

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS-**

**TESIS DE LICENCIATURA
EN LETRAS**

El deseo atrapado por la cola de Pablo Picasso:
Análisis de cruce de los lenguajes artísticos surrealistas
y futuristas en la poética teatral del texto dramático
(con traducción al español de la obra)

Tesista: Wilda B. Meza

Director: Dr. Fabián O. Iriarte

Je parlais, je lisais mon miroir marin dans le mouvement de l'eau, je me voyais revenir comme une vague et la plage m'accueillait.

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Adriana A. Bocchino por su generosidad incondicional y por estimular mi crecimiento intelectual durante años.

Al Dr. Fabián O. Iriarte por recibirme, guiarme, acompañarme,

A ambos por confiar en mí con calidez humana.

*Dedicado
a mis hijas Rocío y Camila,
a mi esposo Carlos.*

INDICE

I. PABLO PICASSO. El hombre

1. Picasso, poeta y dramaturgo

2. Picasso, artista visual, escenógrafo y vestuarista

II. ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO de *El deseo atrapado por la cola*, traducción del texto original francés de 1941.

1. Contexto de producción literaria durante la guerra de ocupación nazi (1940-1944) en territorio parisino

1.2. Contexto de recepción: aparición del manuscrito en francés, edición y presentación.

2. Análisis de *El deseo atrapado por la cola* (traducción propia) desde el reconocimiento de los lenguajes artísticos que se presentan y combinan:

2.1. Lenguajes visuales

2.2. Lenguajes sonoros

2.3. Lenguajes corporales

2.4. Lenguajes verbales poéticos

3. Análisis de *El deseo atrapado por la cola* como texto en el que el cruce o combinación de los lenguajes artísticos opera con procedimientos de:

3.1. la poética futurista

3.2. la poética surrealista

3.3. debut de *El deseo atrapado por la cola* como teatro leído, en 1941

4. **El tema del deseo como pulsión en ambas poéticas.** Relación con la crítica generada a partir del análisis en torno al *deseo* de conferencistas que citan la obra picassiana en *Las paradojas del deseo* del IV° Encuentro Internacional de la Escuela de Psicoanálisis de los Foros del Campo Lacaniano - VIII° Encuentro Internacional de los Foros del Campo Lacaniano (París, 25-27 de julio de 2014)

III. CONCLUSIONES

Apéndice

- 1. Traducción del original francés de 1941 que se analizará en esta tesis.**

PICASSO. El hombre

A cincuenta años del fallecimiento de Pablo Picasso (1973) todavía resuena la historia del hombre, del artista y de su obra. Es así como aparecen los interrogantes sobre su compromiso político a partir del cuadro emblemático *Guernica* (1939), pronunciamiento antifranquista que lo puso en la mira del fascismo, en medio de la inminente Segunda Guerra Mundial. No obstante, cabe preguntarse cuándo comenzó el artista a involucrar al hombre, situándose en los tiempos que le tocó vivir, que incluyen desde las revueltas revolucionarias de fines del siglo XIX en España hasta aquellos tiempos de la Gran Guerra.

La historia del artista puede verse en los museos, colecciones privadas, catálogos y abundante bibliografía, producto de investigaciones que descubren tanto obras plásticas como literarias desaparecidas durante la Segunda Guerra Mundial. Picasso fue pintor, ilustrador, grabador, dibujante, escultor, ceramista, además de escenógrafo y escritor.

Por último, muy ligada al artista está la historia de su obra, disímil y múltiple. Fue el realizador de un conjunto de producciones pictóricas catalogables por la técnica y su evolución, por la temática y su contexto, por la estética desarrollada en diálogo con otros artistas relevantes de cada época, a quienes conoció y admiró. Obras en estrecha relación con hechos biográficos o, por el contrario, producciones pictóricas experimentales o contrarias a los paradigmas vigentes. Obras que hizo paralelamente a la realización de las artes plásticas; nos referimos a otra clase de producciones artísticas, como las cartas ilustradas, el poemario -cuyo corpus constituyen trescientos poemas a la fecha-, o las obras de teatro, de gran interés para la investigación actualmente.

Todo se encuentra entrelazado y en relación; es decir, el hombre es el artista y éste está imbricado en sus obras. Empezando por cualquier punta, nos encontraremos con la mirada de Picasso y la traducción pictórica que hizo de los tiempos, de las relaciones humanas y del arte. A partir de ellas, construyó concepciones de época en constante avance, que hoy habilitan la evaluación crítica tanto retrospectiva como contemporánea. La mirada del hombre artista Picasso, testigo de fin del siglo XIX y XX, puede permitirnos leerlo a partir de su obra teatral en el siglo XXI.

Pablo Picasso nació en Málaga (España) el 25 de octubre de 1881, y a los tres días fue anotado en el ayuntamiento con los nombres Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno Cipriano de la Santísima Trinidad, hijo de José Ruiz Blasco y de María Picasso y López, su esposa, que se dedicaba a “las labores propias de su sexo” (Cabanne, 1982: 23). Cinco años después nació su hermana, Dolores Ruiz Picasso y posteriormente, Conchita, que murió de difteria a los cinco años.

Pablo Ruiz Picasso nació, transcurrió su niñez, adolescencia y juventud bajo el contexto político monárquico del rey Alfonso XIII, hasta sus 21 años (1902). Málaga ha sido, desde fines del siglo XIX, una ciudad portuaria e industrial donde se asentaba una sociedad conservadora, de hecho, el pintor pertenecía a una familia burguesa. Su educación, siendo niño, había sido difícil porque a él sólo le interesaba dibujar. En 1891, la familia se trasladó a La Coruña, donde lo inscribieron en el Instituto da Guarda, en 1892 se sumaron otras inscripciones a materias en la Escuela de Bellas Artes, con resultados sobresalientes hasta 1895. Este año fue trágico porque murió su hermana menor, Conchita, y su padre, muy triste, solicitó traslado a Barcelona, donde imperaban las ideas anarquistas en las voces del proletariado enfrentadas a la burguesía respaldada por la Iglesia.

Los catalanes habían tomado la bandera de la defensa de su lengua y su literatura, del mismo modo, artistas e intelectuales barceloneses miraban las escuelas de París, Londres y Bruselas, cunas del simbolismo y el expresionismo, bajo la órbita del Art Nouveau. Picasso llegó con catorce años a Barcelona, un año después de los “escándalos” en Sitges¹, sitio vanguardista liderado por Santiago Rusiñol. Se inscribió en la Escuela de Bellas Artes “La Lonja”, a pesar de no saber hablar catalán conoció amigos y se hizo de todo tipo de relaciones sociales que le abrieron los ojos a un mundo más convulsionado. Pronto conoció a Manuel Pallarés y Grau, oriundo de Horta de Ebro, un pueblo de Tarragona, con quien estudiaba en La Lonja y entabló una larga amistad.

Su familia, principalmente su padre, no estaba de acuerdo con el ambiente artístico e intelectual catalán, pensando en el futuro de su hijo. Era el año 1895, Pablo tenía dieciséis años.

A Madrid llegaban en su mayoría las influencias de los intelectuales alemanes, pero en Barcelona no sólo cobraban espesor Schopenhauer, Nietzsche y Wagner, sino el dramaturgo belga Maeterlinck, el naturalismo social del noruego Ibsen y el expresionismo alemán del noruego Munch. En las vacaciones de 1897, el padre de Picasso consideró importante para su carrera que se instalara en Madrid, en la Academia de San Fernando. Don José Ruiz y Blasco y su cuñado contribuyeron financieramente para el alquiler y los gastos. El joven se matriculó y estuvo un tiempo, visitaba asiduamente el Museo del Prado, y la ciudad de Toledo, pero se sentía solo y descontento.

¹ Sitges, lugar donde se encontraba la casa del pintor, escritor y dramaturgo Santiago Rusiñol, conocida como castillo Cau Ferrat. Allí los jóvenes vivían la bohemia de la época. Se concentraban artistas, poetas e intelectuales anarquistas que conformaban la vanguardia barcelonesa. Sus fiestas eran el comentario de la ciudad.

En una oportunidad, le envió a su maestro Moreno Carbonero un último trabajo, una copia de *La muerte del conde de Orgaz* de El Greco, muy bien lograda en la parte superior, pero en cuya parte inferior había una broma: el reemplazo de los rostros de los personajes del original por los rostros de su maestro y compañeros. Esto produjo una ruptura definitiva entre ambos, dejó de asistir a sus clases y se dedicó a pintar escenas callejeras, autorretratos y retratos.

En junio de 1898 se enfermó y su familia lo recibió en Barcelona, donde se reencontró con su amigo Pallarés, con quien se refugió en el pueblo Horta de Ebro, Tarragona, durante ocho meses. Picasso no quiso continuar los estudios en La Lonja y sus relaciones se ampliaban cada vez más: conocía a pintores, escultores y escritores de la juventud bohemia que seguían a los modernistas.

Picasso ya tenía dieciocho años y dentro del círculo de amigos estaban los hermanos Reventós, Carlos Casagemas, los Vidal y los Soto. Los comentarios sobre el pintor “Pablo Ruiz” llegaron al escritor y poeta catalán Jaime Sabartés, quien después fuera su amigo y biógrafo. En esa época de 1898, el pintor empezó a compartir el estilo de vida bohemio de su entorno, lo que profundizó el rechazo de su padre y su distanciamiento.

Barcelona a fines del siglo XIX estaba compuesta por una sociedad heterogénea, burgueses defensores del *status quo* y anarquistas, anticlericales, rebeldes sospechosos de atentados. Era una comunidad con barrios bajos, prostitutas, matones y maleantes, a los que se habían sumado los soldados repatriados de Cuba en condiciones de abandono y enfermedad. El joven artista, en medio de esta realidad descarnada y cruel, que le resultaba imposible negar, se unió a la protesta. A la luz de este contexto, influido por sus frecuentes visitas a lugares como *Els*

Quatre Gats y el *Edén Concert*, bares y cabarets de la época, se le reconocen pinturas de mujeres en prostíbulos, así como personas de los suburbios y barrios marginales.

A inicios de 1900 en el apogeo de la Belle Époque, Pablo -llamado “Picasso” por sus compañeros y presentado así en sociedad-, todavía a sus dieciocho años fue seleccionado para la Exposición Universal de París, lo acompañaba Casagemas y Pallarés. Se alojó en el departamento de su viejo amigo barcelonés Isidro Nonell, ubicado en lo alto de una loma de Montmartre, entre callejuelas empinadas con cabarets, garitos, hampones, gentes de mal vivir escondidas, y a lo lejos, la Iglesia del Sacré Coeur. No sabía francés, lo aprendió en contacto con las mujeres del lugar, y los burdeles, descubrió la pintura francesa en El Louvre y en las exposiciones. Con diecinueve años, en París, conoció a Max Jacob, su fiel amigo compañero de viaje a Barcelona. Dejaba sus pinturas a dos marchantes, Pedro Manach y Berthe Weill. y con el tiempo al galerista Ambroise Vollard (Cabanne; 1982: 162-164).

Volvió a Montmartre en abril de 1904, se alojó en el Bateau-Lavoir -lugar siniestro-, aprendió cerámica con Paco Durrio y conoció al poeta André Salmon. En el *Austin Fox's Bar* de la calle Amsterdam, un café del barrio de la estación Saint Lazare, conoció a Guillaume Apollinaire. En el otoño de 1904, en Montmartre en el edificio habitado principalmente por artistas Bateau-Lavoir conoció a Fernande Olivier, con quien comenzó a convivir al año siguiente.

Luego de unos días, el pintor, a sus veinticinco años, se fue con su mujer a un pueblo catalán, Gósol, donde experimentó otras técnicas. Volvieron a París y Picasso pudo conocer a Henri Matisse en la casa de los Stein. Esa noche recibió del artista una escultura africana que despertó el interés en su estudio .

En 1927 se enamoró de la adolescente Marie-Therese Walter, quien fue su modelo. Mientras tanto, en España, en 1931 se proclamó la Segunda República; hacía

años que Picasso vivía en París, la ciudad que conocía desde joven, en la que se había instalado como artista y en la que sus amigos españoles lo visitaban.

En enero de 1937, los republicanos esperaban que Picasso- desde París- se manifestara ante los enfrentamientos y la amenaza del golpe militar. El pintor realizó, entre el 8 y el 9 de ese mismo mes, el grabado *Sueño y Mentira de Franco*, una matriz de dieciocho viñetas que acusaban al dictador (Cabanne, 1982, Tomo III, 8). Picasso tenía su taller en la calle Les Grands Augustins, París. En el mismo lugar, entre los meses de mayo y junio, realizó su obra emblemática y más famosa: *Guernica*. Dora Maar, su amiga y amante, registró fotográficamente el proceso de composición. Picasso plasmó el bombardeo que sufrió la ciudad vasca con su técnica cubista, entre primitiva y expresionista, en medio de la Guerra Civil española. El pintor expresó en su pintura no sólo el horror del ataque sino también su posición ideológica en la Segunda Guerra Mundial. De París se mudó a Antibes y Royan.

En 1941, volvió a París, donde permaneció durante la ocupación nazi en la ciudad. Desde 1939, Picasso fue considerado por los alemanes un artista del “arte degenerado” (*Entartete Kunst*); sus obras fueron confiscadas en Alemania y vendidas en Lucerna en ese año. En 1941, como consecuencia de la fama de *Guernica*, algunos marchantes llevaron sus obras al Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, y empezó a ser muy conocido. De esta manera adquirió una reputación que de algún modo lo protegía; no obstante, los alemanes nazis lo vigilaban, presentándose a menudo en su taller. No dejaba de pintar y trataba de que sus marchantes protegieran sus obras; sin embargo, como la mayoría de ellos eran de origen judío, esa situación lo inquietaba. Las fuerzas nazis habían capturado a Vollard y se habían instalado en su galería. Muchas de las obras de Picasso desaparecieron o se comercializaron clandestinamente.

En ese año, 1941, escribió la obra dramática *Le désir attrapé par la queue*; acompañó el manuscrito con dibujos. Posteriormente, se hallaron poemas de ese período y de otros que se fueron recopilando y se dieron a conocer recientemente. En esa época, quiso hacer los trámites para obtener la ciudadanía francesa porque vencía su visa de extranjero en 1942; sólo logró renovarla. Durante ese tiempo, se mantuvo en contacto con sus amigos; algunos corrían peligro porque los nazis ampliaron la vigilancia de todo su entorno. Vivía en su taller de la rue des Grands- Augustins.

La liberación de París se produjo entre el 24 y 29 de agosto de 1944. Picasso tenía sesenta y tres años. Fue el año en que pudo poner en escena la obra *El deseo atrapado por la cola*, en la casa de los amigos Michel y Louise Leiris. Esta pieza teatral suscita varios interrogantes, lo cual motiva este trabajo.

Si bien el artista Picasso siguió experimentando y creando durante la Guerra Fría, durante más de veinte años, consideramos que la semblanza presentada constituye un marco en el cual poder inscribir el análisis de la obra dramática objeto de este estudio.

1. Picasso, poeta y dramaturgo

En la vida del pintor siempre estuvo presente la literatura. “Cuando no dibuja o pinta, Pablo escribe. Dibujar y escribir serán para él una sola y única actividad” (Cabanne, 1982: 49). La mayoría de sus producciones dramáticas y sus poemas fueron escritos en francés.

En 1944 se publicó *Picasso: Poemas y Declaraciones* en México, en la Editorial Darro y Genil, una recopilación de escritos de 1935. Se han hallado otros poemas fechados hasta 1965. En la actualidad, Androula Michael investiga la obra de Picasso como escritor y le reconoce escritos en catalán y francés. Un texto emblemático es

El Entierro del conde de Orgaz, en alusión a la muerte de su amigo Casagemas. Esta pieza es un poema visual, o un poema manuscrito ilustrado con destacada tipografía.

Como dramaturgo, escribió *Le désir attrapé par la queue* en 1941, en París, considerada la primera obra de teatro escrita en contexto bélico. La segunda es *Les quatre petites filles* (1947-1948) escrita en Golfe-Juan, al sur de Francia.

2. Picasso, artista visual, escenógrafo y vestuarista

Picasso fue un artista versátil y múltiple, porque fue pintor, dibujante, grabador, ilustrador, escultor y ceramista y experimentó con diferentes técnicas hasta llegar a encontrar una propia que lo identificara.

En La Coruña, estudió en la Escuela de Bellas Artes. Entre otras asignaturas, se matriculó en el taller de Pintura y de Copia Del Natural. Dominó las técnicas más variadas, como el dibujo al lápiz, la pluma, la acuarela, la tinta y el óleo.

En Barcelona, estudió en la Escuela de Bellas Artes La Lonja. Retrató a sus amigos según las estéticas modernista y naturalista. Le gustaba experimentar con mezclas; por ejemplo, mezclaba tinta con acuarela y *gouache*; mientras seguía pintando al óleo y al pastel, había incorporado el grabado y la ilustración. Luego, se interiorizó en la pintura francesa, principalmente, los impresionistas, Édouard Manet y Paul Cézanne.

Ya en París, el artista pintaba la miseria de Montmartre incluyéndose en ella. Era la época de las cartas ilustradas a sus amigos de Barcelona. Es necesario destacar que la muerte de su amigo Carlos Casagemas en 1901 dio inicio a una serie de pinturas conocidas como las del “período azul”, que se caracterizan -según los críticos- por una manifestación de profunda tristeza. Luego, en Gosol, inició un cambio en las

tonalidades denominado el “período rosa”. Fue un período en el que incorporó pinturas con personajes circenses.

De 1907 se destaca la obra *Las señoritas de Avignon*, significativa por corresponder a su época del cubismo. Picasso y su amigo Georges Braque perfeccionaron las técnicas cubistas. Primeramente, fue el “cubismo analítico”; luego, el “sintético”². A partir de 1912, el pintor incorporó el collage a sus pinturas hasta potenciar su técnica.

A partir de 1928, fue época de inicio con las formas clásicas. Las figuras humanas se volvieron potentes y voluminosas; el pintor se centró en el juego de luces y sombras. Durante este período, se destacó la obra *El Minotauro*, de inspiración neoclásica. Sus estudios de la mitología clásica y la serie del minotauro provocaron en Picasso la creación de una iconografía en la que la bestia de Minos se convirtió en su *alter ego*. Picasso también experimentó con hierro, material con el que realizó esculturas. Fue, con Braque, el representante del cubismo durante la Primera Guerra Mundial, hasta que se fue alejando del círculo de pintores y relacionando con un círculo de escritores, ampliando su entorno artístico.

Como escenógrafo y vestuarista, Picasso se inició en 1915, cuando conoció a Jean Cocteau, que lo vinculó con el mundo del ballet. A cargo de estas dos funciones,³ Picasso trabajó en el Ballet Ruso dirigido por Sergei Diaghilev. Este director se relacionaba con los pintores de las corrientes vanguardistas, principalmente los futuristas, corriente de surgimiento inmediatamente después del cubismo, con inicios en 1909. También fue escenógrafo y vestuarista del ballet *Parade (Desfile) (1917)*,

² El cubismo analítico (1907-1912) desarma cada figura para ordenarla desde perspectivas múltiples tratando de captar tridimensionalidad y tiende a ser monocromo. El cubismo sintético (1912-1914) es más simple: se descomponen las figuras en sus partes más representativas. Se dice que es más figurativo, que utiliza el color y que se aplica el collage.

³ Ocaña, María Teresa (2007). *Picasso y el Ballet*. www.danzaballet.com/picasso-y-el-ballet/. Consultado 7-12-23.

que tenía música de Erik Satie, coreografía de Diaghilev (también productor) y Léonide Massine (bailarín), Se estrenó en el Theatre du Châtelet en París. En *El sombrero de tres picos* (1919) con música de Manuel de Falla y coreografía de Massine, Picasso hizo el vestuario y la escenografía, implementando el *collage*. La técnica fue la del cubismo sintético, con una sencilla escenografía. Se presentó en Londres. En 1920, Picasso trabajó en *Polichinela*, en la que se destacó en la realización de máscaras cubistas. El *Cuadro flamenco* fue un ballet de 1921. Atípico porque la escenografía era de marcos encajados con el objetivo de observar y ser observado. En cuanto a *Antígona*, de Cocteau (1922), Picasso hizo la escenografía; Coco Chanel, el vestuario. *El tren azul* se presentó en 1924, con libreto de Cocteau, en una función frente al mar Mediterráneo. Picasso presentó un telón de fondo con dos bañistas corriendo por la playa. Coco Chanel, de nuevo, se encargó del vestuario.

II- ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO de *El deseo atrapado por la cola*, traducción del texto original francés de 1941 impreso por Edit. Gallimard en 1945.

1. Contexto de producción literaria durante la guerra de ocupación nazi (1940- 1944) en territorio parisino

Cabanne nos relata que el 14 de enero de 1941 Picasso empezó a apuntar algunas ideas sobre un cuaderno. De esta manera surge *Le désir attrapé par la queue* (1982, III: 96). Romero Godoy⁴, que ha trabajado con los manuscritos del texto dramático, analiza conjuntamente los textos y las ilustraciones o bocetos que indican cómo Picasso pensaba la escena. En cuanto a la escritura, desestima que haya sido escritura automática surrealista porque “cuando inserta bocetos, los intercala con el propio texto otorgando a la hoja un ritmo visual. Pero en la mayoría de ellos abundan las tachaduras por lo que no debemos olvidar los impulsos espontáneos de su escritura. Sin embargo, es aquí donde se aprecia mejor la carencia de automatismo que autores le han adjudicado. Picasso reflexiona sobre el texto, lo sopesa y corrige, todo ello no cabe trasladarlo a la escritura automática propia de los surrealistas” (2020: 36).

El contexto de producción se ubica en enero de 1941. Coincidimos con Romero Godoy, el personaje Pie Gordo dice que ese año se cumplen treinta y tres años de *Las Señoritas de Avignon* (1907). Efectivamente, 1941 fue el aniversario de esa pintura; esto sugiere que Pie Gordo pueda reconocerse como el *alter ego* del autor -como afirma Romero Godoy-: ambos hacen alusión a la misma obra.

⁴ Clara Romero Godoy (2020). *Picasso: autor, protagonista y objeto dramático*. Tesis doctoral. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga Edita Publicaciones y Divulgación Científica Universidad de Málaga.

Si analizamos las fechas de la primera publicación impresa de la obra en francés por la Editorial Gallimard, autorizada por Picasso, vemos luego del 1er. Acto la siguiente leyenda: “Paris, mardi 14 janvier 1941”. Y luego del último Acto: “Fin de la pièce. Paris, vendredi 17 janvier 1941”. Por lo tanto, nos dirá García Barrientos, para comprender la distancia temporal que pueda existir entre la época de la historia representada y la época del receptor : “La ‘distancia’ es una categoría central para el estudio de la recepción teatral (...) Debe entenderse así como la relación entre dos localizaciones temporales: la real de la escenificación y la ficticia de la fábula o historia representada” (2012: 136). El drama (entendido como acción) es contemporáneo y no presenta ninguna distancia.

2. Análisis de *El deseo atrapado por la cola* (traducción propia) desde el reconocimiento de los lenguajes artísticos que se presentan y se combinan

La obra presenta diez personajes con nombres que se refieren a humanos (Pie Gordo, La Punta Redonda, La Prima), animales (Los dos Perritos), cosas (Las Cortinas), estados (El Silencio, La Angustia Magra, La Angustia Gruesa) y comidas (El Cebollo, La Tarta). Los hechos suceden en el Hotel “El Sórdido”, en el departamento y estudio artístico de Pie Gordo, en el pasillo y en el departamento de las dos Angustias. El Hotel está en las inmediaciones de París y la historia sucede en enero de 1941. La ciudad ha sido sitiada por los alemanes nazis.

En medio de un departamento que sólo ofrece incomodidades, los personajes van soltando sus deseos, carencias y miserias. Pocas cosas los animan, unen y festejan: la comida -cuando hay-, la lotería y el sexo. La mayor parte de las acciones transcurre en el departamento de Pie Gordo; en el pasillo del Hotel; y el último encuentro, en el departamento de las Angustias. Allí las hermanas mencionan un

festín mientras hacen una sopa. Llaman a todos; en total, son cinco personajes. Apagan la luz y, a pesar de haber cerrado las puertas, un extraño ingresa por la ventana del fondo iluminando; primero los enceguece, después se tapan sus ojos y se señalan entre sí. El intruso, representado en una bola dorada, lleva la inscripción “Nadie”.

Desde la perspectiva del discurso, hay monólogos y coloquios en prosa. El original, en francés, se irá cotejando con el análisis de la traducción en español. El análisis de cada lenguaje artístico se hará recurriendo a mi traducción al español; en los casos en que sea necesario, se citará (o se aludirá) la palabra, frase o parte del discurso en el original francés.

A continuación, se realizará un análisis rizomático⁵ de *Le désir attrapé par la queue* a partir de la conexión de puntos de rizomas⁶ teatrales con lenguajes visuales, sonoros, corporales y verbales poéticos. La organización dividida por lenguajes artísticos favorece la construcción de mapas rizomáticos, que se saben inagotables. De todos modos veremos que, a pesar de la división propuesta, los lenguajes artísticos no permanecen fijos: se desterritorializan, vuelven a multiplicarse en una dinámica cartográfica de interconexión constante.

2.1. Lenguajes artísticos visuales

⁵ Deleuze y Guattari usaron el término “rizoma”, proveniente de la botánica, como una metáfora para describir formas de conocimiento y prácticas sociales que son abiertas, múltiples y no jerárquicas. Desarrollaron su teoría filosófica en *Capitalismo y esquizofrenia 2. Mille plateaux*. París: Minuit, 1980. ISBN 2-7073-0307-0.

⁶*Ibidem* pag. 13. Vemos en “ 1.º y 2.º Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier **punto del rizoma** puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo”

En este apartado, veremos las imágenes que proponen las escenas teatrales en conexión rizomática entre teatro y artes plásticas. A su vez, estas conexiones crecerán en un mapa con otras de pintores que inspiraron a Picasso. Ingresan en estos mapas rizomáticos otros puntos de rizomas, como los musicales y los literarios.

Picasso se ha destacado por el manejo y experimentación de los lenguajes artísticos visuales, sin desmedro del lenguaje verbal, que consideró en el mismo nivel de su producción, sintiéndolo de manera entramada. Consideraba que escribía su autobiografía a través de sus obras, como si éstas fueran un gran diario personal. En una entrevista le dijo a Roland Penrose: “se puede escribir un cuadro con palabras del mismo modo que se pueden pintar sensaciones en un poema” (Penrose 1982: 488).

En el Acto I, escena I, se presenta la siguiente situación dramática. Han pasado las fiestas y es enero de 1941 en París. Pie Grande y sus amigos se reconocen trasnochados porque han pasado las fiestas de fin de año. Pie Grande propone sinceramiento de los conflictos personales, de sus acciones “mierdosas”. El ambiente es sofocante porque no se ha deshollinado y ha sido abandonado. Deben acordar sobre su continuidad en ese Hotel y su correspondiente pago, ya que será el punto de encuentro.

En el Acto I, Escena II, comienza la escena con la agitación de Las Cortinas en el rol de personajes:

Changement de lumière: lumière d'orange (p.18)

LES RIDEAUX s'agitant

Cambio de luz: relámpago de tormenta (p.6)

Las Cortinas, *agitándose*.

Comentan la noche aterradora:

¡Quel orage! Quelle nuit! Une véritable certainement nuit câline, une nuit de Chine, une nuit pestilentielle en porcelaine de Chine. Nuit de tonnerre dans mon ventre incongru (*Riant et pétant*) (p.18)

¡Qué relámpago! ¡Qué noche! Una verdadera noche abrazadora, una noche de China, una noche pestilente en porcelana de China. Noche de truenos en mi vientre incongruente. (*Riéndose y tirándose pedos.*) (p. 6)

Mientras se ambienta musicalmente:

Musique de Saint-Saëns: “La Danse macabre” :Des pieds, la pluie commence á tomber sur le plancher et des feux follets courent sur la scène (p.18)

Música de Saint-Saens: “La Danza macabra”. Los pies, la lluvia comienza a caer sobre el parquet y los fuegos fatuos corren sobre la escena. (p.6)

Aquí encontramos una conexión con la música de la ópera que aporta un tinte siniestro a la escena. *La Danza macabra* (1875), composición musical de Camille Saint-Saëns⁷, fue inspirada en el poema de Henri Cazalis⁸ sobre la danza nocturna de los esqueletos hasta el canto del gallo. La obra fue criticada por escandalosa debido a los insólitos sonidos que se reunían en la breve pieza, ya que los huesos estaban representados por los xilófonos (instrumentos folclóricos) en composición con un solo de violín hasta cesar en el amanecer con el canto del gallo, señal que produce la

⁷ Camille Saint-Saëns (1835-1921), erudito y escritor. Destacado músico polifacético como teclista, compositor, director de orquesta, profesor y editor. Despreció la obra de Debussy y Stravinsky (entre otros) y defendió a los más progresistas de la música contemporánea (incluyendo a Schumann, Wagner y Liszt).

⁸ Jean Lahor (Henri Cazalis) (1840 -1909) tenía un humor sarcástico con versos diabólicos.

irrupción del oboe. Así, *Le désir attrapé par la queue* presenta combinaciones sonoras provocativas para la época. La obra de Saint-Saëns significó una innovación revolucionaria para la academia. La danza de la muerte de la tradición medieval reforzaba el *memento mori*⁹ en su carácter de igualadora. Saint-Saëns menciona en la letra del canto un círculo de figuras humanas danzantes. En el fragmento literario que sigue, se refuerza la idea de circularidad y muerte.

(...) Zig y zig y zig", ¡Qué zarabanda!

¡Círculos de muertos que se dan las manos!¹⁰

Asociada a la música mencionada, podemos conectar el punto rizomático de la circularidad que presenta la pintura *La Danse* (1910) de Henri Matisse, pintor amigo de Picasso, que coleccionaba objetos, entre ellos máscaras africanas y porcelanas chinas.

En 1941, ambos pintores vivían en París, tenían prohibido salir de sus lugares de residencia porque estaban vigilados por la policía nazi. Matisse enfermó de cáncer de colon y pasó postrado durante ese tiempo hasta que terminó la Segunda Guerra. Las cinco mujeres danzantes de su pintura, *La Danse*, tomadas de las manos y desnudas, recuperan la historia del baile circular presente en la historia del arte. Manifiestan unión, fuerza y conexión espiritual. El artista, exponente del fauvismo¹¹, imprimió colores “calientes” en las texturas corporales para referirse a la vida y eligió los “fríos” para aludir a la tristeza. En la escena picassiana citada, las cortinas se

⁹ Frase latina que significa “recuerda que vas a morir”.

¹⁰ <http://www.kareol.es/obras/cancionessaintsaens/macabra.htm>

¹¹ Esta palabra proviene de “fauve” (“fiera”, en francés), e indica que estos pintores usaban el color de manera brutal, con sentido impulsivo e instintivo.

agitan y expresan qué traen en su movimiento: “Une véritable certainement nuit câline, une nuit de Chine”. La noche es caliente si pensamos en el cuadro de Matisse mencionado y es acogedora en su circularidad. Matisse, que estaba enfermo en 1941, también está presente en la porcelana china, puesto que era famoso por su coleccionismo. La pestilencia como descomposición está presente en la ciudad por la captura y asesinatos de judíos por parte de los nazis.

La incongruencia tonal en la música de Saint-Saëns, por lo cual los críticos lo denostaron como irreverente, se presenta en la escena teatral (Acto I, Escena II) con la irrupción de los gases. Las vanguardias luchaban por desacartonar la academia pictórica y el buen gusto o el drama moderno aburguesado en el teatro.

La imagen escatológica del Acto I escena II reafirma la idea de que no hay jerarquías en el arte, sino encuentros; hay rizomas que se van conformando en los distintos lenguajes artísticos musicales, visuales, corporales y verbales. El protagonismo de los objetos parlantes personificados como Las cortinas en escena se conectan con el futurismo y la importancia de los objetos. (Ver Marinetti. Futurismo del Teatro Sintético en la obra *Están Llegando* (1915), en la que ocho sillas tienen el protagonismo).

En el Acto II, Escena I, la imagen representa un pasillo de El Sórdido Hotel con cinco puertas de habitaciones puestas de manera frontal al público. La construcción visual muestra la fragmentación corporal, en este caso se ven solamente los pies. Esto sucede en la obra futurista de Marinetti *Los Pies* cuyo análisis profundizaremos en el capítulo sobre el futurismo en relación con esta pieza teatral.

Volvemos al Acto II, escena I. No se ven los cuerpos porque están detrás de puertas.

Los pies de cinco personajes tienen el protagonismo. Asistimos a las réplicas¹² entre los cinco pares identificados por números de habitaciones. A esta escena le corresponde un dibujo de la misma que hizo Picasso simultáneamente a la escritura, por lo que sabemos que estaban descalzos (no especificados en la acotación). El soporte visual como croquis de la escena (o viceversa) puesto que no sabemos si dibujó o escribió primero nos confirma la interrelación entre ambas prácticas para el artista. Nos remitimos al conocimiento de que fue escenógrafo y vestuarista, por lo que -más allá de la dramaturgia- Picasso pensó en el diseño de la puesta escénica.

La acotación inicial comienza con los pies retorciéndose de dolor por los sabañones:

Un couloir dans le Sordid's Hotel.

Les deux pieds de chaque convive sont devant la porte de leur chambre, se tordant de douleur. (p.21)

Un pasillo en "El Sórdido" Hotel.

Los dos pies de cada invitado están delante de la puerta de su dormitorio retorciéndose de dolor. (p. 8)

La mirada del espectador está dirigida a que vean solamente los pies descalzos que se quejan por los sabañones y por tal motivo están en constante movimiento. Los pies expresan lo mismo ." Mis sabañones, mis sabañones, mis sabañones"

Le sigue la acotación :

¹² Según García Barrientos (2012) en *Cómo se comenta una obra de teatro*, "denominamos parlamento cuando resulta considerablemente largo y réplica en los demás casos, particularmente cuando responde al intercambio vivo de la conversación o tenso de la discusión" (p. 76).

Les portes transparentes s'allument et les ombres dansantes de cinq singes mangeant des carottes apparaissent.

Obscurité complète (p.22)

Las puertas transparentes se iluminan y las sombras danzantes de cinco monos con zanahorias aparecen.

Oscuridad completa. (p.9)

De pies en movimiento iluminados frontalmente pasamos a ver sombras danzantes.

Este cambio destaca el uso versátil de la iluminación porque la escena se transforma a un teatro de sombras con personajes monos comiendo zanahorias.

Hay una disociación entre los personajes que conocemos y estas sombras de hombres monos porque se indica que son danzantes. Esta clase de personajes antropomórficos en animales es propia del surrealismo. Este tema de teatro con inclusión de personajes antropomórficos se propone como parte de investigación futura. De todos modos, esta incorporación explica que *Le désir attrapé par la queue* posee características del surrealismo.

En el mismo Acto II, escena II, las acotaciones escénicas indican:

Même décor.

Deux hommes en cagoule apportent une baignoire immense pleine de mousse de savon sur la scène, devant les portes du couloir. Après un morceau de violon de "La Tosca", du fond de la baignoire sortent les têtes de Gros Pied, l'Oignon, la Tarte, sa Cousine, le Bout Rond, les deux Toutous, le Silence, l'Angoisse Grasse, l'Angoisse Maigre, les Rideaux.

Misma escenografía.

Dos hombres en capucha llevan una bañera inmensa plena de espuma de jabón sobre la escena, delante de las puertas de color. Luego una pieza de violín de "La Tosca", del fondo de la bañera salen las cabezas de El Pie Grande, El Cebollo, La Tarta, su Prima, El Punta Redonda, Dos Perritos, El Silencio, La

Angustia Gruesa y La Angustia Magra, Las Cortinas.

Supuestamente, delante de las cinco puertas de las habitaciones frontales al público, se agrega la bañera “inmensa”, con el fondo musical de la ópera “La Tosca” de Puccini. En una parte de la pieza hay un fragmento de violín que ahonda la tristeza del personaje de esta historia. La ópera como ambientación en esta escena teatral se analizará específicamente en el capítulo de lenguajes sonoros de *Le désir attrapé para la queue*.

Respecto de la aparición de una bañera en la escena conectamos con otro punto del rizoma que son las bañeras pintadas por Picasso y por otros artistas de su época influyentes como Bonnard. También los registros de su biógrafo amplían y permiten dar sentido a esta escena.

El biógrafo Cabanne nos comenta que el poeta André Salmon junto con Manolo, amigo de Picasso, visitaron el taller de Bateau-Lavoir donde el artista vivió entre 1904 y 1906 en extrema indigencia. Era la “etapa azul” del pintor. De esa oportunidad, el biógrafo rescata una frase de Salmon: “En medio del estudio había una tina de zinc, el ‘tub’ al estilo de Bonnard, y en el ‘tub’ el ‘Árbol’ de Claudel¹³, con folletito de Fagus”.¹⁴ Se refería a la *bathtub*, una bañera grande semejante a las que pintaba Bonnard¹⁵.

Esta parte de la escena se inicia con la entrada de dos hombres con capucha

¹³ Paul Claudel (1868-1955) poeta y dramaturgo simbolista que escribió el poema “Arbol”

¹⁴ Fagus Feliciene, escritor, crítico de Picasso.

¹⁵ Pierre Bonnard pintó a su esposa Martha bañándose en reiteradas veces. Utilizó el Nabi japonés, una técnica que mira la escena desde una vista aérea, en picado. Se divulgó a mediados del siglo XIX y fue sorpresa para los impresionistas, los fauvistas y luego para los nabis.

que cargan la *baignoire* como objeto destacado en el escenario por su ubicación en primer plano. La bañera en escena propone el voyeurismo y expande la intimidad en una reunión de baño de espuma compartido. No nos referimos al desnudo de la mujer sino al baño colectivo como fiesta. El baño grupal se puede conectar con puntos de rizomas pictóricos, en especial con el lienzo al óleo titulado "Bañándose" de 1908.

Ambos, *bathtub* y bañistas, componen en una escena conectadas en forma rizomática con "La habitación azul" o "La tina" (1901) pintada por Picasso, o sus obras eróticas que datan desde 1930 a 1937. La Tarta es vista por Pie Grande, Cebollo y Punta Redonda en su desnudez y por sus actos. Le sigue un parlamento de aquél intencionado y explícito.

LE GROS PIED *s'adressant á la Tarte*

Tu as la jambe bien faite et le nombril bien tourné, la taille fine et les nichons parfaits, l'arcade sourcilière affolante, et ta bouche est un nid de fleurs, tes hanches un sofa, et le strapontin de ton ventre une loge aux courses de taureaux aux arènes de Nime, tes fesses un plat de cassoulet, et tes bras une soupe d'ailerons de requins, et ton et ton nid d'hirondelles. Mais mon chou, mon canard et mon loup, je m'affole, je m'affole, je m'affole, je m'affole. (p.24)

El Pie Grande *Acercándose a Tarta*

Tú tienes la pierna bien hecha y el ombligo bien torneado, el talle fino y las tetas perfectas, el arco superciliar enloquecedor, y la boca es un nido de flores, las caderas un sofá, y el asiento suplementario de tu vientre un palco para las corridas de toros en las arenas de Nimes, los glúteos un plato de cazuela y los brazos una sopa de aletas de tiburón, y tu y tu nido de golondrinas algo más que el fuego de una sopa de los nidos de golondrinas. Pero mi repollito, mi patito y mi lobito, yo enloquezco, yo enloquezco, yo enloquezco, yo enloquezco. (p.11)

Al ver la situación creada entre los dos, los demás salen de la bañera protestando e insultando a la Tarta. Mientras quedan solos, ella dice buscar el jabón y Pie Gordo le ofrece “frotarla”, ya que está desnuda, mientras elogia el aroma del jabón. Respecto del lenguaje artístico visual que se despliega en la descripción de la Tarta, podemos conectarlo con la emblemática pintura *Femme se coiffant* (Mujer peinándose) que Picasso hizo en la primavera y a principios del verano de 1940 en Royan, antes de ir a París. La obra está realizada en contexto de guerra, muestra a una mujer distorsionada en un cubículo, a continuación se la explica en profundidad.. El crítico Jeremy Melius¹⁶ considera esta pintura como un símbolo de la supervivencia expresado en el cuerpo femenino. Representa a una mujer dentro de una habitación con forma de caja que mantiene comprimido su cuerpo desnudo de tal forma que se muestra contorsionado y con partes sobresalientes.

La imagen de la Tarta en la bañera está de frente al observador, Pie Grande, con quien comparte el mismo espacio. Si consideramos las partes del cuerpo mencionadas, diríamos que en orden de mención se describe: la pierna, el ombligo, el talle, el busto, la ceja, la boca, las caderas, el bajo vientre, los glúteos, los brazos, el pubis. De estar de frente, algunas partes no podrían ser vistas por el observador, mientras que la técnica cubista de Picasso sí podía plasmarlas en el cuadro. Sobre los desplazamientos sistemáticos de las partes del cuerpo en los desnudos picassianos, Melius explica que aunque parezcan extraños, se imponen comunicativamente, presentándose de manera polifacética, “con aspectos de sus partes frontal, trasera y lateral visibles simultáneamente” (p. 166).

¹⁶ Melius, J. (2017) *La supervivencia de Picasso (Femme se coiffant, 1940) en Piedad y Terror en Picasso. El camino a Guernica.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. pp. 163-181. <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/piedad-y-terror-esp.pdf>

Pie Grande elogia las partes del cuerpo de la Tarta con calificativos difíciles de trasladar al dibujo; por ejemplo: (pierna) “bien hecha”, (ombligo) “bien torneado”, (talle) “fino”, (tetas) “perfectas” y (arco superciliar) “enloquecedor”. En cambio, el resto de los atributos resultan más visuales: boca nido de flores, cadera sofá, bajo vientre palco, glúteos cazuela, brazos sopa de tiburón, pubis sopa caliente de golondrinas. Las metáforas sinestésicas hacen rizoma con las pinturas.

Debido al diálogo insinuante de Pie Grande en la bañera sobre el jabón, los demás personajes salen vestidos y enojados:

Le deux Toutous, criant leurs aboiements, lèchent tout le monde, couverts de mousse de savon sautent hors de la baignoire et le baigneurs, habillés comme tout le monde à l'époque, sortent de la baignoire Seule, la Tarte sort toute nue mais avec des bas. ... (p. 26)

Los Dos Perros, ladrando, lamen a todo el mundo, cubiertos de espuma de jabón saltan fuera de la bañera y los bañistas, vestidos como todo el mundo de la época, salen de la bañera. Sola, La Tarta sale totalmente desnuda pero con las medias can-can....(p.13)

La desnudez y las medias cancan identifican a las mujeres de los burdeles que Picasso pintó y dibujó en la mayoría de sus obras desde que vivió en París a los dieciocho años. Esta desnudez es fundamental para el análisis del lenguaje visual y la conexión rizomática siguiente:

Ils préparent un grand déjeuner sur l'herbe. Arrivent des croque-morts avec des cercueils où ils enfournent tout le monde, les clouent et les emportent.(p.26)

Traen paneras llenas de comida, botellas de vino, manteles y servilletas, cuchillos y tenedores. Preparan la comida sobre la hierba. (p.13)

Este fragmento se refiere a los estudios que había hecho Picasso de la pintura de Édouard Manet titulada originalmente *Le Bain* y luego, *Le Déjeuner sur*

l'herbe (1863). En esta escena burguesa de almuerzo campestre, los hombres están vestidos, excepto la prostituta que está desnuda en primer plano. La mujer del cuadro mira al espectador y su rostro es reconocido públicamente. Sobre el fondo se ve otra mujer semidesnuda jugando con el agua. La escena fue considerada escandalosa. Manet desnudó las apariencias de una sociedad que tenía por estilo de vida tener ocultas las relaciones con las prostitutas. En la escena sobresale la mujer con su cuerpo iluminado. Hasta 1940, Picasso sólo tendrá una escena pintada semejante a la de Manet que se sumará a otras que pintará luego, en la posguerra.¹⁷ El motivo del almuerzo pintado por Picasso se considera una variación de otros; por ejemplo, “Almuerzo en la hierba” (1903), donde aparece retratada la familia del sastre Soler¹⁸ (Cabanne, 1982: 190-191).

Esta escena teatral de la Tarta desnuda -sólo con medias cancan- y los demás personajes vestidos para comer sobre la hierba es una referencia a la pintura de Manet. La alusión a la prostitución en 1941, considerando que la escena alude a *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, establece una analogía entre los dos personajes: La Tarta y la prostituta. En este caso, sucede en el pasillo del hotel.

Sin embargo, esta situación agradable y relajada se interrumpe:

Arrivent des croque-morts avec des cercueils ou ils enfournent tout le monde, le clouent et les emportent. (p. 26)

Llegan los funebreros con los ataúdes donde acomodan a todo el mundo, los

¹⁷ Se le reconocen a Picasso casi cuarenta obras sobre el tema “ Almuerzo sobre la hierba”: los ha hecho en las variaciones de pintura, grabado, dibujo y cerámica.

¹⁸ Picasso canjeó con el sastre Soler la realización de un retrato familiar a cambio de que le hiciera ropa a medida. De esta forma realiza la primera variación del “Almuerzo en la hierba” (1903) (150x200) donde padre, madre e hijos están en una merienda familiar sin que estuvieran en la hierba. Soler pidió a otro pintor, Sebastián Junyer, que le agregara el bosque. La obra fue vendida posteriormente por su dueño. En 1913, en manos de Picasso, le volvió a poner el fondo liso que tenía.

clavan y se los llevan. (p.13)

La acción que irrumpe con ataúdes instala el horror al representar las muertes de los personajes en plena escena. La vida es fugaz y la muerte es inexorable.

Es necesario recurrir a la iconografía presente en las pinturas clásicas grecolatinas y a los conceptos de *vanitas vanitatum et omnia vanitas*¹⁹, es decir, “Vanidad de vanidades, todo es vanidad”, que abarca todos los placeres de la vida: la comida, la belleza, el conocimiento representado mediante los libros e instrumentos de la ciencia. Aquí aparece una nueva línea de segmentaridad y de fuga en conexión con el arte pre-cristiano y cristiano.

Retornamos al mapa creado por la escena de la bañera y los funebreros de *Le désir attrapé par la queue*, la cual, como las pinturas, reproduce la expresión latina *vanitas vanitatum et omnia vanitas* que pintó Picasso. Las pinturas llamadas “bodegones” son piezas que muestran objetos inanimados: vajillas, vegetales, animales recién cazados, flores en entornos caseros. Las *vanitas* se convirtieron en un género asociado a los bodegones o naturaleza muerta porque le incorporan a lo mundano un enfoque espiritual. Los bodegones *vanitas* significan que tales elementos son vanidades, vacuidades efímeras. Dentro de la iconografía de las *vanitas*, la pompa de jabón significa la fragilidad de la vida y la vulnerabilidad del ser humano. Componen esta alegoría, ya sea en los bodegones o en las pompas de jabón, el símbolo de la muerte representado en calaveras, cruces, trozos de carnero, esqueletos.

En esta escena, los personajes están en una bañera “llena de espuma de

¹⁹ Frase perteneciente a la Biblia (Eclesiastés 1: 2).

jabón” y la Tarta desnuda representa la belleza que describe y elogia Pie Grande.

Cuando salen, se preparan para un almuerzo en la hierba:

Traen paneras llenas de comida, botellas de vino, manteles y servilletas, cuchillos y tenedores. Preparan la comida sobre la hierba.

Los mencionados son los elementos que componen el bodegón. A continuación,

Llegan los funebreros con los ataúdes donde acomodan a todo el mundo, los clavan y se los llevan.

Con las acciones finales podemos concluir que todo el Acto II, Escena II es una imagen alegórica en movimiento que permite conectar con la *vanitas*.

El Acto III, Escena I es un monólogo de Pie Grande sobre su plato preferido: el *bourguignon*, y sobre su cocinera “recluida en la arquitectura olorosa de la cocina”. La composición visual parte de una imagen gastronómica para hacer un recorrido sobre la mujer con el recuerdo de sus apreciaciones y miradas entrelazándose con las carnes trituradas del menú en confusión con sus movimientos. Surge nuevamente, a partir de la gastronomía, el concepto de pintura de bodegón referido a la comida, a las carnes y a la sensualidad femenina. Desde el lenguaje artístico verbal hay construcciones sinestésicas:

Lo resinoso y lo pegajoso de sus consideraciones desprendidas, nada valen su mirada y sus carnes trituradas sobre la calma absoluta de sus movimientos de reina (...) Sus saltos de humor, sus calientes y fríos rellenos de odio no son nada, en el medio de una comida, (más) que el aguijón del deseo entrecortado de dulzuras.

(p. 16)

En 1941, Picasso pintó al óleo *Mujer con alcachofa* (195x130cm). El alcaucil se reitera en sus pinturas. Lo gastronómico se reitera en su obra.

En la siguiente escena se unen dos deseos: la comida y el sexo como recuerdo relacionado con sus pinturas, aludidas al mencionar la trementina que le gustaba usar al pintor.

El Pie Grande

(...) Cristalizada en el pensamiento, la prestancia al gran galope de su amor, la tela nacida a la mañana en el huevo fresco de su desnudo, salta el obstáculo y cae jadeante sobre la cama. Yo llevo en mi cuerpo esas marcas, están vivas, gritan y me cantan, me impiden tomar el tren de las 8.45. Las rosas de sus dedos sienten la trementina. (p. 16)

Entre el monólogo del guiso de cordero comparado con el burguiñon que prefiere Pie Grande (Acto III, Escena I) al que se suma el aroma de jabalí rostizado que siente el Punta Redonda (Acto III, escena II) al entrar a la casa, se mantiene el tema de la gastronomía, como ha destacado Jéssica Jaques Pi²⁰. La investigadora trabaja una iconografía culinaria en textos anteriores y posteriores a *El deseo atrapado por la cola*, en su dimensión filosófica y política. Considera que la obra dramática puede interpretarse como una variación del *Banquete* de Platón. Recuerda que mientras Platón hablaba del eros intemporal en una propuesta convivial, Picasso propone “el banquete del hambre, del frío y del deseo en tiempos de guerra”²¹. En su análisis del Acto III, Escena I, confecciona una ficha-dispositivo para clasificar las iconografías en metafóricas pintadas, no metafóricas pintadas y metafóricas no pintadas, en relación con las posibilidades que los fragmentos de parlamentos le permiten. En nuestro caso, el enfoque rizomático

²⁰ Jaques Pi, Jesica (2015). *Picasso, escrituras en la cocina: Le Désir attrapé par la queue*. Congresos de la Universitat Politècnica de València, II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1188>.

²¹ Ibidem pag. 2

desde los lenguajes artísticos construye otras cartografías donde lo gastronómico está en conexión con otras unidades heterogéneas.

Hay otras dimensiones significativas que podemos conectar en estos rizomas visuales, verbales, sonoros y corporales que están en relación con las técnicas cubistas de Picasso, como el collage o *papier collé*.

En la secuencia final del Acto III, Escena II, Punta Redonda le trae el billete de lotería a Pie Grande por la mañana porque se juega a la noche:

El Pie Grande

Gracias. Aquí, la plata. He aquí la chance que me llega esta mañana, a la hora de los bizcochos y de higos mitad higo mitad uva frescas. Nuevamente un día más pasado y es esta gloria negra... (p 18)

Pie Grande recibe en su casa a Punta Redonda y le confirma que la situación es mala, sin suficiente comida y desalentadora. Le ofrece bebida, y le plantea que si bien está a gusto con el locatario y el alquiler, le preocupa el gato de la vecina. Este acecha sus ratitas vivas con las que alimenta los peces y teme que sean devoradas por el felino.

El Punta Redonda

Lo más corto, sería poner en la punta de un anzuelo una ratita muerta, dejando suavemente arrastrar el hilo en el borde de una caña, esperar acostado que el gordo gato se deje atrapar. Matarlo, sacarle la piel, cubrirlo enteramente de plumas, enseñarle a cantar y a reparar los relojes. Después de esto, lo podrás rostizar y hacer un caldo con hierbas. (p. 19)

En esta secuencia, la referencia a la cacería del gato con una rata en un anzuelo es pensada en función de poder rostizarlo y servirlo con un caldo.

En el Acto III Escena II, el conflicto es el tiempo que lleva la ciudad tomada por los alemanes nazis.

Nuevamente un día más pasado y es esta gloria negra...

Luego se deriva al tema de la cacería. La propuesta es engañar al gato para evitar su acecho mediante el empleo de una estrategia para que sea cazado. Picasso escribió *Le désir attrapé par la queue* en una época en que vivía en Rue des Grands-Augustins en 1941. Recibía visitas inesperadas de los alemanes, que controlaban sus movimientos y sospechaban de sus amigos. El estar al acecho o la vigilancia permanente requería de una estrategia para evitar la cacería.

En el Acto III, Escena III, Pie Gordo está durmiendo en el piso. Entran Las Angustias, La Prima y La Tarta. Las cuatro lo observan y confiesan desearlo:

La Angustia Flaca, *mirando a Pie Gordo*.

Es hermoso como un astro ...

(p. 20)

La Angustia Gorda

Yo me tiraría un polvo con él sin que lo sepa.

La Tarta *con lágrimas en los ojos*.

Yo lo amo.

(p.21)

La Prima

Yo conocí en Chateauroux un señor, (...) Bueno, para mí, yo encuentro que acostado, así en el piso y durmiendo, él se le parece.

(p. 22)

Las acciones siguientes, indicadas en las acotaciones, expresan crueldad:

La Tarta, la prima y las dos Angustias sacan cada una de su bolsillo, comienzan a cortarle unas mechas de pelos hasta pelarle la cabeza como un queso de Holanda llamado “cabeza de muerto”. A través de las cuclillas de las persianas de la ventana, los látigos del sol comienzan a golpear a las cuatro mujeres sentadas alrededor de Pie Gordo.

(p. 22)

Ellas están cubiertas de sangre y caen desvanecidas al piso.

Las Cortinas abriendo sus pliegues delante de esta desastrosa escena, inmovilizan sus disgustos detrás del extendido de la tela desplegada.

(p. 23)

Las cuatro intercalan las acciones con interjecciones de goce y placer. Pie Grande es cosificado; no responde a las intervenciones de las mujeres. Ellas actúan con crueldad hasta dejarlo pelado. Esta imagen de sometimiento nos remite a las pinturas sadomasoquistas de Picasso²².

²² Abella, Ana (2023). *Picasso y las mujeres: el maltrato que “se elude” en el aniversario de su muerte. Cincuenta años sin el pintor*. Pablo Picasso tuvo diferentes parejas a lo largo de su vida. Fernade Olivier desde 1905 a 1912 coincidente con la etapa rosa del pintor. Eva Gouel conformó el triángulo amoroso hasta 1915 que muere de tuberculosis. Conoce y se casa con Olga Klokova, famosa bailarina del ballet ruso, desde 1925 hasta 1927, aunque ya había conocido a Marie-Therese Walter que esperaba un hijo de Picasso. Olga no le dio el divorcio y vivió en relación con Marie-Therese hasta 1936. Vivía en Royan. Su hija Maya tenía dos meses. En 1936, época de guerra, en el sur de Francia, simultáneamente conoció a la fotógrafa Dora Maar, que fue su amante. Fue una gran influencia en el período de su obra Guernica. En poco tiempo conoció a Francoise Guillot en 1943 mientras mantenía su relación con Dora Maar, con quien se le reconoce su relación sadomasoquista declarada en biografías. Con Francoise tuvo a Claude y a Paloma y concluyó en 1953. En esta misma fecha conoció a Jacqueline Roque con quien tuvo un hijo, Paulo. Jacqueline sobrevivió al artista, tenía cincuenta años de diferencia con él. La mayoría de las mujeres están presentes en sus obras como modelos o inspiradoras; a la vez que padecieron sus relaciones con el artista.
[tps://www.epe.es/es/cultura/20230408/picasso-mujeres-maltrato-aniversario-muerte-85759902](https://www.epe.es/es/cultura/20230408/picasso-mujeres-maltrato-aniversario-muerte-85759902)

John Richardson²³ explica que durante el periodo de 1933-1943, Picasso estaba estudiando la mitología griega para efectuar sus grabados y poder expresar ese período. Da cuenta de la figura del Minotauro de la cual Picasso se “apropia” para su repertorio iconográfico y traduce visualmente como encarnación del deseo, expresión de la agresión o de la culpa, humanizado gozoso o con la violencia de un animal amenazante. Se trata sin duda de una figura simbólica de una época llena de tensiones y claroscuros para Picasso.²⁴ En los dibujos de la serie del Minotauro los cuerpos se confunden y la diferencias de fuerzas muestra que la bestia es la ley.

La imagen de Pie Grande pelado como un queso “cabeza de muerto” se debe al tiempo en que ha sido sometido. Los quesos suizos y holandeses reciben ese nombre por su dureza lograda en relación al tiempo conservado.

En el Acto IV, todos los personajes -menos Los Dos Perritos- están entusiasmados por ganar la Lotería. Se destaca el momento festivo, con escasas acotaciones. Es una escena dinámica a partir del objeto en escena: una ruleta con números que al girar genera la expectación. La ruleta de lotería formaba parte de los espectáculos callejeros así como sus personajes saltimbanquis, caracterizaciones propias de la comedia del arte, músicos, vendedores ambulantes. La relación del juego de la ruleta de lotería es indirecta y de conjunto, compone un modo de espectáculo vivo y al aire libre. A continuación tomaremos como punto de conexión el ballet *Parade*, cuya traducción al español es “Desfile militar”.

²³ Richardson, J (2021) *Los años del Minotauro 1933-1943*.

²⁴ Ver en *La biografía más minuciosa sobre Picasso*
<https://www.museopicassomalaga.org/universo-picasso/la-biografia-mas-minuciosa-sobre-picasso-john-richardson>

El pintor malagueño conoció a Sergei Diaghilev²⁵ como director de *Parade*, una obra de ballet escrita por Cocteau,²⁶ con coreografía de Diaghilev y Leónide Massine, quien además bailó. El cubista Picasso hizo el vestuario y la escenografía junto al futurista Giacomo Balla. La dirección orquestal era de Ernest Ansermet y la composición musical de Erik Satie. Todos compartían la búsqueda de nuevos enfoques artísticos. *Parade* se estrenó el viernes 18 de mayo de 1917 en el Théâtre du Châtelet en París, debut al que asistió Apollinaire. Luego, este último hizo la crítica del espectáculo: “De esta alianza nueva, porque hasta ahora los decorados y los trajes por una parte, la coreografía por otra, no tenían entre ellos más que una ligadura artificial, ha resultado en *Parade* una especie de surrealismo en el cual yo veo un punto de partida de una serie de manifestaciones de este Espíritu Nuevo que al encontrar hoy la ocasión de mostrarse, no dejará de seducir a la élite y que promete modificar de arriba abajo para júbilo universal las artes y las costumbres, porque el buen sentido que ellas estén al menos a la altura de los progresos científicos e industriales”.²⁷

El texto dramático *El deseo atrapado por la cola* tiene por contexto la Segunda Guerra Mundial; mientras que el ballet *Parade* tiene por contexto la Primera Guerra Mundial. En este último caso, es un ballet en el que los personajes son artistas callejeros. En aquella obra, el encierro es obligatorio y comparte con ésta, *Parade*, la composición de personajes humanos y no humanos. El ballet

²⁵ Sergei Diaghilev (1872-1929) fue una de las figuras claves en la unificación entre música y pintura, además de apoyar y fomentar las vanguardias más experimentales del momento. Diseñó y organizó interesantes exposiciones de arte ruso desde 1897 hasta 1906, para centrarse un año después en los conciertos musicales y el mundo del ballet.

²⁶ Jean Cocteau (1889-1963) fue poeta, novelista, ensayista, dramaturgo, pintor, crítico, cineasta francés.

²⁷ Apollinaire, G (1917) “*Parade* ” y *el Espíritu Nuevo* en Cocteau, Apollinaire, Bakst *Parade*. <https://es.scribd.com/document/286995704/Cocteau-Apollinaire-Bakst-Parade-1917>

Parade (estrenado entre 1916 y 1917) fue escandaloso y desopilante como *Le désir attrapé par la queue* (escrita en 1941 y estrenada en 1944).

Sobre el final del Acto IV, la acotación indica usar la fritura como dispositivo ahumador. Esto se conecta con los procedimientos a los que recurría el pintor para lograr efectos en las imágenes. Usaba pinturas industriales y trabajaba con la transparencia, la opacidad y el brillo. Estudiaba la composición de los materiales y mezclaba algunos.²⁸

Gran silencio de algunos minutos durante las cuales se esconde el apuntador sobre un gran fuego y una gran sartén, se verá, se escuchará y se sentirá freír en el aceite hirviendo unas papas; de más en más el humo de los fritos llenará la sala hasta ahogarla completamente.

(p. 28)

La secuencia del Acto V es más verbal porque Pie Grande está acostado escribiendo. Es un parlamento que teatralmente debería realizarse a medida que el actor escribe. La acotación lo indica:

LE GROS PIED. à moitié étendu sur un lit de camp écrivant

(p.47)

El Pie Grande a mitad extendido sobre una cama desplegable escribiendo.

(p.31)

La TARTE, entre en courant.

(p. 49)

²⁸ Guerin C. y Resina L. (2015) *Picasso y la pintura industrial* Fundación Almine y Bernard. Ruiz Picasso para el arte <https://studylib.es/doc/7662885/definitivo-16-febrero-2015-baja-resoluci%C3%B3n--version-fedor...>

La Tarta, *entra corriendo*.

(p. 32)

La Tarta ha ingresado desnuda y le pide un té. Las acotaciones que siguen son explícitas:

Le Gros Pied la prend dans ses bras et ils tombent par terre.

LA TARTE, *se relevant après l'étreinte*

(p. 50)

El Pie Grande *la toma en sus brazos y caen al piso.*

La Tarta, *relevándose después del sexo.* (p. 33)

Picasso tiene una producción de grabados de la Serie Vollard hechas en 1930 y dedicadas a su marchante y editor Ambroise Vollard, a quien conoció de joven. Dentro de la serie, hay unos grabados titulados *Batalla del Amor*, compuestos por escenas de sexo caótico, que se titulan *Violacion, Violación bajo la ventana, Violación I, Violación II, Violación IV y Violación VII*. La naturalización de la violación existe en el arte desde la mitología griega. Picasso recurre en varias oportunidades a la iconografía del Minotauro en sus obras de la Segunda Guerra Mundial, como su *alter ego*. Francoise Gilot y L. Calton²⁹ explican que el artista toma el mito del Minotauro y construye sobre esa base el propio.

En este Acto V, el Minotauro Pie Grande está en su laberinto del Hotel El Sórdido, en su privacidad de escritor, cuando llega La Tarta, desnuda - presentación semejante a las mujeres de los prostíbulos muy numerosos en esa época-. Ella está

²⁹ Gilot, F. y Calton, L. (1965). *Vida con Picasso*. Barcelona, Bruguera.

frente a la bestia que se habilita la violencia, la voracidad sexual y la violación porque su rol de escritor, como el de los artistas era de un reconocimiento social desmesurado al tal punto que los volvía monstruosos.

La acción siguiente es tan natural que La Tarta pide unas briquetas porque tiene frío, tiene gases, se peina, se sienta en el piso y se arregla los pies. Mientras tanto, Pie Grande se acerca con un libro que aclara que es su página 38.000, la que está dispuesto a leerle. La lectura es extensa y merece un análisis como lenguaje artístico literario.

Luego ingresan al estudio de Pie Gordo, el Cebollo y la Prima que interrumpen la intimidad. La Prima recrimina a la Tarta por su desnudez y su conducta con el escritor. La Tarte no lo acepta y se retira al baño a vestirse. Los recién llegados han traído comida, a pesar de que Pie Gordo no los recibe amablemente al comienzo; luego, en la ausencia de la Tarte, les pide una opinión por una joven que es sólo un amante y nada más. La Prima repone discursivamente la historia de la joven como una adolescente que atraía a los hombres hasta convertirse en una bella mujer. Se van el Cebollo y la Prima dejando en claro que se quede con la Tarta. Pie Grande se queda enojado y continúa la escritura de su novela. Sale la joven vestida y completa su vestuario con un sombrero. Este detalle cambia la condición anterior de la joven por otra más arreglada. Picasso había trabajado con Coco Chanel, vestuarista de ballets. Se imponía el sombrero como un complemento de la condición social. Picasso tiene una serie de pinturas de mujeres sentadas con sombrero de 1941.

Concluye la escena con el comentario del desagrado que siente la Tarta por los personajes anteriores y su decisión de hacer su espectáculo desnuda como

negocio en los Halles Centrales de los Hoteles más importantes de París que se habían convertido en cabarets y prostíbulos aceptados por Hitler para regocijo de los alemanes nazis. La última acción la realiza Pie Grande al buscar su bacinilla y luego decir un fragmento de lo que se interpreta es parte de su novela.

Las situaciones que se suceden en este Acto conforman una estructura con acciones que permiten armar un relato en el que aparece la pasión como un conflicto a partir del momento en que irrumpe en el deseo individual de Pie Grande. Es la amante inconveniente que molesta al creador en su proceso creativo. La Tarta también expresa su deseo individual, que es poder insertarse en la dinámica de una ciudad sitiada, donde cualquiera que no fuera alemán era sospechoso o enemigo. En ese contexto de hambre y desamparo, las mujeres no alemanas eran vistas como funcionales a un único negocio como dice la Tarta irónicamente: “el negocio del amor”.

En el Acto VI, se cambia de espacio:

La escena pasa en el desagiie, dormitorio, cocina y cuarto de baño de la propiedad de las Angustias.

(p. 43)

El monólogo de la Angustia Flaca es un lamento por el sentimiento de dolor al sentir pasión y contenerla. Este estado desde un discurso hiperbólico se combina con la lectura de una receta para hacer sopa. Las imágenes que se proponen son escatológicas y trágicas porque han recibido a Cebollo que ha tenido una pelea, había descontrolado esfínteres y estaba sangrando.

Angustia Flaca

(...) Hermana! ¡Hermana! Ven! Ven a ayudarme a poner la mesa y a doblar la

ropa sucia manchada de sangre y de excrementos!

(p-43)

En la secuencia se suceden las acciones referidas a las pasiones. La lujuria y la gula se representan nominalmente en la Angustia Gorda, mientras que la Angustia Flaca las reprime.

Picasso realizó una pieza en gouache titulada *Dos mujeres corriendo en la playa* (1922) como propuesta de telón de fondo para una obra de ballet *El tren azul* a estrenarse en 1924 por el director Diaghilev, el compositor Darius Milhaud, el libreto de Cocteau y el diseño del vestuario a la moda de Coco Chanel. En la pieza picassiana hay dos mujeres corriendo en la playa con la técnica más clásica pompeyana. No son idénticas pero ambas son más robustas. El contexto en que se proyecta *El tren azul* era el del mundo veloz, de la máquina, la actividad deportiva y la moda delgada. La época era identificada como la de los años locos para una sociedad burguesa y despreocupada. En *Le désir attrapé par la queue* (1941) el contexto ha cambiado, ya se ha vivido la Primera Guerra devastadora y La Segunda, en París, donde están Las dos Angustias, es apenas una parte del horror que se sabrá después. En las dos Angustias se condensan dos épocas: la aburguesada y la de la plena decadencia en guerra, y dos técnicas picassianas: la pompeyana y la cubista lánguida.

En la misma escena, llega la Tarta y se queda a cenar. La crueldad cruza el relato de la Angustia Gorda al explicar cómo ahogaron las crías de la gata con una piedra amatista. Dos acontecimientos relatados de manera imprevisible por los personajes resultan amenazantes para los amigos en el Hotel El Sórdido. El Cebollo ha sido herido y la Tarta se encontró con un mendigo desconocido que busca ser

controlador de autobús, pero no se lo puede ayudar porque “ se da vuelta... y te pica” (p. 48). Dicho esto, sigue la acotación

Ella levanta su pollera, muestra su trasero y se lanza riendo de un salto por la ventana a través de los vidrios, rompiéndose todos.

La Angustia Gorda

Bella niña, inteligente, pero rara. Todo esto terminará mal.

(p. 49)

Este gag nos recuerda a los de Buster Keaton (1895-1966),³⁰ cuya comicidad se hizo famosa por sucesos desafortunados de los que salía ileso. De hecho, si la Tarta atravesó los vidrios y éstos se rompieron, ella debió aparecer herida. Si la pieza hubiera sido realista, seguramente esa sería la consecuencia.

Catalogada de “rara” por la Angustia Gorda, el personaje es semejante al de Buster Keaton. Horacio Wainhaus describe al actor - maestro de gags- como alguien al que “se le desplomó el frente de una casa y el hueco de una ventana cae con exactitud alrededor de nuestro héroe que, indemne, puede continuar sus peripecias. Momento perfecto, testimonio de la incesante lucha de Keaton con Euclides, esa escena constituye asimismo una excelente muestra de lo imposible que es para Keaton *habitar la estabilidad.*” (2018). Así sucede con la Tarta, que no es “rara” sino a la que le es imposible mostrarse estable en un mundo en destrucción. La escena picassiana está relacionada con otra audiovisual.

³⁰ Joseph Frank Keaton (seudónimo Buster) fue actor, guionista y director de cine mudo cómico. Comenzó su carrera en 1919 hasta 1928.

La Angustia Gorda, desde un discurso anticipatorio, sentencia el desenlace: “Todo esto terminará mal”.

2.2 Lenguajes sonoros

Aquí nos detenemos en este recorrido para analizar la composición sonora pensada para *Le désir attrapé par la queue*. Este análisis repara en las acotaciones fundamentalmente, pero puede incluir diálogos que remitan a lo sonoro. Seguimos la teoría semiótica teatral de T. Kowzan³¹ para analizar los signos de percepción auditiva.

Por una parte, tenemos la incorporación de lenguajes artísticos sonoros a partir de la música orquestal. En el Acto I, Escena I, un personaje identificado como Las Cortinas se agita y comenta sobre la noche tormentosa. Se escucha un poema sinfónico, la *Danza macabra* del compositor Camille Saint-Saëns (1835-1921), en una versión de un solo de violín. En esta escena, la música compone el ambiente de truenos. En este caso, la pieza que refiere la danza de la muerte ambienta la noche macabra descrita por los mismos personajes. A la vez, se incorporan sonidos corporales, risas y gases.

La siguiente escena es la de los personajes en la bañera (Acto II, Escena II), mientras escuchan una pieza de violín de *La Tosca* (1900) de Giuseppe Puccini. La más famosa es “Vissi d’arte”. En la letra la protagonista expresa su frustración y el porqué de la injusticia que padece frente al poder que la captura.

³¹ Kowzan, T. (1997). *El signo en el Teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*. Madrid. Arco Libros.

TOSCA³²

(nel massimo dolore)

Vissi d'arte, vissi d'amore,
non feci mai male ad anima viva!

Con man furtiva
quante miserie conobbi, aiutai...

Sempre con fe' sincera,
la mia preghiera
ai santi tabernacoli sali.

Sempre con fe' sincera
diedi fiori agli altar.

(alzandosi)

Nell'ora del dolore
perché, perché Signore,
perché me ne rimuneri così?

Diedi gioielli
della Madonna al manto,
e diedi il canto
agli astri, al ciel, che ne ridean più belli.

Nell'ora del dolore,
perché, perché Signore,
perché me ne rimuneri così?

(singhiozzando)

TOSCA

(en el máximo dolor)

He vivido del arte, he vivido del amor,
nunca he hecho mal a nadie en la vida.

Con mano furtiva,
cuantas miserias he conocido, auxilié.

Siempre, con fe sincera,
mi plegaria elevé

³² Puccini,G (1858-1924) compositor italiano de “Vissi d’arte” es un aria de soprano del Acto II de la ópera *La Tosca* (1900)

a los santos en sus templos.
 Siempre, con fe sincera,
 sus altares de flores colmé.
 (levantándose)
 ¿Por qué, en este instante de dolor,
 por qué, Señor,
 me lo pagas así?
 Regalé las joyas
 del manto de la virgen,
 y ofrecí mi canto
 que embelleció a los astros y al cielo,
 en este instante de dolor,
 ¿por qué, Señor,
 por qué me lo pagas así?
 (sollozando)

Traducción: Anselmo Alonso Soriano³³

En esta escena de la bañera en la que se encuentran los perritos y los personajes humanos, la pieza musical incorpora una melodía triste más representativa con el contexto bélico que con la situación festiva. Al *vanitas* de la pompa de jabón lo ambienta el solo de violín melancólico. Si lo interpretamos con fondo musical solamente crea una ambientación; pero si consideramos que se crean puntos de conexión entre la escena festiva de la bañera con la frustración a las que nos remite la letra del solo de violín, la interpretación cambia y se convierte en una ironía de festividad, en un *vanitas* que refuerza el *memento mori* a partir del signo sonoro. Por lo tanto, este momento tiene impreso la anticipación de la muerte; luego se confirma con la llegada de los funebreros.

³³ Soriano, A. A. Traductor del libreto de la *Tosca*. Ver en https://www.lesarts.com/wp-content/uploads/2018/05/Tosca_libreto.pdf

Por otra parte, otros sonidos se incorporan como parte de los signos teatrales. Los sonidos incidentales: bocinas de bicicletas, campanillas, ladridos, truenos, entre otros. Son tiempos de sonidos propios de la ciudad industrial finisecular que han quedado más los sonidos que han dejado la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Estos están incorporados en la obra.

Las vanguardias artísticas han reconocido la importancia de lo sonoro y del movimiento en el arte visual. Aparece el reconocimiento del ruido y se lo incorpora, fundamentalmente, los ruidos cacofónicos y los corporales. Así:

Le Gros Pied (...) commence à ronfler. (Acto III, Escena III)

(p. 36)

Pie Gordo (...) comienza a roncar.

(p.20)

Al comienzo de la ruleta de Lotería (Acto IV), todos los personajes golpean con los pies, de manera que la secuencia comienza manifestando el movimiento y el ruido. Concluye este Acto IV con otros ruidos de fritura:

Gran silencio de algunos minutos durante las cuales en donde se esconde el apuntador sobre un gran fuego y una gran sartén, se verá, se escuchará y se sentirá freír en el aceite hirviendo unas papas; de más en más el humo de los fritos llenará la sala hasta ahogarla completamente.

Telón

Son signos sonoros, ruidos, para efectos auditivos disruptivos con la escena realista del buen gusto, sonidos agradables o desagradables. Los ruidos corporales irrumpen en escena:

La Tarta

Ella se tira pedos, se re-tira pedos, se repeina, se sienta en el piso y comienza la sabia demolición de sus dedos del pie.

Por último, también irrumpen los instrumentos sonoros y sus funciones. En este caso (Acto VI), es un instrumento musical empleado como campanilla de mesa:

La Angustia Flaca

Llamemos a toda esta gente. (Toma una trompeta y suena el llamado. Todos los personajes de esta pieza teatral acuden). Tú, Cebollo, adelántate. Tienes derecho a seis sillas del salón. Acá están.

(p. 49)

Los lenguajes sonoros de la música orquestal como se han mencionado: poema sinfónico u ópera en escenas donde se escuchan conjuntamente sonidos corporales: ronquidos, gases muestran en *Le désir attrapé par la queue* la reunión de las dos clases extremas de concebir la teatralidad. La de la operística y ballets de formación academicista y la otra de los suburbios, la del vodevil o teatro de variedades, la revista o el burlesque en los bares o cabarets. Picasso tenía mayor experiencia en asistir a distintos tipos de espectáculos tanto los cabarets de Montmartre como en los Ballets rusos del director Sergei Diaghelev .

2.3. Lenguajes corporales

Seleccionamos los signos corporales, gestos, ademanes y acciones del Acto VI que generan mayor perplejidad en el final de la obra.

La música suena y todos bailan, cambiando a cada momento de pareja.

El Pie Grande

- a) El personaje invita a poner fin a la situación en la que están viviendo :
 “el polvo de arroz de los ángeles” se puede interpretar como el consumo de algún psicotrópico. Picasso en su Etapa Azul consumía opio y hachís en la casa de sus amigos³⁴; “lancemos los vuelos de palomas contra las balas” se refiere a la paz contra la guerra; y “cerremos las casas demolidas por las bombas”.

Envolvamos las sábanas usadas en el polvo de arroz de los ángeles y demos vuelta los colchones en las zarzas. Prendamos todas las linternas. Lancemos con todas nuestras fuerzas los vuelos de palomas contra las balas y cerremos a doble giro (de llaves) las casas demolidas por las bombas.

- b) Los personajes frenan sus movimientos y están quietos a cada lado de la escena. Desde el fondo entra una luz enceguecedora, ellos se vendan los ojos y extienden el brazo derecho, señalando, en actitud de delación:

Todos los personajes se inmovilizan de un lado y otro de la escena. Por la ventana del fondo de la pieza, abriéndose de golpe, entra una bola de oro grande del tamaño de un hombre, que ilumina toda la pieza y enceguece los personajes, que sacan de su bolsillo un pañuelo y se vendan los ojos y, extendiendo el brazo derecho, se señalan con el dedo índice unos a otros, gritando al mismo tiempo y varias veces.

Tú! Tú! Tú!

Sobre la gran bola de oro aparecen las letras de la palabra:

Nadie

³⁴ Boncomte Coll, C (2009) *Iconografía Picassiana entre 1905 y 1907*. Influencia de la Pintura pompeyana. (p.75). Barcelona: Universidad de Barcelona.

(p. 52)

Concluimos que la teatralización incluye cartel con texto en escena porque aparece sobre el actor luminoso que ha ingresado. La luz “del tamaño de un hombre” es identificada como *Personne*, “Nadie”. Nunca fue mencionado, pero un personaje ingresó, encandiló y produjo el efecto de delación.

2.4. Lenguajes verbales poéticos

El primer reconocimiento es una alusión al dramaturgo Alfred Jarry y a su obra *Ubu Rey* (1896).³⁵ El precursor de las vanguardias y padre de la Patafísica era admirado por Picasso. En su obra, Ubú era un ex capitán del ejército que quería derrocar al rey para ocupar el poder. Una vez logrado su propósito, mostró todos los atributos inaceptables en un monarca: crueldad, demagogia, mediocridad, mezquindad, egoísmo. Finalmente, el ejército lo destronó y -sin arrepentimiento- se despidió diciendo que iba a volver. Fue el personaje que representó la ausencia de autopercepción de los errores, no fue ejemplar. Sin embargo, fue ovacionado; su discurso desacartonado lo hizo inolvidable. La mayor parte del tiempo, en el texto dice “Mierdra”, haciendo del insulto o las groserías parte del teatro, lo cual era inusual en aquella época.

ACTO PRIMERO

ESCENA I

PADRE UBÚ, MADRE UBÚ

PADRE UBÚ. ¡Mierdra!

³⁵ La primera versión de *Ubu rey* fue de 1888 y llevaba por título *Les Polonais* (Los Polacos). Se representó en el Teatro de marionetas de Pierre Bonnard en 1896. Un espectador era Marcel Schwob quien publicó en años precedentes (1893), en la Revista *L’Echo* de Paris, algunas escenas de aquel primer Ubú.

MADRE UBÚ. ¡Oh! Mira qué bonito, Padre Ubú, sois un grandísimo gamberro.

PADRE UBÚ. ¡Y que no te revient' a palos, Madre Ubú!

MADRE UBÚ. No es a mí, Padre Ubú, sino a otro al que habría que asesinar.

PADRE UBÚ. Por mi velón verde, no lo entiendo.

MADRE UBÚ. ¿Cómo, Padre Ubú, estáis contento con vuestra suerte?

PADRE UBÚ. Por mi velón verde, mierdra, señora, ciertamente que sí, estoy contento

Del mismo modo da comienzo Picasso y utiliza *crotttes*, (suelas) mierdosas.

ACTO I

ESCENA I

LE GROS PIED

L'Oignon, trêve de plaisanteries : nous voici bien réveillonnés et à point de dire les quatre premières vérités à notre Cousine. Il faudrait s'expliquer une fois pour toute les causes ou les conséquences de notre mariage adultérin ; il ne faut pas cacher ses semelles crottées et ses rides au gentleman rider, si respectueux soit-il des convenances.

(P. 13)

Escena I

El Pie Grande

Cebollo, tregua de burlas: nosotros acá estamos bien enfiestados y a punto de decir las primeras cuatro verdades a nuestra Prima. Será necesario explicar (de) una vez por todas las causas o las consecuencias de nuestros matrimonios adúlteros; no es necesario esconder las suelas mierdosas y sus arrugas al gentleman arrugado, por más que él sea respetuoso de las conveniencias.

La siguiente escena emplea recursos poéticos: a nivel sintáctico . paralelismos y repetición:

ACTO I

ESCENA II

¡Quel orage! Quelle nuit!

Une véritable certainement nuit câline,

une nuit de Chine,

une nuit pestilentielle en porcelaine de Chine.

Semánticamente, se reitera el humor escatológico en la adjetivación: “pestilente” y en la acotación:

Nuit de tonnerre dans mon ventre incongru (*Riant et pétant*) (p.18)

ACTO I

ESCENA II

¡Qué relámpago! ¡Qué noche! Una verdadera noche abrazadora, una noche de China, una noche pestilente en porcelana de China. Noche de truenos en mi vientre incongruente. (*Riéndose y tirándose pedos.*) (pag. 6)

Se reitera en Acto II, Escena I.

A continuación se analiza la escena del discurso de los Pies hablantes identificados por el número de la puerta desde donde hablan en forma alternada como si fuera en eco.

La concepción de sinécdoque en la escena se presenta porque se ven solamente los pies que constituyen una parte del resto del cuerpo, se mueven y tienen voz. El recurso es presentar esa parte y al hacerlo dirigir la mirada del espectador. El recurso poético aparece escénicamente.

Un pasillo en “El Sórdido” Hotel.

Los dos pies de cada invitado están delante de la puerta de su dormitorio retorciéndose de dolor.

Los dos Pies del dormitorio Nro.3

Mis sabañones, mis sabañones, mis sabañones.

Los dos Pies del dormitorio Nro. 5

Mis sabañones, mis sabañones.

Los dos pies del dormitorio Nro. 1

Mis sabañones, mis sabañones, mis sabañones.

Los dos pies del dormitorio Nro. 4

Mis sabañones, mis sabañones, mis sabañones.

El siguiente acto, Acto V, mantiene la estética jarryana, para oponer la descripción delicada de su pintura que cumple 33 años.

LE GROS PIED

Quelle bande de pitoyables cons! (*Il se couche sur le lit et recommence à écrire*) Le bleu mou de l'archet qui courvre de son voile de entelles les roses du corps nu ed l'amarante du champ d'avoine eponge goutte a goutte la charge dees petits grelots des epaules d' jaune citron battant des ailes. Les demoiselles d'Avignon ont déjà trente-trois longues annés de rente

(p.57)

El Pie Grande

Qué banda de lamentables pelotudos!! (*se acuesta sobre la cama y comienza a escribir*) “El azul blando del arco que cubre su velo de puntillas, las rosas del

cuerpo desnudo de la amante del campo de avena esponja, gota agota, la carga de los pequeños granzos de los hombros del amarillo limón, batiendo las alas. Las Señoritas de Avignon ya tienen treinta y tres largos años de renta

(p. 40)

La pintura *Las Señoritas de Avignon* (1907) presenta a cinco prostitutas identificadas como Las señoritas de las calles de Aviyó, calle de Barcelona donde abundan los burdeles. En esta imagen están las influencias de *Las bañistas*, de Cézanne, la obra *Visión del Apocalipsis*, de El Greco y el arte primitivo con sus máscaras africanas. El cuadro es proto-cubista, ya que no lleva a presentar la tridimensionalidad, propia de la pintura cubista. Sin embargo, en la obra se han desrealizado los cuerpos y sobresalen ambos colores mencionados: la frase “el azul blando y las rosas del cuerpo desnudo” parece referirse a una sola, que puede representar a las cinco figuras que componen la imagen. Los brazos se alzan en forma de reposo detrás de la cabeza. Completa Pie Grande una frase metafórica, al recuerdo de la pintura y de sus beneficios:

Yo llevo en mi bolsillo agujereado el paraguas de azúcar candi de los ángulos desplegados de la luz negra del sol.

Telón

Lleva en el bolsillo agujereado el recuerdo de una golosina (paraguas de azúcar candi) desplegada en esa oscuridad. La oscuridad del bolsillo al que no llega el sol. La luz negra permite que el objeto se vea aún sin luz.

Recurrentemente, los personajes toman sopa, aunque parezca que comen manjares. A continuación, el discurso de la Angustia Flaca se compone de tres fragmentos entramados en el texto, en collage en la imagen que compone. Trabajaremos la traducción para visualizarlos.

También observaremos la ausencia de puntuación en algunos tramos de manera que sostener el ritmo de la frase sea torna más difícil. No se encuentra escritura automática en el texto dramático, solamente lo referido anteriormente.

ACTO VI , al comienzo.

La escena pasa en el desagüe, dormitorio, cocina y cuarto de baño de la propiedad de las Angustias.

La Angustia Flaca

- a) En el fragmento siguiente manifiesta el dolor que le provoca sentir pasión por Pie Grande:

La quemadura de mis pasiones malsanas atiza la herida de sabañones enamorados del prisma establecido para siempre sobre los ángulos cobrizos del arco iris y lo evapora en papel picado. Yo soy el alma congelada pegada a los vidrios del fuego. Golpeo mi retrato contra mi frente y grita la mercancía de mi dolor en las ventanas cerradas a toda misericordia. Mi camisa puesta en jirones por los abanicos rígidos de mis lágrimas muerde del ácido nítrico de sus golpes, las algas de mis brazos arrastra el vestido de mis pies y mis gritos de puerta en puerta.

- b) La pasión estimulada como una máquina suelta fieras de deseos desenfundados que la carcomen y dejan su carne de oferta a los lobos

Las pequeñas bolsitas de caramelos que yo le compré ayer a Pie Gordo por 0,40 céntimos de francos me queman las manos. Fístula purulenta en mi corazón, el amor juega a las bolitas entre las plumas de sus alas. La vieja máquina de coser que hace girar los caballos y los leones del carrusel desenfundado de mis deseos, pica mi carne de relleno y la ofrece viva a las manos heladas de los astros que nacieron muertos golpeando los vidrios de mi ventana su hambre de lobo y su sed oceánica. El enorme montón de tronco cortado esperan resignados su suerte.

- c) Se propone hacer la sopa y lee una receta con ingredientes exóticos:

Hagamos la sopa (*leyendo en un libro de cocina*)

Medio cuarto de melón de España, aceite de palma, limón, unas habas, sal, vinagre, miga de pan; poner a cocer a fuego suave; retirar delicadamente de cuando en

cuando un alma en pena del purgatorio; enfriarla; reproducir a mil ejemplares sobre (papel) japon imperial y dejar que se hiele a tiempo para poder dar a los pulpos

(gritando por el agujero del desagüe desde su cama)

d) Llama a comer:

Hermana! ¡Hermana! Ven! Ven a ayudarme a poner la mesa

e) usa imágenes escatológicas:

y a doblar la ropa sucia manchada de sangre y de excrementos!

Apúrate, hermana mía, la sopa ya está fría

y se fisura en el fondo del espejo del armario de hielo.

f) hace una declaración conclusiva en su discurso:

Yo bordé toda la entera tarde de esta sopa miles de historias que ella te va a contar en secreto en la oreja;

si tú quieres observar por fin la arquitectura del ramo de violetas del esqueleto.

.3. Análisis de *El deseo atrapado por la cola* como texto en el que el cruce o combinación de los lenguajes artísticos opera con procedimientos

A continuación, se reconocen los artistas que produjeron desde sus prácticas los fundamentos en forma de manifiestos que dieron sentido a sus corrientes artísticas de vanguardia. Cada uno pudo salirse de los cánones establecidos en su época y profundizar en algún lenguaje artístico: el sonido o la música, las artes plásticas, el movimiento o la danza, el teatro o el arte verbal, la literatura. *Le désir attrapé par la queue* de Picasso es un texto dramático en el que, a medida que se profundiza en su análisis, se advierte la heterogeneidad y la multiplicidad de territorialidades. Los

lenguajes artísticos que en otras épocas crearon sus territorios disciplinares se van ensamblando, desterritorializando, sin perder su fuerza, sólo a efectos de conectar puntos más legiblemente.

Seguramente la gastronomía, que Picasso no deja de mencionar en este texto teatral, es una capa del tema del deseo sobre el tema del hambre que efectivamente se advierte en la lectura. No siendo ningún lenguaje artístico más importante que otro, en Picasso parece regir el del arte visual. Hay que atravesar el verbal para proyectar el corporal, tan performático, de la Tarta. A continuación, se verán las poéticas futurista y surrealista para reconocer los mapas rizomáticos.

3.1. la poética futurista

Seleccionamos los futuristas que se dedicaron a proponer los cambios en el teatro. Celia Fernandez Consuegra³⁶ aborda el enfoque performático del teatro sintético futurista, que nos permitirá compararlo con el picassiano.

Filippo Tomasso Marinetti, fundador del futurismo en 1909, publicó el Primer Manifiesto en el periódico *Le Figaro*. Presentó el Manifiesto del Teatro Sintético Futurista. “El Futurismo inventó las veladas provocadoras, las manifestaciones escandalosas, las bofetadas al gusto del público.”³⁷ Presentó la obra *Pies* (1915), en la que se presentan sólo los pies de los actores, por lo cual éstos debían generar mayor expresividad en las actitudes y en sus movimientos. Había siete escenas inconexas

³⁶ Fernandez Consuegra, C. (2018) *Actividades performativas de las Vanguardias artísticas* en Estudios de Performances. Performatividad en las artes escénicas españolas. Omm Press.

³⁷ Ibidem. pág. 22.

alrededor de los pies y los objetos que podían verse componiendo ese fragmento visual escénico: dos sillones, un sofá, una mesa y una máquina de coser.

Reconocemos influencias del futurismo en *Le désir attrapé la queue*, citado en lenguajes visuales. Vemos en el Acto II, Escena I la imagen representada por un pasillo de El Sórdido Hotel con cinco puertas de habitaciones puestas de manera frontal al público:

*Un pasillo en “El Sórdido” Hotel.
Los dos pies de cada invitado están delante de la puerta de su dormitorio
retorciéndose de dolor.(p. 8)*

Los movimientos de los pies se refuerzan con las quejas que se escuchan, haciendo que las extremidades inferiores sean las protagonistas.

Otro ejemplo que presentó Marinetti del Teatro Sintético es la obra *Están Llegando* (1915), en la que el protagonismo lo tienen ocho sillas, dispuestas en forma de herradura por unos criados en una habitación iluminada por una gran araña. Los personajes repetían las acciones moviendo sillas y muebles. Luego, apagaban las luces y la escena quedaba iluminada por una luz lunar que permitía ver a los criados arrinconados, temblorosos, mientras las sillas eran las que abandonaban el lugar.³⁸

En la obra de Picasso, hay una alusión apenas esbozada. En Acto VI, la Angustia flaca llama a todos los personajes y le dice a Cebollo:

La Angustia Flaca

(...) Tú, Cebollo, adelántate. Tienes derecho a seis sillas del salón. Acá están.

³⁸Ibidem. pag. 29

El Cebollo

Gracias, Señora.

(p. 49)

Los personajes en total son diez: La Tarta, Pie Gordo, Cebollo, La Prima, Angustia Flaca y Angustia Gorda, Las Cortinas, Los Dos Perritos, El Silencio y Punta Redonda. Esa réplica a Cebollo parece impropia o sin sentido.

También el Futurista Fortunato Dapero³⁹ inspirado en Recitaciones Dinámicas y Sinópticas, escribió e interpretó poemas onomatopéyicos que se presentaban en las veladas. De manera semejante, escuchamos las interjecciones de los personajes femeninos en el Acto III, Escena III, cuando observan a Pie Gordo roncando en el piso:

La Tarta

Ay ay ay ay ay ay ay

La Prima

Ay ay ay ay

La Angustia Flaca

Ay ay ay ay ay

La Angustia Gorda

A a a a a a a a ...

Eso dura durante un buen cuarto de hora

El Pie Grande *en sueños*

El hueso de la médula parodia los cubitos.

La Prima

Oh qué bello! Ay ay ay... qué ay...oh! Que ay ay es ay ay ay ay...bo bo

La Angustia Gorda

³⁹ Günter Berghaus, "Fortunato Depero and the Theatre", en *Fortunato Depero*, número monográfico de *Arte moderno italiano*, 1 (enero de 2019), <https://www.italianmodernart.org/journal/articles/fortunato-depero-and-the-teatro/>, consultado 7-12-23].

A a a bo a a bo bo.

La Tarta

Ay ay Yo lo amo. Ay ay amo bobo ay ay ay yo lo amo ay ay bo bo bo bo.

(p. 22-23)

Del mismo modo, inspirado en el manifiesto de Carlo Carrá, *La pintura de sonidos, ruidos y olores*, Picasso pensó en todas las sensaciones : sonidos, ruidos y olores. Consideramos futurista la escena picassiana del Acto IV de la cabina del apuntador que saca la sartén y fríe unas papas para proporcionar el aroma a los espectadores y generar humo.

Gran silencio de algunos minutos durante las cuales en donde se esconde el apuntador sobre un gran fuego y una gran sartén, se verá, se escuchará y se sentirá freír en el aceite hirviendo unas papas; de más en más el humo de los fritos llenará la sala hasta ahogarla completamente.

Telón

(p. 28)

En cuanto a la importancia del ruido, Luigi Russolo⁴⁰ dirá en 1913: “ Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos ruidos” (1998: 9). Reconoció que estamos acompañados por el ruido en todo momento y advirtió los cambios sonoros en el mundo moderno. Esto hizo que los incorpore en el arte. Agregó en sus estudios los ruidos de la naturaleza y de la vida, de la guerra, del lenguaje y sus distintos tonos.

⁴⁰ Russolo, L. (1998) *El Arte de los Ruidos* . Traducido por Olga y Leopoldo Alas. Tit. original L'Arte dei rumori. Madrid: Centro de Creación Experimental Taller de Ediciones. Colección 1. Facultad de Bellas Artes.

Giacomo Balla⁴¹ como futurista se caracterizó por composiciones más abstractas con mayor análisis de la luz. Realizó montajes exclusivamente de luces y sombras. A la escena de los pies le siguen la de las sombras de los monos que están detrás de las puertas como un montaje breve e inconexo. Esa escena es un juego visual de sombras proyectadas.

Son signos teatrales del futurismo los reconocidos de carácter performático. No necesariamente de cuerpos humanos, sino de todo lo que construya movimiento.⁴² La excentricidad disruptiva en una secuencia escénica como en este caso de monos comiendo banana, luego de la danza de los pies, es un ejemplo.

3.2. la poética surrealista

En la estructura formal de actos y escenas de *Le désir attrapé par la queue* encontramos algunos fragmentos con características surrealistas.

Entre los nombres de los personajes que pueden reconocerse con identificación individual se encuentra uno llamado Los dos Perritos como uno solo. El personaje participa de las réplicas “ladrando”, sin considerarlo una acotación que indica ladrido. También habla el personaje llamado El Silencio. Podemos imaginarnos al personaje Los dos Perritos actuando caracterizado con un vestuario como los que hacía Picasso para el ballet. O que otro actor, El

⁴¹ Fernandez Gonzalez, D (2019) *Giacomo Balla . El Futurismo en escena*. En El diseñador y su obra, El vestuario en la historia del arte teatral, Tendencias de la plástica escénica. <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2019/04/06/giacomo-balla-el-futurismo-en-la-escena/> Consultado el 7-12-23

⁴² G. Balla presentó *Fuegos Artificiales* en 1917 en el Teatro Costanzi de Roma y la invención escénica de un ballet sin intérpretes, los que fueron sustituidos por formas construidas en madera y tela, de líneas puntiagudas, conos invertidos, esferas, la crítica las consideró ...”formas monstruosas” mitad humana y mitad bestia, organizadas según una arquitectura alógica y, en el sentido propio de la palabra, excéntricas.

Silencio, diga su réplica. La convención teatral haría que los conociéramos; pero la lógica no lo permitiría porque rompe con la representación mimética.

Los nombres adjudicados a los personajes provienen de distintos campos semánticos. Podríamos reunir los del campo gastronómico: El Cebollo, La Tarta; los de las emociones: Angustia Gorda, Angustia Flaca; un solo personaje sería de rol humano: La Prima. Las cosas o algo con una característica: Las Cortinas y (Algo de o con) Punta Redonda. Por último, está el personaje que podríamos considerar mudo: El Silencio, aunque sabemos que tiene su réplica, que es breve. Los dos Perritos hacen un rol representativo a dos animales que ladran y saltan de una bañera como tales. No son dos, a pesar del nombre, porque es un solo personaje.

Esta composición de personajes es surrealista porque parece ducasseana. Recordamos lo expresado por Isidore Ducasse, el Conde de Lautréamont, en el final del *Canto de Maldoror* para referirse a un adolescente: “bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección”. André Bretón consideró esta frase como la más propicia para definir el surrealismo. ¿Qué clase de personajes componen la obra *Les désirs attrapé par la queue*? La misma clase de elementos / personajes en un encuentro fortuito sobre una mesa de disección. Es propicia la mesa de disección como metáfora del espacio parisino donde se iba a morir. Lo bello es incongruente y lo incongruente es surrealista.

Dos ejemplos de imágenes del surrealismo colaboran con la complejidad poética de la obra. La imagen en la que pelan a Pie Grande hasta dejarlo como un queso de Holanda llamado “cabeza de muerto” en el Acto III, Escena III:

La Tarta, la prima y las dos Angustias sacan cada una de su bolsillo, comienzan a cortarle unas mechas de pelos hasta pelarle la cabeza como un queso de Holanda llamado "cabeza de muerto" . A través de las cuclillas de las persianas de la ventana, los látigos del sol comienzan a golpear a las cuatro mujeres sentadas alrededor de Pie Gordo. (p.22)

Finalmente, la segunda imagen:

(...)

Ellas están cubiertas de sangre y caen desvanecidas al piso.

(p. 23)

Se sugiere, desde la dramaturgia, la teatralidad de una acción impactante: pelar a un sujeto -que no se resiste- entre cuatro personajes femeninos hasta que éstas sangren. No podemos dejar de asociar esta imagen con el corte del ojo de la mujer en la película *El perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel.

3.3. Análisis del debut como teatro leído de *El deseo atrapado por la cola* en 1941

El 28 de febrero de 1944 detuvieron a Max Jacob (Cabanne, 1982, III: 140-143), que no quería ocultarse de los alemanes. Le escribió a Cocteau y éste avisó a todos los amigos, entre ellos Picasso. El 5 de marzo murió en Drancy de una enfermedad pulmonar. Los Leiris, matrimonio amigo del pintor, propusieron organizar en su casa de la Quai des Grandes-Augustins una sesión de lectura de *Le désir attrapé par la queue*, que llevaba tres años de escrita. Esto entusiasmó a todos los amigos por lo que enseguida se organizaron. Allí estaba Albert Camus que se encargó de la dirección y de la escenografía. El poeta describió el decorado, anunciaba los actos y

presentaba a los protagonistas. El elenco estaba conformado por Zanie Campan de Aubie: *La Tarter*; Simone de Beauvoir: *La Cousine*; Dora Maar: *L'Angoisse Maigre*, Germaine Hugnet: *L'Angoisse Grasse*, Louise Leiris: *Les deux Toutous*, Michel Leiris : *Le Gros Pied* ; Jean- Paul Sartre : *Le Bout Rond*, Raymond Queneau: *L'Oignon*, Jacques- Laurent: *Le Silence* y el editor Jean Aubier : *Les Rideaux* : La representación se hizo en la casa de los Leiris el 19 de marzo de 1944. Camus recomendó el vestuario de calle, hizo los comentarios tratando de recrear las situaciones y los trajes que imaginó Picasso. La actriz Zanie Campan de Aubie siguió al pie de la letra la escena de la bañera. Los espectadores eran el matrimonio Braque, Pierre Reverdy, Valentine Hugo, Jacques Lacan, Cécile Eluard, Brassai, Sabartés, entre otros. Picasso disfrutó la puesta escénica y al concluir los invitó a su casa. Brassai tomó una foto de aquella ocasión.

Cuando estaban en su taller, Picasso sacó un manuscrito amarillento de *Ubú cocu*. Demostraba con ese gesto la admiración que tenía por Alfred Jarry, quien fuera el precursor de las vanguardias y fuera de gran inspiración para esta obra de teatro.

.4. El tema del deseo como pulsión en la poética. Relación con la crítica generada a partir del análisis en torno al *deseo* de conferencistas que citan la obra picassiana en *Las paradojas del deseo* del IV° Encuentro Internacional de la Escuela de Psicoanálisis de los Foros del Campo Lacaniano - VIII° Encuentro Internacional de los Foros del Campo Lacaniano (París, 25-27 de julio de 2014)

En *Las paradojas del deseo* del IV Encuentro Internacional citado hay un artículo que explícitamente menciona la obra de Picasso. Se titula *El deseo atrapado por...* de Colette Soler. En principio, la autora explica que el término “queue” (que significa

“cola”) es una manera de nombrar el órgano masculino en el argot francés. (Soler 2014: 73). No se pregunta por el deseo que es consumado sexualmente sino por aquello que lo hace funcionar. A continuación analiza la acción de atrapar: “*prise de corp*” es un antiguo término jurídico que designaba la acción de detener a alguien en virtud de un acto del juez (Soler 74). Soler se pregunta y nos pregunta: ¿por qué se debe atrapar el deseo? Nos responde que en todo caso debería ser atrapar el goce.

Efectivamente, compartimos el planteo porque en el título el deseo es atrapado, el deseo no atrapa. Es más, el deseo es atrapado por el falo. Es entonces que debemos pensar que el deseo es su negatividad. ¿Es un no-deseo? Soler explica que el deseo es metonímico porque se completa con el goce; por lo tanto es una parte, una incompletud. Es el caso de Angustia Flaca en su monólogo de deseo insatisfecho (Acto VI, pág. 43).

Antonio Quinet⁴³ nos precisa sobre el dios Himerión como la representación de la excitación gozosa, es el ser para el sexo, mientras que su gemelo Eros es el amor como sentimiento. Himeros no es la metonimia de la falta sino un deseo en su positividad. Además, podemos distinguir el deseo como falta, como prohibición respecto de la ley y a la imposibilidad del deseo como goce ante la presencia del objeto de goce:

Ante estos aspectos analizados, sumamos el planteo del deseo y su real goce en la diferencia del “deseo para el Otro” y la “del deseo del Otro”. Al analizar el acto de la bañadera donde están la Tarta y Pie Gordo solos, mirándose (Acto II, Escena II, pp. 10-11), recaemos en la importancia de la mirada en la definición del deseo. La Tarta es el objeto de deseo, es deseada por Pie Grande y éste ejerce el deseo, la desea.

⁴³ Antonio Quinet (2014) *Preludio 11*. Kalimeros para el 2014.

En el texto dramático, ¿cómo opera el deseo? ¿Los personajes se dejan gozar o buscan el goce? La Tarta es la deseadora deseada porque porta el gesto de Himerión y en su desnudez, ella misma dirige la mirada del otro. El retratista Picasso ha debido captar la mirada del retratado para plasmarla y ha debido mirarse en ese retrato.

Silvia Migdalek⁴⁴ nos aclara que el amor no es el deseo, sino que el deseo es su fuerza pulsional. Precisa: “Es el yo el que ama u odia, pero la relación entre la pulsión y el objeto se llama fijación, fijación a un borde autoerótico, rasgo perverso de la neurosis”. En *Le désir attrapé par la queue*, el protagonismo lo ejerce el deseo visible o invisible en sus personajes, de manera que el deseo se expresa y abunda para ocultar de qué carece. Siguiendo a Migdalek, consideramos que durante esos cuatro días en el París de 1941, en el sórdido Hotel, no hay ni amor ni odio, en todo caso hay “Personne”.⁴⁵

III. Conclusiones

La obra *Le désir attrapé par la queue* (1941), de Pablo Picasso, ¿puede pensarse como una pieza cubista? ¿Qué incorporó el cubismo? Propuso un cambio de mirada al desplazar la perspectiva de origen renacentista a la tridimensionalidad que las formas geométricas, la fragmentación de líneas y superficies le otorgan. La obra no es una sucesión estructurada de acciones que mantienen una unidad de cuadros en las escenas. A medida que avanzan los actos, los espacios son el departamento o estudio artístico de Pie Grande, el pasillo del Hotel y el departamento de las Angustias, en este orden.

⁴⁴ Silvia Migdalek (2014) *La Paradoja del deseo y el amor*.

⁴⁵ ver Acto VI . pag. 52.

Dentro del estudio, estaba el personaje Las cortinas que se queda solo y se convierte en escenografía porque se agitan en el ambiente de tormenta. En el segundo cuadro del pasillo del Hotel están las puertas con los pies a la vista solamente en movimiento, entran una bañera, están los personajes dentro, salen y se los llevan en ataúdes. Esta escena final de los funebreros puede interpretarse como anticipatoria de la muerte de los personajes si quiere otorgarle lógica a la secuencia. En el último cuadro, el final puede interpretarse alucinatorio, creen ver una luz luego del “polvo de arroz con alas”. O bien, es realista y los alemanes los han capturado; por ende, se señalan en actitud de delación.

La escena de los funerarios -que se llevan los cuerpos de los personajes- y la última -en que la luz los encandila- son dos momentos de “muerte asegurada” en el contexto de 1941. Aquí la imagen de la muerte se repite con la diferencia de que, en la de los funebreros se llevan cadáveres; y, en la última, serán detenidos. Siempre les ocurre a los mismos personajes. Hay ruptura en la estructura dramática según la lógica de los acontecimientos, porque se agrega el fragmento funerario.

El cubismo sintético incorporó el collage. Las obras de Picasso del período cubista sintético podían tener fragmentos de periódicos u trozos de otras texturas o materialidades adheridas a la pintura. Con diferentes intencionalidades y procedimientos estos fragmentos pegados podían adaptarse a la forma matriz del dibujo o no.

Encontramos en la pieza teatral que, por debajo, asoman las pinturas, los grabados, escenografías, dibujos, bocetos, vestuario que reconocimos en el análisis como parte de las obras picassianas. Seguramente hay muchas más ocultas que, de manera peirceana, hacen remitir un signo a otro signo. En este sentido, están en una obra su colección y en una frase el corpus de sus poemas. Conviven por debajo de la

textura dramática todos los rizomas de las artes visuales, de las artes teatrales -ballet, circo, vodevil, performance, las artes sonoras y musicales y las artes verbales-compartidas, aprendidas, apropiadas y recreadas de los poetas futuristas, dadaístas, surrealistas más los españoles del ballet andaluz en lengua española, gallega, catalana y francesa, lenguas que aprendió conviviendo con sus gentes. Una textura dramática múltiple, creciente, de desterritorialización y reterritorialización ⁴⁶ rizomática a medida que interpretamos. Allí, encontramos los puntos de conexión con las experiencias desde que se inició en las artes hasta que concluyó su escritura en cuatro días, el viernes 17 de enero de 1941, textura que tomó las voces de sus amigos porque fue teatro leído en 1944 y pieza teatral que se editó en su lengua original, en francés, en 1945.

El texto dramático da cuenta de las huellas del horror, la violencia y la crueldad de la Segunda Guerra. Sobre esas sombras aparece el deseo que conecta con todos los rizomas y se dinamiza en ellos, deseos espurios que buscan en el placer escapar a la muerte, pero no lo logran porque ésta los atrapa por la cola.

Apéndice 1. Traducción del original francés de 1941 que se analizará en esta tesis.

⁴⁶Op. cit. Deleuze y Guattari. Rizomas el 4 to. principio de ruptura asignificante explica que, en principio se hace rizoma con lo heterogéneo, luego todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Y el 5to principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es decir, la interpretación del texto dramático tuvo que conectarse con lo heterogéneo desterritorializando de donde viene cada cosa conectado para juntas darle una reterritorialización en ese mapa/ cartografía construido. p. 13-20.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLA, A (2023). *Picasso y las mujeres: el maltrato que “se elude” en el aniversario de su muerte. Cincuenta años sin el pintor.*

<https://www.epe.es/es/cultura/20230408/picasso-mujeres-maltrato-aniversario-muerte-85759902>

ARIZA RODRIGUEZ, J.A. (2015) *Niveles de afinidad entre la música, la pintura y la literatura. Un análisis comparativo en las tendencias del Siglo XX* Málaga.

Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga.

BEHAR, H (1971). *Sobre teatro Dadá y Surrealista*. Barcelona. Barral Editores

BONCMTE COLL, C (2009) *Iconografía Picassiana entre 1905 y 1907 Influencia de la Pintura pompeyana*. Cap. opio p. 75 Barcelona Universidad de Barcelona

BOURGEOIS, BERTRAND (2022) *Picasso, Braque, Max Jacob, Pierre Reverdy et Apollinaire: cubisme et poésie à l'aube du XX e siècle* Conferencia de la

Exposición de obras maestras de invierno de Melbourne de 2022, el Siglo Picasso. Melbourne. The University of Melbourne. 19 de agosto de 2022.

CABANNE, Pierre (1982). *El siglo de Picasso*. I-(1881-1905) II (1905- II Las metamorfosis (1912-1937)- III, La guerra: (1937-1955), Madrid Ministerio de Cultura.

CASTILLA ALVAREZ, I (2020). *El surrealismo de Picasso: negación y nuevas aportaciones*. https://institucional.us.es/revistas/benin/6/Art_6.pdf

- CAPARRÓS ESPERANTE, L (2019). “Dire le nu”: *Poesía y referencialidad en Pablo Picasso*, Barcelona: Anales de Literatura Española Contemporánea, 44.1 (2019), pp. 5-26. ISSN 0272-1635
- DELEUZE, G y GUATTARI, F (1980) *Capitalismo y esquizofrenia 2. Mille plateaux*. París: Minuit. ISBN 2-7073-0307-0.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980). *Rizoma (Mil Mesetas 1980)*. Paris. Minuit.
- FERNANDEZ CONSUEGRA.(2018)*Actividades performativas de las Vanguardias artísticas* en Estudios de Performances. Performatividad en las artes escénicas en España. Omm Press
- FERNANDEZ GONZALES D (2019) *Giacomo balla . El Futurismo en escena*. En El diseñador y su obra, El vestuario en la historia del arte teatral, Tendencias de la plástica escénica.<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2019/04/06/giacomo-balla-el-futurismo-en-la-escena/> Consultado el 7-12-23
- FREUD, S (1991) *La interpretación de los sueños. (primera parte y segunda parte)* Vol. IV y V. Buenos Aires. Amorrortu Editores S.A.
- GARCÍA BARRIENTOS, J-M. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. México. Paso de Gato.
- GELONCH-VILADEGUT, A (2013). *50 Poemas de Pablo Picasso*. Barcelona Colección Gelonch-Viladegut.
- GOLDBERG, ROSELEE (1997). *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona. Ediciones Destino.

GUERIN. C y RESINA L (2015) *Picasso y la pintura industrial* Fundación Almine y Bernard. Ruiz Picasso para el arte <https://studylib.es/doc/7662885/definitivo-16-febrero-2015-baja-resoluci%C3%B3n--version-fedora...>

JAQUES PI, JÉSSICA (2015) *Picasso, escrituras en la cocina*. Barcelona Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filosofía, GRETA: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2> *Picasso, escrituras en la cocina: Le Désir attrapé par la queue* Congresos de la Universitat Politècnica de València, II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1188>

_____ (2015) *Repenser Picasso. Le Désir Attrapé par la Queue et les Iconographies Culinaires de l'Absurde et de la Stupeur*. Actas de la Sociedad Europea de Estética. Vol. 7, págs. 297–316.

_____ (2018) *Picasso, la historia en escena: diez estrategias dramáticas de El deseo atrapado por la cola*. Conferencia en el IV Congreso Internacional Picasso "Picasso e Historia", Málaga. 9, 10 y 11 /10/ 2018. ver https://youtu.be/vYoc_e46mXA

JACKSON, RAFAEL (2003). *Picasso y las poéticas surrealistas*. Madrid, Editorial Alianza. Colección Alianza Forma

LUQUE TERUEL, A (2008-09) *Picasso. Instalaciones y performances en Boisgeloup, Mougins, París, Cannes y Niza, en el amplio período comprendido entre 1931 y 1961*. NORBA-ARTE, ISSN 0213-2214, vol. XXVIII-XXIX (2008-2009) / 155-176

MATAMORO, BLAS. (1991) *Apollinaire, Picasso y el cubismo poético* .Cuadernos Hispanoamericanos ISSN 0011-250X, N° 492. Alicante . Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018

MONCADA , V. (2008) *Picasso en Roma y en los Ballets Rusos en Montecarlo* Conferencia en la Asociación Dante Alighieri . Mónaco.

OCAÑA, M.T. (2007) *Picasso y el Ballet*. ://www.danzaballet.com/picasso-y-el-ballet/

PENROSE, R. (1982) *Picasso*. Paris. Flammarion

PICASSO, P. (2008). *Poemas en prosa*. Traducción Ana Nuño. Barcelona: Plataforma

RICHARDSON ,J (2021) *Los años del Minotauro 1933-1943*.

ROMERO GODOY, CL (2020) Picasso, autor dramático en *Picasso, autor , protagonista y objeto dramático* Málaga. UMA Editorial. Págs-52-64.

RUSSOLO , L (1998) *El Arte de los Ruidos* . Traducido por Olga y Leopoldo AlasTit. original L'Arte dei rumori. . Madrid Centro de Creación Experimental Taller de Ediciones. Colección 1. Facultad de Bellas Artes.

SABARTES, J (2017). *Picasso. Retratos y Recuerdos* Barcelona Edit. Confluencias. Fundación Picasso Museo Casa Natal

SALAZAR JIMENEZ P. M. (2019). El bestiario de Picasso durante la Segunda Guerra Mundial. *Boletín De Arte*, (40), 327-330.
<https://doi.org/10.24310/BoLArte.2019.v0i40.6554>

VV. AA. (2014). *Las paradojas del deseo*. IV° Encuentro Internacional de la Escuela de Psicoanálisis de los Foros del Campo Lacaniano - VIII° Encuentro Internacional de los Foros del Campo Lacaniano París.

11 DE DICIEMBRE DE 2023