

Esta es una versión *preprint* del artículo original, publicado con el mismo título en *Bulletin of Spanish Studies*, 94:8 (2017), pp. 1335-1354. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2017.1396712>. ISSN: 1475-3820. E-ISSN: 1478-3428.

‘24 Diciembre XXXV’: revueltas de un poema de Picasso*

LUIS CAPARRÓS ESPERANTE

Universidade da Coruña

Pablo Picasso, según propia confesión, sintió siempre la necesidad de la escritura, o por ser más exactos, buscó en la literatura otro cauce para su creatividad. Con todo, su actividad literaria solamente se haría pública en 1935, un año difícil, marcado por graves problemas sentimentales y creativos. Una mujer salía de su vida, su esposa, Olga Khokhlova, y lo hacía de manera abrupta. Otra mujer, Marie-Thérèse Walter, iluminaba su trabajo. Picasso esperaba una hija suya. Todas estas mudanzas, tanto físicas como sentimentales—también de hábitos—, produjeron un cierto desplazamiento desde la pintura hacia la literatura.¹ Al año siguiente llegaría la conmoción, vital y creativa, de la guerra de España. Como siempre, las circunstancias biográficas se entremezclaban con sus intereses como pintor y, sin duda, ahora también como escritor. La ambición artística del pintor y del escritor eran la misma, fuesen comparables o no sus resultados. Picasso es siempre Picasso. Si quiere hacer *literatura*, en el sentido canónico del término, no dudaremos que lo hará con la misma entrega con que va experimentando en otros medios plásticos, fuesen la escultura, los *ready-mades*, el collage o la cerámica. Dicho de otra manera, también en este campo nos reta todavía a aceptar el interés literario de sus búsquedas, interrogantes, experiencias y conclusiones.²

* Debo agradecer al Centre de Recherche sur l’Espagne Contemporaine (CREC), Université de Paris III, y al Ibero-Amerikanisches Institut (IAI), de Berlín, las facilidades para la elaboración de este trabajo.

1 Alain Joubert ha puesto en duda, con buen criterio, que la causa del acercamiento a la poesía fuese la crisis matrimonial: ‘La thèse selon laquelle ce sont doute, dépression et impuissance créatrice qui lui font interrompre son activité picturale en mai 1935, et ce pendant dix mois, me semble erronée. Dans cette “crise”, je vois plutôt une sorte de “débordement” de l’inconscient, qui le pousse à dire par les mots ce qu’il ne parvient pas à dire par l’image’ (Alain Joubert, ‘Picasso surréaliste’, *Quinzaine Littéraire*, 977 [2008], 16–17 [p. 17]).

2 Ya André Breton, en 1935, adelantaba que, ‘mis en présence de quelques fragments de l’oeuvre poétique proprement dite qui nous occupe, il est fatal que beaucoup ne songent qu’à la confronter à l’oeuvre plastique qu’en réalité elle prolonge, afin de pouvoir ensuite la sous-estimer par rapport à elle, selon le bien connu mécanisme masochiste du regret’ (André

No me detendré en un análisis de las características generales de la escritura de Picasso, que tiene ya suficientes e interesantes estudios.³ El presente trabajo, por el contrario, quiere ser ensayo de lectura de unos textos concretos, los de ese poema inaugural de 1935 que aparecería en los *Cahiers d'Art* correspondientes a ese año. Solamente en contacto con la materialidad de los textos, con su muy particular uso y abuso de los límites verbales, mediante el escrutinio de sus imágenes y obsesiones plásticas, alcanzaremos a sumergirnos en una poesía nada complaciente con el lector.⁴ Por lo mismo, habrá que advertir que se trata de una propuesta de

Breton, 'Picasso poète', *Cahiers d'Art*, 10:7-10 [1935], 185-91 [p. 185]). Moreno Villa, por el contrario, estima que estos poemas 'están muy por debajo' de sus pinturas: 'No pasan de cinco o seis intentos, y sin originalidad en cuanto a la técnica' (José Moreno Villa, 'Análisis de los poemas de Picasso', en *Leyendo a San Juan de la Cruz, Garcilasso, Fr. Luis de León, Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Machado, Goya, Picasso* [México D.F.: El Colegio de México, 1944], 135; reed. en Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso y Ayuntamiento de Málaga, 1996).

3 La obra literaria de Picasso ha sido recogida y analizada en edición de Marie-Laure Bernadac y Christine Piot, con prefacio del poeta surrealista Michel Leiris: *Picasso écrits*, préface de Michel Leiris, textes établis, présentés & annotés par Marie-Laure Bernadac & Christine Piot, trad. par Albert Bensoussan (Paris: Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, 1989). Hasta la fecha, es la mejor y más completa recopilación de sus escritos. Es necesario citar también los muchos trabajos que ha venido ofreciendo Androula Michaël, desde una óptica genética, especialmente *Picasso poète* (Paris: Les Éditions des Beaux-Arts de Paris, 2008). Habría que destacar, con todo, el breve ensayo de André Breton que acompañaba la primera publicación de sus poemas en el décimo volumen de los *Cahiers d'Art*, en 1935, pues significaba de hecho la presentación pública del Picasso escritor, de la mano de una figura con indudable relevancia literaria: André Breton, 'Picasso poète', *Cahiers d'Art*, 10:7-10 (1935), 185-91. Como nota actual, Les Cahiers de L'Herne le han dedicado en 2014 un monográfico que incluye la faceta literaria: *Pablo Picasso*, dir. Laurent Wolf, avec la collaboration d'Androula Michaël, Cahiers de L'Herne 106 (Paris: Éditions de L'Herne, 2014). Desde el ámbito hispánico ha habido cierto interés, y no tardó. José Moreno Villa, escritor doblado en pintor, analizaría sus poemas en fechas tan tempranas como 1944 (el citado 'Análisis de los poemas de Picasso') y 1945 ('Algunas claridades sobre Picasso: su pintura, sus poemas, su política', *El Hijo Pródigo*, año III, 9:30 [15 de septiembre de 1945], 149-54). En este mismo trabajo se incluían unos 'Poemas de Picasso' (pp. 154-57). Su lúcido trabajo, hoy bastante olvidado, anticipa muchas cosas que otros han repetido después. No olvido tampoco el interés de Rafael Alberti, otro pintor mutado en poeta, desde su propio libro *Los 8 nombres de Picasso y No digo más que lo que no digo* (Barcelona: Kairós, 1970) hasta el prólogo lírico al de Pablo Picasso, *El entierro del conde de Orgaz* (Barcelona: Gustavo Gili, 1971, pero escrito en 1959). En fechas más recientes, le han dedicado estudios Antonio Fernández Molina (*Picasso, escritor* [Madrid: Prensa y Ediciones Iberoamericanas, 1988]) y, sobre todo, Antonio Jiménez Millán: *Los poemas de Picasso* (Málaga: Litoral, 1983); 'La escritura de Picasso en el contexto de las vanguardias', en *Surrealismo: el ojo soluble* (Málaga: Litoral, 1987), 114-18; 'La literatura de Picasso: notas a *Poemas y declaraciones*', en Pablo Picasso, *Poemas y declaraciones*, ed. Antonio Jiménez Millán & Francisco Giner de los Ríos (Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso, 1990 [1ª ed. México D.F.: Darro y Genil, 1944]), 9-43. También en 2004 la revista malagueña *El Maquinista de la Generación* dedicó una sección de su número 7 a 'Picasso y la poesía'.

4 'La difficulté de cerner l'oeuvre de Picasso réside dans cette constatation: il est insaisissable. On le croit quelque part quand il est déjà ailleurs' (Androula Michaël, 'Picasso poète: une expérimentation permanente', *Études*, 415 [2011], 219-30 [p. 230]).

lectura que no aspira a desvelar hipotéticos significados en clave o a traducir los textos al lenguaje común, cosa imposible por su propia naturaleza. Bastante habremos hecho si logramos facilitar la inmersión en sus mecanismos generadores de sentido, conscientes de sus múltiples facetas y de sus muchas posibles lecturas.

Flujo verbal y fijación del proceso creativo: circunstancias del poema

La escritura de Picasso ha sido relacionada con el surrealismo, al que también se había aproximado como pintor durante esa década. No falta quien niega o relativiza la importancia de ese factor, que afectaría sobre todo a prácticas cercanas al automatismo. Sin embargo, bastaría la proximidad física y amistosa de André Breton, quien llega a corregirle borradores, o la acaso más íntima de Paul Éluard, para comprender esa sintonía.⁵ No olvidemos, por otra parte, las libertades que se tomaban los surrealistas ante los procedimientos más o menos automáticos, sobre todo a medida que se distancian de 1924, el año del primer Manifiesto. Éluard, por ejemplo, hace siempre un uso muy matizado del automatismo. No muy diferente había sido la situación en España, con un amplio arco de posibilidades que va del Luis Buñuel escritor, admirador de Benjamin Péret más radical, hasta Luis Cernuda, traductor entregado de Éluard. Hoy, por fin, parece superada aquella falsa determinación, nada inocente, que ligaba surrealismo ‘auténtico’ a automatismo sin fisuras, coartada bajo la que se camuflaron tantos críticos y poetas españoles en la postguerra, temerosos de resultar sospechosos de contaminación surrealista. Picasso sigue como escritor las prácticas habituales en ese tiempo. El automatismo parece actuar en él como un excitante de la imaginación, como un catalizador de aquello que, al modo romántico, llamaríamos inspiración y que en cualquier caso, como bien advertía, habría de encontrarlo trabajando.

Los intercambios e interferencias entre los procedimientos del escritor y los del pintor, entre el uso de los pigmentos y el uso de las palabras, han sido de obligado comentario entre quienes se han acercado a estos textos.

5 Michaël cuenta entre quienes relativizan la conexión surrealista de Picasso: ‘L’importance que Picasso accordait à la construction de ses poèmes rend caduc l’argument selon lequel son écriture relève de l’écriture automatique. Si l’on peut remarquer une affinité avec l’écriture des surréalistes, mais aussi avec celle des dadaïstes, d’Alfred Jarry, ou de la tradition espagnole du gongorisme, celle-ci n’en demeure pas moins parfaitement autonome et singulière’ (Michaël, *Picasso poète*, 7–8). Opinión contraria tenía Brassai, testigo tan cercano a Picasso como a Breton y Éluard, quien relativiza el surrealismo de su pintura, mas lo juzga inevitable en la poesía (Brassai, *Conversaciones con Picasso*, prólogo de Rafael Argullol, trad. de Tirso Echaendía [Madrid: Turner/México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002], 51–60). Para un buen resumen acerca del Picasso surrealista, y su bibliografía, véase el ya citado ‘Picasso surréaliste’ de Joubert. Para una panorámica más amplia, véase Rafael Jackson, *Picasso y las poéticas surrealistas* (Madrid: Alianza Editorial, 2003).

La acumulación verbal, la disposición paratáctica de palabras-objeto, que se desparraman de manera caótica sobre los borradores, con incisos, marcas voladas, inserciones de nuevo texto, se corresponden con un uso libérrimo de la ortografía o de la sintaxis, donde la puntuación o incluso muchas veces la marca del verso están ausentes. Con razón, diferentes comentaristas han hablado de textos rizomáticos.⁶ La sobreabundancia de copulativas como ‘y’ o ‘que’ sustituyen esas marcas textuales, a veces con un regusto casi infantil. Esto trae otra consecuencia añadida, sobre la que volveré: los poemas parecen exigir una lectura en voz alta, y además, una lectura torrencial.

Lo anterior poco nos diría si no se complementase con un factor clave de su singularidad literaria: los textos difícilmente alcanzan un estado definitivo, al menos tal como acostumbramos a entenderlo en los estudios filológicos. Picasso abandona cada papel utilizado (cada estado del texto) cuando le resulta difícil proseguir con sus inserciones, los tachones y las palabras voladas. En cada uno de esos estados anota puntualmente el día e incluso la hora en que ha trabajado. Esto no significa que hablemos de ‘borradores’, en el sentido convencional, sino de algo que sería mejor definir como posibilidades, estados, versiones ... Androula Michaël lo ha analizado muy detalladamente en sus trabajos y, como ella señala, no resultará extraño que este quehacer literario haya atraído especialmente a la crítica genética.⁷ En cualquier caso, los textos, en constante evolución, en constante reescritura, llegan a transformarse radicalmente de un estado a otro, con el abandono de frases, imágenes o incluso con variaciones sustanciales de sentido. Serían, pues, algo semejante a lo que en música suele denominarse variaciones, aunque no haría falta irse al terreno musical. En la propia faceta pictórica de Picasso comprobamos semejante interés por testimoniar el flujo creativo, sea en los carnets de trabajo, sea en los estudios sucesivos para una obra dada. El proceso mismo de la creación pasa a ser esencial a la obra, que de este modo se resiste a ser fijada definitivamente.⁸ De hecho, volviendo a los textos, la demostración

6 Así lo hace Michaël (*Picasso poète*, 240–41, y n. 52), según el uso dado a este concepto por Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Rhizome* (Paris: Éditions Minuit, 1976).

7 Michaël, *Picasso poète*, 35 ss.

8 Picasso, según todos los testimonios, casi nunca consideraba acabada una obra, sino simplemente abandonada en un momento u otro de su realización. Su ambición sería fijar cada fase del cuadro como un estado posible y definitivo, en coexistencia con los otros anteriores o posteriores. Esto es especialmente visible en el caso de los grabados y dibujos, organizados en series o como variantes de un tema, siempre con datación precisa de mano del pintor. Recuérdese también la película de Henri-Georges Clouzot *Le Mystère Picasso* (1956), en que lo vemos realizar su obra ante la cámara, haciendo así posible la fijación del instante fugitivo, al modo de una *performance*. Christian Zervos, en el citado número de *Cahiers d'Art*, recoge esta reflexión del pintor: ‘Quand on commence un tableau, on trouve souvent de jolies choses. On doit s'en défendre, détruire son tableau, le refaire plusieurs fois. A chaque destruction d'une belle trouvaille, l'artiste ne la supprime pas, à vrai dire; mais il

temprana de esa coexistencia de diferentes versiones, sin que la una anule a la otra, es la publicación en 1936, en los *Cahiers d'Art*, de las dos versiones sucesivas del mismo poema sin otros títulos que el de sus fechas de escritura, '28 noviembre XXXV' y '24 diciembre XXXV'.

Precisamente en este texto (o textos) centraré el análisis.⁹ Tal como he indicado antes, no pretendo reconstruir aquí de manera exhaustiva el proceso creativo, y menos bajo una perspectiva genetista. Se tratará, más bien, de dar cuenta de sus transformaciones más llamativas y sólo en cuanto éstas permiten modificar nuestra comprensión del poema, sus flujos de sentido, sus metamorfosis. Al hilo de esas transformaciones, se procurará una aproximación a los múltiples significados que el poeta pone en juego, o por mejor decirlo, a una lectura abierta y posible de su peculiar universo.

El porqué de la elección de este texto viene dado no sólo por el valor documental de su particular proceso de escritura, que he definido como esencial, sino por significar el arranque de una carrera literaria que irá construyendo un lenguaje propio y al margen del canon literario español, al que por lengua debiera pertenecer.¹⁰ No es solamente eso. Además, ahora escribe con la perspectiva de la posible publicación, lo cual desborda el ámbito privado y afianza la voluntad, digamos, artística o literaria. Finalmente, estos poemas (o poema) acaso sean los más divulgados entre su producción, junto al mucho más tardío *El entierro del conde de Orgaz*, escrito también en español entre 1957 y 1959, pero publicado en 1969.

La trayectoria editorial de los textos y su datación es muy precisa: se escriben entre el 24 y el 28 de noviembre y se retoman durante los días 5, 6 y 24 de diciembre de 1935. Aparte de los dieciocho 'borradores' o esbozos, sobre variados soportes, todos ellos conservados en el Musée Picasso de París, el poema fue publicado casi inmediatamente por André Breton en el número 10 de los *Cahiers d'Art*, correspondiente a 1935, aunque aparecido al año siguiente.¹¹ Apenas comenzado el nuevo año, exactamente el 13 de

la transforme, la condense, la rend plus substantielle' (Christian Zervos, 'Conversation avec Picasso', *Cahiers d'Art*, 10:7-10 [1935], 173-78 [p. 174]).

9 Me serviré para ello de los facsímiles y transliteraciones de Picasso que recoge la edición de las citadas Bernadac y Piot (*Picasso écrits*), además de lo aportado por Michaël (*Picasso poète*). En el caso de Michaël, contamos con un muy completo y bien documentado análisis de su génesis escritural: 'Dans le laboratoire de l'écriture de Picasso, présentation d'un dossier génétique', *Genesis*, 15 (2000), 11-28. Lamentablemente, ha desaparecido del sitio web de la Succession Picasso la versión del mismo trabajo enriquecida con numerosas imágenes.

10 Y por supuesto, se trata también de sumar esfuerzos por rescatar a Picasso, figura clave de la Modernidad, para dicho canon español, donde su lugar es aún borroso o simplemente inexistente.

11 'Il fait de même avec certains dactylogrammes de ses poèmes. Celui du 24-28 novembre, 5, 6, 24 décembre 1935 constitue un exemple intéressant: une fois transcrit et dactylographié, Picasso le remanie en faisant des ajouts, pour le reprendre aussitôt dactylographié de nouveau par Sabartés (ill. p. 251-259). Breton lui envoie ensuite le cliché-

enero a las 22.30, según puntualiza J. Sabartés en ese mismo número, los poemas fueron leídos a través de los micrófonos de Radio Barcelona con ocasión de la exposición de Picasso que había organizado el grupo ADLAN.¹² Con la misma sorprendente agilidad, si consideramos la rareza de Picasso en el contexto español, fueron reproducidos en marzo de ese año por la *Gaceta de Arte*, órgano de los surrealistas canarios, acompañados del mismo texto introductorio de su valedor, André Breton.¹³ De ahí partirá la reproducción y lectura hecha por José Moreno Villa (1944), ya en el exilio mexicano. Pero hacia 1936, la fiebre surrealista había ido amainando en España y la guerra impondría sus propias exigencias, al menos en el terreno literario. Aun así, en la dura primavera de 1946, en Santander, la revista *Proel* volvería a publicar el poema.¹⁴

Las primeras versiones: 24, 25 y 26 de noviembre

Desde la perspectiva de este trabajo, el primer esbozo vendría a ofrecernos algo así como la paleta verbal del escritor, con los pigmentos a medio mezclar, o acaso el lienzo apenas marcado, aún sin formas o perfiles definidos. Ocupa tres hojas de un bloc de anillas, con la fecha de ‘24 noviembre XXXV’, a la que Picasso añadirá debajo las del 25 y el 26. La transcripción de este primer borrador, siempre aventurada, dados los cruces de líneas y los tachones, podría ser algo parecido a esto, con los sucesivos añadidos colocados entre paréntesis:

(lengua de fuego) (en la) flauta abanica su cara / la copa (~~del árbol~~)
(espera) (que cantando) / roe la puñalada del azul / esperando (la cabeza
adornada con jazmines) (en) el (ojo del) toro (sentado) la radio
(amanecida) / fotografía del beso / que se come el aroma / de la hora que
cae / y atraviesa la pajina / que vuela / deshace el ramillete / que se lleva
metido / entre el ala y el viento / que sonríe al cuchillo / que salta tan
contento / pero deja (aun) hoy flotando (como quiere) ya / en este
momento preciso y / (necesario) en lo alto (del pozo) el grito del rosa /
que la mano le tira (como una limosnita).¹⁵

simili pour signer le bon à tirer avant sa publication dans *Cahiers d'Art*. Picasso ne peut s'empêcher d'intervenir à nouveau en faisant d'autres ajouts (ill. p. 270). Tout ces supports seront publiés par Breton pour illustrer son article sur "Picasso poète" (Michaël, *Picasso poète*, 128).

12 J. Sabartés, 'La literatura de Picasso', *Cahiers d'Art*, 10:7-10 (2010), 225-38 (p. 225).

13 *Gaceta de Arte. Revista Internacional de Cultura*, 37 (1936), número de la revista tinerfeña dedicado a Picasso. Sigue muy de cerca el número 10:7-10 de *Cahiers d'Art*.

14 Emilio E. de Torre-Gracia, *Proel' (Santander, 1944-1950): revista de poesía/revista de compromiso* (Madrid: Verbum, 1994).

15 Transcribo en este caso mi propia lectura, a partir del facsímil publicado por Michaël, *Picasso poète*, 244-45.

Existe bajo las mismas fechas una segunda versión que, con letra cuidada y trazos bien marcados en tinta negra, aunque no sin alguna tachadura y palabras voladas, parece ser su puesta en limpio. Como curiosidad, la disposición en versos parece haber sido suprimida y reemplazada por un signo semejante a unas pesas, que aquí represento mediante el carácter ↔:

lengua de fuego abanica su cara en la flauta la copa que cantando roe la
puñalada del azul tan gracioso ↔ esperando sentado en el ojo del toro la
cabeza adornada con jazmines ↔ el trozo de cristal chorreando de la
radio amanecida ↔ fotografía el beso que se come el aroma de la hora
que cae ↔ y atraviesa la página que vuela ↔ deshace el ramillete que se
lleva metido entre el ala y el viento que sonrío al cuchillo que salta tan
contento ↔ pero deja aún hoy flotando como quiere ya en este momento
preciso y necesario ↔ en lo alto del pozo ↔ el grito del rosa que la mano
le tira como una limosnita.¹⁶

Esta lectura inicial conocerá aún bastantes modificaciones, con traducciones al francés e incluso correcciones de mano de Breton. Una buena muestra se reflejará en *Cahiers d'Art*, en parte como facsímiles. La siguiente versión aparecerá bajo el título-fecha de '28 noviembre XXXV', transcrita por Sabartés, y bajo una forma que podemos suponer aprobada por el propio Picasso:

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 /
inscrito en su cabeza adornada con jazmines / espera que hinche la vela
el trozo de cristal / que el viento envuelto en el embozo del mandoble /
chorreando caricias / reparte el pan al ciego y a la paloma color de lilas /
y aprieta de toda su maldad contra los labios del limón ardiendo / el
cuerno retorcido / que espanta con sus gestos de adiós la catedral / que
se desmaya en sus brazos sin un olé / estallando en su mirada la radio
amanecida / que fotografiando en el beso una chinche de sol / se come el
aroma de la hora que cae / y atraviesa la página que vuela / deshace el
ramillete que se lleva metido entre el ala que suspira / y el miedo que
sonríe / el cuchillo que salta de contento / dejándole aún hoy flotando
como quiere y de cualquier manera / al momento preciso y necesario / en
lo alto del pozo / el grito del rosa / que la mano le tira / como una
limosnita.¹⁷

Detengámonos un momento aquí, puesto que podríamos concluir, a la vista de lo expuesto, que estamos ante una de las versiones o variaciones acabadas, válidas.

16 Normalizo desde ahora la peculiar ortografía picassiana (o su negación) y sigo, con matices que señalaré, las transcripciones de Bernadac y Piot en *Picasso écrits*. La cita textual remite a esta edición: *Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 47.

17 Sabartés, 'La literatura de Picasso', 226.

¿Cómo interpretar el poema, más allá de las imágenes plásticas que coloca ante nuestros ojos? Descartemos una *explicación* lógica o simbólica, inadecuada para la perspectiva surrealista que, de manera más o menos libre, alienta su escritura. Más oportuna sería la aplicación del concepto de *metáfora hilada*, desarrollado por Michel Riffaterre.¹⁸ En cualquier caso, a nadie se le escaparán las referencias taurinas, tan picassianas, y el uso de dos colores fundamentales: el azul y el rosa. Alguna imagen, como esa ‘cabeza adornada con jazmines’, nos remite al neoclasicismo de la Suite Vollard, que Picasso realiza por esos mismos años, 1930–1937, y en donde cada grabado lleva también la fecha precisa de realización. Además, en esta serie de grabados confluyen elementos que observamos en el presente texto. Están los motivos eróticos, en buena medida alrededor de Marie-Thérèse Walter, quien aparece aquí y allá, tanto en los grabados como en pinturas coetáneas. A veces la reconocemos en forma de torera semidesnuda, muerta o abandonada sobre los lomos de un gran toro que simula, al mismo tiempo, un lecho de amor. El motivo taurino, en sus múltiples variantes, se asocia casi siempre al mito erótico del Minotauro o de Pasífae. Está también el estudio del artista, preferentemente el escultor y la modelo situados ante la obra, con frecuencia adornadas sus cabezas con guirnaldas de flores. La inclusión de esta serie en el periodo neoclasicista no debe confundirnos sobre el hilo surrealista visible sobre todo al final de la etapa de composición, donde ya aparecen atisbos de lo que será el *Guernica*. En cualquier caso, es conocida la libertad de Picasso para tomar de aquí o de allá cuanto le interesa sin por ello adscribirse a ninguna escuela concreta.¹⁹

Lo primero que se constata en el poema es la renuncia a cualquier desarrollo conceptual o abstracto. Estamos en un entorno factual y cosificado.²⁰ Incluso podría decirse lo mismo desde el punto de vista emocional o sentimental, pues determinadas emociones también se cosifican, o mejor, se personifican, se hacen algo *otro*, en idéntico plano que los objetos, como el cuchillo ‘que salta de contento’ junto al miedo ‘que sonríe’. Las cosas, lo material, la plasticidad, se engarzan a lo largo de un sinuoso hilo narrativo-descriptivo, pero sin atisbos de reflexión lírica. Aquello que se nos hace ver y sentir es, en su inmediatez, la única verdad constatable, tangible, apreciable. Apreciable, convendrá insistir, solamente a través de los sentidos. Al modo de un collage verbal, se construye un fondo

18 Michael Riffaterre, ‘La Métaphore filée dans la poésie surréaliste’, *Langue Française*, 3 (1969), 46–60.

19 *Minotaure* era además el nombre de la revista publicada en París por Skira, entre 1933 y 1939, de inspiración surrealista, cuya primera cubierta diseñó precisamente Picasso (Brassaï, *Conversaciones con Picasso*, trad. Echaendía, 24–25).

20 ‘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’ (Michaël, *Picasso poète*, 7); ‘Mientras su pintura la podemos calificar de cerebral, a sus escritos podemos calificarlos de visuales’ (Fernández Molina, *Picasso, escritor*, 29).

de escena que es el de una corrida de toros: ‘el ojo del toro’, ‘embozo del mandoble’, ‘cuerno retorcido’, ‘un olé’, acaso ‘el cuchillo’ que cabría identificar con la puntilla que sirve para rematar al toro o como un reflejo del Minotauro coetáneo.²¹ Sobre esa primera capa taurina, bien identificable, se disparan sugerencias muy variadas que, si en principio parecen alejarnos del círculo de la plaza de toros, en realidad fusionan o metamorfosean ese espacio bajo una lectura erótica, comprobable en los grabados coetáneos. La lectura fálica del mandoble o del cuchillo, que también se observa en García Lorca, sería solamente una parte. La vela que se hinchará o la catedral ‘que se desmaya en sus brazos’ parecen signos de esa misma virilidad.²² Los motivos fálicos tienen su contrapunto femenino en la copa, yuxtapuesta a la masculina flauta y que, en un texto posterior, será convertida en ‘venus de hielo en su boca’.²³ De signo femenino parece ser el ‘ojo del toro’, y desde luego, está presente en los ‘labios del limón ardiendo’ contra los que se aprieta ‘el cuerno retorcido’ ... Y ¿qué nos sugiere ese ramillete ‘que se lleva metido entre el ala que suspira y el miedo que sonríe’ sino el vello púbico de la mujer, ante el que el cuchillo ‘salta de contento’? En reescrituras posteriores podemos afianzar esta lectura. Por ejemplo, en la madrugada del 5 de diciembre, será ‘el ramillete que se lleva metido entre el ala que ya sé yo por qué suspira’.²⁴ Y en el mismo borrador, ‘el cuchillo que salta de contento no tiene más remedio que morir de placer’.²⁵ Resulta con todo discutible marcar como signo femenino el pozo final, que parece referirse mejor al coso taurino, al ruedo, más que al sexo de la mujer, aunque ambas lecturas (‘hiladas’) podrían ser compatibles en el

21 Desde 1933, Picasso ha incorporado la figura del Minotauro con un puñal en la mano. Concretamente, el 11 de abril de 1933 grabó cinco planchas bajo el título ‘Minotaure avec un poignard’.

22 Esto, sin desechar el significado religioso de la catedral, que no tiene por qué ser incompatible con la interpretación anterior, bien entendido el signo católico que Picasso, como español, devana, arrastra o combate en su interior. Se verá mejor en la versión definitiva del poema. En cuanto al cristal (‘que hinche la vela el trozo de cristal / que el viento’), suele asociarse a la forma sólida y material del aire mismo, como en esta entrada anterior: ‘el aire de cristal en fusión’ (*Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 18).

23 *Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 57. No parece contradictoria la lectura fálica de la ‘flauta’ con el hecho de que en su vida doméstica Picasso se refiriese a los *gressins*, esos palitos de pan seco, como ‘flautas’: ‘Le llevan la correspondencia y los diarios del día junto con el café, la leche, la manteca y la caja de *gressin*, que él llama “flautas”. [...] Ya no puedo más—me dice día a día, sobre todo por la mañana, entre bocado y bocado, mientras moja las “flautas” de pan tostado’ (Jaime Sabartés, *Picasso: retratos y recuerdos* [Madrid: Afrodisio Aguado, 1953], 119 y 138).

24 *Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 50.

25 También habrá antes un ‘ramillete de carajos rascacielos’ (*Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 44).

contexto semántico global.²⁶ Ya en enero, en otro texto, aparecerá como sintagma unívoco ‘pozo de la plaza’.²⁷

Quedan muchos hilos sueltos, como no podría ser de otra manera, y sería descaminado intentar reducir el poema a una clave lógica, como vengo repitiendo. Lo que importa es, precisamente, la comparecencia simultánea de diferentes lecturas, como capas superpuestas que se modifican en contacto las unas con las otras. Los poetas coetáneos españoles habían venido haciendo algo semejante al deconstruir en clave imaginista la poesía más conceptista de Góngora. Toman sus motivos plásticos, las *ékfrasis*, como puras creaciones verbales autónomas, al margen de sus significados simbólicos o mitológicos, pese a que Dámaso Alonso los explicase o ‘tradujese’ más tarde.²⁸

Volviendo a nuestro texto, aunque persistan muchas zonas de ambigüedad, el análisis anterior podría extenderse a la ‘lengua de fuego’, al lujurioso ‘chorreando caricias’ o al tradicional motivo anacreóntico de la paloma, entre otros. Por cierto, esta ‘paloma color de lilas’ podríamos asociarla también a Marie-Thérèse, que en la paleta picassiana se identifica con el malva y los lilas, aparte de ser frecuentemente aludida en los textos como tórtola o ‘tourterelle’.²⁹ Del mismo modo, podríamos ver en el ciego una proyección del propio Picasso, si consideramos que el motivo repetido del Minotauro ciego, en la Suite Vollard, se ha venido asociando al propio pintor.³⁰ La ‘radio amanecida’, la ‘página que vuela’ o la línea final del poema (‘el grito del rosa / que la mano le tira / como una limosnita’) mantienen con todo su ambigüedad, pero incluso esta podría ser reducida en buena medida. La página que vuela, en el marco temporal de ‘la hora que cae’, invita a considerar la materialidad física del propio poema que se escribe. El grito rosa del final nos invita a confrontarlo con la ‘puñalada del azul’ inicial. Son estos, con el lila, los tres colores explícitos del texto. Es

26 En ‘mayo–junio XXXV’ escribe ‘ratoncito por la cuerda del pozo que es el abismo de la calle’ (*Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 14).

27 *Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 85.

28 Gerardo Diego mencionaba a un supuesto coetáneo suyo que extraía imágenes sorprendentemente vanguardistas al partir las frases de Góngora, como en ‘playa azul de la persona mía’ (Gerardo Diego, ‘Un escorzo de Góngora’, *Revista de Occidente*, 3:7 [1924], 76–89 [p. 85]).

29 *Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, xxi. Picasso escribirá el 8 de noviembre de 1935: ‘Comme une image apparaît deux espèces d’ailes de colombe de la couleur des lilas’ (*Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 39).

30 En buena parte de esos grabados, el Minotauro ciego (¿el propio Picasso, herido de amor?) es conducido por una niña con los rasgos de Marie-Thérèse, quien, además, lleva abrazada una paloma. Véase, como ejemplo, la hermosísima aguatinata ‘Minotaure aveugle guidé par une fillette’, de 1934. También en un texto de mayo de 1935 alude Picasso a su padre como ‘le beau toro qui m’engendra le front couronné de jasmins’ (citado por Bernadac y Piot, *Picasso écrits*, xxii). Ya vimos ‘la cabeza adornada con jazmines’ en una frase volada del primer borrador. En un estadio intermedio del poema, este ciego será ‘ciego mal vestido’ (*Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 54).

tentadora la asociación de azul y rosa con el género masculino o femenino, al margen de su significado en las primeras etapas de Picasso, pero tal identificación es un fenómeno cultural reciente, ligado según parece a la publicidad americana de los años 40, e inválida, por tanto, para las circunstancias en que se escribe el poema.³¹ Recuérdese que el azul ha sido por tradición el color de la Virgen María, por tanto, un color claramente femenino. Si el azul connota aquí el puñal y el rosa el pozo, más bien deberemos leerlos en clave descriptiva, de cielo azul sobre ruedo. Piénsese que el rosa es habitual en los trajes de luces y es al mismo tiempo el color del capote, el paño usado en los dos primeros tercios de la corrida.

Llegados a este punto, la suma de cuantos significados arroja el collage tauromáquico-sexual nos daría unas lecturas de género que, por previsibles, no dejan de ofrecer un sesgo machista. Las interpretaciones antropológicas sobre el simbolismo de género en la corrida, más allá del caso concreto de Picasso, son variadas e incluso contradictorias. Habrá quienes vean ahí una sublimación de signo homoerótico y habrá quienes constaten una mutación genérica del torero entre la primera suerte, la de capote (rosa), donde el sujeto parece asumir un significado femenino, hasta la última, la de muleta (roja), donde ya claramente ejerce el papel masculino. En cualquier caso, parece obvio el predominio de lo masculino en el mundo de los toros.³² En el caso concreto de Picasso, ese intercambio o metamorfosis de género se juega entre varios actores: toro, mujer (o mujer-torero), torero e incluso caballo destripado, que nunca aparecen fijados a un solo arquetipo. La ambigüedad se resuelve mejor bajo la figura del Minotauro, que permite la plena masculinización del toro y lo hace bajo un signo al mismo tiempo humano, como suma o fusión del bruto con el hombre, del toro con el propio torero.

El acto sexual, escenificado sobre el arquetipo de la corrida de toros, habrá de terminar con la suerte de muleta y su colofón, la ‘muerte’ por estocada del toro-hembra. El valiente matador-macho corresponderá entonces a los aplausos del público con la mano levantada, igual que antes de iniciar la suerte ha levantado la montera para el brindis y la tira luego al suelo. ¿Se corresponde esto con la secuencia final, ‘en lo alto del pozo / el grito del rosa / que la mano le tira / como una limosnita’? En un poema anterior, es claramente el torero quien recoge ‘limosnas en su plato de oro’, lo cual permite reforzar la asociación de ‘pozo’ y ‘plato de oro’ con el ruedo y su arena.³³ En un grabado de la Suite Vollard, ‘Minotaure mourant’, de 30 de mayo de 1933, el Minotauro tirado en el ruedo, con el puñal al lado, se lleva la mano al pecho herido y recibe la caricia de la espectadora de la

31 Jo B. Paoletti, *Pink and Blue: Telling the Boys from the Girls in America* (Bloomington: Indiana U. P., 2012).

32 Sarah Pink, ‘Género, corridas de toros y antropología: teorizando sobre las mujeres torero’, en *Antropología de la sexualidad y diversidad cultural*, coord. José Antonio Nieto Piñeroba (Madrid: Talasa Ediciones, 2003), 149–60.

33 *Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 18.

izquierda, mientras las otras cinco mujeres, con rostros intercambiables, lo observan con gesto cada vez más hosco. Si la limosna es grito, ¿tiene algo que ver con el cumplimiento sexual? En un texto posterior, de 6 de enero de 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’.³⁴ ¿Es entonces solo el clamor del público por los laterales y las alturas del pozo-ruedo? Sea como sea, y admitida la recurrencia coherente de estos términos, la palabra ‘limosnita’, que en la segunda lectura sugiere una gratificación sexual, suscita la impresión de algo entregado con displicencia, migajas ofrecidas con distancia, vengan de donde venga.

No sería completa la lectura si no atendemos a ciertas transformaciones que ha ido sufriendo el texto hasta alcanzar esta primera versión, aunque no sean especialmente significativas en esta fase. Anotemos sobre todo esa ‘chinche de sol’, que aparece en la última corrección y que en el manuscrito aparece claramente corregido sobre la lectura anterior, ‘una chispa de sol’. El cambio de ‘chispa’ por ‘chinche’, de sonoridad parecida, revela la voluntad manifiesta de distanciarse de cualquier preciosismo lírico, algo que confirmará con creces la última y definitiva versión, como veremos en seguida.

La versión definitiva: 24 de diciembre

Con algún otro poema entre medias, Picasso retoma por última vez el texto anterior el 24 de diciembre y lo desarrolla hasta dejarlo casi irreconocible. De hecho, si reconocemos el rastro de sus palabras clave, éstas se diluyen en una marea de palabras y de imágenes con un registro más coloquial o más chocarrero, lo cual no estorba para que el resultado final sea aún más cercano, si cabe, al automatismo surrealista:

[...] 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 cuando el tomate ya no se le calienta ni le importa ni³⁵ un pito que el rocío que no sabe ni el número primero de la rifa que le pega el clavel a la jaca haciendo que su arroz con pollo en la sartén le diga la verdad y le saque de apuros le canta la zambomba y organiza en el amor carnal la noche con sus guantes de risas pero si alrededor del cuadro medio hecho de la línea sinvergüenza³⁶ hija de puta insaciable nunca harta de lamer y comer cojones al interfecto la banderilla de fuego puesta a la muerte por el rayo más de lo que parece ofendido y tan

34 Michaël, *Picasso poète*, 174.

35 En los dos autógrafos de esta versión aparece ese ‘ni’, que Bernadec y Piot (*Picasso écrits*) han suprimido.

36 En el texto manuscrito con fecha de ‘24 Diciembre XXXV.I’ se lee ‘sinvergüenza’, aunque la transcripción de Bernadec y Piot (*Picasso écrits*, 78) sea ‘sin vergüenza’.

pálido gusano de queso de mahón sin afeitarse y sin cortarse el pelo desde hace más de 7 meses³⁷ se mueve en la punta del higo chumbo aún más sonriente que nunca de ver a vista de pájaro de noche de navidad como jamón no huele y queso se estremece y se envidia el pájaro que canta y retuerce la cortina y no se pone el chaquetín ni toca el piano de manubrio agachado debajo del orinal del mono sabio que difunto de pie ni grita la cogida de la tarde ni toca el gordo sino cuando el almirez ya cansado se acuesta duerme y sueña y abanica su cara única y la corta en la nieve que si las golondrinas cansadas de leer se ponen tan nerviosas de oír la cacerola de aluminio que cuece en sus cintas de melones de chivo de todos los colores el arco iris en la flauta la copa que cantándole responso sobre responso como si cantar pudiese la calavera horrorizada de los saltos del jamón en la parrilla ya que conoce el olor del pájaro en el vino le toma el pelo y le muerde la mano si el tiempo no mejora y hace frío y no tiene ni razones ni valentía si se la lleva suspendida entre los dientes de la sierra por el anillo que el primo hermano de neptuno le dio envuelto en el ruido de las alas de las moscas llenas de caramelos hechos a las 12 de la noche cuando matan al gallo que la nota que sostiene el tejado en equilibrio y que el violín no deja respirar enseñándole el corte del cuchillo apretándole el cuello con las manos de pajarita de buñuelos de viento con sus tenazas de zapatos de lona a tres pesetas 75 céntimos el par roe la puñalada que toma el tren que sale el primero del pecho cada día más enamorado y que hincha a pérdida de vista la sogá que en el globo atado con longanizas extremeñas con la razón perentoria del azul tan gracioso escupe a los cangrejos a las bocas de la isla y a las monjas que se derriten en las velas del bajel el reo que sentado en su silla curula echando pedos llevando cada uno el número primero de la rifa y arreglándose las faldas a cada momentito con sus tenedores de plata vieja sin dientes arrugada la piel medio pelada asquerosa cuando pasa la flecha tan veloz que el obispo se mea y le echa su pimienta y su sal salta la raya y lee el porvenir en el ojo del toro caracoles puchero roto cuchara hecha de boj y reloj de pulsera orégano laurel y aljofaina de plata³⁸

En la nueva versión desaparece en la práctica cuanto pudiese haber de convencionalmente lírico, de *metáfora hilada* sobre los motivos fusionados del encuentro sexual y de la corrida de toros. De la anterior limpieza de líneas, trazadas sobre aquel doble motivo, hemos pasado a un ámbito celestinesco o apicarado, por así decirlo, en cualquier caso próximo al lenguaje y situaciones de la tradición celestinesca. Se podría pensar en *La Lozana andaluza* (c.1528), que años más tarde, en 1963, reescribiría para la escena su amigo y admirador Rafael Alberti, aunque la propia obra gráfica

37 Así en los manuscritos. Con letra ('siete meses'), en la transcripción.

38 *Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 76 y 79.

de Picasso ofrece suficientes ejemplos de aproximaciones al personaje de la Celestina a lo largo de los años. La voluntad de destruir cualquier lindeza al uso afecta a la atmósfera clásica y mitológica de la Suite Vollard, que desaparece o bien se degrada. Como primer indicio de estos cambios, observaremos cómo aquel ‘zapato de seda’, que aún estaba el 28 de noviembre, se ha convertido el 24 de diciembre en vulgares ‘zapatos a tres pesetas 75 céntimos el par’. Entonces permanecía la clásica ‘cabeza adornada con jazmines’. Ahora no tiene cabida. La última aparición de la palabra ‘jazmines’ se había dado en el borrador del 6 de diciembre, donde aparecía una efímera ‘casa de putas’ con su nombre prendido de un insólito ‘olor de cebollas con jazmines’.³⁹

Tal mutación de tono produce otros desplazamientos. Si consideramos los espacios representados, el arranque nos mantiene sin embargo en terreno conocido: el estudio del artista. Con todo, el artista aquí representado guarda poco en común con aquellos y, lo que resulta cuando menos curioso, más bien parece trasladarnos a los años finales de Picasso, autorrepresentado en la agónica sexualidad del viejo verde frente a la bella modelo. En vez del barbado y fornido artista de los grabados, con la copa en alto junto al insaciable Minotauro, tenemos ahora un ‘pintor ceniciento vestido de color de huevo duro’, con su ‘almirez ya cansado’.

Ni el rueda ni el estudio ocuparán el centro de la escena. El motivo dominante, junto al sexo más provocador, será el ámbito doméstico de la cocina.⁴⁰ Eso sí, el arroz con pollo, los tomates que no se calientan, la punta del higo chumbo, las longanizas extremeñas resuenan en oídos españoles con claras connotaciones sexuales y escatológicas.

Ya en la segunda mitad del poema, añadida casi toda en la redacción final, se da el desplazamiento hacia el ámbito eclesiástico, siempre afín a lo picaresco, bajo la clave de la fecha de escritura: el 24 de diciembre, Nochebuena. Anotemos, de paso, la costumbre picassiana de escribir en la cocina de su apartamento, 23, rue La Boétie, en el muy burgués 8^o *arrondissement* de París.⁴¹ Todo el discurso apunta, como se ve, al momento

39 ‘La miel retratada en el cartel pegado en la pared de la casa de putas con su nombre primoroso dibujado con claveles y el de su ganadería andaluz adornada del olor de cebollas con jazmines’ (*Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 53).

40 Para Bernadac, citada por Michaël, la cocina es ‘le lieu privilégié de la métamorphose, du passage du cru au cuit, du liquide au solide, du plat au volume. Pétrissage, moulage, cuisson, découpage ... Autant d’activités communes au sculpteur et au cuisinier’ (Michaël, *Picasso poète*, 305). Por su parte, la propia Michaël afirma rotunda: ‘Le cycle manger-digérer-évacuer est l’épine dorsale de toute son oeuvre’ (Michaël, *Picasso poète*, 323). Antes que ellas, Moreno Villa había reparado en lo mismo: ‘Tal vez no sea gastronomía el término justo para calificar estas preocupaciones u obsesiones, estas constantes apariciones de bocados, manjares, actos e instrumentos de comer. Tal vez sería mejor pensar en la palabra *glotonería*’ (Moreno Villa, ‘Análisis de los poemas de Picasso’, 140).

41 M. L. Bernadac: ‘Picasso écrivait, raconte Sabartés, sur la table de la salle à manger, ou de la cuisine: “assis au milieu de tant d’hyperboles mêlées avec le fromage et les tomates” (12.11.35)’ (*Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, xix).

mismo de su escritura, al presente y circunstancias materiales del escritor, lo cual es coherente con su interés por la datación precisa. Esto no deja de ser anécdota, pues el tiempo verbal casi omnipresente en los poemas de Picasso es precisamente el presente, como ya señaló Michel Leiris.⁴² En cualquier caso, en el presente del poema la fiesta de Navidad ha perdido cualquier significado positivo, ya no digamos hogareño o tierno. Lo que encontramos es una sucesión de ironías sobre tal fecha, responso tras responso, con la misa del gallo o la muerte del gallo, con el gordo de la lotería, y luego las monjas derretidas, y un obispo que mea.

El sexo protagoniza y da unidad a esos espacios. Por lo mismo, entendemos mejor el sentido de *variación* que ofrecen las diferentes versiones. En la anterior, el sexo tenía una dimensión erótica que, si atendemos a las huellas de su pasión por Marie-Thérèse, admitía incluso cierto tono sentimental. Eso sí, sin florituras. Eso ha desaparecido ahora. Se trata de sexo crudo, adjetivo apropiado en el marco culinario del poema. La 'lengua de fuego', que ha sobrevivido en la primera línea desde el primer borrador, es ahora la 'lengua más mala', con la que 'el amigo cariñoso lame a la perrita de lanas retorcidas'.⁴³ Y no resulta difícil identificar de qué perrita y de qué lanas se trata. No hace falta imaginación, desde luego, para entender esa 'hija de puta insaciable nunca harta de lamer y comer cojones al interfecto'. Ya he mencionado las claves sexuales de los alimentos. Sumémosles la 'banderilla de fuego', uno de los pocos motivos taurinos que sobrevive. O la zambomba, ese instrumento musical propio de la Navidad española, que se toca con los mismos gestos de la masturbación masculina. Parecido es el movimiento del almirez, de forma y perfil inequívocos.

Si cruzamos lo anterior con la figura especular del pintor, dibujado de manera tan poco favorable, la sensación dominante podría resultar desoladora: una visión del sexo que desciende a sus aspectos más degradados e hipócritas, y que en su mejor expresión hiere como 'la puñalada que toma el tren que sale el primero del pecho cada día más enamorado'.⁴⁴ He aquí una lograda manera de expresar la frustración sentimental. Resulta tentador aplicarlo al ánimo del propio Picasso en aquella noche de Navidad de 1935.⁴⁵ Lo que importa sobre cualquier cosa es la necesidad de exhibir la pulsión sexual como un absoluto, y hacerlo en todos sus aspectos, sean enaltecedores o degradantes. ¿No ilumina el sexo el conjunto de su obra? También el patético Minotauro ciego de los grabados finales, ahora objeto de lástima, yendo de la mano de la niña Marie-

42 *Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, viii–ix.

43 *Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 76, como las citas textuales que siguen en el mismo párrafo.

44 *Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 79.

45 '[P]ero qué hemos de hacer si hoy es día de tristeza', escribe el día 19 (*Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 72).

Thérèse, imagen de la inocencia, había sido al comienzo de la Suite protagonista de violaciones o estupro, en suma, actor de una extrema violencia sexual.⁴⁶ No hay complacencia. No hay divisorias morales. Como en el mundo de los toros, el sexo es para Picasso un juego a vida o muerte.

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 sólo plástica, que recorre un amplísimo espectro, desde lo visual a lo olfativo o sonoro, siempre en detrimento de lo abstracto o conceptual. No faltan metáforas que, una vez más, remiten a una imaginación preferentemente visual. Destacaré dos. La primera es 'la calavera horrorizada de los saltos del jamón en la parrilla', que en el contexto del poema sugiere el encuentro sobre una misma mesa de cocina del símbolo barroco de la *Vanitas* junto al muy castizo jamón a la plancha.⁴⁷ Si eso es humor, es humor surrealista, incluso buñuelesco, y no hay auténtico surrealismo sin humor. Ese mismo humor provoca que la calavera muerda poco después la mano que la sostiene. El segundo ejemplo llega al poco tiempo, con la mención de las monjas que están 'arreglándose las faldas a cada momentito con sus tenedores de plata vieja sin dientes arrugada la piel medio pelada asquerosa'. La imagen funde la forma de los tenedores con la de las manos mismas y sus dedos viejos, casi como en aquel sillín y manillar de bicicleta que se convertía en cabeza de toro en el *objet trouvé* de 1942. 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, 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. Esto, que de un modo u otro ha sido señalado por cuantos se han acercado a sus modos literarios, merece ser repetido aquí, pues nos dice mucho de su ambición literaria, solidaria con la del pintor, pero también de su clara conciencia de los medios propios del escritor. Observémoslo en otro ejemplo.

En uno de los borradores finales de '24 Diciembre XXXV', donde sobre una copia mecanografiada se acumulan correcciones en tinta negra y roja, correspondientes al 28 de noviembre y del 5-6 de diciembre, escribe el siguiente verso, pues está marcado como tal: 'que cuece sus cintas de todos los colores'.⁴⁸

46 M.-L. Bernadac: "Tout ce qui est beau et bon peut devenir laid et mauvais. Picasso inverse l'ordre naturel et propose une vision du monde à l'envers: "ce qui est mensonge fut vérité" (18.4.35)' (*Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, xvi).

47 *Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 79, como la cita siguiente.

48 *Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 77, como las variantes que siguen.

El verso tiene unidad y tiene coherencia sintáctica, versal y lógica. La primera corrección, en tinta negra, añade no obstante un par de incisos, señalados aquí entre paréntesis, que rompen o fragmentan el sentido anterior:

[...] que (si las golondrinas cansadas de leer se ponen tan nerviosas de oír la cacerola de aluminio que) cuece sus cintas (de melones de chivo) de todos los colores

Finalmente, ya con la tinta roja del título final, que marco ahora entre paréntesis cuadrados, el antiguo verso quedará así:

[...] que (si las golondrinas cansadas de leer se ponen tan nerviosas de oír la cacerola de aluminio [es] que) cuece [en] sus cintas (de melones de chivo) de todos los colores [el arcoíris]

Ha habido un desplazamiento sobre una metáfora visual, desde las iniciales 'cintas de todos los colores' al sujeto 'arcoíris' final. Pero el sintagma inicial ha estallado en pedazos (o facetas, según el uso cubista) que incluyen unas golondrinas lectoras, y por ello lejanamente becquerianas; una cacerola que viene a reforzar las imágenes culinarias, aunque en clave sonora; y finalmente, unos 'melones de chivo' que, sobre esa misma onda culinaria, parecen forzar nuestra imaginación más vulgar.

Insistiré, con todo, en la dimensión oral que tiene el texto, aunque su lectura literal y continuada podría producir la muerte por asfixia.⁴⁹ La verborrea es, en sí misma, uno de sus aparentes horizontes. Utilizo la palabra 'verborrea' sin matiz peyorativo, en el sentido de flujo desmesurado de palabras, torrencial, inabarcable, más orientado a crear en el oyente un estado de ánimo, una impresión global, que a exigirle la comprensión puntual y precisa de lo dicho en cada momento. Algo así como en *Les Nymphéas*, de Monet, que podemos disfrutar en el Musée de l'Orangerie, de París. Ante esas pinturas monumentales, si optamos por aproximarnos a las pinceladas para mejor entender los secretos de tanta belleza, nada distinguiremos, aunque nos inviten a enmarañarnos en su red de colores y formas sueltas. De igual manera, hoy mismo, en la *Spoken Word Poetry* o en la música suburbana, el flujo torrencial de la voz, el ritmo, sus inflexiones y cambios son parte esencial, si no básica, de su misma constitución como modalidad artística. La opción consciente y sistemática de Picasso por los nexos copulativos 'y' o 'que', frente a alternativas más ligeras, como la pausa versal o los blancos (o el verso mismo) apunta a tal dimensión oral. De ese modo, parece incitarnos a aceptar su diferencia, su singularidad, a

⁴⁹ La dimensión oral no está reñida con el gusto de Picasso por caligrafiar o incluso litografiar sus textos.

aprender a leerla de cerca y de lejos, con toda su densidad verbal y rítmica.⁵⁰

Este análisis no cumpliría su finalidad si no se hace referencia a otro aspecto que antes esboqué apenas. Escribía líneas arriba que flota en el texto cierto aire a *La Celestina* o a *La Lozana andaluza*. No significa esto que podamos extraer tal o cual punto de contacto. Del interés de Picasso por *La Celestina* queda muestra en su pintura anterior y posterior. Tal interés se extiende a la tradición literaria española, y como muestra tenemos su colaboración con el grupo del 27 en el homenaje a Góngora de la revista *Litoral*, en octubre de 1927, o los cuarenta y un aguafuertes con los *Vingt Poèmes* (1948) del mismo poeta.⁵¹ Su interés por releer la tradición pictórica es evidente, y no han faltado quienes, como Rosalind E. Krauss, han denunciado incluso un supuesto abuso del *pastiche*.⁵² Sea como sea, el ambiente moral y físico a que nos remite este último texto tiene mucho que ver con sus tempranas experiencias españolas, anteriores al mundo francés y cosmopolita en que se encuentra hacia 1935. Se palpa entre líneas una España largamente denostada por el progresismo, antes y después de él: la España clerical, ‘vieja y tahúr, zaragatera y triste’, donde ‘otras calvas en otras calaveras / brillarán, venerables y católicas’, según los versos que en 1913 había escrito don Antonio Machado. Serían las mismas calvas que doña Celestina presumía de tener entre sus buenos clientes. Es la tradición volcada en lenguaje de vanguardia, algo no tan inusual entre los jóvenes escritores de la Península, como Alberti y Lorca habían demostrado pocos años antes.

Pero el flujo final de las palabras trae también sabores de buenos recuerdos por viejas cocinas familiares: ‘caracoles puchero roto cuchara hecha de boj y reloj de pulsera orégano laurel y aljofaina de plata’.⁵³ A pesar de la sombra supersticiosa del puchero roto, es fácil acordarse de la ‘buena albahaca’ que tenía la madre de don Antonio en sus macetas sevillanas. A esta luz, habría que matizar mucho la afirmación anterior sobre el predominio absoluto del tiempo presente y de lo inmediato, marcado por las fechas precisas. Como en el caso de la perspectiva, o como en la superposición de capas taurinas con capas eróticas, también aquí hay una

50 Bernadac recoge la cita de las conversaciones de Picasso con Sabartés en donde aquel afirma que su interés ‘ce n’est pas de faire des récits ou de décrire des sensations, mais de les suggérer par la sonorité des mots’ (*Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, xiii). ‘Sonoridad’ que, podríamos decir, va más allá de las palabras-objeto en singular, hacia una ‘sonoridad’ como suma. También Sabartés da cuenta de cómo ‘à la fin de l’année [1935], il commence à lire à haute voix ses écrits aux amis qui prennent un intérêt évident à l’écouter’ (citado en *Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, xxxi). En fin, Bernadac habla de ‘poésie qui paraît plus proche du chant et de la danse que de la littérature’ (*Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, xii).

51 Michaël, *Picasso poète*, 15.

52 Rosalind E. Krauss, *Los papeles de Picasso* (Barcelona: Gedisa, 1999).

53 *Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 79.

fusión del presente con el pasado remoto, de la cocina de La Boétie 23 con añoradas cocinas malagueñas o coruñesas, en una confusión de voces como ráfagas que llegan a través de los oídos de aquel niño. No hay confesionalismo, no hay sentimentalismo, pero sin duda hay sabor de cosas vividas. Roland Penrose, su biógrafo, lo anotaba así en sus cuadernos en 1955:

The poems of P[icasso] are very personal and hermetic. D[ora Maar] can understand meaning and see origins only of those parts inspired by her and their life together. In the *Desire caught by the tail* the descriptions of her with fingers smelling of turpentine, etc., are clear—also the electric stove, which was one of her gadgets, always given credit for any successful cooking. Other passages—‘the man hanging in the curtains, etc.’ are very obscure, but all belong to distant memories and haunting events.⁵⁴

A modo de conclusión

Aunque la producción literaria en francés supera a la española, su inspiración literaria más personal, su habla natural, las albercas de la memoria de donde surgen esas frases laberínticas, llenas de ecos, eran sin duda profundamente españolas.⁵⁵ El pintor y el escritor encuentran aquí una clara línea divisoria. El público natural de Picasso era francés, franceses eran sus *marchands* y también eran francesas o se expresaban en esta lengua sus amistades del día a día, con la excepción acaso de Sabartés. Lo que apenas afecta al pintor puede ser decisivo para el escritor. A modo de contraste químico, ¿no vacilaría antes de traducir al francés el genuino aroma a rancio castizo que desprenden los poemas vistos?⁵⁶ ¿‘Peu lui importe’ equivale a ‘importa un pito’? ¿Se toca ‘el piano de manubrio’ como

54 *Visiting Picasso: The Notebooks and Letters of Roland Penrose*, ed. Elizabeth Cowling (London: Thames & Hudson, 2006), 134. Pero ya Breton, con fina intuición, señalaba la sensación de diario íntimo que desprendían estos textos: ‘On a par là l’impression de se trouver en présence d’un journal intime à la fois sensoriel et sentimental tel qu’il n’en a jamais été tenu et cette impression est si vive, si troublante que ce n’est sans doute pas par hasard que j’ai omis de prendre copie d’un poème typique, ainsi étiqueté’ (Breton, ‘Picasso poète’, 187).

55 ‘Il écrit en français et en espagnol, sans privilégier sa langue maternelle. Les poèmes en français ont même tendance à être surreprésentés, puisqu’il existe environs deux cents textes, dont deux pièces de théâtre, contre cent cinquante en espagnol’ (Michaël, *Picasso poète*, 28).

56 Picasso mismo habría hecho las traducciones de los textos vistos al francés, en algún caso de modo oral, dictándose la palabra a palabra a Breton (Breton, ‘Picasso poète’, 188).

‘du piano mécanique’? En fin, ¿‘manger les couilles du mort’ es ‘comer cojones al interfecto’?⁵⁷

Sin duda, hay un fondo profundamente español en Picasso que, más allá de los tópicos taurinos repetidos una y otra vez, se expresa del modo más nítido en sus textos literarios escritos en lengua materna. No cabe hablar de casticismos en su caso. La amalgama de referencias culturales y formativas tampoco se circunscribe al entorno malagueño o andaluz, sino que arrastra sin duda experiencias gallegas y, sobre todo, catalanas, tan diferentes entre sí. A todo ello habría que sumar un cúmulo de lecturas que, como las de Góngora o *La Celestina*, son de difícil cuantificación en cuanto a su densidad, pero que acaban de delinear tan marcado perfil. No es por ello casticista Picasso, no cae en la tentación del neopopularismo al modo de Lorca o de Alberti. Lo sorprendente, y también lo más gratificante para el lector exigente, es el modo como resuelve a partir de materiales tradicionales o directamente castizos una poesía que no renuncia a la vanguardia y a la experimentación, una poesía coherente siempre con su ideario plástico.

Si el lenguaje es, como afirma Yuri Lotman, el principal agente modelizador de la cultura y de las artes, incluida la pintura, entenderemos mejor el afán de Picasso por expresarse mediante la literatura. Hay una parte sustancial de él que solamente mediante la palabra consigue aflorar. Sin que resulte paradójico, bien podremos afirmar entonces que una escritura en apariencia tan poco confesional sea al mismo tiempo la expresión más íntima del hombre y del artista.⁵⁸

57 Son las traducciones que aparecen en la edición de Bernadac y Piot (*Picasso écrits*, ed. Bernadac & Piot, 77–79) y en *Cahiers d'Art* (1935) y de las que se responsabiliza el propio Picasso, no sé si en este caso con la mediación de André Breton.

58 ‘La puesta de manifiesto de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas en la pintura (trabajos de L. F. Zheguin, B. A. Uspenski), en el cine (artículos de S. Eisenstein, Yu. N. Tinianov, B. M. Eiejnbaum, Ch. Metz) permite ver en estas artes *objetos semiológicos*: sistemas contruidos a modo de lenguas. Puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios’ (Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico* [Madrid: Istmo, 1982], 20).