

Apollinaire, Picasso y el cubismo poético

Como sabemos, Apollinaire fue un gran inventor de palabras. En rigor, todo buen poeta lo es. Pero en su caso, se une, a la producción de neologismos, la fortuna de que se hayan convertido en rótulos universales.

Es lo que ocurre, por ejemplo, con el cubismo. Se dice que fue Matisse, observando un cuadro de Braque, en 1908, el que comparó la composición a un amasijo de pequeños cubos. El crítico Louis Vauxcelles, retomando a Matisse, acuña la palabra *cubismo* al comentar una exposición Braque de ese año, pero será Apollinaire quien intente las primeras aproximaciones conceptuales a la pintura cubista, atribuyendo su paternidad a Picasso, del cual los cubistas serían meros y chatos imitadores. Las fórmulas picassianas del cubismo han de permanecer secretas, según dictamen de Apollinaire.

Como irá ocurriendo con las vanguardias, la eclosión cubista es rápida, escandalosa y efímera. La muestra de 1911 en la Sala 41 de Los Independientes, señala la presencia del movimiento, pero ya en 1912, Apollinaire dirá que la experiencia cubista ha pasado como algo transitorio y que ha llegado la hora de las «obras definitivas» *.

Se diseña en estas palabras la tensión que dramatiza el arte occidental desde Baudelaire: pasar o quedar. Volveremos sobre ello, pero antes apuntaré algunos rasgos del cubismo elaborados por el mismo Apollinaire. Debemos aceptar que no son demasiado precisos, pero que tienen el valor del precedente.

Uno de ellos es la ruptura con el referente. La pintura ya no trata de representar objetos reconocibles del mundo exterior, en la llamada y supuesta «realidad», sino que concibe o crea su propia realidad. Desaparece cualquier intento de mimesis o de ilusión óptica. La cubicación (sic) del cubismo sería el procedimiento técnico para resolver los problemas que suscita la producción de esta realidad segunda. «El cubismo no es arte de imitación, sino de concepción que se eleva a la creación».

El otro rasgo destacable es la ruptura con la noción de placer estético. Se trata de una nueva especie de belleza, carente de delectación, expresión cósmica del universo, de una totalidad que excede a la mera especie humana. De algún modo, se intenta

* Se suele tomar esta fecha como frontera entre el cubismo analítico y el sintético.

derogar las nociones de figura, de mimesis verosímil y de gusto (en el doble sentido de experiencia placentera y de valoración estética) que, con matices, venían dominando el arte occidental desde el Renacimiento.

Este vuelco no se produce de un día para otro. Apollinaire lo ve como la culminación de un proceso que viene desde Courbet y llega a Derain, pasando por Cézanne. En mi opinión, convendría haber complicado en la cosa a Van Gogh y, sobre todo, la historia entera de Monet, en cuyo sistema se organiza la pintura no mimética y se descomponen las diversas formas de mimesis visual analizadas y atacadas por el impresionismo.

El objeto de estas páginas es comparar los procedimientos cubistas visuales de Picasso con los poéticos de Apollinaire. Para ello daré un rodeo inexcusable, no sin antes apuntar que la existencia del cubismo poético es discutida por algunos autores como sostenida por otros y que esta polémica, por lo densa y documentada, excede los límites de este ensayo.

Creo útil relacionar esta rápida meditación de Apollinaire sobre el cubismo con otras suyas, que lo vinculan a las líneas de fuerza sobre las cuales se monta el proceso de la poesía contemporánea, a contar desde el romanticismo, sobre todo el primer romanticismo alemán y, más aún, por su carga teórica, desde el simbolismo francés. Es decir, los padres y los bisabuelos del poeta Apollinaire.

Nuestro escritor ha insistido en la noción de *pintura pura* en términos muy similares a los que, por esos años y luego, Paul Valéry (retomando a su maestro Mallarmé) utiliza para definir la *poesía pura*. Dice Apollinaire: «Cada obra de arte ha de encontrar en sí misma su lógica, su verosimilitud, y no sólo en los aspectos fugitivos de la vida contemporánea».

Y también dice, en su escrito *Sur la peinture*: «La llama es el símbolo de la pintura y las tres virtudes plásticas llamean irradiando. La llama tiene la pureza que no sufre nada de extraño y transforma cruelmente lo que alcanza en ella misma. Tiene esa mágica unidad que hace que, si se la divide, cada llamita es parecida a la llama única. Tiene, por fin, la verdad sublime de su luz que nadie puede negar».

¿Cómo opera esta pureza apolinariana, apolínea, si se quiere, aprovechando la sugestión de los sonidos, tan simbolista? Bautizando el instinto, humanizando el arte, divinizando la personalidad, dice el poeta. Muy largo me lo fiáis. Vamos a concretar un poco más.

La pureza de la pintura, sigo siempre a Apollinaire, es como la música en tanto imagen de la literatura pura. Y aquí estamos en pleno simbolismo: la razón que organiza las palabras del poeta es una razón musical. Una armonía de caprichos, como diría, por esos años, nuestro Rubén Darío.

Pero hay más precisiones. Una atañe a la posible «verdad» que encierra, transmite o produce la obra de arte. No se trata ya de ser verdadero por el truco del parecido, de la verosimilitud. Se trata de servir a la naturaleza, sí, pero no a la naturaleza inmediata y perceptible, sino a una naturaleza superior y supuesta, que permanece

cubierta. Más simbolismo. Hay un signo en todo lenguaje que permanece encubierto, al que no se puede acceder, y que permite el funcionamiento de las demás palabras. El nombre de Dios para los antiguos cabalistas, la rosa de Mallarmé, que no existe en ninguna florería, jardín ni matorral de la realidad vegetal.

Esto tiene una gran importancia para la pintura, ya que señala la diferencia entre lo que puede mostrarse y lo que puede decirse. Wittgenstein ha sido tajante al observar este deslinde: lo que puede mostrarse no puede decirse o viceversa. La pintura y la música, desde el punto de vista simbolista, tienen una infranqueable superioridad sobre la literatura, puesto que son artes del buen mostrar, si se quiere: sus objetos están allí, inmediatos y presentes, sin la mediación de la palabra.

Ahora subrayo una observación de Apollinaire que me parece cardinal y que me servirá para guiar el desarrollo posterior de mis palabras. «Le sujet ne compte plus ou s'il compte c'est à peine». Lo dejo en francés para no empobrecer la palabra *sujet*, que significa sujeto y, a la vez, asunto. El asunto no cuenta más, el sujeto no cuenta más. Es como si dijéramos que, al derogar el objeto, se deroga también al sujeto, que no pueden existir el uno sin el otro.

Apollinaire, consciente de las rupturas que se habían producido ante sus ojos en el operar de la pintura, intenta señalar que la pintura pura no es una especie de pintura, sino un arte nuevo. Su procedimiento excelente lo ejemplifica, otra vez, con Picasso, ese cirujano que trata los objetos como si disecara cadáveres, guiado por una razón abstracta. Digamos de paso que los objetos a los que se refiere Apollinaire son, obviamente, objetos de la pintura y no objetos de la realidad referencial, del mundo exterior al cuadro. Cuando Picasso se interesaba por estos objetos, lo hacía con un vocabulario visual totalmente mimético y, excuso decir, de altísima calidad plástica.

Resumiendo: la pintura pura es la que trabaja buscando la lógica visual inherente al cuadro, inmanente a él, sin someterse a ningún deber de representación ni a categorías de sujeto y objeto. Sólo así puede acceder a una realidad superior, esa suerte de superrealidad de que se ocuparán los superrealistas. De paso, también, digamos que fue Apollinaire quien inventó la palabreja *surréalisme*, en 1917, para definir su drama *Les mamelles de Tirésias*.

Por su parte, esta busca de la lógica inherente vincula la obra visual con otros sistemas de signos, que se dan, a la vez, en el acto de inventar el cuadro. Se produce una suerte de sinestesia, de percepción con sentidos múltiples. Unas formas visuales evocan sonidos, movimientos, olores, temperaturas. Sobre todo, evocan fenómenos auditivos organizados, ruidos, susurros, cuchicheos, músicas. En esos años, encerrado en su alcoba, Marcel Proust escribe una monumental epopeya de la memoria, en la cual mostrará cómo el recuerdo, musicalmente organizado, sintetiza todas las percepciones. Una magdalena mojada en una taza de té recoge del pasado toda una biografía.

Este complejo sensible, convertido en sistema estético, recibe, en 1912, el nombre de *orfismo* por parte de nuestro infatigable bautizador Apollinaire. Ya sabemos que

esta palabra sirve, en los manuales históricos, a veces, para englobar a pintores disímiles, como Franc Marc, Robert Delaunay o Fernand Léger.

Las dos vertientes, la desaparición del sujeto y la multiplicidad sensible de la obra pictórica, nos conducen a la categoría de la simultaneidad, que me parece la capital en la construcción de Apollinaire relacionada con su posible cubismo poético. Escribe el poeta en 1913 (*Salon d'Automne*): «En la pintura todo se presenta a la vez, el ojo puede errar por el cuadro, volver sobre tal color, mirar, al principio, de abajo hacia arriba, o hacer lo contrario; en la literatura, en la música, todo es sucesivo y no se puede retornar, azarosamente, a una palabra o a un sonido».

He aquí planteado el clásico problema que ya en el XVIII afrontó Lessing: las artes de lo simultáneo y de lo sucesivo, del espacio y del tiempo. Un edificio o un cuadro son simultáneos aunque se emplee tiempo en percibirlos. Un poema o una sonata son sucesivos aunque volvamos sobre ciertos pasajes. El drama se plantea cuando queremos introducir simultaneidad en la música o la literatura, y, viceversa, sucesión en la pintura.

Esta dicotomía parece sintetizarse y resolverse, en los primeros años del siglo, con la aparición del cinematógrafo. Se trata de un arte espacial, pues se proyecta sobre un espacio copiado del espacio pictórico tradicional, a la vez que temporal, pues muestra imágenes sucesivas y móviles.

No es extraño, pues, que el cine aliente y acompañe a las vanguardias y que, en cierta época, sirva para distinguir a los intelectuales anticuados o actualizados, según repudien o acepten el cine. Arte de barracón, curiosidad de feria, en sus comienzos, el cine alcanza, muy pronto, con Georges Méliés, el carácter de un artefacto narrativo de primera magnitud. Feuillade y sus series y, sobre todo, Griffith, con *Intolerancia* y *El nacimiento de una nación* (1915/16) incorporan el cine dentro de la gran tradición épica occidental. Demás está decir que las vanguardias de los años veinte tendrán una zona cinematográfica fundamental: escuela soviética, surrealismo francés, expresionismo alemán.

En los films del joven René Clair, de Buñuel, de Cocteau, de Germaine Dulac, etc, hallaremos sugerencias del orfismo pictórico y, sobre todo, del futurismo italiano pero, precisamente, porque estos pintores de la década anterior han intentado plasmar en sus cuadros las incitaciones cinéticas del *biógrafo*.

Los cuadros de Severini, de Balla, de Russolo, de Metzinger, incorporan la simultaneidad al lienzo, pintando las posiciones sucesivas de un objeto en movimiento en el mismo espacio. La inmovilidad y la unidad excluyente y dominante del punto de vista se disuelven en favor de la multiplicidad coetánea. A veces, se pintan módulos pictóricos sucesivos, como si el cuadro fuera una sucesión de fotogramas.

Tal descentramiento dinámico se corresponde, en la música, con la crisis de la tonalidad. La música tonal tenía una definición armónica dominante, toda obra respondía a tal o cual tonalidad. Pero ya ciertas partituras como *La consagración de la primavera* de Stravinski (1913) superponen tonalidades distintas, en un ejercicio politonal,

así como Richard Strauss, en *Electra*, plantea pasajes de notas encimadas sin tonalidad alguna, anunciando las experiencias de la Escuela de Viena, el atonalismo serial y también el atonalismo libre. Cabe señalar el uso que los músicos de la época harán de modelos africanos y antillanos de danzas con ritmos superpuestos.

Diversidad de puntos de vista simultáneos, diversidad de tonalidades simultáneas, diversidad de tiempos simultáneos: todo apunta al destronamiento de ese sujeto dominante y unificador que había regido la producción artística hasta mediados del siglo XIX, tanto sea desde el mito del individuo absoluto, impar y genial, o como en el romanticismo, del descenso a los abismos donde yace la única alma colectiva o, como en el realismo, unificando el campo de la obra de arte desde fuera, por referencia a un realidad única y unívoca.

Este fenómeno también fue bautizado por Apollinaire. Habló alguna vez de *simultaneísmo* y me parece la mejor definición de cuanto vengo diciendo. Es también, un vínculo profundo con la poética del simbolismo, de la cual proviene Apollinaire, pues el simbolismo es una poética de la desujetación. El poeta ya no es el autor ni el factor del poema, sino su escucha, su escriba, su amanuense, su corrector. El discurso del lenguaje, estructurado por normas musicales que actúan en la prosodia, es un sujeto en sí mismo, al cual el poeta sirve de canal para manifestarse, como si fuera un trance, en que se escucha la voz del Otro dentro del Yo. O como si fuera una sesión de psicoanálisis. Cada voz que se oye es un sujeto y el conjunto afecta una apariencia coral, no ya lírica.

Creo que Apollinaire encaja más fácilmente en esta construcción que no en otras cercanas, como el futurismo, a pesar de que escribió uno de sus manifiestos, en colaboración con Marinetti y que, alguna vez, se refirió a lo Sublime Moderno (sic), dando el habitual catálogo futurista de bicicletas, aeroplanos, etc. La belleza del futuro estaba en la tela encerada, el hierro fundido, el cemento, etc.

Me parece que ya está bien de teoría y que, ahora, corresponde examinar algunos casos para ver, en Picasso y en Apollinaire, cómo se cumple esta estética del símbolo, la desujetación y la simultaneidad.

En la especie, Apollinaire parecía predestinado a la multiplicidad y la dispersión de los sujetos dentro de él, ya que, al nacer, fue inscrito en el registro municipal de Roma como Dulcigni, en la iglesia como Kostrowitzki, en tanto que él firmará Guillaume Apollinaire (un seudónimo) y utilizará otros heterónimos, entre ellos uno femenino: Louise Lalanne. Todos parecen nombres falsos de un sujeto anónimo, que pone en escena la teoría de la invención poética del simbolismo.

En los poemas de Apollinaire, la puesta en escena de nuestras teorías afecta tres formas distintas: el caligrama, el poema coral y la tarjeta postal.

No explicaré exhaustivamente lo que son los caligramas, tema de otro ensayo. Simplemente, señalo cómo se vincula este espacio poemático que es, al tiempo, un espacio visual, con la propuesta simbolista del sujeto múltiple, la espacialidad del poema y la poética del silencio.

En el caligrama hay varios emisores, no sólo porque las voces de los «versos» son distintas, sino porque el emisor visual no es el emisor verbal. En algunos de ellos hay tipos de signos diversos, como ser dibujos y notaciones musicales, melografías.

Mallarmé reintroduce el caligrama en la poesía francesa con su famoso *Jamás un tiro de dados abolirá el azar*. Por otra parte, hizo editar algunos de sus poemas con el facsímil de su caligrafía. Esto vincula el poema a rasgos visuales inamovibles. Cada vez que se reedita un determinado poema, ha de acudir a la misma tipografía o al mismo facsímil. No es la letra un dato variable, porque tiene una definición visual precisa, lo mismo que el color o la composición en un cuadro.

Es lo que pasa, paralelamente, con los espacios en blanco. Van dibujando unas estructuras visuales que no son meramente decorativas, ni sobras de papel en la página. Son símbolos del silencio, en que la prosodia poética se acalla y respira y sobre los cuales el lector proyecta sus propios signos. El poema no es una comunicación autoritaria y unidireccional, sino que se convierte en un tejido hecho por varios tejedores simultáneos, incluido el lector.

En el poema coral se advierte que cada verso, cada cláusula, a veces, proviene de un emisor distinto. La lectura ideal en voz alta sería con distintas voces, un poco superpuestas, como ocurre en los coros, pues se trata de poemas que no son sólo textos literales, sino, también, partituras. En ocasiones, esta coralidad se plasma visualmente con renglones verticales y oblicuos, que rompen la sujeción geométrica a las convenciones tipográficas y permiten ir y venir dentro del poema, quebrando, así mismo, su fatal carácter sucesivo. Aquí hay música pero, en cierto sentido, música aleatoria.

Este procedimiento coral tendrá que ver, más tarde, por supuesto, con el cine sonoro, pero también con una influyente zona de la narrativa, en la cual cabe situar a ciertos narradores norteamericanos de los años veinte (ante todo, John Dos Passos, también William Faulkner) y al propio *Ulysses* de James Joyce.

En cuanto a la tarjeta postal, la dejo última porque combina procedimientos del caligrama con la coralidad. Aparecen, en efecto, composiciones visuales con palabras y voces distintas. Pero aparece, además, lo impreso y el sello postal con el matasellos, como partes fijas, emitidas por otra voz anónima y un fuerte y rígido contenido verbal y gráfico. Yo diría que se trata de poemas-collages, a la manera como Picasso hacía, por las mismas fechas, sus cuadros/collages con recortes de papel y de cartón.

Ahora pasemos, finalmente, a los ejemplos picassianos.

Los voy a mencionar en orden casi estrictamente cronológico, para ver cómo, a lo largo de su larga vida productiva, Picasso aparece como una población de varios pintores distintos, no sólo sucesivos, conforme a la periodización de su obra, tan conocida, sino también simultáneos. Pareciera que la firma de Picasso fuera la contraseña apócrifa de un grupo de pintores, emisores contemporáneos y diversos de una pintura coral.

El cuerpo humano puede aparecer, a un tiempo, seleccionado conforme a un canon previamente aceptado de belleza corriente o deformado en una óptica grotesca. Los

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

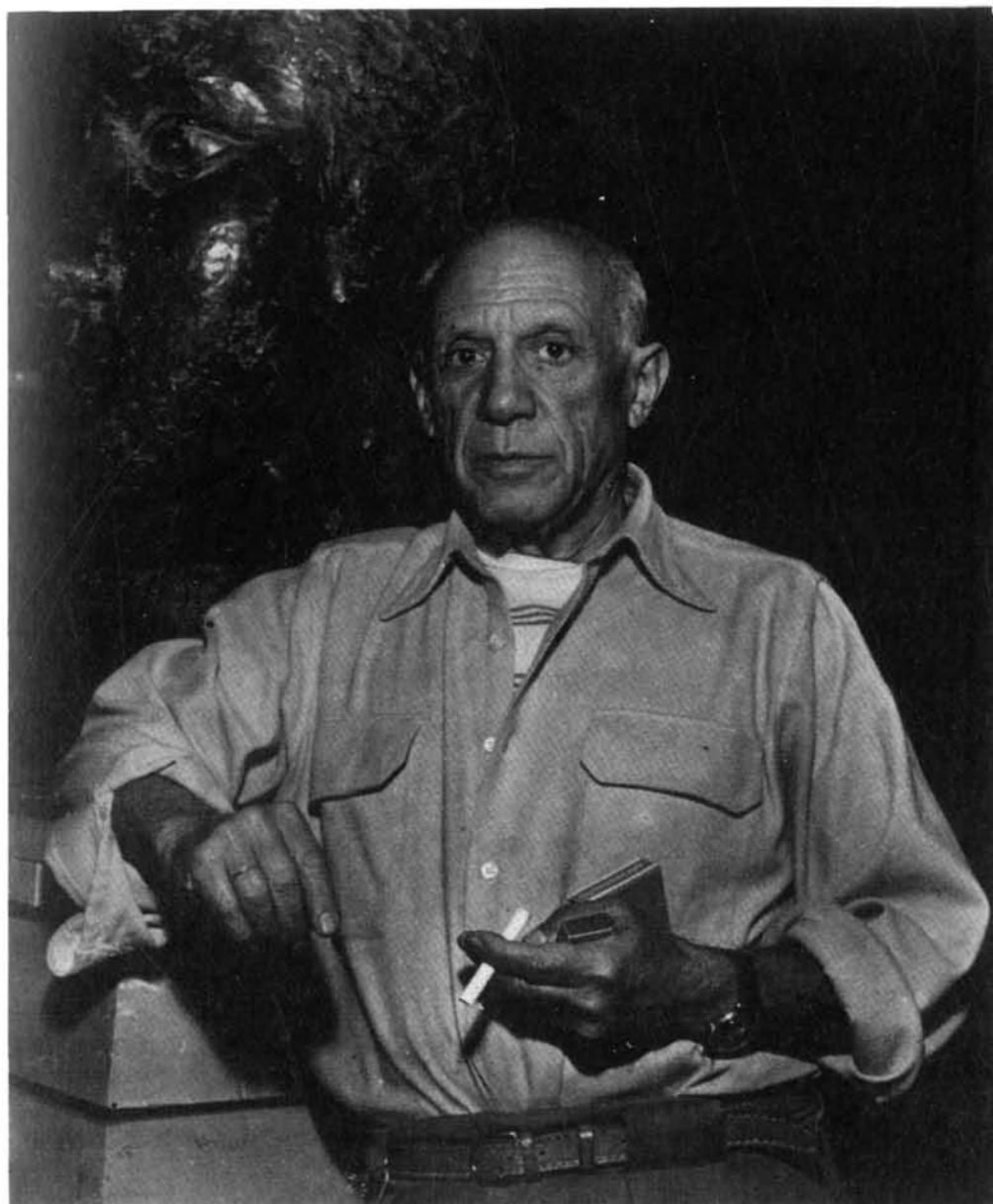
En la multiplicidad de sujetos que operan en la pintura picassiana hay algunas maniobras de identificación que apelan a construcciones míticas inmemoriales, como el motivo del doble. Una de sus figuraciones consiste en presentar dos personajes con la misma cara, como se ve en *La lectura de la carta*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

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

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

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

Apollinaire



Genne Fenn:
Picasso ante el busto
homenaje a
Apollinaire

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

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

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

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

Blas Matamoro