

JUGUETES TRÁGICOS PARA ADULTOS: SEXUALIDAD Y PERVERSIONES DEL CUERPO EN LAS BAÑISTAS DE PICASSO (DINARD, VERANO DE 1928)

JAVIER IÁÑEZ PICAZO¹

Universidad Complutense de Madrid
javiane@ucm.es

Resumen: El presente artículo busca ofrecer un análisis en torno a un conjunto de pinturas de pequeño formato que Pablo Picasso realizó durante sus vacaciones en Dinard el mes de agosto de 1928. Estas supusieron una transformación pictórica radical, además de una breve etapa fascinante que afianzaron decisivamente las perversiones monstruosas del cuerpo y su sexualidad en la obra del pintor malagueño. Para ello, será necesario hacer un breve repaso sobre los años anteriores a 1928 para comprender el origen de esta fractura pictórica, además de destacar su huella en algunos cambios significativos que Picasso adoptará en su pintura posterior a esta misma fecha.

Palabras clave: bañistas / Marie-Thérèse Walter / monstruosidad / Pablo Picasso / pintura / sexualidad.

TRAGIC TOYS FOR ADULTS: SEXUALITY AND PERVERSIONS OF THE BODY IN THE BATHERS OF PICASSO (DINARD, SUMMER OF 1928)

Abstract: This article seeks to offer an analysis of a series of small-format paintings that Pablo Picasso made during his vacation in Dinard, in August 1928. These paintings represented a radical pictorial transformation, as well as a brief fascinating period that decisively consolidated the monstrous perversions of the body and its sexuality in the work of the Spanish painter. In order to do this, it will be necessary to make a brief review of the years prior to 1928 to understand the origins of this pictorial fracture, in addition to explain its mark on some significant changes that Picasso adopted in his paintings after this same date.

Key words: bathers / Marie-Thérèse Walter / monstrosity / Pablo Picasso / painting / sexuality.

Este artículo se centra en las pinturas que Pablo Picasso realizó el verano de 1928 en Dinard, si bien resulta pertinente partir desde 1925 para comprender el inicio de sus perversiones del cuerpo y la cargante sexualidad que fueron llevadas al extremo a finales de la década. Para ello, hay que tener en cuenta tres aspectos relevantes para entender la fractura pictórica producida en Picasso: su contacto con el movimiento surrealista, la renovación del llamado "primitivismo" y la exploración sexual de sus motivos pictóricos.

I. Fracturas pictóricas: surrealismo, primitivismo y sexualidad

Durante el mes de junio de 1925, Pablo Picasso pinta *Les trois danseuses*.² La obra no sólo implicaría el comienzo de una serie de perversiones del cuerpo que el artista desarrolló posteriormente, sino que también será considerada su pintura más radical desde *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Es posible establecer una estrecha relación psicológico-emocional entre estas dos obras, una suerte de

* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2021 / Fecha de aceptación: 21 de junio de 2022.

¹ Contratado predoctoral FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España.

² Aunque el cuadro fue llamado originalmente *La danse*, mantengo aquí el nombre que aparece en la colección de la Tate Gallery, donde se encuentra actualmente.

fractura pictórica: si bien se ha dicho que *Les demoiselles d'Avignon* inauguró el cubismo, también se ha escrito que *Les trois danseuses* fue el inicio de la etapa surrealista del pintor malagueño, lo cual requiere de ciertas matizaciones. En el caso de este último cuadro, la fractura violenta da muerte a la etapa neoclásica en la que Picasso "conjura los atractivos kitsch del ornamento",³ iniciando un proceso destructivo en el que sus personajes sufren deformaciones corporales que oscilan entre lo monstruoso y lo patético. Pero lo cierto es que el cuadro estaba envuelto en un aura de muerte tanto en su mundo interior como exterior: durante su creación, Picasso se veía afectado por la muerte del compositor Erik Satie el 1 de julio de 1925 y, sobre todo, por la de su amigo Ramon Pichot dos meses antes, el 1 de marzo.⁴

No tiene sentido hablar de una etapa surrealista en la producción de Picasso sino de una etapa de admiración mutua y retroalimentación no exenta de conflictos. El pintor malagueño fue, sin ninguna duda, "una de las tres mayores fuentes de influencia sobre el desarrollo visual del surrealismo" junto con Giorgio de Chirico y Marcel Duchamp.⁵ En 1918 conoció a André Breton, aunque no sería hasta el verano de 1923 que retomarían el contacto y comenzarían una estrecha pero complicada relación de amistad –Pierre Cabanne señala que el portavoz surrealista apodó a Picasso como "el creador de juguetes trágicos para adultos"–.⁶ Por aquel entonces, Breton seguía de cerca el trabajo de Picasso. Se sintió decepcionado por su giro neoclásico, pero quedó tan fascinado por *Les trois danseuses* que mandó a Man Ray fotografiar la obra para reproducirla en el cuarto número de *La Révolution Surréaliste* del 15 de julio de 1925.⁷ Picasso, que participó en la primera exposición surrealista,⁸ era toda una referencia para el movimiento: "Los surrealistas veían un parentesco espiritual en su manera de ju-

gar con el sentido de la forma y su tratamiento libre de las convenciones establecidas", señala Carsten-Peter Warncke.⁹

Los años veinte fueron un período de conflictos constantes entre los surrealistas y Picasso. Ambos trabajaban con un reconocible sistema de ideogramas, pero los objetivos y el espíritu de sus obras eran radicalmente opuestos: mientras que el surrealismo basaba sus técnicas y objetivos en la irracionalidad, Picasso nunca compartió esta aproximación programática hacia los problemas del subconsciente y rechazó "la supremacía del mundo de los sueños sobre los estímulos procedentes del mundo visual despierto".¹⁰ Por otro lado, Pierre Daix pone en duda esta tajante negación y señala que su obra sí estaba orientada hacia cierta sensibilidad surrealista por su carácter "barroco y fantástico".¹¹ La mayoría de surrealistas no tuvo problemas en reconocer la influencia de Picasso, pero él tardó décadas en reconocer una influencia recíproca que negó en numerables ocasiones. Algunos surrealistas parisinos como Giorgio de Chirico, Alberto Giacometti y Joan Miró influyeron claramente en sus posteriores deformaciones biomórficas, conocidas como *metamorfosis*.

En enero de 1926, Picasso conocerá a Christian Zervos, un joven griego que funda ese mismo año *Cahiers d'Art*, que no tardaría en convertirse, junto a otras publicaciones surrealistas, en uno de los principales medios para la difusión de su obra. No obstante, hay que señalar que muy poca gente compraba la revista en sus comienzos y que Zervos consiguió mantenerla gracias al dinero de una indemnización por daños y perjuicios tras un accidente automovilístico.¹²

Por aquel entonces, imperaba en Francia un renovado acercamiento al primitivismo: Daix comenta cómo a principios del siglo xx surge un gran interés

³ KRAUSS, Rosalind E., 1999, p. 172.

⁴ El impacto de esta última noticia fue tal que el propio Picasso repudió el título *La danse*, señalando que el cuadro tendría que llamarse *The Death of Pichot*. Tomado de RICHARDSON, John, 2007, p. 275 y 277.

⁵ GOLDING, John, 1974, p. 78.

⁶ CABANNE, Pierre, 1977, p. 238.

⁷ En la publicación aparece con el título *Jeunes filles dansant devant une fenêtre*. Aunque apareció reproducido en varias publicaciones de la época, el cuadro permaneció en el estudio de Picasso hasta que fue adquirido en enero de 1965 por la Tate Gallery a través de Roland Penrose.

⁸ La primera exposición surrealista tuvo lugar en noviembre de 1925 en la Galerie Pierre de París. Había obras de Picasso junto a otras de Miró, Klee, Arp, Masson, Man Ray y Pierre Roy, aunque se dice que dicha exposición nunca contó con la aprobación de Picasso y que fue Breton quien tomó prestada su obra de amigos coleccionistas.

⁹ WARNCKE, Carsten-Peter, 1997, p. 327.

¹⁰ GOLDING, John, 1974, p. 81.

¹¹ DAIX, Pierre, 1989, p. 201.

¹² CABANNE, Pierre, 1977, p. 245.

sobre las culturas africanas, neolíticas y oceánicas desde la visión exótica del coleccionista.¹³ El llamado "arte primitivo"¹⁴ tendría un claro impacto en las perversiones del cuerpo que realizó Picasso. Es bien conocida la influencia que el arte africano tuvo en su producción cubista, pero nuevos añadidos aparecen durante la década, ya que no tardaría en fijarse y contagiarse del interés de Miró por el arte neolítico, que tomó de estas manifestaciones una elevada carga sexual que impregnó todo el simbolismo del movimiento surrealista. No obstante, Picasso decidió ampliar su iconografía erótica más allá y buscar otras formas de canibalizar las imágenes de los jeroglíficos de la Isla de Pascua y del arte esquimal, incorporando algunos de estos elementos a sus pinturas.

Otro factor importante será la gran carga sexual que impregna su obra a partir de la segunda mitad de los años veinte. Si bien es cierto que "el tema del sexo, tratado desde la escena del *voyeur* o desde la diversión, ocupa toda la obra de Picasso desde su juventud hasta sus últimos dibujos",¹⁵ a partir de ese momento se aprecia una visión de la sexualidad que alcanza unos límites monstruosos. Existen otros motivos al margen de las influencias neolíticas y oceánicas; por aquel entonces, Picasso "se volvió propenso a depresiones y ataques de rabia"¹⁶ que tienen su génesis en la complicada relación con su mujer, Olga Khokhlova. Su conflictivo estado emocional puede apreciarse en una serie de obras que realizó durante la segunda mitad de la década, tomando como motivo el pintor y su modelo. Es entonces cuando varios recursos pictóricos propios del cubismo adquieren una nueva dimensión en la que los contrastes de color y las formas angulares son usados "para materializar la angustia".¹⁷ En *Le peintre et son modèle* (1928), por ejemplo, puede apreciarse una asimilación del lenguaje cubista donde los cuerpos sinuosos e hinchados se hacen cada vez más angulosos, las formas se tornan insidiosas y los contrastes cromáticos se vuelven corrosivos. Será esta deformación paulatina de los cuerpos lo que lleve a Markus Müller a afirmar que

estas escenas en el estudio "se convierten en el medio para preguntar cuestiones sobre las posibilidades de la mimesis artística".¹⁸

También será en 1928 cuando Picasso convierte en un motivo recurrente su imaginario sexual de la cabeza humana: ojos pintados en vertical que remiten a vulvas, bocas verticales de dientes afilados que parecen *vaginas dentatas*, ojos y bocas reducidos a orificios por los que cualquier cosa puede entrar o salir, etc., elementos que enfatizan no sólo la cargante sexualidad que comenzaba a impregnar sus obras, sino una visión monstruosa de la feminidad proyectada hacia su relación conflictiva con Olga. En estas escenas de perversión y malestar, señala Pierre Cabanne, "las relaciones entre pintor y modelo están basadas no en el sexo, sino en el ojo que, progresivamente, se convierte en el sustituto del sexo".¹⁹ Aun así, no tiene sentido considerar el ojo como sustituto del sexo en este proceso, sino como parte constitutiva del mismo, siguiendo las ideas de Sigmund Freud en las que el ojo constituye la principal zona erógena, la más alejada del objeto sexual y la más frecuentemente estimulada en el placer de la contemplación.²⁰

II. Marie-Thérèse Walter como objeto de perversión y huella fantasmal

No pasará mucho tiempo hasta que aparece otro factor decisivo en la vida de Picasso, dando lugar a algunas de sus obras más tiernas e igualmente perturbadoras: la llegada de su joven amante Marie-Thérèse Walter. Dora Maar hizo la siguiente declaración sobre Picasso: "Cuando una mujer cambia en la vida del artista, todo lo demás cambia virtualmente".²¹ Siguiendo esta acertada afirmación, no sería exagerado admitir la gran influencia que tuvo la presencia de Marie-Thérèse en la vida del pintor. Se conocieron el sábado 8 de enero de 1927, mientras una jovencísima Marie-Thérèse de 16 años compraba por los alrededores de las Galeries Lafayette. Picasso quedó locamente enamorado de su belleza de aspecto clásico. Se le acercó, se presentó

¹³ DAIX, Pierre, 1994, p. 206.

¹⁴ Para acercarse al marcado colonialismo que impregna los conceptos de "primitivismo" y "arte primitivo" a través de Picasso como hilo conductor, puede consultarse el afilado y ya clásico artículo de FOSTER, Hal, 1985, p. 45-70.

¹⁵ DE BARAÑO, Kosme, 1997, p. 57.

¹⁶ CABANNE, Pierre, 1977, p. 244.

¹⁷ DAIX, Pierre, 1994, p. 204.

¹⁸ MÜLLER, Markus, 2004, p. 10.

¹⁹ CABANNE, Pierre, 1977, p. 249.

²⁰ FREUD, Sigmund, 2012, p. 94.

²¹ RICHARDSON, John, 1991, p. 5.

y le ofreció la oportunidad de retratarla, a lo que Marie-Thérèse accedió (años más tarde reconoció a la revista *Life* no tener ni idea de quién era Picasso). Esto sería el comienzo de una etapa apasionada y tortuosa apodada como “la era Marie-Thérèse”,²² que abarca desde el final de los años veinte hasta mediados de los treinta.

Era la primera vez que Picasso tenía una amante tan joven, lo cual influyó en su percepción del cuerpo femenino, convirtiendo estos años en su etapa más marcadamente sexual.²³ La temprana edad de Marie-Thérèse fue también uno de los principales motivos por los cuales Picasso mantuvo en secreto su relación durante los primeros años: ni sus amigos cercanos ni Olga supieron nada hasta la gran retrospectiva de Picasso celebrada en la galería Georges Petit de París en junio de 1932, cuando la presencia de su amante en su obra era demasiado evidente. No es extraño, pues, que el secreto imperativo por la edad de Marie-Thérèse fuese la excusa perfecta para que Picasso desarrollase sus más oscuras fantasías: como señala Rosalind Krauss, “el hecho mismo de su minoría de edad, y por ende la coartada para el secreto, puede haber sido una de las razones que ocuparon un primer lugar en la atracción por ella”.²⁴ Esta obsesión por el secreto y la degradación de la pureza virginal se dieron cita en frecuentes encuentros sexuales de carácter sdomasquista.²⁵ No es de extrañar, por lo tanto, que estas prácticas se reflejasen en la obra de Picasso a través de monstruos, una figura que ha estado tradicionalmente ligada a prácticas prohibidas.²⁶

Este interés por mantener el secreto y alejarse de Olga para preservar su matrimonio hizo que no hubiese referencias directas a Marie-Thérèse en los primeros cuatro años de relación. No obstante, antes de que su presencia se hiciese patente a partir de los años treinta, la amante apareció como una huella fantasmal en algunos cuadros de Picasso, como un espectro lingüístico compuesto por sus iniciales “M” y “T”,²⁷ que utilizó durante los inicios de su relación en algunas obras como *Guitare à la main blanche* o *Guitare*, ambas de 1927.

²² FREEMAN, Judy, 1994, p. 17.

²³ DUPUIS-LABBÉ, Dominique, 2004, p. 39.

²⁴ KRAUSS, Rosalind E., 1999, p. 191.

²⁵ FREEMAN, Judy, 1994, p. 144.

²⁶ COHEN, Jeffrey J., 1996, p. 16.

²⁷ DAIX, Pierre, 1989, p. 227.

²⁸ FREEMAN, Judy, 1994, p. 139.

²⁹ Cita recogida en CABANNE, Pierre, 1977, p. 254.

³⁰ GASMAN, Lydia, 1981.

³¹ FREEMAN, Judy, 1994, p. 139.

III. “Deshacerse de cosas que la gente no puede ver”: las dos monstruosidades

El choque entre el deseo obsesivo despertado por Marie-Thérèse y el malestar arrastrado por Olga influyó en Picasso a la hora de tratar la sexualidad en sus obras de aquellos años. Ya para 1927, casi todos sus cuadros eran “representaciones de mujeres [...] realizados a través de ideogramas”, señala Judy Freeman.²⁸ Este fue el momento en el que empezó a llevar las perversiones del cuerpo al extremo: tanto Marie-Thérèse como Olga aparecían representadas como auténticos monstruos cargados de sexualidad, aunque cada una respondía a una poética completamente diferente. Las sacudidas anatómicas de esos años deben conducir a buscar motivos emocionales más allá de la propia experimentación plástica –cuando la gente preguntaba a Picasso por qué pintaba estas cosas, contestaba “para deshacerme de cosas que la gente no puede ver”–.²⁹

La historiadora del arte Lydia Gasman³⁰ ha señalado la utilidad de comparar la evolución de los ideogramas para analizar la visión picassiana de sexualidad: dientes, mandíbulas, ojos, lenguas, pies, manos, uñas, huesos, etc. La monstruosidad de Marie-Thérèse era de aspecto sinuoso, pasivo y orgánico; una belleza extraña donde los colores son vivos, las deformaciones son líricas y los fondos están cuidadosamente confeccionados. Sus miembros corporales se estiran y crean formas monumentales donde algunas partes se muestran angulosas para generar formas parecidas a una «M», mientras que sus facciones se ven reducidas a pequeños puntitos de aspecto inocente e infantil.

Por el contrario, el malestar producido por Olga se refleja en un monstruo de aspecto afilado y depredador, de una belleza aterradora y patética donde los colores son corrosivos, haciendo alusión directa a una sexualidad tóxica. La mayoría de pinturas sobre Olga muestran su anatomía como “cabezas protoplasmáticas mordientes”³¹ en las que la boca aparece como una *vagina dentata* repleta de dientes



Fig. 1. Comparativa entre las monstruosidades de Olga Khokhlova (izquierda) y Marie-Thérèse Walter (derecha). *Izquierda:* Pablo Picasso, *Buste de femme avec autoportrait* (febrero 1929), óleo sobre lienzo, 73 x 61 cm, Museo Picasso, París. *Derecha:* Pablo Picasso, *Femme couchée* (4 abril 1929), óleo sobre lienzo, 19 x 35 cm, colección particular.

punzantes como clavos. La comparación de ambas monstruosidades puede apreciarse si se toma la representación de Marie-Thérèse en *Femme couchée* y la de Olga en *Buste de femme avec autoportrait* (fig. 1), ambas realizadas en 1929.

Apenas unos meses después del primer encuentro con Marie-Thérèse, Picasso pasa el verano de 1927 en Cannes alejado de su joven amante, en compañía de su mujer Olga y su hijo Paulo. Por aquel entonces, estaba trabajando en sus cuadernos sobre ideas para un monumento encargado por la Sociedad de Amigos de Apollinaire para conmemorar la muerte del poeta en su décimo aniversario.³² Cuando se estudian los dibujos de ese verano, uno encuentra interminables hojas de papel con figuras de aspecto pétreo y fálico, *femmes-phallus*, como las denomina John Richardson.³³ Será entonces cuando Picasso comienza a aplicar las dislocaciones corporales a una serie de bañistas, llevando al extremo el tema de su etapa neoclásica de princi-

pios de la década. Se trata de figuras a la orilla del mar, rodeadas por una atmósfera misteriosa y marcadamente libidinal (fig. 2), concebidas por Richardson como “espectros del sex appeal”³⁴ y como “figuras compuestas de una sustancia tumesciente, mitad pulpo mitad hueso” según John Golding.³⁵

Estos cuerpos crueles se fueron amontonando en dos cuadernos diferentes:³⁶ el primero realizado entre el 17 de julio y el 11 de septiembre; el segundo entre el 11 y el 24 de septiembre de 1927. Sería en estos dibujos donde Picasso plasma las pesadillas eróticas que desarrollaría más extensamente los dos veranos siguientes en Dinard, esta vez en compañía (secreta) de su amante Marie-Thérèse. Aunque las deformaciones pictóricas estaban alcanzando el punto álgido de su carrera, siempre se mantuvo firme defendiendo su arte como un fiel reflejo del mundo: “No hay ni una sola pintura o dibujo mío que no reproduzca exactamente una visión del mundo”.³⁷ Sin embargo, para Christian Zervos las

³² Picasso seguiría trabajando en el monumento a Apollinaire en los años siguientes, aunque todas las propuestas fueron finalmente rechazadas por el comité el 10 de noviembre de 1928. El proyecto vería la luz varias décadas más tarde, cuando en 1962 el propio Picasso hace confeccionar dos modelos para una versión ampliada y en 1973, poco antes de su muerte, cuando otras variantes de más de cuatro metros de altura son expuestas en el Museum of Modern Art de Nueva York.

³³ RICHARDSON, John, 2007, p. 357.

³⁴ RICHARDSON, John, 1985, sin paginar.

³⁵ GOLDING, John, 1974, p. 101.

³⁶ Ambos reproducidos en LÉAL, Brigitte, 1996.

³⁷ Palabras de Picasso pronunciadas en una entrevista que tuvo lugar el 26 de noviembre de 1927. Recogidas en CABANNE, Pierre, 1977, p. 253.

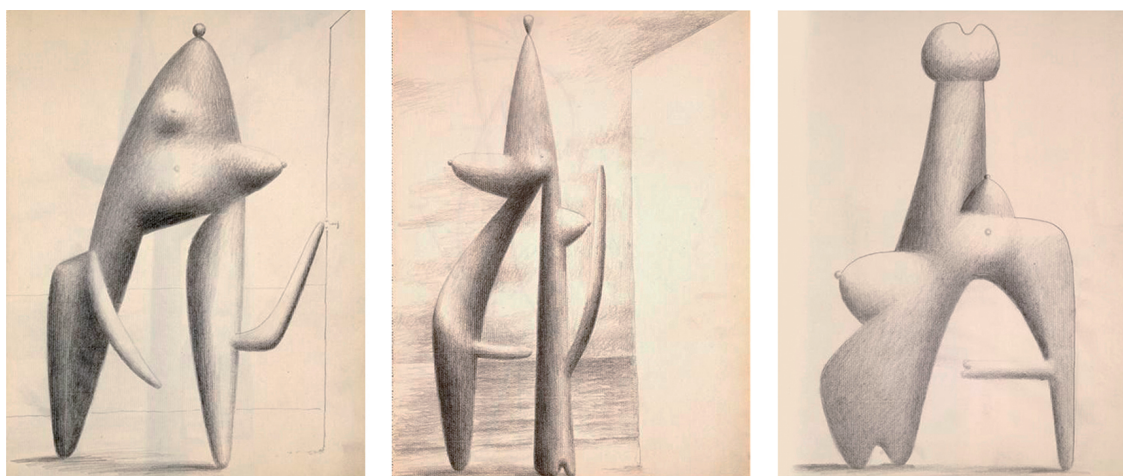


Fig. 2. Pablo Picasso, tres dibujos del *Carnet Cannes* (11-24 septiembre 1927): *Baigneuse ouvrant une cabine* (p. 2), *Baigneuse à la cabine* (p. 3) y *Baigneuse* (p. 14). Lápiz sobre papel, 30,5 x 23,2 cm.

bañistas de Dinard realizadas durante el verano de 1928 no serán tanto una fiel representación de “lo real”, sino un conjunto de “recuerdos de lo real”.³⁸

IV. Las bañistas de Dinard (1928): la pintura como diario

El verano de 1928, Picasso decide cambiar su destino habitual de descanso y pasa las vacaciones en Dinard, de nuevo junto a Olga y su hijo. Era la primera vez que Picasso iba desde 1922, aunque en esta ocasión había una acompañante más: el artista se encargó de buscar una pensión infantil para que Marie-Thérèse pudiera quedarse cerca de él. Un elemento crucial para comprender los procesos creativos de Picasso en este momento serán sus cuadernos:³⁹ el conocido como *Carnet Paris* termina con un dibujo fechado el 8 de julio de 1928, mientras que el siguiente, el *Carnet Dinard*, comienza el 27 de julio, lo cual lleva a sospechar que las dos primeras semanas en Dinard fueron de disfrute al margen del trabajo.⁴⁰ Picasso y su familia se hospedaban en la Villa des Rôches, aunque el artista se escapaba siempre que podía para encontrarse con Marie-Thérèse en cualquier parte de la playa, don-

de la encontraba jugando a la pelota con otros jóvenes de la pensión. Esta escena sería uno de los motivos centrales en las obras de ese periodo, enfatizando además la relación erótica que Picasso establecía entre el mar y su joven amante.

A partir del mes de agosto, Picasso empezó a trabajar diariamente. Los dibujos del *Carnet Dinard* muestran cómo los primeros días siguió realizando pruebas para el monumento de Apollinaire, aunque a partir del día 9 se puso a trabajar en la serie de bañistas monstruosas. Realizaba entre uno y dos lienzos al día, todos de pequeño tamaño⁴¹ –ya que no disponía de estudio en Dinard– y cuidadosamente fechados, tanto en el propio lienzo como en las páginas de su cuaderno. Este último aspecto resulta significativo puesto que nos permite “hablar de una ‘alegoría del yo’, una suerte de idea en la que se fusiona el autorretrato disimulado y la pintura como un diario”, señala Krauss.⁴² Pero más que buscar en la pintura, posiblemente sea en los dibujos donde uno debe adentrarse, tal y como afirma Kosme de Baraño: “La verdadera biografía de Picasso son sus obras, y especialmente el conjunto de sus 175 carnets o cuadernos de apuntes, sus *cahiers*”.⁴³

³⁸ *Souvenirs du réel* en el original. Tomado de ZERVOS, Christian, 1929, p. 6.

³⁹ Ambos pueden consultarse reproducidos en la publicación de SPIES, Werner, 1995.

⁴⁰ No se sabe muy bien cuándo llegaron a Dinard: Picasso y su familia llegaron sobre el 14 de julio, mientras que Marie-Thérèse llegó secretamente alrededor del 5 de agosto. Tomado de RICHARDSON, John, 2007, p. 359.

⁴¹ Los cuadros tenían medidas no mucho más grandes que el propio cuaderno: 32 x 22 cm, 21 x 32 cm, 19 x 24 cm.

⁴² KRAUSS, Rosalind E., 1999, p. 192. Sobre la obra de Picasso como diario para plasmar sus secretos puede consultarse también DAIX, Pierre, 1989, p. 227.

⁴³ DE BARAÑO, Kosme, 2001, p. 26.

Este interés por narrar(se) secretamente a través de su obra periodizada presenta además otro aspecto interesante. Si se atiende a las fechas de los dibujos y las pinturas se revela que el proceso habitual de boceto/cuadro se invirtió: "En lugar de realizar los dibujos antes que sus pinturas, Picasso hizo entonces una serie de dibujos *después* de terminarla –dibujos que reflejan el día a día de las escenas marítimas de Dinard–",⁴⁴ lo cual permite establecer un recorrido cronológico por su evolución pictórica durante el verano.

Entre el 6 y el 12 de agosto, Picasso combina escenas de cuerpos sinuosos y rocosos con otras escenas donde una bañista introduce una llave en la cerradura de una caseta (fig. 3). En el primer caso puede apreciarse una clara influencia del proyecto memorial de Apollinaire, donde los cuerpos presentan volúmenes marcadamente escultóricos. El segundo, donde misteriosas figuras abren y cierran casetas en la playa con una llave, ha despertado diversas lecturas: son escenas personales de transgresión sexual (en una de ellas puede apreciarse la silueta del propio Picasso) que representan aspectos tan diversos como la madurez, el cambio de etapa, la penetración sexual, el aislamiento o la erosión del tiempo. También puede tratarse de una curiosa ambivalencia al no saber si la figura está abriendo la caseta o cerrándola: mientras que la opinión más común suele ser que la está abriendo, Zervos escribió que estas escenas muestran el momento exacto en que se está "cerrando el misterio",⁴⁵ lectura que reafirma la obra de Picasso como diario secreto y que resulta altamente interesante si tenemos en cuenta la aversión fetichista que Picasso sentía hacia las llaves.⁴⁶

A partir del 15 de agosto, comienza a realizar escenas de bañistas que se alejan del proyecto para Apollinaire. Al principio, pinta una sola figura jugando a la pelota, aunque apenas tarda unos días en añadir más figuras. Es entonces cuando tienen lugar las deformaciones más fascinantes: las extremidades se hinchan y expanden, las cabezas se hacen pequeñas como alfileres, las facciones se reducen a diminutos puntos, los órganos sexuales se monumentalizan y los pechos aparecen representados como picos afilados. Se trata de formas "que recuerdan a piedras y huesos deteriorados por la intemperie, acoplados y apilados en disposiciones

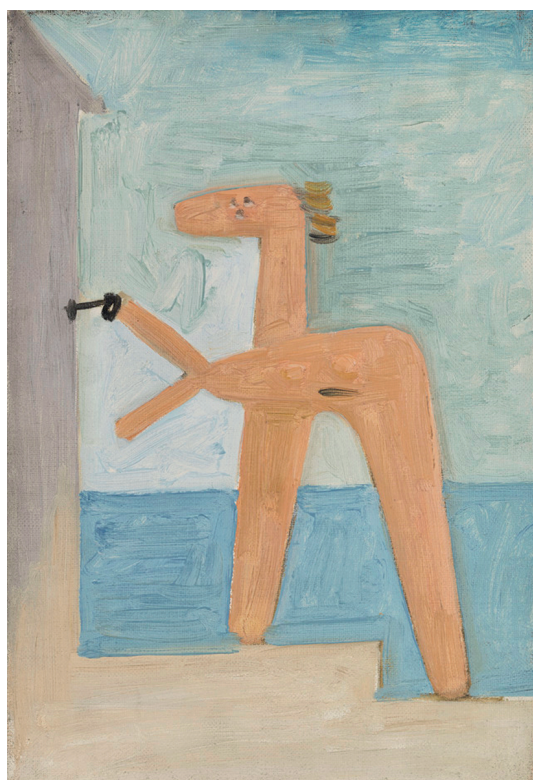


Fig. 3. Pablo Picasso, *Baigneuse ouvrant une cabine* (9 agosto 1928), óleo sobre lienzo, 32 x 22 cm, Museo Picasso, París.

precarias que, sin embargo, dan la impresión de un equilibrio estático parecido a los dólmene", tal y como apunta John Golding.⁴⁷ En estos lienzos, Picasso realizará diferentes versiones de Marie-Thérèse jugando con otros niños que parecen clones sacados de su mismo cuerpo, combinando desnudos y trajes de baño a rayas (fig. 4).

A partir del 20 de agosto pueden notarse dos cambios significativos: en primer lugar, las rocas y el paisaje marítimo comienzan a cobrar mayor protagonismo, fundiéndose y encajando con los propios cuerpos de las bañistas como si de un puzzle se tratase; en segundo lugar, el temporal apacible de las escenas iniciales parece agitarse a través de nubes estriadas y pinceladas nerviosas (fig. 5). Algunas de estas obras serían publicadas un año más tarde en el primer ejemplar de *Cahiers d'Art*, en un artículo

⁴⁴ RICHARDSON, John, 1985, sin paginar.

⁴⁵ ZERVOS, Christian, 1929, p. 8.

⁴⁶ Picasso confesó a la crítica de arte Antonina Valentin: "Las llaves siempre me han aterrorado". Tomado de RICHARDSON, John, 1985, sin paginar. Este aspecto también es tratado en RICHARDSON, John, 2007, p. 360.

⁴⁷ GOLDING, John, 1974, p. 101.



Fig. 4. Pablo Picasso, *Baigneuses au ballon* (20 agosto 1928), óleo sobre lienzo, 21 x 35 cm, colección particular.



Fig. 5. Pablo Picasso, *Baigneuse* (23 agosto 1928), óleo sobre lienzo, 19 x 24 cm, colección particular.

titulado "Picasso à Dinard: été 1928"⁴⁸ en el que Zervos manifestaba su admiración por estas escenas y concluía diciendo que eran "el vértigo hecho equilibrio".⁴⁹ Cuando las vacaciones llegaron a su final el 1 de septiembre, Picasso y Marie-Thérèse

se regresaron a París. El pintor retomará su *Carnet Dinard* meses más tarde, el 17 de diciembre, para realizar unos últimos dibujos, de nuevo con el motivo de la bañista y la caseta. Una gran cantidad de las ideas reflejadas en este cuaderno serían llevadas a cabo en su pintura al verano siguiente, cuando vuelve con Marie-Thérèse a Dinard.

V. Las bañistas de Dinard (1928): muñecas lingüístico-sexuales

Un aspecto interesante de estas escenas, que suele quedar en segundo plano, es la importancia de las confusiones lingüístico-sexuales: tanto los ojos como las bocas de las bañistas son reducidos a tres puntos que decoran una cabeza diminuta. Estos atributos representados como orificios, que remiten inevitablemente a la penetración y extienden la dialéctica de entrar/salir presente en las escenas con llaves anteriormente mencionadas, se complementan con la supresión y reducción formal de todos los cuerpos: aquellos que están desnudos presentan un orificio anal que aparece representado con mayor tamaño incluso que las propias facciones (y resulta fácilmente confundible con el ombligo), además de una vagina colocada horizontalmente para simular una cavidad bucal (distando mucho de la *vagina dentata* presente en las obras sobre Olga).

Aquí aparecen nuevas similitudes entre la sensibilidad surrealista y Picasso, que "extrae de las ideas surrealistas [...] la libertad aportada a la pintura de expresar sus propios impulsos, su capacidad de transmutación de lo real".⁵⁰ En una primera instancia, puede establecerse una relación buco-anal a través del beso según el psicoanálisis, que tanto influyó en los artistas europeos del momento. Para Freud, el acto de besar estaba íntimamente ligado a la zona anal, ya que las partes del cuerpo que entran en juego durante el acto no pertenecen al aparato genital sino que forman la entrada del digestivo.⁵¹ La relación entre las mucosas labiales del ano y la boca puede llevarse un paso más allá si tenemos en cuenta la importancia del habla –mención aparte merece aquí el cuadro de Picasso *Le Baiser* de 1925–. Fue Roland Barthes quien tomó la boca como punto de encuentro entre el aparato fonatorio y el oscular, señalando "el nacimiento antropológico de una doble perversión concomitante:

⁴⁸ Las reproducciones de la publicación serían el principal medio por el cual estas pinturas se dieron a conocer, y tuvieron un impacto posterior decisivo en la obra de algunos artistas como Salvador Dalí, Alberto Sánchez o Benjamín Palencia.

⁴⁹ ZERVOS, Christian, 1929, p. 11.

⁵⁰ DAIX, Pierre, 1989, p. 237.

⁵¹ FREUD, Sigmund, 2012, p. 26.

la palabra y el deseo"; así, Barthes imaginaba una doble función transgresora "nacida de un uso simultáneo de la palabra y del deseo: *hablar besando, besar hablando*".⁵²

No obstante, los cuadros de Picasso van más allá del binomio hablar/besar y entienden el monstruo como una categoría mixta que "resiste cualquier clasificación edificada sobre la jerarquía o la oposición meramente binaria, exigiendo por el contrario un 'sistema' que permita la polifonía y la multiplicidad",⁵³ un sistema que se extiende hasta el mismo género, acentuado por la ambigüedad corporal entre figuras femeninas y masculinas.⁵⁴ Encontramos en esta confusión orgánica una erosión múltiple de actividades como hablar, besar, comer y defecar. Las bañistas son "representaciones de tejido humano eréctil, sexualmente sugerente, engordado y retorcido"⁵⁵ que nos señalan el principio y el final de nuestros cuerpos, como dice Paul B. Preciado: "Todos somos un jirón de piel que [...] comienza en la boca y acaba en el ano".⁵⁶

Por otro lado, se ha pasado por alto que el término francés empleado originalmente por Picasso para referirse a sus bañistas, *baigneuse*, también significa "muñeco" o "bebé de plástico". Dejando a un lado los evidentes parecidos formales entre sus bañistas y la reducción facial propia de estos juguetes, estas obras establecen fuertes lazos psicológicos y emocionales con el surrealismo a través de uno de sus grandes motivos: la muñeca, esa "imagen de la reificación capitalista" que sirve para dejar al descubierto los deseos y miedos más oscuros del sujeto surrealista.⁵⁷ No se trata del único residuo del movimiento ya que, si bien hemos prestado atención a las dialécticas escatológicas, también está presente la identificación entre vagina y boca, un recurso que "subraya el miedo ancestral

en el hombre a ser devorado por la mujer"⁵⁸ y que fue ampliamente explorado por figuras como Salvador Dalí o Georges Bataille.

Así, queda patente cómo Picasso y el surrealismo —esa "desafección burguesa", como dijera Sontag—⁵⁹ comparten una construcción perversa de la sexualidad femenina desde un prisma marcadamente patriarcal: ambos utilizan la muñeca como pretexto simbólico para construir una *femme fatale*⁶⁰ que representa *lo que la mujer es y lo que la mujer quiere*, pero siempre desde el deseo masculino.⁶¹ No resulta extraño comprobar que "los surrealistas fueron incapaces de enfrentarse a la mujer real", tal y como indica Estrella de Diego.⁶² Tanto Picasso como los surrealistas buscaron a través de la muñeca la mirada del *otro* para, finalmente, acabar topándose con sus propios ojos. Ya señalaba Baudelaire en un curioso texto de 1853 la tendencia metafísica de *ver el alma* en el juguete. Al fin y al cabo, "¿no se encuentra allí toda la vida en miniatura, y mucho más coloreada, limpia y reluciente que la vida real?"⁶³

VI. Reflexión final: los monstruos nunca se van del todo

En 1930, Picasso compra Boisgeloup, un castillo del siglo XVII situado a setenta kilómetros al noroeste de París, para trabajar en esculturas de gran formato (un nuevo interés despertado por Julio González⁶⁴) y para pasar tiempo con Marie-Thérèse alejado de su familia. Fue en esta década cuando la relación con su amante se intensificó y se hizo todavía más pasional. No es baladí que una gran parte de la producción pictórica de esta década se centre en el motivo de la copulación, lo cual puede apreciarse en unos fascinantes dibujos realizados entre el 20 y el 21 de abril de 1933 en Boisgeloup

⁵² BARTHES, Roland, 2021, p. 189.

⁵³ COHEN, Jeffrey J., 1996, p. 7.

⁵⁴ GOLDING, John, 1974, p. 73.

⁵⁵ FREEMAN, Judy, 1994, p. 144.

⁵⁶ PRECIADO, Paul B., 2009, p. 135.

⁵⁷ FOSTER, Hal, 2008, p. 61 y 208.

⁵⁸ G. CORTÉS, José Miguel, 1997, p. 68.

⁵⁹ SONTAG, Susan, 2011, p. 60.

⁶⁰ CREGO, Charo, 2007, p. 141.

⁶¹ SMITH, Marquard, 2013, p. 138.

⁶² DE DIEGO, Estrella, 2018, p. 64.

⁶³ BAUDELAIRE, Charles, 1996, p. 192. Aparecido originalmente en *Le Monde Littéraire* el 17 de abril de 1853.

⁶⁴ En mayo de 1928, el escultor Julio González escribe a Picasso y Brâncuși ofreciéndose para impartir clases de metalurgia por encontrarse en problemas financieros tras la muerte de su madre. El pintor malagueño aceptó y entraría al estudio para aprender la técnica de fundición en hierro. Tomado de DAIX, Pierre, 1994, p. 208.

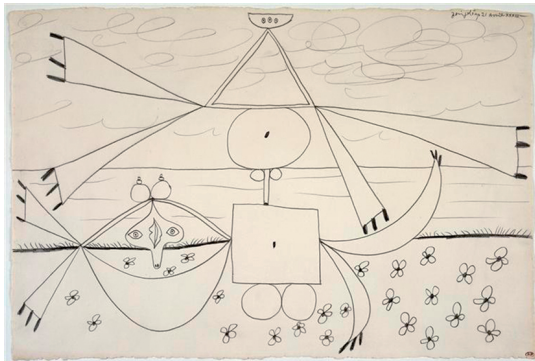


Fig. 6. Pablo Picasso, *Accouplement* (21 abril 1933), lápiz sobre papel, 34 x 51 cm.

(fig. 6): escenas de copulación donde los cuerpos se expanden y alcanzan proporciones casi alienígenas, obras en las que “el campo de visión permite al cuerpo ser percibido ya no como una totalidad, sino como una multitud de formas que explorar”, como señala muy acertadamente Dominique Dupuis-Labbé.⁶⁵ Por otro lado, las obras del pintor malagueño mostraron una visión más sosegada y madura del cuerpo de su amante, dejando a un lado la monstruosidad reflejada en obras anteriores y pintándola como un desnudo durmiente o recostado. Las pinturas de esta etapa se muestran cargadas de ternura, donde la amante aparece representada como “un perfil griego femenino [...] de frente abovedada, casquete craneano y cabellos lisos y fluctuantes”.⁶⁶ Igualmente, la ternura nunca alejó del todo a Picasso de sus monstruos: las grandes piedras de la costa de Dinard le seguirían acosando a través de sus esculturas y junto a otros motivos de sus grabados como la figura del minotauro y las bañistas (de nuevo),⁶⁷ como sucede en *La plage III* (1932).

Aquellos parecían ser buenos tiempos en los que Picasso se alejaba de sus miedos. Pero, aunque estuviese pasando por un momento vital de tranquilidad, “la imagen de la mujer como monstruo de-

predador [...] reaparecería esporádicamente en su obra durante los años siguientes”,⁶⁸ demostrando que los tormentos no cesaron. La etapa de felicidad con su amante no tardó en verse interrumpida por los problemas matrimoniales con Olga, una relación que por aquel entonces estaba colapsando. Por mucho que Picasso recurriese a personajes como el minotauro, “no tenía necesidad de rebuscar en las antiguas leyendas para encontrar monstruos. Estos podrían surgir con idéntica violencia como expresión de las miserias y provocaciones que se daban en los amores y los odios de su propia vida”.⁶⁹ Algunas obras originalmente empapadas por la ternura de Marie-Thérèse empiezan a contaminarse por el malestar de su matrimonio, como es el caso de *Baigneuse assis* (1930), punto culminante del surrealismo propio de Picasso⁷⁰ donde una bañista aparece como un conjunto de formas entrelazadas que parecen formar una amenaza depredadora, similar a una mantis religiosa.⁷¹

A partir de 1933, la situación se polariza. Fue el punto álgido de la relación con Marie-Thérèse, aunque al mismo tiempo comenzó un largo proceso de divorcio con Olga que agotaría al pintor malagueño, quien declaró en numerosas entrevistas que aquellos fueron “los peores años de su vida”.⁷² Tendría que dar la mitad de sus bienes a su mujer, lo cual hizo que el divorcio nunca se consumase y ambos siguieron casados legalmente hasta la muerte de Olga en 1955. No obstante, se separarían del todo veinte años antes, en 1935, cuando Marie-Thérèse quedó embarazada de Maya, que nacería en octubre de ese mismo año. Por aquel entonces, Picasso se sentía agotado e incluso dejó a un lado la pintura para dedicarse a escribir entre 1935 y 1936. El nacimiento de su hija Maya marcó un punto de inflexión en su vida y se esforzó por pasar tiempo con ella para intentar construir un ambiente familiar. El 27 de marzo de 1936 viajarían juntos a Juan-les-Pins para pasar unas vacaciones de seis semanas: como dice Judy Freeman, este sería “el esfuerzo más extenso de Picasso para establecer un ambiente doméstico con Marie; también sería el último”.⁷³

⁶⁵ DUPUIS-LABBÉ, Dominique, 2004, p. 41.

⁶⁶ WARNCKE, Carsten-Peter, 1997, p. 313.

⁶⁷ DE BARAÑO, Kosme, 2001, p. 23 y 25.

⁶⁸ GOLDING, John, 1974, p. 93.

⁶⁹ PENROSE, Roland, 1974, p. 179.

⁷⁰ DAIX, Pierre, 1989, p. 242.

⁷¹ John Richardson ha señalado en RICHARDSON, John, 2007, p. 393, que Picasso tomó algunas referencias de grabados anatómicos presentes en el libro *De humani corporis fabrica* (1543) de Andreas Vesalius, para la realización de esta obra.

⁷² RICHARDSON, John, 1985, sin paginar.

⁷³ FREEMAN, Judy, 1994, p. 196.

En enero de ese mismo año, Picasso se fija en Dora Maar, a quien conoce oficialmente en marzo, y no tarda en convertirse en su nueva amante. La historia se repetía: Picasso volcó su pasión en su nueva amante y, en cierto sentido, Marie-Thérèse pasó a ser la nueva Olga. El pintor se encontraba en una complicada situación sentimental: estaba casado legalmente con Olga, acababa de tener un hijo con Marie-Thérèse y empezaba una relación amorosa con Dora Maar. Si bien es cierto que Picasso nunca rompió con Marie-Thérèse, sí se fue distanciando poco a poco hasta que dejaron de verse.⁷⁴ Ambos seguirían escribiéndose ocasionalmente hasta la muerte de Picasso en 1973. Se ha dicho que Marie-Thérèse nunca consiguió superar la muerte del pintor, ese amante que ella misma tildó de ser "maravillosamente terrible",⁷⁵ y acabaría suicidándose cuatro años más tarde, el 20 de octubre de 1977.

Los monstruos de Picasso siempre aparecen equilibrando entre polos extremos, en una poderosa dialéctica entre lo horroroso y lo tierno, entre lo sexual y lo abyecto. Sus cuerpos son figuras pulidas por el mar, confusiones lingüístico-sexuales, estructuras óseas, insectos alienígenas, muñecas crueles y escatológicas... Detallados estudios psicológicos de la persona que Picasso destruye y ama al mismo tiempo con adoración y terror, porque no debe olvidarse que el miedo que sentimos hacia los monstruos es en realidad una especie de deseo.⁷⁶ Tal y como señala Roland Penrose, las criaturas de Picasso "no son espectros ni fuegos fatuos de los pantanos y bosques septentrionales; han nacido a la clara luz del Mediterráneo".⁷⁷ Los monstruos, como materialización de sus emociones y maltratos hacia las mujeres, oscilan entre el temor y la admiración, entre la pasión extrema y el malestar enfermizo; figuras que habitan en el rincón más profundo y oscuro de la mente del pintor, aunque podamos encontrarlas jugueteando en las superficies más doradas y apacibles de la costa mediterránea.

(Nota: todas las traducciones originales del inglés y francés al español son propias).

⁷⁴ WIDMAIER PICASSO, Diana, 2004, p. 33.

⁷⁵ RICHARDSON, John, 1985, sin paginar.

⁷⁶ COHEN, Jeffrey J., 1996, p. 17.

⁷⁷ PENROSE, Roland, 1974, p. 189.

VII. Bibliografía

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós, 2021.
- BAUDELAIRE, Charles. "Moral del juguete". En *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996, 189-196.
- CABANNE, Pierre. *Pablo Picasso: His Life and Times*. Nueva York: William Morrow & Company, 1977.
- COHEN, Jeffrey J. *Monster Theory: Reading Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996.
- CREGO, Charo. *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada, 2007.
- DAIX, Pierre. *Picasso creador. La vida íntima y la obra*. Buenos Aires: Atlántida, 1989.
- DAIX, Pierre. *Picasso: Life and Art*. Nueva York: Thames & Hudson, 1994.
- DE BARAÑO, Kosme. *Picasso: Suite 156*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997.
- DE BARAÑO, Kosme. *Picasso: Caja de remordimientos*. Valencia: Fundación Bancaja, 2001.
- DE DIEGO, Estrella. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Machado Libros, 2018.
- DUPUIS-LABBÉ, Dominique. "Deformation – Transformation: The Body in Picasso's Oeuvre, 1927-1937". En MÜLLER, M. et al. *Pablo Picasso and Marie-Thérèse Walter: Between Classicism and Surrealism*. Bielefeld: Kerber, 2004, 37-44.
- FOSTER, Hal. "The "Primitive" Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks". *October*, otoño de 1985, vol. 34, 45-70.
- FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- FREEMAN, Judy. *Picasso and the Weeping Women: the Years of Marie-Thérèse Walter & Dora Maar*. Nueva York: Rizzoli, 1994.
- FREUD, Sigmund. *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*. Madrid: Alianza, 2012.
- G. CORTÉS, José Miguel. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- GASMAN, Lydia. *Mystery, Magic and Love in Picasso, 1925-1938: Picasso and the Surrealist Poets*. Tesis doctoral. Nueva York: Columbia University, 1981.
- GOLDING, John. "Picasso y el surrealismo". En PENROSE, R. y GOLDING, J. *Picasso 1881-1973*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974, 77-121.
- KRAUSS, Rosalind E. *Los papeles de Picasso*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- LÉAL, Brigitte. *Carnets: Catalogue des dessins*. 2 vols., París: Réunion des musées nationaux, 1996, vol. 2.
- MÜLLER, Markus. "The Work in the Age of its Stylistic Convertibility: Pablo Picasso between Classicism and Surrealism". En MÜLLER, M. et al. *Pablo Picasso and Marie-Thérèse Walter: Between Classicism and Surrealism*. Bielefeld: Kerber, 2004, 9-20.
- PENROSE, Roland. "La belleza y el monstruo". En PENROSE, R. y GOLDING, J. *Picasso 1881-1973*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974, 157-195.
- PRECIADO, Paul B. "Terror anal". En HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina, 2009.

- RICHARDSON, John. "Picasso and Marie-Thérèse Walter". En *Through the Eye of Picasso 1928-1934: The Dinard Sketchbook and Related Paintings and Sculpture*. Nueva York: Williams Beadleston, 1985, sin paginar.
- RICHARDSON, John. *A Life of Picasso*. 4 vols., Nueva York: Random House, 1991, vol. 1.
- RICHARDSON, John. *A Life of Picasso*. 4 vols., Londres: Jonathan Cape, 2007, vol. 3.
- SMITH, Marquard. *The Erotic Doll: A Modern Fetish*. New Heaven: Yale University Press, 2013.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- SPIES, Werner. *Pablo Picasso on the Path to Sculpture: The Paris and Dinard Sketchbooks of 1928 from the Marina Picasso Collection*. Múnich: Prestel, 1995.
- WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso 1881-1973*. Köln: Taschen, 1997.
- WIDMAIER PICASSO, Diana. "Marie-Thérèse Walter and Pablo Picasso: New Insights into a Secret Love". En MÜLLER, M. et al. *Pablo Picasso and Marie-Thérèse Walter: Between Classicism and Surrealism*. Bielefeld: Kerber, 2004, 27-35.
- ZERVOS, Christian. "Picasso à Dinard: été 1928". *Cahiers d'Art*, 1929, n° 1, 5-20.