

La risa y el espanto

De la excepcionalidad de *Les demoiselles d'Avignon*

Luis Puelles Romero

Doctor en Filosofía. Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Málaga (UMA). Ha desarrollado trabajos de investigación en la Universidad de Amberes; en el Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art de la Universidad de París I (Pantheon-Sorbonne) y en la Universidad Tor Vergata de Roma. Responsable académico del Título de Experto Universitario en Teoría estética y Arte contemporáneo de la UMA (2005). Autor de los libros: Figuras de la apariencia. Ensayos sobre arte y modernidad (2001); Modos de

la sensibilidad. Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento (2002); El mundo a distancia. Notas sobre la contemplación estética (2002); La estética de Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora (2002); La llave de los campos. Una introducción a la estética del siglo XX (2002); y El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista (2005). En la actualidad, su investigación se centra en la génesis moderna del sujeto espectador y en la ontología de la ficción en la contemporaneidad.

Ante todo, los artistas son hombres que quieren volverse inhumanos. Buscan penosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran por ninguna parte en la naturaleza.

Huellas que son la verdad y fuera de ellas no conocemos realidad alguna.
G. Apollinaire

Desvivirse, debatirse por un objeto impenetrable es religión pura.
R. Barthes

1.

Cuando, en el gozne entre el neoclásico y el romanticismo, Kant alumbró su teoría del genio se abre un destino para la obra de arte que avanza a lo largo del siglo XIX hasta alcanzar a *Les demoiselles d'Avignon*, el último cuadro moderno y el primero del siglo XX. Si el filósofo de Königsberg tomaba todavía como modelo de belleza la naturaleza, a la vez que nos adentremos en el siglo romántico

será la interioridad del artista la que se instituya como germen creador, tomando el relevo a la belleza natural y, por lo tanto, al primado de la *mimesis*. De este modo, comenzando ya a declinar las poéticas normativas, la suerte del artista corre en paralelo a la suerte que conozca su propia creación. Por eso la creación es una tragedia.

Pero lo más importante de todo esto, y lo que podrá darnos mayor pista de aproximación a este cuadro de 1907, es que, recibiendo su ley de la interioridad del artista, la obra moderna se define por la necesidad de afrontar el riesgo de su propia frustración. Justo por esto puede ser genial. Justo por esto puede ser el fracaso más estrepitoso. Solo, el artista se sabe infiel—maldito, proscrito— a normas comunes o a copias perfectas. La obra moderna —y el artista como héroe trágico— mide su valor precisamente por su *valor*, esto es, por su capacidad, por su coraje para afrontar el destino de dotarse de su propia ley. La obra romántica es ante todo búsqueda de su unicidad, de su singularidad; debe ser fuerte para imponer su excepcionalidad. No es casual que el tiempo del genio romántico sea el tiempo de los monstruos (tampoco que esta génesis se extienda hasta el Zaratustra nietzscheano y estas *demoiselles* monstruosas, grotescas, incomparables): tanto la obra genial como el monstruo nacido en el goticismo del XIX son estrictamente *inclasificables*. Y esa es la razón de la turbación que este cuadro de Picasso despertó entre sus coetáneos, quienes, por cierto, no eran simples turistas, sino conocedores y aliados de la cruzada vanguardista. El silencio de Apollinaire, el crítico de arte que jamás expresó su opinión acerca de este cuadro, es el silencio ante el monstruo.

Darse la ley, inventarse el destino (eso hace Picasso en los dieciséis cuadros preparatorios: inventar un destino) sólo puede hacerse en la oscilación dramática

entre la luz y la ceguera, entre la clarividencia y la desorientación: a tientas, a ciegas..., con esfuerzo. Casi diríamos que con una cierta épica, la cual se interna en esta pintura de Picasso: *Les demoiselles* es una épica. Con esfuerzo, digo, y sin *gracia*, sin gracia, sin naturalidad, sin la virtud clásica de ocultar las huellas del dolor creador. No tienen estas mujeres de burdel ninguna gracia, no despiertan la menor sonrisa, en todo caso burlas entre carcajadas. Si Nietzsche filosofaba a martillazos, Picasso pintó a golpes de hacha. Sin gracia y con brutalidad. Esta pintura, áspera, tosca, tiene el valor de haberse inventado su propio destino. Y para llevarlo a cabo—para dárselo y seguirlo— se ha tenido que hacer fuerte. Pero ni siquiera esto la distingue de otras obras, de Goya, por ejemplo. Lo verdaderamente nuevo, con lo que *Les demoiselles* se abre al siglo XX, es que este desnudamiento de la fuerza y del esfuerzo, esta nobleza con la que se muestran las heridas de guerra, consiguen delatar cuanto de falsedad se oculta bajo la identificación de gracia y belleza, cuanto de alejamiento del arte verdadero se denuncia en la idealización llevada a cabo por los *pompier*s. Y el arte verdadero, mientras lo es, no es bello, sino saludable. O, de otro modo, el arte verdadero no persigue gustar—es más, asume el riesgo de su fealdad— pero no puede dejar de querer *curar*. Decía Picasso de este cuadro, de monstruos y monstruoso, que era un “exorcismo”. De Picasso dijo Salmón que fue “aprendiz de brujo”. Cuando se persigue de verdad producir efectos, el meramente estético es el más prescindible.

El proceso de autonomía —que es proceso de aislamiento, en su reverso, de soberbia— que da identidad al arte moderno deberá librar hacia la segunda mitad del XIX la batalla más difícil. En la fatalidad romántica de su libertad, de su independencia, no hay mayor autonomía que

la que se gana no queriendo gustar (y hasta queriendo no gustar). De este modo, el cumplimiento, desde luego transitorio y un poco ilusorio, de la autonomía artística, que suele hacerse coincidir con la moda esteticista de *l'art pour l'art*, coincide con la primera gran ruptura del artista moderno con el público burgués, al cual ya no se pretende complacer sino, de un modo u otro, provocar, injuriar, avergonzar. El valor de la obra no dependerá del juicio del público, sino, más bien, de su fuerza para enfrentarse con él. El caso de Manet, cuyo divorcio con el público del *Salon* es testimoniado por Zola, y del que Bataille dice que es el primer artista en el que se produce esta pérdida de reciprocidad con los espectadores de su tiempo (y justo por eso es capaz Manet de estar en el nuestro), abre la muy noble tradición de los *refusés*. Este gran cuadro de Picasso se adscribe con todos los honores en la historia oficial de los *rechazados* y por motivos que no lo alejan de la mofa que recibió la *Olimpia* de Manet cuando lanzó su mirada carnal a los señores con chistera, bastón y un gusto refinadísimo que merodeaban por el *Salon* prefiriendo—en las telas y no en los lechos— los cuerpos sin ojos de Ingres o Bouguereau.

2.

La abundancia de testimonios que nos han dejado los muy espantados visitantes de aquel *atelier* en el que se engendró—como el monstruo en las manos del muy decimonónico científico loco— este burdel de pesadilla, nos ilustra acerca de cuáles fueron las intenciones que rigieron la preparación de este cuadro. Frente a la vieja lógica de la representación, por la cual la obra de arte debe definirse pareciéndose a su modelo (definirse por transparencia), *Les demoiselles* es fundamentalmente la operación de suscitación

de efectos y reacciones. Su logro no debe juzgarse en términos de perfección mimética sino de potencia retórica. Podríamos llamar a esto *el giro de la recepción*. Hasta el grado de que nunca como ahora la identidad de una obra de arte es tan dependiente de su recepción, de las reacciones que ha suscitado, de lo que de ella se ha dicho. Para ello, parece lo más idóneo que el artista calle, confunda, despieste, haga suya la opacidad. La contemporaneidad estricta de Picasso—y particularmente de este cuadro—radica en la posibilidad de cedernos el protagonismo “productivo” de la interpretación. Picasso mira a otra parte, elude responder, trata de no asumir la responsabilidad. Otros, las voces de la recepción, nos hablan del único significado posible: qué sintieron, qué les pasó. Como “comer estopa y beber petróleo”, *sintió* Braque cuando lo vio. Esta pintura es ante todo lo que hace sentir; por eso su definición es retórica y pragmática y no semántica. Por eso no significa nada y está llena de poder.

Es por esto por lo que esta pintura no persigue recibir un juicio relativo al grado de perfección que en ella se haya alcanzado, sino que más bien lo que se propone es producir una experiencia de extrañamiento, que pueda ser apercibida con suficiente determinación por el receptor. También en este aspecto es este cuadro umbral del siglo XX. Porque no espera el juicio, sino que produce la experiencia. Porque no pretende ser objeto para su contemplación estética, sino operación del efecto extraestético (y por eso es tan rigurosamente fea, para oponerse a las complacencias de su contemplación).

Picasso sabe que la radicalidad de la experiencia que esta tela prepara, el extremo de espanto que en ella se persigue, requiere del silencio. El silencio de Picasso, o el silencio de Apollinaire—siendo crítico de arte: porque era crítico de arte—, es adecuado a la voluntad de excitación de la reacción

ingenua. Y, por esto, *primitiva*. Digámoslo: lo más primitivo de este cuadro es la experiencia que provoca, tan primitiva como salir corriendo o echarse a reír. Tan primitiva como quedar espantados. Ni Picasso ni su amigo Apollinaire hablan, porque saben que hablar resta fascinación. Porque saben que empezar a hablar es empezar a descreer, a protegerse, a dotar de sentido, a reducir a representación con significado y a objeto estético. Empezar a hablar es empezar a escapar. Y sobre ninguna otra posibilidad de efecto, lo que Picasso prepara cuaderno a cuaderno, con la persistencia del obseso, es nuestro espanto. Por eso Picasso se calla: para callarnos a nosotros y dejarnos de piedra, paralizados, ante los ojos de estas Gorgonas feas y fascinantes. En *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, escribe J.-P. Vernant acerca de la Gorgona: "(...) puede provocar el espanto de una angustia sagrada o bien el estallido de la carcajada liberadora". La gran carcajada, con la boca muy abierta y los ojos cegados, y el espanto, en el que la mirada se aparta de la presencia reaccionando a la histeria, son dos formas de perder la voz.

Así se expresa el Doctor Frankenstein en la novela de Mary Shelley:

¡Ay! Nadie hubiera soportado el horror que su vista inspiraba. Una hedionda momia resucitada no habría parecido tan horrenda como aquel engendro. Pude contemplarlo cuando todavía no estaba terminado y, ya entonces, me había producido repulsión. Pero, al transmitir la vida a sus músculos y articulaciones, le había convertido en algo que ni el mismo Dante hubiera podido imaginar.

"Es la fealdad horrorosa de las caras lo que heló de espanto a los medio conversos", escribió André Salmón sobre *Les*

demoiselles. O, cabría añadir, hizo reír a Matisse y a Fénéon. Risas y espanto. Dos maneras de apartar la mirada, de no querer ver. Eso significa la *aversión*: apartar la mirada. Sin poder apartarse.

3.

Les demoiselles d'Avignon despierta aversión porque no pertenece ya a las retóricas modernas de la *atracción*. Despierta aversión porque se arriesga a ser verdad y no persigue ser ficción (verosímil). Porque ha dejado de ilusionarnos para procurar fascinarnos. Porque no es habitable, acogedor, y sí impenetrable y espeluznante a la visión. Este cuadro de 1907 no se deja habitar, pero tampoco nos deja tomar distancia y contemplarlo diciendo de él que es sublime (como dijimos de los paisajes románticos y no del sexo pintado por Courbet). No se deja habitar porque no es ficción y porque, así, es fantasía, visión grotesca, como la pesadilla de Füssli, pero sin onirismo ni narración.

Tanto Velázquez como Picasso (que son el principio y el fin de la ficción moderna, como lo son Vermeer y Picabia o Magritte) *suponen* al espectador como instancia necesaria para el cumplimiento del sentido suscitado por la obra. Velázquez, como vio Foucault en su descripción de *Las Meninas*, lo implicó en la composición, lo metió en la habitación, en la escena barroca (la ilusión de habitabilidad, por la que se determina la ficción moderna, tiene su nacimiento en la perspectiva renacentista, con la que la escena obtiene profundidad y el espectador puede, por tanto, imaginarse que entra en ella); *Les demoiselles* es un escaparate y no una escena o un escenario: pura exhibición de imágenes ofrecidas –expuestas– a un espectador que es, cumpliéndose una paradoja fuertemente posmoderna, implicado y excluido: que no puede entrar en el cuadro –el cual

carece de toda profundidad, como ya hizo Manet— pero tampoco puede apartarse del requerimiento que recibe de estos cuerpos espantosos con los que nos resistiríamos a compartir las delicias de la *soirée*. En este cuadro de Picasso nadie quiere entrar pero nadie puede irse de su visión. Producen parálisis, y justo por eso estas figuras deformes son ídolos: nos atrapan —no nos atraen— y nos excluyen. Y nos dejan paralizados, inmóviles, ni fuera ni dentro. Ni pudiendo salvarnos del espanto entrando en la ficción y rompiendo el hechizo; ni pudiendo apartarnos de la ficción y poniéndonos a contemplar protegidos por la distancia estética y creyéndonos ser alguno de aquellos personajes entre altas montañas pintados por C. D. Friedrich.

Este tránsito entre la ficción barroca —que es ante todo un dispositivo de interioridad e implicación— y esta fantasía picassiana, grotesca y posromántica, se contiene en los propios estudios preparatorios realizados por el pintor. En ellos se observa con claridad cómo el criterio de composición del cuadro va modificándose desde la elaboración de una escena (puede verse en el *Estudio* de marzo-abril de 1907 que pertenece al Museo de Basilea) dotada de una dramatización interior de la que el espectador del cuadro —como ocurre según Fried ante los cuadros rococós— no es más que un espectador invisible, un *voyeur* que se frota las manos mientras asiste a una escena que en nada lo requiere y que en nada lo interpela, hacia la *evidenciación* del espectador, ahora delatado y al que se le hace objeto de la exhibición. Estos *Estudios* poseen una dramaturgia característicamente barroca: un personaje masculino —conocido por los estudiosos como “el estudiante de medicina”— accede a la escena a través de un telón situado a la izquierda del cuadro. Las figuras femeninas forman un coro —entre ellas se sienta un marinero—

en torno a él y exhiben sus encantos esperando su elección. Los espectadores, nosotros, podemos mirar con la mayor impunidad: estas figuras nunca nos harán elegir.

Pero, magníficamente, Picasso no queda conforme con esta versión preparatoria y se decide a introducir importantes cambios: el estudiante de medicina, que venía entrando desde la izquierda, será en el cuadro final una mujer de perfil que, más que entrar, alza un telón, como invitándonos a contemplar lo que ahí se muestra con la mayor de las impudicias. Lo que antes era un coro centrado en un personaje del cuadro —el joven estudiante— ha pasado a ser un mosaico de figuras que, emulando con poca fortuna a odaliscas, Venus, y otras feminidades idealizadas por los academicistas del XIX, adelantan el paso para arrojarnos su espantosa frontalidad. Si, antes, la dramaturgia interiorista del *Estudio* de Basilea nos protegía, ahora se nos pone enfrente y a la intemperie, obligándonos a cruzarnos la mirada —intensa, persistente: estos cuerpos son más ojos que carne— con estas maestras del deseo rotundamente silenciosas. Con estas diabólicas que nos delatan, como ya hizo la *Olimpia* de Manet y todas aquellas satánicas pintadas por Rops.

Acerca de esta inclusión no consentida del espectador en el cuadro, quisiera referirme brevemente a la maravillosa figura acucillada del ángulo inferior derecho, a la que los conocedores llaman “la ajena”. Ella somos nosotros. A quienes se nos ve el culo y se nos acucilla y se nos avergüenza. Es significativo que esta figura, singularmente grotesca, se haya mantenido constante a lo largo de todos los estudios preparatorios, mereciendo en los apuntes una atención privilegiada. Su radical ambigüedad: estar dentro y estar fuera, ocupar una zona de la composición, marginal, que no se corresponde con su mayor relevancia

para la significación del cuadro, de espaldas a nosotros pero mirándonos, en la disonancia entre una cabeza-máscara y un cuerpo desnudo... su ambigüedad es la nuestra. Ni dentro ni fuera: ahí estamos. Frente a frente. No demasiado cerca y no tan lejos como para librarnos de los efectos que este cuadro-potencia-operación ejerce sobre nosotros. Y que no serán ni los efectos narcóticos de la ficción ni los efectos estéticos de la contemplación. ¿Por qué no decirlo? Sus efectos serán los que eran capaces de producir los iconos medievales, pero ahora ya sin dios. El cuadro *Les demoiselles d'Avignon* actúa sobre nosotros como lo hace el ídolo—y no el ícono—: dejándonos paralizados sin entender nada. Sólo así seremos *transformados*.

Para ser transformados, para ser *alterados*, Picasso altera la continuidad de la composición escénica barroca, la cual se sostenía en su estricta continuidad icónica, e introduce la ruptura de la composición, como se ve en el aislamiento formal (y en el silencio) en el que quedan encerradas cada una de estas figuras. Estas superficies mudas, desnudas y exhibidas, desprovistas de toda interioridad, de toda intimidad, están dispuestas—como hace Vanessa Beecroft un siglo después— para que se les elija: a una y no a otra. No se mira siguiendo un orden—como se requiere por la composición barroca—, sino que se mira eligiendo y rompiendo el orden. Por eso, a diferencia de lo que ocurría en el boceto de Basilea, la relación entre las figuras es de exclusión. Picasso ha roto la continuidad del coro o, de otro modo, nos ha puesto delante del monstruo sin vida, cuando sus órganos carecen de organización, cuando las partes del cuerpo no quedan unidas—unificadas— por el aliento vital. Más que composiciones, Picasso, apartándose de Ingres pero también de Matisse, dos grandes compositores de la armonía, es un maestro de la *descomposición*. Y en la

inarmónica de la descomposición, las partes quedan irreductibles a unidad; quedan sólo partes convocadas a una tela en la que se encuentran sin hablarse con otras partes igual de aisladas. Picasso, así, corta y pega. En vez de componer puzzles, monta *collages*. Escribía Mahaut a propósito del taller de Picasso: “Su taller viene a ser una especie de laboratorio donde valiente y pacientemente investiga, construye, crea seres que primero y cuando aún son identificables, parecen monstruos”. Picasso o el nuevo Prometeo.

4-

Puzzles y *collages*. La verosimilitud—tan ajena a la obra de Picasso y a las vanguardias en general—y la *mimesis*, dos categorías de alto rango entre las poéticas neoclásicas, capaces de instruir al artista en la composición de bellísimos puzzles que nada son hasta no ser acabados y quedar perfectos, se rompen por dentro—la composición siempre se rompe por dentro, lo mismo que las actitudes de fingimiento—cuando nos aproximamos al romanticismo. Si Goethe, el último autor del siglo XVIII, insistía sin descanso en las virtudes del ilusionismo pictórico y teatral, y este ilusionismo pasa por la condición de que el cuadro no parezca haber sido hecho (como la naturaleza, a la que el artificio tiende, no parece haber sido producida), el romanticismo de Mary W. Shelley es el umbral de acceso al paradigma del *collage*. No es irrelevante que Frankenstein sea algo así como la rigurosa antítesis de la *belleza ideal* nacida con los griegos y consistente en la elección y composición posterior de las partes más hermosas—o sea, más perfectas—de cada ejemplar del motivo escogido. Frankenstein es un engendro en el que no han quedado reducidas a unidad—justo por eso es un monstruo “indefinible”—las partes, los órganos, los huesos que lo

(mal)forman. El siglo XIX que inventa a Frankenstein inventa además, y en las mismas fechas, la categoría estética de *lo pintoresco*, esto es, lo que resulta gratificante por su amenidad visual, lo que entiene al ojo surtiéndolo de tolerable diversidad. El *collage* y *lo pintoresco* son dos señales de cómo la heterogeneidad comienza a evidenciarse entre los monumentos de cultura concebidos a lo largo de aquel siglo. Uno y otro son notas de la apelación creciente que las artes occidentales van haciendo de *lo otro*. El exotismo pintoresquista, la literatura de terror, la concepción del artista como un ser inigualable, son vetas conocidas de este deseo de alteridad. Pero, todavía, entre las manos de los burgueses propietarios y las damas soñadoras, la diferencia no llegó a quebrar la solidez de lo propio. Todavía se disfrutaba del juego de la diferencia. Era divertido asustarse ante las muestras de satanismo reflejadas en el arte *fin-de-siècle* o ante los fumaderos de opio de los viajeros románticos, o ante las victorias violentas y tan bellas de Sardanápalo, o leyendo los cuentos de Barbey d'Aurevilly... Se trataba al fin de amenizar con unos granos de sal y pimienta las largas tardes de madame Bovary.

Pero Picasso, que tiene en su memoria *El baño turco* de Ingres (una gran composición-puzzle) y las pinturas exotistas de Gauguin y Matisse, el mismo Picasso que ha pintado en el verano de 1906 un *harén* ocupado por un coloso y cinco mujeres acicalándose, da una vuelta de tuerca a las estéticas de la heterogeneidad y transforma la aceptación amable de la diferencia en temible *heterocracia*, en poder de lo otro, en alteración de lo propio y no, como venía ocurriendo, en apropiación de lo extraño y lejano. Picasso trae al otro y acentúa su otredad. Y, de repente, aquella entretenida heterogeneidad se nos ha vuelto incómoda heterocracia. Es el otro el que toma el poder, el que se mete a la fuerza en nuestro cuadro.

Decía arriba, en otro contexto, que Picasso, más que componer, descompone (divide, aísla, separa) la figuración para hacer visibles las figuras. Desde el punto de vista de cómo actúa la heterocracia en *Les demoiselles*, cabría advertir que, más que *com-posición*, lo que hay es *com-parecencia* del extraño, *con-vocatoria* entre desconocidos. Y creo que esto se ve del todo si hacemos un pequeño rodeo por el sentido que tenían aquellos cuadros de harenes, pipas de opio, odaliscas, palmeras, vergeles, camellos, zocos, Alhambras, gitanos..., que se hicieron como golosinas en las últimas décadas del XIX. Todos ellos eran *evocaciones*: nos "llamaban" a lo externo; nos alejaban de aquí sin tener que abandonar nuestro sillón. Pues bien, lo que propongo es que este cuadro de Picasso, con el que se abre un siglo poscolonial, lleva a cabo la *invocación*. Esto es, trae aquí, llama al otro y lo trae a lo propio. Por eso la emulación de máscaras africanas que vemos en el cuadro se recibe como una señal invasora, como la intrusión del bárbaro en los escenarios de la cultura occidental. *Les demoiselles* anticipa la llegada del bárbaro a nuestra puerta y, con la diferencia que esto supone, a nuestro sillón. *Les demoiselles*, además de dedicarse a la entrega lúbrica, intoxica nuestra propiedad llenándola de bastardo sin procedencia reconocible.

5.

Desde una apreciación estética vulgar, el *collage* podría ser tomado, con su toque *naif*, como una construcción en la que las piezas no acaban de encajar correctamente; como una reunión de elementos heterogéneos y heteróclitos de difícil conciliación. *Les demoiselles d'Avignon* es un *collage* rigurosamente feo, el encuentro forzado entre figuras que no consiguen aunarse armónicamente. Y esta fealdad

sólo puede explicarse creyendo que es un cuadro inacabado o mal acabado. Quedaría así comprendida su fealdad: por la razón de su imperfección, de su inconclusión. Sin embargo, una curiosa declaración de Kahnweiler nos disuade de creerlo así: "Fue en la primavera de 1907 cuando vi por primera vez las *Demoiselles d'Avignon* (...) Picasso consideraba entonces que el cuadro estaba inacabado, pero el hecho es que después se quedó en el mismo estado". Lo cierto es que esta paradoja del cuadro acabado que es igual que el cuadro inacabado es enormemente jugosa.

Cuando en 1853 Karl Rosenkranz publica el primer tratado moderno dedicado a la ontología de la fealdad no consigue sin embargo dotar a esta categoría de la potencia de transgresión que alcanzará a tener entre las prácticas artísticas de las vanguardias. Rosenkranz, discípulo de Hegel, es capaz de conceder a la fealdad una importancia nunca antes reconocida como instancia sobre la que se tensa la belleza pero, siendo esto mucho, sigue siendo todavía insuficiente. Para este autor, la fealdad en el siglo XIX no pasa de ser un *momento* de la belleza, un momento justamente necesario para que ésta obtenga un carácter verdadero –poderoso, auténtico– y no se limite a ser simple apariencia agradable. Lo bello romántico debe integrar lo feo pero, por lo mismo, debe superarlo. Así se explica la predilección romántica por la belleza de lo profundo y lo intenso, la belleza de lo que ha sabido confrontarse con su negación y ha logrado sobreponerse y, al fin, *contenerla*.

Les demoiselles d'Avignon debe su voluntad de fealdad a una intención más moral que puramente estética. Rompiendo con la tradición de la estética kantiana, según la cual la obra de arte debe ser juzgada en términos estrictamente estéticos, Picasso se vuelve hacia el pasado

para reencontrarse con la indisociabilidad premoderna de lo estético, lo moral y lo verdadero (por eso espanta y no es simplemente considerada defectuosa desde un punto de vista estético; por eso es una obra de arte y no un objeto de diseño).

La historia de la belleza, que hasta el XIX no converge claramente con lo artístico, es la historia de un concepto fuertemente moral. Y esto es así con toda decisión hasta el siglo XVIII. Hasta aquí, la belleza es saber dar la forma adecuada y precisa a la fuerza vital. O más sencillamente: dar forma a lo carente de ella. Esto ha sido la belleza desde los pitagóricos hasta los neoplatónicos británicos de los siglos XVII y XVIII. ¿Qué explicación tiene entonces esta ostentación de fealdad de *Les demoiselles*...? ¿Por qué es esta pintura tan descaradamente fea, tan fea sin disimulos? Picasso, con este cuadro, con el que se da origen al siglo XX, obstruye toda idealización de la fuerza en la forma, toda posibilidad de gobierno de la medida y la contención, del decoro y la perfección, modos estos de llamar a la belleza y en los que, uno a uno, se detecta la dimensión moral a la que me he referido. Los "buenos modales" son tan estéticos como morales. Sentarse sin abrir las piernas, comer con la boca cerrada o no reír a carcajadas son fórmulas educacionales en las que se advierte en qué medida la belleza significa el ocultamiento de la interioridad púdica. Fórmulas educacionales a ojos occidentales serían bien expresivas de que no comemos o nos sentamos como lo hacen los *primitivos*, incapaces de guardar las formas y conducirse con educación. En definitiva, se nos dice que ser "primitivo" es no saber frenarse, retenerse. Quien eructa, se tira pedos, huele a sudor, grita entre desconocidos o escupe al hablar es un primitivo. O un mal educado. Todas estas *feas* costumbres tienen que ver con mostrar

lo que no debe verse. El primitivo es el que no sabe cuidar sus formas (ocultarse en ellas).

Y ahora llega Picasso: la tosquedad de su plasticidad, su rudeza, su cuidado aspecto de aspereza (¿de primitivismo?), su crudeza, su falta de estilización (que no de estilo), su desmesura, son categorías con las que nombrar su *incontención*. Creo que esto es lo mejor de este gran cuadro: su *incontención*. Su capacidad para estar excediendo el límite constreñido y heredado de las viejas formas (tan queridas a Ingres, por ejemplo, pero también a Matisse). Por eso parece que las formas estallan, se quiebran, revientan. No lo dice mal André Salmón: “Los resultados de las búsquedas primitivas fueron desconcertantes. Sin la menor preocupación por la gracia; ¡el gusto repudiado como una medida demasiado estrecha!”. Este cuadro nos llena de espanto porque su fealdad está llena de violencia. Es feo porque en él se ha roto la ilusión de armonía, de mesura, de proporción entre las partes, la delicadeza del acabado. Es feo porque no se mide, porque se sale de sí, porque invierte más fuerza de la que consigue gobernar. Es feo porque en él “se han perdido las formas”. Por eso es feo y por eso es obsceno, porque muestra más de lo que debe, porque carece de medidas, porque es irreprimible. Y, ya lo sabía Kant, es genial porque no atiende a normas (todas las normas son de conducta).

La historia de la belleza es la historia del pudor y sus vigilancias. El ocaso moderno de la belleza coincide con el final del pudor. Pero no podríamos censurar a estas mujeres su impudicia, porque en ellas no queda vergüenza como tampoco queda intimidad que guardar. Estas mujeres quedan libres de las formas civilizatorias del pudor para alcanzarse en ellas la desmedida ciega de la obscuridad posmoderna nacida en este cuadro de Picasso.

6.

Pero ¿debemos mirar las obras de arte? ¿No es lo propio y constante en la posición cultural considerar la obra de arte precisamente como algo que hay que mirar en vez de algo que hay que vivir y hacer? ¿No es acaso el solo hecho de estar destinada a las miradas, desde el mismo momento en que se produce esta obra de arte, lo que caracteriza al arte cultural, corrompe su ingenuidad y lo vacía de todo carácter subversivo?

J. Dubuffet

Respecto a la cuestión, tan discutida por los especialistas, de la “influencia” precisa y demostrable de las máscaras africanas en *Les demoiselles d’Avignon* (esto es, si ya conocía o todavía no las salas del Museo etnográfico del Trocadero), debo decir que no me parece de particular relevancia para lo que me propongo considerar aquí. Lo que más bien haré será tratar de observar cuáles son las variaciones que, en lo que atañe a la recepción, por parte del arte occidental de aquellas primeras décadas del XX, de ciertos objetos pertenecientes a otras culturas, lleva a cabo Picasso, distinguiéndose así tanto de sus antecesores, los pintores exotistas del XIX, como de otros coetáneos suyos, como Derain, Matisse o Braque, cuya aproximación a esos objetos está regida por su estilización en términos escultóricos y, por tanto, formales.

En este sentido, lo primero que hay que decir es que Picasso se aparta de la *apropiación* decorativista que impuso la “moda” africana en aquellos años en los que preparara su “burdel filosófico”. Lejos de recrearse en el exotismo idealizante, estetizante, y, desde luego, deliciosamente reductor (a formas bellas) de toda diferencia violenta, Picasso se adentra en una aventura fuertemente artística pero

ajena a toda pretensión estética. Donde está de moda la apropiación, él elegirá la *incorporación*. Donde se prodiga el exorcismo, él elegirá el exorcismo: "(...) era mi primer lienzo de exorcismo", dice Malraux que le dijo Picasso.

Quisiera reproducir aquí unas palabras del artista, rememoradas por Françoise Gilot (en *Vivir con Picasso*), que nos dan el centro de diana de cómo pudo Picasso entender e incorporar la naturaleza mágica y extraestética de estos objetos, sin duda extraños, que comenzaban a circular por el París de las primeras vanguardias. Se sitúan en su visita *-iniciática-* al Museo del Trocadero:

(...) me obligué a quedarme, a examinar esas máscaras, todos esos objetos que unos hombres habían ejecutado según un designio sagrado, mágico, para que sirvieran de intermediarios entre ellos y las fuerzas desconocidas, hostiles, que les rodeaban, tratando así de superar su terror dándoles color y forma. Y entonces comprendí que éste era el sentido mismo de la pintura. No es un proceso estético; es una forma de magia que se interpone entre el universo hostil y nosotros, una manera de someter el poder, imponiendo una forma tanto a nuestros terrores como a nuestros deseos. El día que entendí esto, supe que había encontrado mi camino.

Lo cierto es que lo que aquí se declara entra en una muy interesante colisión con lo que venía siendo el proceso de estilización y esterilización al que se habían sometido aquellos objetos de dudosa procedencia, capaces, sin embargo, de inspirar a los nuevos artistas de las formas libres y puras, además de aportar un toque *chic* a los salones de la burguesía culta parisina. Es esto lo que se interrumpe con Picasso. *Les demoiselles* es la vuelta de tuerca a la

tradicción "formalizante" que pasa por ser la de la autonomía del arte moderno. Es significativo advertir que a la vez que los pioneros de estas apropiaciones estéticas están haciendo sus trabajos, la metodología reinante entre los historiadores del arte es la del *formalismo* puro y duro, y quizá todo esto se comprenda mejor si sabemos que el primer gran estudioso del *arte negro*, Carl Einstein, lo fue además del cubismo (con el se continúan tantas épicas formalizantes hasta llegar a la superficie abstracta y purísima), con el que entró en estrecho contacto tras su llegada a París entre 1905 y 1907. Einstein fue notablemente influido por la obra de Hildebrand *El problema de la forma en la obra de arte*, de 1893.

Pues bien, frente a este *paradigma formalista*, por el cual la historia del arte moderno progresa en su obtención de pureza y definición superior desprendiéndose de cualquier tentación "heterónoma", o sea, consistente en que su valor no radique en su afirmación absolutista sino en su capacidad de subordinación a algún cometido extraartístico, Picasso, anticipándose a algunas de las prácticas ceremoniales de los años 60 y 70, *devolverá* al arte la posibilidad, fundamental, de ser útil a instancias, en este caso, subjetivas. Podríamos referirnos a esta recuperación del sentido que tuvo lo artístico en la premodernidad llamándole *paradigma funcionalista*. En él, el arte no se agota en la pretensión estética sino que se ejercita más bien en el logro de ciertos efectos extraestéticos: curar estados anímicos, asustar al enemigo, elevar al devoto, congregar a quienes comparten el mismo credo... Y, sorprendentemente, esto, que será lo que Picasso descubra en esa visita-trance al Trocadero, es el *arte* de los pueblos africanos, el cual, desconocedor de querer gustar en términos de apariencia perfecta, busca el efecto mágico de la cura, del conjuro, de la *transformación*.

“Mientras trabajaba en este cuadro, la ambición de Picasso se convirtió ni más ni menos en el redescubrimiento de la virtud mágica que, originariamente, había empujado a los hombres a fabricar imágenes: el poder de transformar la vida” (W. Rubin). Creo es éste el sentido más apropiado de cuanto de *primitivismo* pueda haber en la obra del pintor. Hay recuperación de un sentido de lo artístico (la *techné* griega y el *ars* latino) que se mantuvo firme hasta el siglo XVIII, cuando el artista, en vez de hacer bien, quiso parecer bello. Bello y nada más que bello, hasta tener el sabor a azúcar de los *compilers*.

Lo *primitivo*, categoría que difícilmente puede utilizarse con acierto, se acoge bien a lo que quisiera llamar *la paradoja del final*, y que un estadio de civilización tan dedicado al refinamiento como fue el Rococó entendió en todos sus matices. La paradoja del final consiste en el encuentro del viejo con el niño. Es en el extremo de la sofisticación, en las etapas de mayor madurez de la conciencia (por ejemplo, en el romanticismo) cuando se descubre lo primitivo, que puede asociarse a recreaciones tales como la lejanía, la inocencia, la pureza..., y que, por supuesto, no es más que una categoría occidental que sólo dice de ella misma. Al final, se procura el origen. Y esto podría precisarse, para lo que nos interesa, en cómo Picasso devuelve la fuerza a la forma, consiguiendo hacerla forma artística, poderosa, pragmática, eficaz, y no mera representación estética, inofensiva y decorativa. Devolver la fuerza a la forma es el modo picasiano de *primitivización*: fuerza para espantar, para agredir, para avergonzar, o para dejar de llorar. En su ensayo sobre la pintura de Francis Bacon, escribía Deleuze: “En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas”. De hacer presente las fuerzas produciendo la tensión con las formas (la distinción nietzscheana

de lo apolíneo y lo dionisiaco es justamente una distinción en tensión, y no una distensión de formas amables y bellas. Y falsas).

Si cuando veíamos el uso de lo feo en *Les demoiselles* reparáramos en cómo la fuerza se enfrenta a la forma (a sus idealizaciones y medidas), ahora, en la pregunta por qué es el primitivismo picassiano, diría que este cuadro *devuelve* la fuerza a la forma. En vez de la perfección formal, se busca la acción eficaz. En vez de gustar, se busca transformar. Por eso este cuadro es arte sagrado. Ateo y sagrado.

7.

Es fácil conceder que las fuerzas son “inhumanas”. Por eso estas mujeres se enmascaran y se deshumanizan: para preservar las fuerzas, para no ser vencidas por la representación (que es el reconocimiento de lo semejante) y poder mantenerse en la diferencia irreductible. Eso es lo sagrado: ser irreductible (o parecerlo fuera de toda duda). Es sagrado lo que sólo puede profanarse y no explicarse, lo que puede romperse, violarse, pero no comprenderse y adquirirse con la luz de la razón.

Este cuadro es sagrado porque es inexplicable. Y es inexplicable porque todo en él es presencia resistente al orden de la representación. Y no es representación porque sus figuras –inidentificables, sin fondo– son ídolos. Si fueran iconos, bastaría con preguntarles por su modelo. Esta circunstancia nos pone de nuevo ante la cuestión del primitivismo: son ídolos primitivos porque se retrotraen a los tiempos de la esfinge y no al de las imágenes devocionales. Este es su poder. No pertenecen a la imaginaria de los santos icónicos, sino al imaginario de los ídolos incomprensibles. Estas figuras desnudas no son santas sino diosas (y las diosas no pueden creer en dioses).

Pero, ¿por qué hace esto Picasso? ¿Para

qué pinta un escaparate de figuras mirándonos inmóviles “como maniqués con grandes ojos tranquilos” (Kahnweiler)? ¿Por qué no nos deja ir? ¿Por qué no podemos olvidarnos de este cuadro, mal pintado, sobre el que nadie sabe qué decir? Picasso lo ha preparado todo para crear la inmanencia, la ausencia de toda media-
teza, de toda posibilidad de distancia... De este modo, lo que de verdad quiere hacernos Picasso es ponernos *histéricos*. Sabe que esa y ninguna otra será su gran victoria, la sacralización de este pedazo de tela pintada por encima de cualquier explicación posible. Se trata, entonces, de impedirnos entender nada. Esa es la experiencia, radicalmente primitiva, de extrañamiento, de “inexplicabilidad” de lo que altera y confunde.

Después de tantos siglos de insistencia académica en la explicación del arte, de racionalización de cada trazo pintado, de cada motivo elegido, de cada punto de vista adoptado, y esto es así porque el arte moderno es indiscernible de su propia capacidad para explicarse y defenderse, Picasso pone en marcha la operación más peligrosa: volvernos *histéricos*. (Imaginen las “risitas” *histéricas* de aquellos primeros visitantes del Bateau-Lavoir).

En este punto me serviré de Deleuze, cuyas reflexiones sobre la histeria baconiana nos acercan con tino a *Les demoiselles*:

La pintura es histeria, o sustituye a la histeria, porque da a ver la presencia, directamente. Gracias a los colores y las líneas, inviste el ojo. Pero ella, *al ojo, no lo trata como un órgano fijo*. Liberando a las líneas y a los colores de la representación, libera al mismo tiempo al ojo de su pertenencia al organismo, lo libera de su carácter de órgano fijo y cualificado: el ojo se convierte virtualmente en el órgano indeterminado polivalente, que ve el

cuerpo sin órganos, es decir, la Figura, como pura presencia. La pintura nos pone ojos en todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones (...) Es la doble definición de la pintura: subjetivamente inviste nuestro ojo, que deja de ser orgánico para convertirse en órgano polivalente y transitorio; objetivamente, alza ante nosotros la realidad de un cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica. Y lo uno se hace por lo otro: la pura presencia del cuerpo será visible, al mismo tiempo que el ojo será el órgano destinado de esa presencia.

Presencia pura dirigida al puro ojo. Pura sensación sin posibilidad de historia, de secuencialidad, de distancia narrativa. Cuando todo está dispuesto para impedir las historias, todo está dispuesto para provocar las histerias. Cuando todo está dispuesto para impedir el afecto sentimental, todo está dispuesto para producir el efecto sensorial. Sin respondernos, los ídolos son presencias dadas a nuestros ojos. Los ídolos no tienen cuerpo y nuestros ojos no tienen nada que contar. La histeria es la reacción del fascinado que, ante la presencia impenetrable, pierde sus ojos. La ceguera de quien ve más de lo que puede soportarse sin entender, y sin poder ilusionarse imaginando la ficción. La presencia, el icono, es exterioridad sin interioridad. Superficie pura o imagen obscena. Ojos por todas partes. Ojos y silencio. ■