



Figura 5. Picasso 1903. Dibujo.

La intensidad del conflicto anterior quedó reflejada en su pintura de estos años, a través del persistente sentimiento de postración y abandono que está presente en la mayoría de las obras de esta etapa. Esporádicamente en algunos dibujos hemos visto la alusión a la imagen paterna en un sentido que demuestra explícitamente la dependencia con respecto a la misma. Vamos ahora a analizar otro dibujo de 1903 en que podemos observar de forma clara la penosa vivencia que

suponía para el artista la exigencia interior, a la que era incapaz de dar respuesta en su vida, pero de la que tampoco conseguía librarse en modo alguno.

En este dibujo que acabamos de mencionar (fig. 5), tenemos una curiosa representación de la imagen paterna cuyos rasgos aparecen esta vez, caricaturizados en el interior de un poderoso falo, que ocupa toda la altura del papel. En la parte baja del mismo, intentando abarcar la base de la figura anterior, constituida por los dos testículos, una diminuta mujer desnuda, parece estar condenada a vivir bajo el peso insoportable de la imagen citada. Don José está aquí representado como si de una figura mitológica se tratara;

como un dios itifálico de la antigüedad más remota, cuyo omnímodo poder se hace patente en la composición a través de su situación central y la desproporción con respecto a la figura femenina. Representa un principio masculino en plenitud, haciendo gala de su dominio absoluto sobre el principio femenino, representado por la mujer, a la cual oprime, y no deja salir de su estado de postración.

Esta curiosa pero expresiva imagen, refleja de forma eficaz, la conflictiva vivencia de Picasso en estos años respecto a la integración interior de los dos principios arquetípicos que componen la personalidad. Es decir por un lado el principio masculino, el *logos*, que busca el control y el poder. Por otro, el *eros*, el principio femenino, y aspecto relacional de la persona, que en este caso en lugar de armonizarse con su opuesto está en situación de sumisión total.

Dos detalles del dibujo es necesario resaltar todavía. Por un lado el *logos* –que en un individuo de sexo masculino, como era el pintor, debería regir naturalmente la conciencia– está todavía identificado con la imagen paterna, y además su representación se acerca a la de un *dios* todopoderoso y despótico. Su carácter por tanto está claramente unido al *arquetipo*, lo que nos da una idea del rol familiar que encarnaba don José. La identificación con el mismo por parte del pintor era también inconsciente, y de momento el artista era incapaz de realizarla en la vida exterior.

La reacción del pintor ante esta conflictiva situación de su personalidad, que ahora ha aflorado a través del arte, y que por tanto actúa de manera más intensa en él, quedó expresada en una pintura que no ha llegado hasta nosotros, pero de la que sin embargo tenemos una descripción que realizó, muchos años después, un testigo directo de su creación; es decir, su amigo Jaume Sabartés, que se convirtió, mediada la década de los años treinta, en celoso secretario del artista.

Sabartés en efecto, tenía en esa época de finales de 1903 y principios de 1904, un pequeño estudio en el último piso de una vieja casa barcelonesa, situado enfrente de la Lonja, donde todavía daba clases don José. Según narra el propio Sabartés, constaba de dos habitaciones y una cocina, dándose la curiosa circunstancia de que el tabique que separaba las dos piezas estaba agujereado por un tragaluz oval; una especie de *ojo de buey*, que Picasso transformó con su pincel en la imagen de un auténtico ojo que vigilaría inquisitivamente todo lo que sucediese en aquellas habitaciones. En la otra pared del cuarto, que estaba situada frente a la ventana, Pablo pintó una curiosa escena. Un moro ahorcado semidesnudo, con una babucha a punto de caer que cuelga de uno de sus pies, exhibe una erección, que como se sabe es una macabra consecuencia del ahorcamiento. Bajo esta figura, una pareja desnuda se hace el amor apasionadamente. Muerte y sexo, que como hemos visto constituyen dos de las obsesiones más fuertes del artista desde el suicidio de Casagemas, aparecen en este mural unidos indisolublemente y por partida doble. Por una parte el moro ahorcado, con su pene erecto, parece proclamar la identidad de ambos contenidos. En segundo lugar la pareja de amantes encuentra, bajo la sombra de la muerte, el mejor sitio para satisfacer su pasión. Todo en este conjunto alude inequívocamente a la temática más íntima del primer periodo artístico de Picasso. Incluso la figura del padre, que daba clase al otro lado de la calle, tras esa ventana que enfrenta al macabro mural, está también presente en él de manera indirecta. Esa obsesiva presencia de don José es la que se esconde en efecto tras el tragaluz que al artista había transformado en un inquisitivo ojo. El moro con su erección parece así representar esa indefensa posición del *eros* ante la actitud hostil del antagónico principio del *logos*. Cuando entre ambos elementos hay oposición y conflicto, la forma de ataque que adopta en ocasiones el principio masculino es en efecto la de exponer y ridiculizar al principio femenino¹. La situación de sentirse

¹ FRANZ, M.L. von, *El puer aeternus*, págs. 315 y sigs. “La forma clásica que tiene el instinto de

expuesto constituye una circunstancia desagradable que se vive a veces en lo inconsciente como una castración simbólica. En épocas pasadas de la historia, ha llegado incluso a utilizarse como forma de castigo para algunos delitos. Así, en la Edad Media, cierto tipo de delincuentes eran expuestos al escarnio público en la picota. Lo que según algún investigador² no estaba exento de sentido psicológico, puesto que creaba en el reo, una insoportable sensación de remordimiento y culpa, asociada a la falta cometida. El *devoramiento* oral que supone a nivel inconsciente la exposición pública, estaba también presente en otras formas más brutales de castigo, como la de quemar vivas a las mujeres acusadas de brujería; pena que se ejecutaba, como se sabe, sin evitar a la condenada la previa exposición de su desnudez. En este feroz castigo se juntan como vemos el *devoramiento* oral del *eros* –expresado en la desnudez de la bruja– a través de la exposición pública, unido a su destrucción por medio del fuego, que también está relacionado simbólicamente con la oralidad y el sentimiento de castración³. Si tenemos en cuenta la afirmación de von Franz a la que nos hemos referido en la nota 13 de este capítulo, no cabe pensar en una venganza más genuina del principio masculino frente al *eros*, que la de estos salvajes castigos, aplicados precisamente a quienes representaban inconscientemente el poder derrotado de lo femenino⁴.

Así volviendo al desaparecido mural de Picasso, el sentimiento de castración que está implícito en toda exposición del *eros* ridiculizado o derrotado, está evidentemente presente en esa figura del moro ahorcado que, en el momento de la muerte, no puede ocultar la erección de su pene ante el inquisitivo ojo de la pared de enfrente. Pero además Picasso, sin saberlo, subraya la presencia de ese sentimiento en la escena

poder de tratar el amor [y el sexo]: ridiculizarlo y exponerlo”

² EHRENZWEIG, Anton, op. cit., pág. 283.

³ El fuego es en ocasiones símbolo fálico que expresa a la vez, tanto el poder del falo como su pérdida. Ibid., págs. 274 y sigs.

⁴ La bruja en efecto representa el aspecto negativo del arquetipo materno.

anterior, al escribir debajo del ojo de buey, la siguiente frase: “*Los pelos de mi barba son dioses como yo, aunque separados de mí.*”⁵

El sentido de esta frase, que inicialmente resulta un tanto oscuro, se torna sin embargo evidente en el contexto que acabamos de analizar. Así el corte del pelo –y por tanto también de los pelos de la barba– es nuevamente expresión de castración simbólica, y para comprobarlo basta con recordar el episodio bíblico de Sansón y Dalila, en el que todo el poder masculino del héroe desaparece con el simbólico corte de sus cabellos por parte de la traidora amante –que representa al *eros* triunfante, en esta ocasión, sobre el principio masculino. Ante ese sentimiento de castración que está implícito en la alusión a los pelos de la barba cortados, Picasso se reafirma en su frase, considerándose, a pesar de todo, como un dios. Recordemos por tanto que, en efecto, la sensación de su superioridad era un sentimiento muy arraigado en el inconsciente del artista, quizás desde su infancia⁶; lo que se manifestaba en su adolescencia con el frecuente sueño de que él era un águila, es decir un dios. Este sentimiento estaba en la base de lo que los psicólogos junguianos llaman el complejo de *puer aeternus*, que como ya hemos visto, fue uno de los contenidos inconscientes de la psicología de Picasso durante casi toda su vida. Sin embargo ahora, en el final de su periodo azul, el pintor descubre, con la ayuda de su arte, que su conflictiva vivencia de la sexualidad y la consecuente separación de la figura paterna, han creado en su interior ese desagradable sentimiento de castración que a pesar de todo, según afirma él, en las paredes del cochambroso estudio de Sabartés, no va a impedir que siga considerándose como un dios. De esta manera reconoce también que el problema que le plantea la imagen paterna, con el enfrentamiento de los dos componentes básicos de la personalidad –*eros* y *logos*–, le resulta un problema

⁵ Inscripción que según Sabartés puso Picasso bajo el ojo de buey. SABARTÉS, Jaume. *Picasso. Retratos y recuerdos*, pág. 109

⁶ Sabemos que este tipo de percepciones, hasta cierto punto irracionales, de la propia valía, derivan en ocasiones de la actitud de alguno de los progenitores hacia el niño, durante la infancia. Ver capítulo II.

irresoluble con el que tiene que convivir, le guste o no. Es decir, ese sentimiento interior constituye un contenido que *pende* siempre sobre su *eros* y su explícita vivencia del mismo⁷. El moro ahorcado, es por tanto un aspecto de su *sombra*⁸ –o si se prefiere, de su inconsciente personal–, es la desagradable vivencia de separación y marginalidad respecto a la figura que encarna su inconsciente identificación con el padre. Es decir, el moro es su propio complejo de castración, ante el que no tiene, de momento, solución de ningún tipo. Es un problema que el artista ha de aceptar que permanezca *pendiente* – igual que el propio moro del mural–, en el fondo de su psique.

De manera que tras la profunda inmersión en sí mismo que significa su etapa azul, Picasso ha llegado por fin a la raíz de sus problemas como hombre, en aquellos años, al descubrir la irresoluble contradicción en la que vive, atrapado como está, entre la identificación inconsciente con el padre y la imposibilidad de seguir sus planteamientos, tanto en el arte como en la vida. La situación además desemboca para él en el más enojoso de los sentimientos, el de la impotencia y la incapacidad más absoluta ante la problemática citada, es decir el sentimiento inconsciente de castración. Este sentimiento choca en su interior con otro que está incluso más arraigado en él desde la infancia: el de su singularidad, o mejor su superioridad, el de estar tocado por el destino para alcanzar las más altas metas en la vida y en el arte.

Ante esta situación la actitud que adopta el pintor va a tener importantes consecuencias para su propio desarrollo íntimo e incluso para el futuro desarrollo de su pintura.

Así en efecto, Picasso enfrentado a la imposibilidad de librarse del insoportable sentimiento de impotencia y castración, decide simplemente ignorarlo, y, basándose en su otra y más antigua manera de enjuiciarse a través del mucho más agradable

⁷ O sea, sobre la pareja de amantes que retozan bajo el moro ahorcado.

⁸ Por eso está encarnado por una figura ajena a la cultura y la raza del propio pintor, como sucede tantas veces con las figuras que representan aspectos de la *sombra*. Sobre el arquetipo de la sombra, ver por ejemplo: ROBERTSON, Robin. *Tu sombra. Aprende a conocer tu lado oscuro*.

sentimiento de singularidad, toma la determinación de seguir considerándose un ser excepcional. Pero ahora ya no puede *sentirse* como tal, aunque siga teniendo esa consideración de sí mismo. Es decir para no variar la *idea* que tiene de sí mismo ha de ignorar cada vez más su propia forma de *sentirse* a sí mismo. Dicho de otra manera su *función del sentir* va quedando cada vez más relegada a lo inconsciente, convirtiéndose así poco a poco en la *función inferior*⁹. En consecuencia Picasso abordará la realidad basándose cada vez más en la consideración intelectual de las cosas, y dejando de lado todo valor que emane de la *función del sentir*¹⁰. Es decir paralelamente a la desatención respecto de esta última función, se produce un progresivo desarrollo de su antagónica, la *función del pensar*.

Así la fuerte presencia de ese sentimiento que se aprecia con claridad en las principales obras del periodo azul, y que teñía casi todos sus lienzos con una avasalladora sensación de marginación y abandono, irá desapareciendo paulatinamente de sus cuadros que ahora buscarán nuevos horizontes sumergiéndose a través de la *intuición* en mundos de un cariz mucho menos trágico.

Hasta tal punto el sentir se convirtió para el pintor en una dimensión de carácter inferior, que, mucho más tarde, al enjuiciar su propio periodo azul, el pintor afirmará despectivamente: *¡Se trata sólo de sentimiento!*¹¹. Ignorando que una función de sentimiento verdaderamente diferenciada puede ser un cauce muy adecuado para alcanzar algunas de las realidades más profundas del ser.

⁹ Para entender el razonamiento anterior es imprescindible estar familiarizado con la teoría junguiana de las funciones de la conciencia –JUNG, Carl Gustav, *Tipos psicológicos*. Ver un resumen de la misma en el apéndice de mi libro: *Goya y las pinturas Negras desde la Psicología de Jung*.

¹⁰ Este abandono de la función del sentir implica, entre otras cosas, por ejemplo el descuido de la dimensión moral de la personalidad y el anteponer los intereses frente a los principios. En Picasso el interés primordial era, no obstante, la consecución del éxito absoluto como artista.

¹¹ GILLOT, Françoise y LAKE Carlton, *Vida con Picasso*.