

# EL EROTISMO EN EL MUNDO DE PICASSO

J. CORREDOR-MATHEOS

**P**ARA intentar comprender la importancia del erotismo en la obra de Picasso hay que considerar ésta en su conjunto y seguir, aunque sea sumariamente, el hilo de su evolución. La exacerbación con que trató algunos temas en la última década de su vida puede inducir a creer que la obra picassiana estaba teñida de un erotismo muy marcado, cuando lo cierto es que durante varias décadas —y salvo los dibujos, algunos feroces, que hacía para diversión de sus amigos— los desnudos femeninos y las parejas de hombre y mujer unidos fueron tratados con una especie de castidad conceptual y plástica. En ello debía influir sin duda el peso de la tradición y los prejuicios, que, a pesar de la libertad con que Picasso se produjo siempre, debían jugar un papel inhibitorio en las obras destinadas a ser públicas. La sexualidad desatada, o si prefieren desenfrenada, se producirá en pinturas y grabados en realidad tardíamente, en los años sesenta, de un modo que no cabía presagiar ni siquiera a la vista de los aguafuertes y otros grabados de la "Suite Vollard", realizados en un momento tan expresionista como son los años 1930 a 1937.

Observemos a la pareja de *La vida*, de 1903: hay en estos desnudos, que son contemplados por una mujer con un niño en brazos, una actitud de pudor y como de querer pasar inadvertidos. Más que lo sexual, o incluso lo erótico, encontramos un sentimiento amoroso, como la otra cara de una soledad cuya huella parece visible en éste y otros lienzos y dibujos de la

época azul. Esto puede hacerlos recordar las palabras del propio Picasso, según las cuales, "en el fondo no existe más que el amor. Sea el que sea". Las obras de entonces estaban impregnadas de sentimentalismo. Son años de proyectos e ilusiones, y de una vida libre que no necesitaba encontrar compensaciones eróticas en los temas pictóricos ni en su tratamiento. Cuando, por ejemplo, en *La toilette*, pintado en Gosol en el verano de 1906, pinte un atractivo desnudo femenino, habrá sustituido la niebla romántica, el gusto dulzón y triste por las ganas de gozar sensualmente la vida en todos sus aspectos. Esa muchacha se está arreglando el cabello frente al espejo que sostiene otra muchacha, ésta vestida. La sensualidad se apoya sobre todo en esa autocontemplación, en la sensualidad que

tiene a sí misma como objeto, sin tensión ni la aparente necesidad de conectar con un elemento externo a ella. Pero en aquellos años no parece que exista una delectación especial, por parte de Picasso, al tratar estos temas. Como hizo notar Sabartés, el tema de la mujer es para él, ante todo, forma, línea y color, digno de ser tratado como cualquier otro objeto. *Les demoiselles d'Avignon* nos lo confirma de una manera demasiado rotunda, diría: está a punto de iniciarse la época cubista y estas figuras, más que pupilas del prostíbulo barcelonés de la calle Aviñó, son problemas puramente formales, de los cuales se ha eliminado, prácticamente, todo rastro de humanidad temática. Al mismo tiempo que ante el impresionismo y sus consecuencias reacciona Picasso, escogiendo una opción

opuesta, ante sus épocas demasiado humanas de los años anteriores. Deberán pasar algunos años hasta que la figura vuelva a ser tratada con el realismo necesario para que lo erótico, en cuanto a tema, vuelva a ser reconocible. Pero este erotismo no rebasará todavía las medidas ya mínimas con que es visto en su propia expresión plástica. Picasso, al principio de los años veinte, está preocupado por encontrar una manera neoclásica y monumental que oculta, en realidad, una inquietud más honda: la de encontrar o reencontrar un estilo propio, después de la indecisión general que siguió a la primera gran guerra. Esas mujeres macizas como las de *Dos mujeres corriendo por la playa* (1922), a pesar de llevar los pechos al aire, no inspiran sensualidad ninguna: es decir, lo sensual, lo erótico, queda centrado en un nivel intelectual puro: es un erotismo de la línea, los planos y los volúmenes, que no puede establecer contacto con el sentimiento erótico del espectador. Acaso podrían encontrarse rastros de un erotismo sádico en obras posteriores, ya en los años treinta, cuando Picasso se manifiesta como el gran destructor. A partir de 1930, en el comienzo de una nueva década, los cuerpos del hombre y la mujer, más que una efectiva unión, incluso en el mero nivel mecánico, parecen plantear un choque frontal que busca la destrucción mutua, si es que no se trata de una autodestrucción. Lienzo significativo es *Figuras a la orilla del mar*, del citado año. La imagen de la mujer pierde la serenidad y los rasgos maternales que encontramos hasta ahora —el mismo tema



Aguafuerte dedicado por Picasso a su amigo Sabartés.



Retrato de Jaume Sabartés con una "pin-up". Heliograbado en color y lápices de colores. Fechado en Cannes, 22 de mayo de 1957.

de la maternidad lo había tratado mucho—, aunque seguiremos encontrando desnudos y otras figuras femeninas como ensimismados, bañados por una sensualidad distante y ajena a toda provocación. Y, por otra parte, se irán produciendo esos choques que parecen totales, con resonancias cósmicas, que nos muestran el momento culminante, el nudo del conflicto.

La técnica que ha servido en mayor grado de cauce a lo

erótico, en la obra de Picasso, es el grabado. La primera gran serie que lo revela es la llamada "Suite Vollard". Lo que ensalza, ante todo, es la fuerza, la plenitud vital, desde una perspectiva clásica —de un clasicismo, más que apolíneo, dionisiaco— en que el hombre es encarnación y metáfora de las fuerzas de la Naturaleza (existía el precedente de *El rapto*, de 1920). Lo erótico puede ser en esta serie hasta brutal, sin más re-

finamientos culturales que los que ponen el cristal clasicista, la transmutación artística de esos temas. El hombre es equiparado al Minotauro, aunque en otro aspecto se le oponga, y la mujer cumple el papel del hecho natural último, con las connotaciones maternas y de muerte bien conocidas. Curiosamente, más que el lazo amoroso, lo que encontramos es el relajamiento posterior: cuando las potencias, calmadas, se su-

mergen en una voluptuosidad sin objetivos inmediatos y buscando el deleite más bien en el sentimiento del fluir del instante mismo, cuando el tiempo parece detenerse y colorearse de eternidad. En la "Suite Vollard" encontramos una figura masculina dinámica, sorprendida en uno de los momentos de su giro en torno a la mujer. Esta constituye algo fijo, imperturbable —¿con una distancia frígida?—, y la figura del hombre se deleita en la contemplación de su imagen o en ir levantando los velos que la ocultan, como pone de relieve la aguatinta de esta serie titulada *Fauno desvelando a una mujer*. Pero a veces el paso a la posesión está dado con tal violencia que el macho ha de adoptar la figura del Minotauro para que la potencia natural del choque quede en evidencia.

En los años cincuenta aún encontraremos la sensualidad vista bajo metáforas clásicas. En *La bacanal*, de 1955, por ejemplo, aunque con unos colores fríos y una deformación grotesca. Por otro lado, estos años cincuenta son todavía, en los lienzos, de una descoyuntada y crispada geometría. Pero en medio de rectas y ángulos aparece de pronto algún que otro desnudo de pronunciadas curvas, que parece afirmarse por contraste, y que tiene ya una sensualidad en que, tras la pura geometría de la curva, se revela un sentimiento erótico. Lo que domina en esos momentos es un ansia de destrucción: se deforma la imagen, se la descompone, descubriendo sólo sus aspectos amenazadores. Es difícil, salvo en los retratos de Jacqueline —nada eróticos, por cierto— encontrar un punto de sosiego, de estabilidad.

La gran fase erótica de Picasso empieza hacia 1963 —seguramente podemos dar esa fecha de manera precisa—, con la serie de lienzos sobre el tema de *El pintor y su*

## EL EROTISMO EN EL MUNDO DE PICASSO

modelo. Del mismo año es el *Rapto de las sabinas*, en que el amor está mezclado con la muerte, como violencia pura. Los cuadros de *El pintor y su modelo*, en cambio, inauguran —aunque existe ya algún precedente—, la actitud del *voyeur*, que, a partir de ese momento, será importante. En líneas generales, el encuentro sexual se ha producido como un choque natural, sin más estridencias, diría, que las que le resultan propias. Por otra parte, la figura de la mujer, cuando aparecía, resultaba pasiva, como hemos dicho, y discreta. Ahora muestra de manera exultante y provocadora sus atributos. Frente a ella está el pintor y, en ocasiones, un simple espectador, si no es alguien que mira entre unas cortinas. Pero destaquemos la exageración y desenfoque con que son vistas ahora las curvas femeninas, que han pasado de estáticas y como lejanas a constituir un reclamo de sí mismas y a ser el elemento activo del juego. Me atrevería a afirmar que el varón, que antes era móvil y se desplazaba en torno a la mujer, se ha convertido en elemento fijo, mientras ahora es la mujer quien, de un modo real o potencial, gira. Y no nos engañe el que la figura de la mujer pueda ser yacente, como en *El gran desnudo*, de 1964, en las antípodas del ensimamiento anterior. Incluso el desnudo femenino se vuelve, él mismo, dinámico, como en la serie de dibujos titulada *Betsabé*, de 1963, y constatemos que, junto a la actitud decidida y en movimiento de esta figura, se ve, en uno de los dibujos de esta serie, la figura encogida y quieta de un espectador. La figura de la mujer se va afirmando, cobra importancia, ganada por la fuerza de su atractivo erótico precisamente, se convierte en figura menor y casi siempre

en segundo plano; en alguna ocasión esta última puede ofrecer el desairado papel del grotesco *Hombre arrodillado* delante de una mujer desnuda, de 1966, o ser transfigurado en caricatura de sí mismo, en el personaje de *Mujer y mono* del mismo año.

Avanzados ya los años 60 se ha acentuado este interés por el tema erótico tratado de

plástica están puestos al servicio de la visión erótica. Una visión que corresponde, en el fondo, a una mirada angustiada, seguramente más por la muerte que por una pérdida de fuerzas vitales, aunque resulte difícil separar una cosa de otra. El cuerpo desnudo de la mujer está potenciado al máximo, como objeto de placer: no es el de una inter-

aguantinas y puntas secas, y también, aunque no con la misma brutalidad, en las pinturas. En éstas, más que el acto sexual al desnudo, lo que encontramos es ese choque frontal, que en algunos de los cuadros presentados en la exposición del Palacio de los Papes de Avignon adopta la forma de *El beso*, donde el encuentro revela la agresividad, la furia destructora que, en el fondo, ha alentado en toda la obra de Picasso.

El Museo Picasso de Barcelona ha organizado ahora una magnífica exposición dedicada al "Picasso erótico", con 58 obras de diversas épocas, que habían permanecido hasta ahora ocultas y que el público puede contemplar por primera vez. Además de aguatinas y aguafuertes de la serie de 1963 y aguafuertes de 1966, a los cuales nos hemos referido, pueden verse algunos dibujos de 1901-1903, de una gracia desenfadada y procaz, y las composiciones humorísticas procedentes de la colección Sabartés, con "collages" de revistas ilustradas, realizadas entre 1957 y 1962. Con motivo de esta exposición se ha editado un catálogo, con textos de Rosa María Subirana y Blai Bonet, y reproducciones de todas las obras presentadas, así como un cartel.

El interés de esta exposición es múltiple, y no es de despreciar el hecho de que, como se ha hecho notar, el propio tema pueda acercarse a la obra de Picasso a cierto sector del público alejado de su arte. Desde un punto de vista artístico, esta selección da a conocer un aspecto que, si en determinados momentos ha sido muy importante en Picasso, por sus valores formales y su significación profunda nos permite además adentrarnos en la esencia misma de la obra del gran artista. ■ J. C.-M.



"El virgo", Barcelona, hacia 1901-1902.

una manera cada vez más cruda, e incluso muchas de estas obras no se han llegado a exponer hasta ahora. A 1968 corresponde una larga serie de grabados, la mayor parte de los cuales están dentro de esta línea. No había llegado nunca Picasso a tanto realismo, a tanta procazidad, para decirlo claramente. No se trata de un hecho nuevo en el arte, y existen ejemplos numerosos en el antiguo Oriente, las culturas precolombinas y el arte romano, por citar algunos ejemplos, de un afán de mostrar el hecho sexual, la unión de dos cuerpos, sin paliativos. Parecen responder, todos estos grabados, a una obsesión. Lo erótico, lo sexual, está puesto por encima de lo plástico: o quizá es más justo decir que todas las posibilidades y recursos de la

locutora u oponente en el juego amoroso, sino cosa, recipiente. El enfrentamiento de Picasso al tema del amor carnal no se había producido hasta ahora de este modo, con esta exasperación o desesperación. La calidad del *voyeur* es valorada revistiéndolo de figura histórica o con la dignidad de príncipe eclesiástico. Aunque a veces veamos dos cuerpos revueltos —confundidos, pero no fundidos—, el tema, el objeto de la preocupación, y no sólo artística, es el cuerpo de la mujer, que, acaso en mayor medida que antes, a pesar de las apariencias —o precisamente por lo que las apariencias suponen de coartada—, es más distante, más alejada que nunca.

La dedicación a estos temas prosigue en los años siguientes, en aguafuertes,