimé s’entourer d’écrivains et de poètes. À chaque époque, les poètes créaient autour de lui le langage de la peinture. Ensuite, Pablo, qui a une énorme capacité d’adaptation, pouvait parler de *sa*

¹ En sus años finales, después de haber alimentado un buen número de testimonios que otras personas recogerían por escrito, afirma: “Detesto hablar en serio sobre pintura, detesto hablar en serio sobre cualquier cosa” (Otero 174). “Les autres parlent, moi je travaille!” (*Propos* 135 [1960]). Cito de este último modo las referencias de la recopilación *Propos sur l’art*, con indicación del año en que se recogen.

peinture, puisque ses intimes en avaient découvert les mots pour lui. (Gilot 139)²

Al margen de la teoría, el número considerable de escritos poéticos o teatrales que ha dejado son prueba fehaciente de ese interés, en donde anida cierta voluntad de reinterpretar la tradición literaria, más allá del idioma escogido, francés o español. Con todo, el objeto principal de este trabajo no es dilucidar los modos de su escritura, sino acercarnos a una mejor comprensión de tal proyecto.

¿Responden a él textos como el que sigue, fragmento de un poema de aproximadamente mil palabras, con el característico título-fecha (“7.11.40”), que escojo un tanto al azar y a modo de ejemplo?

de entre los labios del pitorro de las almorranas de las hojas del pedernal cantando sus letanías por estas apolilladas nubes podridas los gritos desesperados de los pliegues de mármol del cortinaje de tal color de chocolate de la armadura la boca del rosal escucha a la oreja del cajón lleno de trapos el pasodoble de su mirada mojada de perfumes y podredumbre que pegando coces con las patas de silla de sus huesos de albaricoque y los pianos de manubrio de sus escamas pierna de cordero de la boca rabiosa de las alas de mariposa del pulpo de oro en rama. (*Écrits* 242)

1. “¿Si se pudiese escribir mal!”

—¿Si se pudiese escribir mal! Hoy los escritores se han limitado a desplazar algo las palabras respetando la sintaxis. Haría falta tener un perfecto conocimiento de la semántica y escribir mal. (Laporte 117)

Afirmar, como él hace, que el ideal es “escribir mal” suena a una de esas *boutades* que suele usar cuando busca iluminar matices ocultos tras lo evidente. Pero dicho de este modo, nos aclara poco. En más de una ocasión, Picasso recordaría que sus dibujos de niño no eran los esperables, expresivos aunque torpes, por lo cual su ruta hubo de ser la inversa:

² “Desde los buenos tiempos de su amistad con Max Jacob y Guillaume Apollinaire, a Pablo le había gustado siempre rodearse de escritores y de poetas. En cada época, los poetas creaban a su alrededor el lenguaje de la pintura. En seguida, Pablo, que tiene una enorme capacidad de adaptación, podía hablar de *su* pintura, ya que sus íntimos habían descubierto para él las palabras.” (Todas las traducciones en nota final son del autor de este trabajo.)

desde la maestría hacia la sencillez y la espontaneidad (Brassaï 119 y Parmelin 65). No es el caso de su producción literaria, desde luego, pero a esa luz podremos interpretar mejor la frase anterior. Para crear algo realmente nuevo sería necesario desaprender, deshacerse de las rutinas, sean las del ojo o las del oído.

En la segunda parte de la cita colea la convicción de que existen posibilidades aún no exploradas por la literatura. Si los escritores han alterado mínimamente el *status quo* de la sintaxis, no habrían llegado a traspasar las convenciones de la palabra misma. Picasso no utiliza el término “convenciones”, pero parece el adecuado para lo que quiere expresar. No haría falta repetirlo: el idioma es, por naturaleza, un sistema de convenciones que garantiza la comunicación, pero el ideal del arte moderno vendría a ser el contrario. Exige singularizar, romper las convenciones para así sorprender, quebrar las expectativas. “La surprise est le plus grand ressort nouveau”, había afirmado Apollinaire en 1918 (“L’esprit nouveau...” 391).³ Hasta aquí, nada que no se haya repetido cientos de veces a propósito de la modernidad literaria. Con todo, hablamos de Picasso y no es fácil dilucidar qué concretos límites o cuáles convenciones literarias se propone quebrar él y, sobre todo, cuáles serían sus alternativas.

Del hilo de la frase viene un ovillo de declaraciones. En primer lugar, se trataría de romper con normas ortográficas que trivializan o encorsetan la percepción objetiva de las cosas, como ocurre, por ejemplo con la puntuación: “La puntuación es el taparrabos que disimula las ‘vergüenzas’ de la literatura...”, afirma ante Sabartés (131). Conociendo la tradición literaria, tentados estamos de darle la razón. Por aquí desembocamos en otro aspecto al que habremos de volver, como es la dimensión ante todo oral que tiene para Picasso la literatura –no sin matices– y que al final volvería inútil cualquier norma (o traba) ortográfica.

Respecto al valor de la sorpresa, el trampantojo pictórico tendría su equivalente literario en lo que denomina “trompe-l’esprit” (Gilot 76). Se trata de no usar nada en estricto sentido literal, de modo que lo familiar se vuelva extraño. Solamente así la experiencia estética adquiere todo su valor y, lo que es más importante, permite contemplar lo real con ojos limpios.⁴ Frente a esa libertad reivindicada, la medida y

³ “La sorpresa es el mayor resorte nuevo.”

⁴ “Nous [los cubistas] avons essayé de nous débarrasser du trompe-l’oeil pour trouver le « trompe-l’esprit ». Un morceau de journal n’était jamais utilisé pour représenter un journal; on s’en servait pour définir une bouteille, un violon ou un visage. On n’employait aucun élément dans son sens littéral, mais toujours hors de son contexte habituel, pour produire un choc entre la vision originelle et sa nouvelle définition

corrección de maestros como Tiziano, Tintoretto, Masaccio, Caravaggio o Giotto le resulta “decorativa”: “Tout cela est de la décoration. C’est horrible [...] rien que des ornements pour églises et palais...”, le dice a Kahnweiler en 1957 (*Propos* 83).⁵ Picasso no nos ofrece el equivalente literario de esos nombres, pero no es difícil imaginarlos.

Observemos, con todo, que la cita que analizamos incluye un matiz final que disuelve la *boutade*. Para “escribir mal” en el sentido antes propuesto “sería necesario un perfecto conocimiento de la semántica”, esto es, del significado de las palabras y de sus diversas relaciones de sentido, según define el diccionario esta disciplina. Se *escribirá mal* según las normas comunes, pero no en el sentido real del arte, cuya finalidad debiera ser el reencuentro con el objeto bajo nueva luz. Wittgenstein afirma en sus libros de notas que la desconfianza de la gramática es la primera condición para filosofar.⁶ Pues bien, algo semejante se encuentra en la afirmación de Picasso referida a la escritura literaria. Habría una “gramática profunda” para la que la palabra es solamente un medio, como lo son los pigmentos en pintura, pero jamás un fin. “Quand je n'ai pas de bleu, je mets du rouge”, transcribe Éluard (940).⁷ El sentido lo es todo, y ello quiere decir que el significante se ha de plegar ante la cosa designada.

La puesta en cuestión del valor intrínseco de la palabra nos conduce a la cuestión del estilo. Picasso ridiculiza en varias ocasiones lo que él llama “estilo”, y esa crítica parece corresponderse con otras parecidas de Luis Cernuda, Antonio Machado o incluso Ortega y Gasset ante la tendencia hiperbólica de cierta literatura española. En pintura, “estilo” son también esas muletillas que tantos pintores repiten incansablemente como marca de autor. En todos los casos, el estilo logra que nuestra atención se diluya en el *cómo* sin atender a los *qué*. “Escribir mal”, desde esta perspectiva, resulta el modo más eficaz de aventar tales espejismos y poder alcanzar directamente los significados. Esto

finale. [...] Sur cette étrangeté, nous voulions faire réfléchir les gens, parce que nous étions conscients de vivre en exil dans un monde peu rassurant.” (Gilot 76). [“Nosotros (los cubistas) hemos intentado deshacernos del trampantojo para encontrar el ‘trompe-l’esprit’. Un trozo de periódico no era jamás utilizado para representar un periódico; servía para definir una botella, un violín o un rostro. No se empleaba ningún elemento en su sentido literal, sino siempre fuera de su contexto habitual, para producir un choque entre la visión original y su nueva definición final. [...] Con estas rarezas, queríamos hacer reflexionar a la gente, porque éramos conscientes de vivir en exilio dentro de un mundo poco alentador.”]

⁵ “Todo eso es decoración. Es horrible [...] nada más que ornamentos para iglesias y palacios...”

⁶ “Distrust of grammar is the first requisite for philosophizing” (*Notebooks* 106). Por cierto, la proposición 4002 del *Tractatus logico-philosophicus*, sobre cómo el lenguaje disfraza el pensamiento, vendría también al caso (*Tractatus* 145-146).

⁷ “Cuando no tengo azul, pongo rojo.”

explica Sabartés, su amigo y secretario en los años en que se lanza con mayor afán a escribir y a publicar:

Por eso el atractivo cantarín de una expresión engatusa la pluma y se lleva el espíritu, hace olvidar la finalidad que uno se propone contando, sin querer, una visión, un acto o una sugerencia. Cuando le ocurre eso, al darse cuenta, vuelve sobre sí y hace lo que puede para someter la palabra a su deseo: apagarle el sonido, machacarla, quitarle las aristas y los cantos... (Sabartés 189)

Lo *bonito* es enemigo de lo *bello*. Y aún más de lo expresivo, podríamos añadir, y por tal razón a Picasso le tienta lo feo, lo grosero o inconveniente. “A la una menos veinte de la noche los cojones de mi abuela son patatas con tomate...” (*Écrits* 57), escribe, por ejemplo, el 8 de diciembre de 1935.⁸ ¿Que no deja de ser otro estilo? Ciertamente, pero no olvidemos el sentido rompedor que ya señaló Jiménez Millán, pues “esa intensidad se consigue a través de palabras españolas castizas (palabras que, en aquella época, jamás utilizaría un poeta español)” (23).

De nuevo, Sabartés es el mejor intérprete de sus pretensiones literarias:

Quiere usar todas las palabras posibles, los verbos y las demás prendas de vestir el idioma, engalanar la *gracia*, tirar los cabos de las frases hechas y deshacerlas a su placer, jugar con ellas y usarlas como puertas de escape para dar la vuelta al pensamiento, sin soltarlo, convertir la lengua en una materia plástica y hacer algo que no sea parecido a la expresión impetuosa que sale de los labios; pero la palabra, tan astuta como el color y a veces muchísimo más, se escapa y no se la puede detener a tiempo, se pone a cantar, arranca un recuerdo de la infancia y nos adormece con su halago... Otras... ¡Qué sé yo!... (Sabartés 189)

Es sabido que los mecanismos que dirigen las relaciones entre naturaleza y representación dependen de cuál sea el sistema de representación. Las reflexiones que exploramos nos van acercando a los mecanismos que rigen los dos sistemas representativos diferentes en que se bate Picasso: el del lenguaje y el de la pintura. ¿Cómo

⁸ “Y en mi obra, como en Shakespeare, hay siempre detalles burlescos e incluso vulgares”, le dice a Gilot (70).

establece cada uno de ellos la relación con la naturaleza? ¿Hasta qué punto se puede alterar esos modos específicos de designar y, en consecuencia, de percibir el resultado? El lenguaje se basa en signos lingüísticos cuyo orden gramatical rige también el orden de su percepción. En el caso de la pintura, por el contrario, no existe un orden de percepción preestablecido, pues se basa en íconos (símbolos) que pueden ser leídos de manera aleatoria. A partir de premisas como estas, se tratará de descubrir hasta qué punto la pintura o la literatura pueden deshacerse de sus condicionantes para acercarse la una a la otra.

La tentación de abordar la cuestión desde un planteamiento semiológico está servida: los pares de significante/significado, lengua/habla, denotación/connotación invitan a ello. Sin embargo, conviene cierta cautela, de modo que tal lectura no acabe imponiendo un discurso artificial, sobreimpuesto y coherente, a lo que nunca dejan de ser intuiciones y balbuceos teóricos, más o menos contrastados con su propia práctica textual. Volveremos sobre ello.

2. “... valerme de las palabras sin depender de su significado”

De nuevo en conversación con Jaime Sabartés, expresa este otro afán: “Solo que yo aún no llego a valerme de las palabras sin depender de su significado” (189). La afirmación enlaza directamente con el “escribir mal” que acabamos de revisar, si bien añade matices.⁹ Ambas ideas apuntan a la cuestión esencial de sus reflexiones estéticas, que son las relaciones complejas entre el signo y la cosa designada, o expresado de manera más convencional, aquello que Picasso entiende por representación. Representar es estar *en lugar de*, es aquello que recuerda o convoca a otra cosa diferente, aunque al mismo tiempo marca distancias con ella. Hablamos de representación y conviene precisar un dato esencial: Picasso siempre se opuso a la abstracción pictórica (*Propos* 17, 22, 49, 51). Su pintura es siempre figurativa. Esto parece igualmente aplicable a la literatura. Por

⁹ Tal y como advierte Michaël Androula al hablar de la escritura del pintor, su uso del lenguaje tiene unos objetivos particulares: “Picasso, épris des mots, son nouveau matériau, les utilise de manière concrète, comme des choses ou des couleurs. Désirables dans leur corps sonore et visuel, ils sont pris « pour ce qu’ils sont et non pour ce qu’ils signifient », selon ses propres termes” (Androula, *Picasso poète* 7). [“Picasso, prendado de las palabras, su nuevo material, las utiliza de manera concreta, como cosas o colores. Deseables en su cuerpo sonoro y visual, son tomadas ‘por lo que son y no por lo que significan’, en sus propios términos.”]

tanto, valerse de la palabra “sin depender de su significado” en ningún caso significa hacer abstracción del referente real.

Pero ¿puede manejarse la palabra al margen de su significado? ¿Sirve para algo si no significa? ¿No se convertiría en otra cosa? ¿En sonido? ¿Acaso en onomatopeya? ¿En tipografía o diseño? ¿No se llega así, aunque sea de modo paradójico, a la abstracción? ¿Qué espacio queda para lo literario? La abundancia de interrogaciones no debiera incomodarnos, pues en gran medida las reflexiones de Picasso son eso: interrogaciones abiertas a las que intenta responder con su obra.

Para entender la cuestión en sus justos términos, conviene saber que Picasso sustancia en todo momento la brecha entre pintura y naturaleza. La manzana del cuadro (como la del poema) no es comestible. O puede ser azul sin que por ello sea menos manzana. No se trata, además, de que una sea más *real* que la otra. De hecho, evita generalmente hablar de *realismo* o de *realidad*, conceptos que le resultan tan abstractos como engañosos (Sabartés 228). En realidad –precisará él– las manzanas reales las conocemos mejor gracias a manzanas pintadas, como las de Cezanne. Las imágenes con que damos sentido al mundo han sido construidas por pintores a lo largo de la Historia (Brassaï 182). Si la pintura nos ha enseñado a ver el mundo (*Propos* 53 [1945]), otro tanto sucede con la literatura. Volviendo a nuestra frase, valerse de la palabra al margen de su significado vendría a recordarnos la distancia inevitable (y también necesaria, en términos estéticos) entre la cosa designada y el signo artístico o literario, más allá de lo referencial. Bien es cierto, que los mecanismos de representación varían sustancialmente si hablamos de poesía o si hablamos de pintura, como ya se ha señalado, pero en ambos casos el suplemento de información que introduce el signo artístico o literario se abre a lo excepcional y agranda esa distancia.

La falacia del academicismo es pretender que se puede calcar el original. Copiar la naturaleza es imposible *ab initio* o, si lo llevamos al extremo, plantearía paradojas como la del Pierre Menard borgiano. Lo resume bien una frase que recogerá Gilot y que Picasso, en esta ocasión, atribuye a un proverbio chino: “Je n'imite pas la nature, je travaille comme elle” (Gilot 76). Esto nos recuerda aquel principio del creacionismo de Huidobro: “Faire un POÈME comme la Nature fait un arbre” (417), de *Horizón carré* (1917).¹⁰ Huidobro compite en ese terreno con Pierre Reverdy, amigo cercano de Picasso e

¹⁰ “Yo no imito la naturaleza, trabajo como ella”. “Hacer un POEMA como la Naturaleza hace un árbol”.

inspirador reconocido de la imagen surrealista, cuyo manifiesto de 1924 retoma aquella definición publicada en *Nord-Sud*, en marzo de 1918:

[L' image] ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l' image sera forte—plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... (Breton 34)¹¹

Estamos, por tanto, ante ideas que forman parte de la agenda de cualquier poeta del círculo picassiano, sean Huidobro, Reverdy o Éluard, lo cual no rebaja su originalidad. A fin de cuentas, como conviene recordar, todos ellos están en deuda con Apollinaire y con el propio Picasso cubista (Castro Morales). Con esa idea comenzaba este artículo. Solo que Picasso no se conforma con ser el pintor guía y aspira a serlo también como poeta. Si la superación de los límites del significado verbal es un camino compartido por la poesía moderna, Picasso apunta un paso más: el aprovechamiento de la palabra más allá del plano estrictamente lingüístico a que la habría sometido la literatura, para ampliar su valor como signo en diferentes planos semióticos, icónico, visual, sonoro...

3. “La palabra ‘silla’ no significa nada.”

Alcanzamos así otro punto clave, el de cómo las diferencias entre signo pictórico (icono) y signo lingüístico afectan a aquello mismo que se designa. Así lo expresaba en 1946: “Donc, c'est la chose signifiée qui compte et non le procédé. Il y a pourtant une grande différence entre le signe et le mot. Le mot « chaise » ne signifie rien. Mais une chaise peinte est déjà un signe” (*Propos* 57 [1946]).¹²

Picasso parece reservar el término “signo” para el signo visual, es decir, el no lingüístico. Más en concreto, lo reserva para la imagen con valor icónico, la que establece una relación de semejanza y representación entre significado y significante. Podemos interpretar que el signo pictórico, como icono que es, incluye de alguna manera al

¹¹ “[La imagen] no puede nacer de una comparación, sino de la puesta en contacto de dos realidades más o menos alejadas. // Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones entre las dos realidades, más fuerte será la imagen, más empuje emotivo y realidad poética tendrá.”

¹² “Entonces, es la cosa significada lo que cuenta y no la técnica. Hay, no obstante, una gran diferencia entre el signo y la palabra. La palabra ‘silla’ no significa nada. Pero una silla pintada es ya un signo.”

referente, mientras que en la palabra el sonido es independiente del significado (salvo en ciertas palabras “expresivas”). “Se pintan signos” (*Propos* 141 [1974]), dice años más tarde.

El signo lingüístico, por el contrario, es (casi siempre) arbitrario. Dicho de otra manera, la palabra “silla” no tiene patas. Tampoco las necesita. Esa parece ser la razón para que Picasso le niegue el carácter de signo, aunque cumpla, como el anterior, con la función puramente denotativa: evocar el objeto, representar mentalmente la cosa. Pero en esa relativa libertad de ataduras respecto al objeto parece estar precisamente su valor, que vuelve a recordarnos aquel “valerme de las palabras sin depender de su significado” (Sabartés 189). Es más, Picasso, coherente consigo mismo, explora sobre el espacio de la palabra los puentes y las potencialidades que se abren hacia otras expresiones artísticas. Reaparece aquí la intención de romper los condicionantes propios de cada sistema representativo, icónico o lingüístico, de que hablamos antes. 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. La escritura automática, sin entrar a definirla para su caso concreto, ayuda a ello. Y aún podríamos sumar signos no verbales, como son los gestos, la inflexión de la voz, los términos expresivos y particulares del entorno familiar...

Sobre todo ello volveremos en el último apartado. Hay, con todo, una precisión que ayuda a desvelar otro aspecto importante de la poética picassiana en relación al signo: su rechazo del simbolismo, entendido este no como movimiento, sino en cuanto procedimiento de significación. Quizás ayude a entenderlo mejor la aclaración siguiente: “En peinture, les choses sont des signes ; nous disions des emblèmes, avant la guerre de 14 ... Qu’est-ce que ce serait, un tableau, si ce n’était pas un signe?” (*Propos* 141 [1974]).¹³ Aquí “emblemas” no parece tener que ver con la representación simbólica de algo (jeroglífico, símbolo o empresa), al modo de los emblemas barrocos. Parece más bien simple sinónimo de iconos y aludiría entonces a la representación icónica característica del signo pictórico. Picasso rechaza explícitamente cualquier connotación simbólica o alegórica, con la excepción del *Guernica* y, no sin ironía, de la famosa paloma

¹³ “En pintura, las cosas son signos; antes de la guerra del 14 hablábamos de emblemas... ¿Qué sería un cuadro si no fuese un signo?”

de la paz (*Propos* 49 [1945]). Reafirma de este modo la hegemonía de la cosa misma representada: “c'est la chose signifiée qui compte” (*Propos* 57). Vuelve sobre ello en 1957: “Pour moi, un tableau parle de lui-même ; à quoi bon y ajouter après coup des explications ?” (*Propos* 172 [1957]).¹⁴ Un pintor no puede confundirse con un telegrafista, le dice en otra ocasión a Gilot (299).

Si lo aplicamos a la literatura, la constatación adquiere interesantes matices, precisamente por la autonomía física de la palabra, del significante, respecto del significado. Dicho de otro modo, la palabra es mucho más libre que el signo pictórico y, en consecuencia, más capaz también de liberarse de cualquier dependencia simbólica o alegórica. Picasso, como su estricto contemporáneo Juan Ramón Jiménez, se deshace pronto de los patetismos melancólicos del simbolismo finisecular, pero al mismo tiempo marca distancias respecto de las nuevas ataduras simbólicas o neorrománticas recuperadas por el surrealismo. Picasso puede utilizar la escritura automática como procedimiento literario que, de alguna manera, rompe la linealidad de la percepción lingüística, pero no va a concederle un ápice de trascendencia metafísica. En su desnudez, la “cosa significada” se basta a sí misma.

Podemos observar este mecanismo cauteloso en el siguiente pasaje de un poema de enero de 1936, donde la habitual recreación de recetas y sabores de la infancia, aderezada con gotas de automatismo, deriva en una singular confesión emocionada:

y después cuando ya están casi fríos se les echa por encima anisitos muy pequeños de todos los colores pintados delante del espejo de recuerdos de familia que tienen para mí este gusto y que mi madre a veces me ha mandado sabiendo lo que tanto me gustaban cuando yo era aún niño hace ya tanto tiempo y que ahora a la una y ocho minutos de esta noche del día veinte de enero del XXXVI acostado en la cama en mi cuarto que da al jardín en la rue La Boétie número 23 en París no sé por qué me acuerdo de todo esto que no tiene nada que ver con lo que escribo. (*Écrits* 97)

“Todo esto que no tiene nada que ver con lo que escribo”, acaba. Lo que nada tiene que ver es la confesión final y su poso de emoción ante aquellos sabores, asociados explícitamente a la figura de la madre, distante en espacio y tiempo.

¹⁴ “Para mí, un cuadro habla de sí mismo; ¿a qué viene añadirle explicaciones en el último momento?”

Por supuesto, los procesos de sentido-significación a partir de la imagen van mucho más allá de la simple correspondencia entre un icono y la creación de la correspondiente imagen mental del referente. Hablamos de una construcción cultural, donde a la simple denotación (guitarra o desnudo reclinado) se suma necesariamente la connotación (guitarra como cuerpo de mujer o Venus Anadiomene), entre otras claves. En rigor, esto no debe reducirse a simbolismo, pues todo objeto cultural, por el hecho mismo de serlo, acoge tal tipo de adherencias.

4. “NOMBRAR. De eso se trata.”

Parece claro que Picasso aprecia en el lenguaje la capacidad de remitirnos directamente a la cosa designada o al concepto puro. Ahí tendríamos una ventaja cierta. Sobre esto volverá en varias ocasiones, especialmente en los últimos años, como lo reflejan Malraux o Parmelin: “Nommer, voilà ! En peinture, on ne peut jamais arriver à nommer les objets !” (*Propos* 140 [1974]). O cuando puntualiza, más adelante: “Le mot : chien, avec des lettres, n'imité pas un chien ! Il le nomme. Le peintre doit nommer. Si je fais un nu on doit penser : c'est un nu. Pas celui de Mme Machin” (*Propos* 140 [1974]).¹⁵ Si traza un desnudo, no tiene por qué ser de alguien concreto, ni siquiera tiene que parecerse a alguien. El solo hecho de nombrar nos lleva al corazón de la creación. Es esta una cualidad específicamente literaria, con ecos de la Creación (con mayúscula), lo cual alza al artista al plano de Dios: “5. Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche: y fue la tarde y la mañana Un día.” (*Génesis* 1:5.)¹⁶

DECIR, escrito con mayúsculas, o su equivalente *nombrar*, se convierten a estas alturas en la meta del pintor:

Je veux DIRE le nu. Je ne veux pas faire un nu comme un nu. Je veux seulement DIRE sein, DIRE pied, DIRE main, ventre. Trouver le

¹⁵ “Nombrar, ¡ahí está! En pintura nunca se llega a nombrar los objetos. [...] La palabra ‘perro’, con las letras, no imita a un perro. Lo nombra. El pintor debe nombrar. Si yo hago un desnudo, se debe pensar: es un desnudo. No el de la señorita Fulana.”

¹⁶ En 1974, ante Malraux, Picasso no duda en compararse a Dios: “À bas le style ! Est-ce que Dieu a un style ! Il a fait la guitar, l'arlequin, le basset, le chat, le hibou, la colombe. Comme moi. L'éléphant et la baleine, bon, mais l'éléphant et l'écureuil ? Un bazar! Il a fait ce qui n'existe pas. Moi aussi. Il a même fait la peinture. Moi aussi.” (*Propos* 142 [1974]) [“¡Abajo el estilo! ¿Acaso tiene Dios un estilo? Él hizo la guitarra, el arlequín, el perro salchicha, el gato, el búho, la paloma. Como yo. El elefante y la ballena, vale, pero ¿el elefante y la ardilla? Un bazar. Ha hecho lo que no existe. También yo. Incluso ha hecho la pintura. También yo.”]

moyen de le DIRE, et ça suffit. Je ne veux pas peindre le nu de la tête aux pieds. Mais arriver à DIRE. Voilà ce que je veux. Un seul mot suffit quand on en parle. Ici, un seul regard, et le nu te dit ce qu'il est, sans phrases.

[...] Il faut que tu donnes à celui qui regarde le moyen de faire le nu lui-même avec ses yeux. (Parmelin 83)¹⁷

¿Pero no es este un don exclusivo del poeta? En realidad, se trata de intercambiar destrezas. Por lo pronto, Picasso subraya lo sustantivo frente a lo verbal, que es tanto como apuntar a las cosas mismas, en detrimento de la narración o la descripción. “Una sola palabra es suficiente cuando se habla”, y añadirá, “sin frases”. He ahí una ruptura clara del orden sintáctico exigido por el lenguaje. En fin, insistirá: “NOMMER. C'est tout. Ça suffit” (Parmelin 25).¹⁸

Sería arriesgado concretar mucho más sobre este punto. Androula lo explica como la capacidad para “nombrar las cosas, sin convocarlas”. Pero no sé si podemos seguir su razonamiento hasta el final cuando, para explicarlo, pone a la pintura como modelo de la escritura, y no al revés, frente a lo que parece sugerir el propio Picasso.

Picasso insiste beaucoup dans ses propos sur l'idée de « nommer les choses », sans les convoquer, tout comme dans le langage le mot « chien » nomme un chien et ne l'imité pas. De même qu'il libère le signe plastique de la référentialité à un objet réel, affirmant ainsi sa singularité plastique, il utilisera plus tard dans son écriture le mot, le signe linguistique dans sa matérialité propre, dans sa plénitude de signe sonore et visual. En le libérant d'un signifié figé, il lui donne plusieurs significations, « comme le fait l'argot avec le mot “machin” » (Androula ed. 15)¹⁹

¹⁷ “Quiero DECIR el desnudo. No quiero hacer un desnudo como un desnudo. Quiero solamente DECIR seno, DECIR pie, DECIR mano, vientre. Encontrar el medio para decirlo, y basta. No quiero pintar el desnudo de la cabeza a los pies. Pero llegar a DECIR. Eso es lo que quiero. Una sola palabra basta cuando se habla. Aquí, una sola mirada, y el desnudo te dice lo que es, sin frases. [...] Es necesario que tú des a quien mira el medio para hacerse el desnudo por sí mismo, con sus ojos.”

¹⁸ “NOMBRAR. De eso se trata. Con eso basta.”

¹⁹ “Picasso insiste mucho en sus propuestas sobre la idea de ‘nombrar las cosas’, sin convocarlas, del mismo modo que en el lenguaje la palabra ‘perro’ nombra un perro pero no lo imita. Igual que libera el signo plástico de la referencialidad a un objeto real, afirmando así su singularidad plástica, utilizará más tarde en su escritura la palabra, el signo lingüístico en su materialidad propia, en su plenitud de signo sonoro y visual. Al liberarlo de un significado fijado, le da varios significados, ‘como hace el argot con las palabras *chisme, fulano, cosa...*’”

Sin desmentir lo acertado de esta lectura en cuanto a las dimensiones sonora y visual de la palabra, parece más bien que la ventaja esencial del acto de *nombrar* está en la inmediatez de la designación, sin necesidad de detalles. O dicho de otro modo, en alcanzar directamente la representación mental sin “hacer el desnudo de los pies a la cabeza”.²⁰ Por descontado, deberemos volver a recordar que el universo de Picasso es figurativo en todas sus manifestaciones, y que “es la cosa significada lo que cuenta y no la técnica”. De este modo, y ciñéndonos a la plástica, *nombrar* tiene mucho que ver con la reducción a lo imprescindible, con adelgazar la representación de modo que el motivo sea reconocible a partir de la mínima información.

Pero hablamos de literatura, y aquí la divergencia es llamativa y más compleja de lo que sugiere la mera apelación al nombrar. Parmelin, a mediados de los años 60, recogía estas inquietudes y ella misma intentaba explicarlas en estos términos:

Le trait, la tache, sa forme, sa couleur et leurs rapports ont « une charge » de réalité. Picasso, dans cet hiver 1964, semble chercher une présence du visage sans description, sans énumération, sans transposition, sans déformation, sans rien de ce qui fait le visage, mais portant la charge de ce visage. (Parmelin 62)²¹

Si acudimos a sus amigos poetas de bastantes años atrás, podríamos hallar numerosas correspondencias. Está el desprecio de Breton hacia las descripciones. En *Nadjia* se reemplazan con fotos de los lugares. Está en Huidobro, en el contexto de su cita anterior: “Rien d’anecdotique ni de descriptif. L’émotion doit naître de la seule vertu créatrice” (417).²² Bajo esta luz, entenderemos mejor esta otra afirmación de Sabartés, de diez años antes:

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

²⁰ Como recuerda Sabartés, Picasso “...por lo general, se vale de las palabras para verter más de prisa el contenido de su imaginación, evitándose la molestia de perfilar otras imágenes o de extenderse en explicaciones pictóricas, porque no siempre es fácil traducir ideas por medio de líneas.” (Sabartés 110)

²¹ “La línea, la mancha, su forma, su color y sus relaciones tienen «una carga» de realidad. Picasso, en este invierno de 1964, parece buscar una presencia del rostro sin descripción, sin enumeración, sin transposición, sin deformación, sin nada de aquello que forma un rostro, pero llevando la carga de este rostro.”

²² “Nada de anecdótico ni de descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creadora.”

expliquen por sí mismas, como lo hace a veces con los colores: los aplica en el lienzo sin propósito narrativo, es decir, no pensando en imitar la forma de una cosa existente. (Sabartés 188)

El predominio de lo substantivo va de la mano del repudio de lo narrativo (“contar cuentos”) y de lo descriptivo (“describir sensaciones”), es decir, de lo verbal y de lo adjetivo. Podemos identificarlo una vez más con el respeto a la “chose signifié”, que se consolida como la clave constructora, capaz por sí misma de evocar el objeto.

Pero, llegados a este punto, nos deberemos preguntar sobre la propia “cosa significada”. No es la referencia externa, no es la *cosa* objetiva, sino su correlato artístico, es decir, la cosa ya *significada* en cuanto que creada. De este modo, se respeta la realidad que la nutre, lo que Parmelin denominaba “carga de realidad” –que en última instancia la explica–, mas sin que tal referencialidad externa la determine. No es, no puede ser pura mimesis. En una entrevista de 1923, lo dejaba claro:

On oppose à la peinture moderne le naturalisme. Je serais curieux de savoir si personne a jamais vu une oeuvre d'art naturelle. La nature et l'art, étant deux choses différentes, ne peuvent être la même chose. Par l'art nous pouvons exprimer notre conception de ce que la nature n'est pas. (*Propos* 17 [1923])²³

Es, una vez más, la distancia entre el objeto real y el objeto creado. Donde las cosas (los *nombres*) logran desplegar toda su verdad no es bajo las condiciones dadas de la naturaleza, sino en el medio libre del poema o, en su caso, del lienzo. Solamente ahí se hará posible que “se expliquen por sí mismas”.²⁴ Serán entonces las relaciones insólitas entre las cosas más dispares, (des)organizadas como en el espacio del lienzo, sin un principio y un final claros, las que sustituyan cualquier argumento, cualquier narración o cualquier descripción. Llamo la atención de nuevo sobre un aspecto de esto que me parece

²³ “Se contrapone a la pintura moderna el naturalismo. Me gustaría saber si alguien ha visto jamás una obra de arte natural. La naturaleza y el arte, al ser dos cosas diferentes, no pueden ser lo mismo. Mediante el arte podemos explicar nuestra concepción de lo que la naturaleza no es.”

²⁴ Juan Flo advierte del uso particular que Picasso hace de conceptos aparentemente sencillos: “No es fácil saber lo que Picasso entiende por ‘decir’ o ‘nombrar’ la realidad. El término alude a una aspiración presente en un plano preconceptual que apenas consigue filtrarse analógicamente en el lenguaje. De todas maneras no parece arriesgado reconocer dos sentidos: el de la fascinación por la realidad visual y la definición de la actividad pictórica como centrada en el mundo de las cosas vistas, por un lado, y el de una manera de existir pictóricamente las cosas mismas, no una interpretación sino su verdadera presencia en tanto producidas por la pintura, por otro.” (Flo 19-20)

evidente: Picasso confía absolutamente en la capacidad sugeridora del nombre, del sustantivo solo, para evocar o recrear mundos, sin necesidad de mayores alharacas.

En los apuntes de Gilot lo anterior adquiere relieve. Le interesa establecer relaciones (“appeler des rapports”) poco atendidas entre cuantas cosas nombra. No le guía la armonía, sino precisamente la tensión entre las cosas. Se trata de poner todo en movimiento, mediante fuerzas contrapuestas: “Je veux dévoiler au spectateur quelque chose qu’il ne peut découvrir sans moi” (54).²⁵ Una vez más, esto sirve tanto para la pintura como para la literatura, aunque no deberemos olvidar que en pintura –al menos, en la figurativa– la descripción es inevitable y, en consecuencia, debe forzarse la extrañeza, la tensión. Por ejemplo, en la conversación con Gilot, Picasso sugiere que puede lograrse un efecto semejante mediante un cuerpo muy grande coronado por una cabeza extremadamente pequeña.

¿Cuál es la consecuencia de lo anterior en el plano literario? No faltan verbos en sus poemas, generalmente en función paratáctica o libres de jerarquías, pero lo que domina nuestra atención es la acumulación de sustantivos en largas enumeraciones, el abigarramiento de cosas (nombres) que giran en torno a determinados campos, como la comida, o los toros, o la vida tradicional española...²⁶ La propia idiosincrasia de Picasso confirma esa atención al objeto, como reflejaba bien Sabater.

Es evidente que no se le habría ocurrido montar esa aparatosa maraña de nimiedades si no tuviera la manía de coleccionar no importa qué, sin orden ni concierto. Sus bolsillos lo prueban: llenos de papeles, de clavos, de llaves, de pedazos de cartón, guijarros, algún trozo de hueso, cortaplumas, un cuchillito, libretas para sus lucubraciones literarias, una o varias cajitas de fósforos, cigarrillos, encendedores sin esencia, y alguno, tal vez, capaz de encenderse el día menos pensado, cartas y facturas estrujadas, si no desmenuzadas enteramente, perdidas, en todo caso, por temor de

²⁵ “Quiero desvelar al espectador algo que él no puede descubrir sin mí.”

²⁶ “Addition, répétition, emboîtement par coordination et subordination produisent une déconstruction de la syntaxe. Une subordonnée de condition est rarement suivie de sa principale, des chiffres et des notes de musique « poussent » au milieu de la phrase, sans rapport logique-syntaxique avec le reste du poème ; une question reste suspendue, une « phrase » est arrêtée par une autre qui s’y intercale.” (Androula 159) [“Adición, repetición, encajonamiento por coordinación y subordinación producen una deconstrucción de la sintaxis. Una subordinada condicional es seguida raramente por su principal, números y notas musicales «crecen» en medio de la frase, sin relación lógico-sintáctica con el resto del poema; una pregunta queda en suspenso, una «frase» es interrumpida por otra que se intercala.”]

extraviarlas; alguna pechinita, una piedra que le sugirió algo al verla en el suelo, un montón de cordeles, cintitas y botones, la goma de borrar, un trocito de lápiz, la pluma fuente, etcétera, etc. ¿Para qué más?... (Sabartés 122-123)

Con todo –y si es cierta la lectura anterior–, esta característica choca con la principal cualidad del *nombrar*, que sería la capacidad de representar con la mínima información. La depuración, la búsqueda de lo esencial a que aspira en su obra plástica, coexiste malamente con la tendencia a abigarrar los textos. 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:

Évidemment, pour cela il ny a pas dautre clef que celle de la poésie
... Si les lignes et les formes riment et s'animent, c'est à l'instar d'un poème.
Pour cela, il n'y a pas besoin de beaucoup de mots. Il y a parfois dans deux
ou trois lignes bien plus de poésie que dans un très long poème. (*Propos* 58
[1946])²⁷

5. “de entre los labios del pitorro de las almorranas de las hojas del pedernal cantando sus letanías”

Apollinaire había proclamado años atrás “la *synthèse des arts*, de la musique, de la peinture et de la littérature” (L’*esprit nouveau*...” 386). Este es el contexto en que deberíamos analizar las pretensiones literarias de Picasso, y no solo suyas, pues es un rasgo clave de la modernidad. Él es ante todo pintor, pero expresa en numerosas ocasiones su insatisfacción con tan estrecha delimitación. “En el fondo, creo que soy un poeta descarriado. ¿No te parece?”, le dice a Otero en 1968 (180).²⁸ Del mismo modo, tampoco está cómodo en el papel de escritor y desde luego no se reconoce como *homme de lettres*. Con todo, la poesía significa para Picasso el espacio ideal donde se hace posible el

²⁷ “Evidentemente, para ello no hay otra clave que la poesía... Si las líneas y las formas riman y se animan, es como un poema. Por tanto, no hacen falta muchas palabras. Quizás haya en dos o tres versos bastante más poesía que en un poema largo.”

²⁸ Traduzco directamente de la edición en inglés: “At heart I feel I am a poet who has gone astray. Don't you agree?”

encuentro entre las diferentes artes. Aún más, bajo el signo literario, la expresión de sí mismo se vuelve más libre, acaso más lúdica. En esto interviene de manera notable el fortísimo sentido performativo que asociamos enseguida a su imagen mediática. La lectura de sus obras, según todos los testimonios, era una representación o, dicho de modo más actual, era una *performance*.

Sobre la dimensión oral de la poesía picassiana hay bastante escrito y con buen sentido. Marie-Laure Bernadac acaso exagera o *aflamenca* su perfil cuando escribe:

Poésie visuelle, gustative, olfactive et sonore qui enchevêtre sons, couleurs et parfums, sur le mode incantatoire et monotone du flamenco ou sur le rythme saccadé du *taconeo*, et qui paraît plus proche du chant et de la danse que de la littérature. Ce qui l'intéresse, dit-il à Sabartés, « ce n'est pas de faire des récits ou de décrire des sensations, mais de les suggérer par la sonorité des mots ». (Bernadac ed. XIII)²⁹

Antonio Jiménez Millán, por su parte, percibe con agudeza la doble dimensión de la palabra a que hacía referencia antes, como “valor autónomo” y como imagen *visual* que compite con la icónica, además del uso de “palabras españolas castizas” para reforzar la intensidad:

La palabra adquiere de esta forma un valor autónomo, como el que podía tener el color en un lienzo; toda la expresividad, la intensidad de los textos picassianos se sustenta en la fuerza de unas imágenes *visuales* que sugieren de inmediato al lector una representación plástica. En otras ocasiones, esa intensidad se consigue a través de palabras españolas castizas (palabras que, en aquella época, jamás utilizaría un poeta español): “.. sordo a la pulga que mea la lluvia de tanto café con leche que sacude la cabellera que espera escondida detrás de la puerta de hierro...” (Jiménez Millán 23)

Precisamente, e interesa resaltarlo, donde el sentido jocoso alcanza la expresión más personal es cuando escribe en español. El hondo eco popular de los escritos picassianos literalmente *suena*. Interesa más la palabra dicha que la palabra escrita. (Pero

²⁹ “Poesía visual, gustativa, olfativa y sonora que entremezcla sonidos, colores y perfumes, al modo encantador y monótono del flamenco o al ritmo desigual del taconeo, y que parece más próximo al cante y a la danza que a la literatura. Lo que le interesa, le dice a Sabartés, ‘no es contar cuentos ni describir sensaciones, sino producirlas con el sonido de las palabras’.”

también existe la palabra dibujada.) Incluso se podría afirmar que el peculiar *realismo* que reivindica en ocasiones alcanza su mayor expresividad en esa dimensión oral, urbana, casi doméstica, que viene a ser la propia de los chistes, la de los viejos romances o las chirigotas populares. Leído en voz alta, el poema picassiano se desprende en buena medida de su dificultad. Suena a verdad. Si lo observamos desde otro ángulo, comprobaremos cómo la referencialidad no se agota en el ámbito visual, icónico, y ni siquiera en un marco conceptual, sino que se abre a toda una memoria colectiva de voces, acentos y términos familiares que vienen de muy atrás en el tiempo.

Sabartés, que lo conocía tanto, entiende esta literatura como confluencia de lo visual con lo sonoro. Incluso esconde –añadirá– un fondo autobiográfico apenas desvelable (187-188). Ello explica también la temprana aproximación al teatro, que da cauce abierto a esa dimensión oral que las letras escritas y la lectura amordazarían.

Nos equivocaremos, por tanto, si forzamos la dependencia de la expresión literaria respecto a la pictórica. Picasso, como vengo diciendo, cree en la autonomía de cada arte y es de eso, en el fondo, de lo que estamos tratando. En no pocas ocasiones el color pasa a un primer plano, como al final del poema con que comenzamos:

risueño verídico festivo espantoso y muy hombre gustoso *del zumo verde anaranjado* y seguro servidor *del verde amarillo rojizo* muy señor verde y horroroso *verde enojado del azul puro y claro y azul negro y oro del dorado de oro y plata* el muy pícaro *verde manzana del verde almendra que*
(*Écrits* 245, cursivas añadidas)

Pero donde se da la auténtica confluencia es, como no podría ser de otro modo, en el mundo interior del artista, que busca su expresión por múltiples cauces. Hay una dimensión plástica preferente, hecha de sexo o erotismo, de toros, de bodegones y un abigarramiento de objetos cargados de resonancias familiares, pero la literatura le permite alcanzar recovecos a donde la pintura no llega. El olfato, el gusto, el oído, acaso el tacto, también la memoria auditiva, son evocados, gracias a la palabra, de un modo inalcanzable para aquella. Con todo, el gran afán de Picasso, acaso el rasgo principal, es la obsesión por prestar a cada sistema de representación las cualidades del otro.

Abundan los indicios de la concepción básicamente oral que tiene de la literatura. Recordaba él en cierta ocasión cómo algún conocido torturaba el *Quijote* con una lectura en voz alta, hasta lograr que “aquello no valiese nada”. Por el contrario, si Éluard le leía

el periódico en voz alta, como solía hacer en sus visitas, este “se transformait sur ses lèvres en un texte littéraire fabuleux et je restais des heures et des heures la bouche ouverte, à l’écouter” (*Propos* 144; Otero 185-186).³⁰ Al torero *se lo ve*, al poeta *se lo oye*, podría decir. De hecho, el modo favorito para difundir sus escritos será la lectura en voz alta. Sabartés señalaba cómo su memoria profunda se activaba por el sonido de ciertas palabras (188). Roberto Otero, español como él, chistoso y cómplice de juegos verbales y de no pocas lecturas, llegará a decir que escribía como hablaba (56). De alguna manera, Picasso alcanza la extrema vanguardia poética regresando a las fuentes orales de toda poesía. Y del mismo modo que Gertrude Stein acabaría por parecerse a su retrato, según la famosa anécdota, también en nuestro caso la lectura en voz alta de esta intrincada constelación de palabras acabará sonándonos tan natural como la charla de un viejo amigo.³¹

OBRAS CITADAS

- Androula, Michaël. *Picasso poète*. París: Les Éditions des Beaux-Arts de Paris, 2008.
- Androula, Michaël. “Un poète qui a mal tourné”. En: Picasso. *Propos sur l’art*. 11-15.
- Apollinaire, Guillaume. “L’esprit nouveau et les poètes”. *Mercure de France* 130.491 (diciembre 1918): 385-396.
- Apollinaire, Guillaume. *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas: sobre la pintura, pintores nuevos*. Madrid: Visor, 1994.
- Bernadac, Marie-Laure. “La poésie de Picasso, dictionnaire abrégé...” En: Picasso. *Écrits*. XIII-XXV.
- Brassaï. *Conversaciones con Picasso*. Prólogo de Rafael Argullol. Madrid y México: Turner y Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Breton, André. *Manifestes du Surréalisme*, París: J. J. Pauvert, 1962.

³⁰ “... se transformaba en sus labios en un texto literario fabuloso y yo me quedaba horas y horas con la boca abierta, escuchándolo.”

³¹ Agradezco las facilidades otorgadas para este trabajo por el Ibero-Amerikanisches Institut, de Berlín, gracias a cuya invitación durante los cursos 2012 a 2016 se ha realizado. Extiendo el agradecimiento al Centre de Recherche sur l’Espagne Contemporaine (CREC), de l’Université Paris 3 – Sorbonne. El trabajo se enmarca en el grupo de investigación HISPANIA (G000208) de la Universidade da Coruña.

- Castro Morales, Belén. “Los horizontes abiertos del cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso”. *Anales de Literatura Chilena* 9 (junio 2008): 149-167.
- Éluard, Paul. “Donner à voir” [1939]. *Oeuvres complètes*, I. París: Gallimard, 1997. 917-1004.
- Flo, Juan, compil. *Pablo Picasso: Pintura y realidad. Textos, entrevistas y declaraciones*. Montevideo: Libros del Astillero, 1973.
- Gilot, Françoise, y Carlton Lake. *Vivre avec Picasso*. París: Éditions 10/18, 2015.
- Huidobro, Vicente. *Obra poética*. Coord. Cedomil Goic. Nanterre: Archivos/ALLCA y Université de París 10, 2003.
- Jiménez Millán, Antonio. “La literatura de Picasso: notas a *Poemas y declaraciones*”. En: Picasso. *Poemas y declaraciones*. 7-43.
- Laporte, Geneviève. *El amor secreto de Picasso*. Prólogo y cronología de Josep Palau i Fabre. Barcelona: Euros, 1974.
- Otero, Roberto. *Forever Picasso. An intimate look at his last years*. Translated by Elaine Kerrigan. Nueva York: Harry N. Abrams, 1974.
- Parmelin, Hélène. *Picasso dit... suivi de Picasso sur la place*. París: Les Belles Lettres, 2013.
- Picasso, Pablo. *Picasso. Pintura y realidad. Textos, entrevistas y declaraciones*. Recopilación y prólogo de Juan Fló. Montevideo: Libros del Astillero, 1973.
- *Écrits*. Ed. Marie-Laure Bernadac y Christine Piot. París: Gallimard, 1989.
- *Poemas y declaraciones*. Málaga: Ayuntamiento, Fundación Pablo Ruiz Picasso, 1990. [Reprod. facs. de la ed. compilada por Francisco Giner de los Ríos. México: Darro y Genil, 1944.]
- *Propos sur l'art*. Ed. Marie-Laure Bernadac y Androula Michael. París: Gallimard, 1998.
- Sabartés, Jaime. *Picasso: Retratos y recuerdos*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1953.
- Wittgenstein, Ludwig. *Notebooks 1914-1916*. Ed. G. H. von Wright y G. E. M. Anscombe. 2ª ed. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
- *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid: Tecnos, 2002.