

## CAPÍTULO 28

# Símbolos gastronómicos en la poesía de Picasso o la digestión de la escritura automática<sup>1</sup>

SARA GONZÁLEZ ÁNGEL  
*Universidad de Sevilla*

*«Picasso, Pablo (nacido en 1881). “El pájaro de Bénin”». Pintor cuya obra participa objetivamente del surrealismo desde 1926. Autor de poemas surrealistas (1935-1938).»*  
ANDRÉ BRETON, *Diccionario del surrealismo*<sup>2</sup>

Los escritos de Pablo Picasso son un complemento sorprendente y necesario del indomeñable espíritu creador del maestro, y, a su vez, víctimas del éxito y el interés mundial de sus pinturas. Picasso escribió poemas, poemas en el más amplio sentido de la palabra: extensos poemas narrativos, poemas en forma de diario, poemas en verso libre o prosa, poemas, en definitiva, donde la creatividad fluía y el creador no se ataba a ninguna regla. Como apunta Calvo Serraller, esta configuración poética fue el motivo fundamental por el que los surrealistas se entusiasmaron con Picasso:

[...] lo que les encantaba a los surrealistas de Picasso era justo lo que detestaban todos los demás: su capacidad de destruir el aspecto rutinario de las cosas,

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de una investigación dirigida por la Dra. Mercedes Comellas Aguirrezábal, a quien agradezco sus consejos, observaciones y todo el tiempo y la ayuda prestados.

<sup>2</sup> A. Breton, *Diccionario del surrealismo*, Buenos Aires, Losada, 2007, pág. 101.

introduciendo deformaciones arbitrarias al dictado de la voluntad subjetiva; su desprecio por la técnica y el estilo, que emplea como le viene en gana; su extraordinaria potencia inventiva, que le mantiene siempre alerta comenzando de nuevo, destruyéndose y destruyendo —saltando— por cualquier formalización estereotipada<sup>3</sup>.

Y Picasso, por su parte, vio en el surrealismo una forma, una técnica, una manera de pensar con la que canalizar su impulso creador, constantemente activo. Además, es en esta época, en plena ebullición de su creatividad, cuando el malagueño siente la necesidad de ir más allá de las artes plásticas, experimentando nuevos caminos artísticos, entre ellos el de la escritura. En el período en el que combina pincel y pluma (1935-1959) llega a escribir unos 300 textos en francés y español, y dos obras de teatro íntegramente en francés. Esta escritura es considerada por la crítica plenamente surrealista; Penrose se atreve a hablar incluso de «fluir automático de sensaciones del subconsciente»<sup>4</sup>, aludiendo con ello al uso de la escritura automática, recurso paradigmático del movimiento, y el propio André Breton, fascinado por el malagueño, define su producción de esta forma: «esta poesía, como aún no existía ninguna otra, es un teatro en un pendiente»<sup>5</sup>. Aunque como nos cuenta Jaime Sabartés, una de las personas más cercanas a Picasso, esta afición literaria viene de más lejos:

[...] comenzó a demostrarla en los periodiquillos hechos en La Coruña, y debajo de los dibujos que ornaron las paredes de su taller de la Riera de San Juan, en 1900, hizo lo mismo. Las inscripciones puestas al pie de los dibujos, en ciertas ocasiones, solo tienen por objeto aclarar el propósito o continuarlo; pero, por lo general, se vale de las palabras para verter más de prisa el contenido de su imaginación<sup>7</sup>.

El mismo Sabartés también nos informa de cómo Picasso afronta este proceso creativo: «Picasso escribe no como un escritor; no para ser un poeta, sino

<sup>3</sup> F. Calvo Serraller, «Picasso y el surrealismo» en *Picasso 1881-1981*, coord. Antonio Bonet Correa, Madrid, Taurus, 1981, pág. 65.

<sup>4</sup> R. Penrose, *Picasso. Su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, 1981, pág. 248.

<sup>5</sup> A. Breton, «Picasso, poeta» en *Los poemas de Picasso*, trad. Antonio Jiménez Millán, Málaga, Dardo, 1936, pág. 41.

<sup>6</sup> Breton supo ver rápidamente en Picasso el germen del movimiento que él defendía, el surrealismo. Quedó absolutamente asombrado por el cubismo y, al escuchar los primeros escritos del malagueño, descubrió cómo contenían de forma innata y sin llegar a planteárselo conscientemente la técnica que él defendió en el primero de los manifiestos surrealistas. El Primer Manifiesto surrealista data de 1924 y aunque Picasso no lo firmara, tan reticente como siempre a encorsetar su espíritu creativo, sí mantuvo estrecha relación con los poetas del grupo, así como anteriormente lo tuvo con Dadá. Sobre esta base podemos construir la idea de que Picasso conocía la poesía que se escribía en el seno del grupo y las ideas que defendían, ideas que sin duda aprovechó para canalizar su creatividad.

<sup>7</sup> J. Sabartes, *Picasso: Retratos y recuerdos*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1953, pág. 110.

porque es poeta, y para completar la expresión de la realidad obligado por su afán inconmensurable de sinceridad»<sup>8</sup>. Por su parte, Androula Michaël, editora de sus poemas franceses, profundiza en el proceder del Picasso escritor y explica que el malagueño escribía sus poemas de una vez y, a continuación los pulía y modificaba en cada ocasión que ponía estos textos en limpio, llevando a cabo un proceso de reescritura continua y dando lugar, de este modo, a un sinnúmero de versiones de un mismo poema<sup>9</sup>. Estamos, pues, ante una «escritura poética rizomática», como diría Michäel, en la que no es fácil discernir entre dos poemas o dos versiones del mismo poema.

Tras esta breve introducción a la poesía del malagueño, continuaré rastreando la presencia de la gastronomía en los textos picassianos y centraré mi análisis en uno de sus últimos poemas: *El entierro del conde de Orgaz*, de 1959. Es este un largo poema río —como lo bautiza Alberti en el prólogo poético que hace a la edición— en prosa, de marcado ritmo y asociaciones libres. Se desciende con su lectura, a través de la digestión de la escritura automática, a los infiernos referenciales más ocultos de la literatura de artistas del siglo xx encontrando, tal vez, la catarsis que sin duda buscaba nuestro poeta-pintor. Este poemario fue el último que escribió en español y en él, como veremos, cobra especial importancia lo gastronómico. Penrose describe y resume la obra a la que voy a dedicar estas páginas. Fue concebido a principios de 1957 y con tizas de colores, y lo inserta en la tradición española trasportando el título del conocido cuadro de El Greco, que pudo ver en Toledo, a sus páginas:

*El Entierro* tiene como fondo los recuerdos de sus primeros años pasados en Andalucía. Evoca los personajes que de pequeño le impresionaron por sus tradiciones y su formalidad o a los que vio rodeando solemnemente al conde muerto en la versión que El Greco hizo del entierro. En imponentes listas reciben nuevos nombres, algunos muy dignos y otros como don Morcilla, don Rata, don Rugido, don Cano. Sin embargo, los recuerdos del pasado están presentes más vívidamente en la familia que invade el tema grotesco y «de enredo»: el tropel de tíos libertinos, tías muy de su casa, muy beatas, muchachas caprichosas y una multitud de primos dudosos e inútiles. Todo se centra en torno al cartero, a su esposa y a un paquete abierto y sin sellos que de vez en cuando vuelve a aparecer como alusiva piedra angular de toda la historia<sup>10</sup>.

En esta elaboración surrealista, los recuerdos infantiles cobran un papel especial, como indica Penrose, y entre ellos los sabores y las comidas se establecen como único método para aprehender la realidad. La comida y el campo semántico de la gastronomía se convierten en símbolos oníricos que van desde

<sup>8</sup> J. Sabartes, «La literatura de Picasso» en *Los poemas de Picasso*, trad. Antonio Jiménez Millán, Málaga, Dardo, 1983, pág. 38.

<sup>9</sup> P. Picasso, *Poemas en prosa*, ed. Androula Michaël y trad. Ana Nuño, Barcelona, Plataforma, 2008, pág. 16.

<sup>10</sup> R. Penrose, ob. cit., 1981, págs. 400-402.

la cotidianeidad más aburrida hasta la crueldad más terrible y sádica, pasando por los símbolos eróticos más evidentes, como se puede comprobar en ejemplos que aparecen recogidos más adelante.

Como explica Antonio Jiménez Millán: «Picasso apuesta por el exceso, sueña con la libertad (y con la gastronomía) en un tiempo de miseria. Esto es justamente lo que más habían admirado los surrealistas»<sup>11</sup>. Y es que para el malagueño todo es susceptible de ser comido y continuamente lo ofrece en su escritura; es con esto, y con la simbiosis que crea entre gastronomía y pintura, con lo que consigue los mayores efectos sobre el lector. Valgan como ejemplos de esta simbiosis las siguientes citas: «Goya pintando haciéndose un retrato con su sombrero bonete de cocinero y sus pantalones rayados como Courbet y yo —sirviéndose de una sartén como paleta»<sup>12</sup> <sup>13</sup>, «el telón de la alcoba derretido en la salsa de goma arábica del brochazo de cal viva»<sup>14</sup>.

La poesía de Picasso es autofágica<sup>15</sup>, es alimentaria, se alimenta a sí misma de sí misma y alimenta el imaginario gastronómico con las asociaciones libres más inesperadas: en sus versos hace «sopa de claveles y rosas en el gazpacho tiritando»<sup>16</sup>, «crujen relámpagos callos y caracoles chorizos y morcillas sin el menor disgusto de haber dejado el saco de calamares en la estación y el arroyo en medio del río al cuajo»<sup>17</sup>, aconseja al lector: «no te vistas de oro ni de lentejas»<sup>18</sup>, «se maman a gritos los hilos de oro del festín de mochuelos las franjas de agujas plantadas boca abajo encima de la mesa llena de onzas de plata encima a la

<sup>11</sup> A. Jiménez Millán, «Picasso: ¿una escritura surrealista?» en *Ínsula*, núm. 592, 1996, pág. 27.

<sup>12</sup> P. Picasso, *El entierro del Conde de Orgaz: con 8 ilustraciones del autor*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, pág. 28.

<sup>13</sup> Es interesante observar la relación que pueda establecerse entre Goya y Courbet y entre ambos y el propio Picasso, pues él se identifica con los dos pintores pese a los años que separan a estos del malagueño. Tanto Goya como Courbet fueron pintores realistas y académicos, pero acabaron siendo polémicos —recuerdo de Courbet la pintura *El origen del mundo* (1866) y de Goya sus últimos grabados como la serie de *Los caprichos* (1799)—. También Picasso comienza en una línea neoclásica y académica para, más adelante, volcarse con las técnicas más vanguardistas y polémicas. Como bien es sabido, Picasso contempló y reelaboró a sus precedentes —valga como ejemplo el profundo estudio que hace de *Las meninas* para acabar creando su propia versión cubista del óleo de Velázquez, de quien es gran admirador— siendo muy consciente de la tradición en la que se inserta. Como Goya y como Courbet, Picasso destaca entre sus coetáneos al no ceñirse exclusivamente a aquello que de él se espera y al reinterpretar la pintura «sirviéndose de una sartén como paleta».

<sup>14</sup> P. Picasso, , ob. cit., 1971, pág. 34.

<sup>15</sup> En relación con esta calificación de «poemas autóxicos» quiero recordar estas palabras de Bonito Oliva: «Picasso, con una insoportable grandeza, devoró, masticó, digirió y expulsó fragmentos, detalles y restos de la historia del arte: desde la primitiva hasta la de nuestros días. Verdadero caníbal, Picasso era un sano portador de una posición absolutamente amoral, psicológicamente carente de cualquier sentido de culpa» (Bonito Oliva, A., «Picasso, el gran caníbal mediterráneo» en *Quaderns de la Mediterrània*, núm. 2-3, 2001, 207).

<sup>16</sup> Picasso, P., ob. cit., 1971, pág. 21.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, págs. 24-25.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, pág. 25.

izquierda del abanico de refrescos»<sup>19</sup>, se hacen «mortaja de luces y caramelos»<sup>20</sup>, «las mariposas iban de flor en flor poniendo sus huevos fritos en las ramas y los azules corderos del día desgarraban sus plumas en el charco de almíbar»<sup>21</sup>, los búhos son «de vino tinto»<sup>22</sup>, por la noche los pimientos morrones se vuelven verdes: «hora boca de lobo o más luz al interior de pimientos morrones verdes como la noche»<sup>23</sup>, «sus rajadas de melón en la ropa sucia del caldero de hojas de laurel de la procesión del corpus de los trajes de baño de las candilejas llenas de moscas del concierto de ranas y los pegotes de acíbar adobando la sopa y las migas»<sup>24</sup>, «sus trincheras de moño y pelucas tan salados y amargos de azúcar y yerbabuena de su carne de membrillo y sus orejas abriendo las cerraduras a tientas»<sup>25</sup>, «la concha de la espalda hincada en bizcocho de miel de sus danzas»<sup>26</sup>.

Como vemos, Picasso tensa al máximo las relaciones entre lo que es y lo que no es comestible, haciendo «sopa de claveles y rosas»<sup>27</sup> o «salsas de goma arábiga»<sup>28</sup>. Estas imágenes muestran la continua tensión con las palabras, con las ideas que se agolpan para salir, esa tensión entre la visión aterradora de la realidad y el deseo de producir objetos carnales tanto como espirituales. Y es esta continua tensión casi insostenible pero indestructible lo que lleva a Moreno Villa a decir que: «tal vez no sea gastronomía el término justo para calificar estas preocupaciones y obsesiones, estas constantes apariciones de bocados, manjares, actos e instrumentos de comer. Tal vez sería mejor pensar en la palabra voracidad»<sup>29</sup>. Y, ciertamente, al leer este poema tenemos la impresión de que sea, más que un poema río, un poema lombriz que va comiéndose todo lo que encuentra a su paso sin dejar de avanzar y sin pararse a comprobar si eso que se pone por delante es comestible o no. El Picasso del 59 se ha vuelto glotón y voraz en su arte, cualidades que se oponen en absoluta contradicción a la escasez y parquedad de aquella *Comida frugal* que el artista pintara en 1904.

A lo largo del poema, además, Picasso nos pone una mesa imposible y pavorosa a la que se sientan los invitados al entierro del conde de Orgaz, quienes «comen la seda que llueve el caño que se maman a gritos los hilos de oro del festín de mochuelos las franjas de agujas plantadas boca abajo encima de la mesa llena de onzas de plata encima a izquierda del abanico de refrescos»<sup>30</sup>. Y anteriormente, en esa misma mesa se produjo un momento de iluminación sapiencial donde se

<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. 26.

<sup>20</sup> *Ídem.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 32.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 47.

<sup>23</sup> *Ídem.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 52.

<sup>25</sup> *Ídem.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 57.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 25.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 34.

<sup>29</sup> J. Moreno Villa, «Claridades sobre Picasso, su pintura, sus poemas, su política» *El hijo pródigo*, núm. 30, 1945, pág. 148.

<sup>30</sup> Picasso, P., *ob. cit.*, 1971, pág. 26.

vio algo, algo que fue «visto en una mancha de vino encima de la mesa debajo del vaso vacío al lado de un cuchillo y de unas migajitas de pan»<sup>31</sup> tras un largo juego de palabras que invita al trabalenguas.

Pero no todas las mesas son tan formales como la de los asistentes al entierro. Tenemos mesas al borde del abismo donde se come lo que se puede: «su tía la mujer del sereno la seguía paso a legua muerta de frío y su chiquillo hecho ascuas se comía la cena sentado en el cordón de nubes del plumero»<sup>32</sup>. Y en otra mesa el almuerzo es clandestino: «agua y pan seco plato lleno de tomates judías y cebolla aceite sal y pimientos almuerzo clandestino vestido de cura loco»<sup>33</sup>. Se encuentra en estas citas representada otra de las relaciones que se establece con la comida. Si bien la abundancia es lo que predomina a lo largo del poema, en la primera de estas citas se descubre la escasez, ligada a la situación socioeconómica de la familia de la que se habla. En la segunda cita, si bien la comida que se ofrece no es escasa, no aspira a lo opíparo del banquete al que me he referido anteriormente.

Por supuesto, también se encuentran en el texto esos apelativos comestibles que forman parte del lenguaje figurado, como es el «merengue» que estalla: «No fue aquella noche ni al día siguiente cuando se armó el lío sino el día del santo de la tía Regüeldo en medio del banquete que estalló el merengue»<sup>34</sup>; y el «merengue» es la noticia de una infidelidad en la familia con el cartero, al que se alude continuamente en el poema, en pasajes como este: «el sobre abierto y sin sello se lo pueda comer el cartero o su abuela»<sup>35 36</sup>.

Nos encontramos más adelante con unos «huevos fritos y papas» convertidos en símbolos eróticos de un cura que aparece retratado de esta forma: «mar de rocas del carbón azul de su mirada la muy picarona que es así como le gustan al cura sus huevos fritos y sus papas»<sup>37</sup>. Lujuria que en el siguiente fragmento se suma a la gula y la frivolidad de los mismos religiosos: «van desnudando a las mujeres y deshaciendo en confetis a los frailes agarrados a las cuerdas de chorizos serranos soplando en la gaita del campo de trigo ya segado y con pedacitos de papel de goma van pegando los sellos de correo necesarios a pagar las cuentas de la corrida»<sup>38</sup>. Estos pecados capitales se funden en la identificación de las niñas con comida, que, más adelante, son conejos y chorizos: «Qué vergüenza les dio

<sup>31</sup> *Ibíd.*, pág. 25.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, pág. 31.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, pág. 38.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, pág. 27.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, pág. 21.

<sup>36</sup> Las referencias al cartero a lo largo del poema llevan a relacionar a este personaje con la novela —y/o tal vez las películas homónimas— *El cartero siempre llama dos veces*, de Mallaham Cain, publicada en 1934. Son de sobra conocidas las connotaciones eróticas que de esta obra pueden extraerse, sobre todo de las películas. Sin embargo, me inclino a pensar que, de existir inspiración en la obra de Cain para este personaje del cartero, Picasso la tomaría directamente de la novela pues coincide el tono sórdido de los pasajes del poema más con el texto que con sus adaptaciones cinematográficas.

<sup>37</sup> P. Picasso, ob. cit., 1971, pág. 39.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, pág. 51.

de verse así pintadas de conejo muertas de risa y miedo hechas chorizo»<sup>39</sup>, incluso se dice de una de ellas que tiene «unos pechos de queso de bola»<sup>40</sup>. Pero a su vez, estas niñas cosificadas y convertidas en objetos gastronómicos y sexuales son *alma mater* por su reparto de alimentos entre los hombres: «todas las niñas de dos semanas a cuarenta y tantos años vestidas de rosas y claveles de jazmines y nardos distribuyeron las torrijas airosas a los mozos y a las autoridades»<sup>41</sup>. Y estas mismas mujeres dan a luz lo que sustenta las calurosas noches de verano: «la grandota se quedó viuda antes de tener el par de Sandías que su marido el dueño del corral de las pulgas le hizo una noche de verbena en la plaza escondidos en una barca»<sup>42</sup>. Es interesante observar de qué manera trata el tema de la fertilidad de la mujer en el poema. La mujer, pese a su inicial cosificación, acaba siendo indispensable para la vida de todos aquellos que están a su alrededor porque son quienes reparten el alimento. El motivo de la fertilidad, la maternidad y de la mujer como madre es un tema que interesa a Picasso en todos los aspectos de su arte<sup>43</sup>.

Además de comida hay instrumentos de cocina que se utilizan para todo menos para cocinar: la sartén es escudo, «tiene en su mano izquierda una sartén como escudo»<sup>44</sup>, y paleta de pintura de Goya —como se comprueba en los versos citados anteriormente—. Las sartenes y las ollas son también campanas y altares donde se cocina la religiosidad sin fe de la que ya se ha hecho mención: «metida hasta las nalgas en la salsa repicando a rebato en la caldera tomo primero y capítulo cualquiera del mendrugo ojo abierto a la murga ratonera de rodillas delante del altar de la sartén»<sup>45</sup>. La comida, como sustento único necesario del hombre es todo lo necesario para su pervivencia, la fe y la religión no son necesarias. De este modo la olla toma el papel de la campana, con la que comparte la oquedad y el sonido al ser golpeada por el cucharón o el cazo, que sustituye, en este caso, al badajo. Y con esta olla-campana se llama al rezo de la esta nueva fe. Por su parte, la sartén es el altar, donde se colocan los elementos sagrados que son, en este caso, los alimentos. Estamos, pues, ante una nueva religión, una reinterpretación irreverente y antónima del catolicismo imperante cuyas máximas se encuentran muy cercana a dos de los siete pecados de la otra: la gula y la lujuria.

El poema tiene, pues, como eje fundamental la comida en todas sus posibles expresiones. Una de esas expresiones puede ser la forma de obtener el alimento

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág. 37.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 47.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 55-56.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 56.

<sup>43</sup> Tenemos algunos ejemplos de ello en los cuadros *La maternidad* (1901), *Mujer e hijo a orillas del mar* (1921), las dos versiones de *Madre e hijo* (1921), *Claude en brazos de su madre* (1948) o en *Maternidad* (1971); en el dibujo *Maternidad* (1963) o en la escultura *La mona con su cría* (1951). Incluso representa las escenas maternas más terribles, aquellas en las que se representa al hijo muerto como ocurre en *Madre con niño muerto en escalera* (1937), en el *Guernica* (1937) o en los grabados de *Sueño y mentira de Franco* (1937).

<sup>44</sup> Picasso, P., ob. cit., 1971, 27.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 38.

y hasta de eso se escribe hacia el final de la segunda parte, donde se relata un acto aparentemente brutal que implica a un cordero y un chorro de sangre. Se trata del sacrificio de un cordero en medio de las fiestas de San Juan en la playa: «mojándose los pies en el chorro de sangre colgando del cuello del cordero de plata de las escarapelas de seda de la línea retorcida hecha migajas en el plato de leche puesto en el borde la ventana al sereno y ni una mariposa más hizo su trigo en la tajada de sandía y melones llevada a hombros por las tres niñas»<sup>46</sup>. Incluso una lista de la compra tiene cabida entre los versos del poema, lista que se hace por «orden de la autoridad» y en ella se encuentran elementos para comer, escribir y molestar:

350.339 pitos y flautas ordinarios/ 237.421 pitos y flautas de lujo/ 1223 arrobas de queso de oveja/ 253 arrobas más de higos secos/ 1473 kilos de pasas y/ 2749 toneladas de plumas de oca para escribir/ 7 arrobas de cintas de todos los colores/ 12 docenas de peines para calvos sin dientes y/ 2 docenas de peinetas/ 1 jarro lleno de pulgas y otro lleno de chinches/ 1 cordero/ 1 cabrón/ 1 par de mulas con su muletero/ la murga del pueblo<sup>47</sup>.

Como vemos, se mezclan en esta lista los «pitos y flautas», que hacen referencia a la inutilidad de todo lo que figura en esta lista para el sustento humano, con queso, higos y pasas, que sí son comestibles, y con los que parece que va a mantenerse en exclusiva a todo el que coma en la casa por las cantidades exorbitadas que se encargan. A continuación se prevé comprar «plumas de oca», tal vez para que alguien, cual fraile de esta nueva religión de la comida, redacte sentado en su *scriptorium* unas nuevas sagradas escrituras. Las «cintas de colores» añaden la nota festiva y decorativa a esta enumeración, tal vez para organizar la fiesta para la cual se destinan todos estos ingredientes comprados en gran cantidad. Finalmente encontramos parejas de elementos relacionados entre sí por su naturaleza: «peines para calvos» y «peinetas»; un «jarro lleno de pulgas y otro lleno de chinches»; el «cordero» y por otro lado el «cabrón», y, finalmente, las «mulas con su muletero» y «la murga del pueblo». En estas parejas encontramos un elemento positivo, útil o, al menos, menos negativo que el anterior como son las peinetas, las pulgas, el cordero y las mulas con el muletero. Elementos que se contraponen a los inútiles «peines para calvos», las chinches, parásitos aún más insoportables que las pulgas, el incomedible cabrón y a la ruidosa y poco habilidosa «murga del pueblo».

Finalmente se puede apreciar cómo en el fluir de la escritura aparecen diversas alusiones a la comida en general o al acto de comer que aún no hemos enumerado y que pueden considerarse tan prescindibles como automáticos: «Aquí no hay más que aceite y ropa vieja»<sup>48</sup>, «un montón de castañuelas rezando sus antorchas

<sup>46</sup> *Ibíd.*, 37.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, 48.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, pág. 21.



y sus huevos fritos muy despacito»<sup>49</sup>, «las palmeras llenas de higos fritos»<sup>50</sup>, «el plato de lentejas olvidado»<sup>51</sup>, «escamas de jureles boqueros y mochuelos»<sup>52</sup>, «esos higos chumbos del cielo»<sup>53</sup>, «freír los buñuelos y los churros en la sartén de lágrimas rodando sus cañas de azúcar por esos trigos»<sup>54</sup>, «el perfume de soles fritos y el olor de pescado y Sandía y el aire de cigarro puro y almejas y albahaca»<sup>55</sup>, «montañas de sandías y melones»<sup>56</sup>. Son todas estas citas una suerte de muletillas finales cuya presencia viene dada más por el ritmo y la cohesión del poema que por el contenido del mismo.

Como se ha podido comprobar, la comida, y no tanto la bebida, se convierte casi sin querer en el *leit motiv* del poemario. También en la obra pictórica y escultórica de Picasso encontramos de nuevo este motivo temático, pero de nuevo el enfoque es diferente. Desde sus primeros cuadros, la producción del malagueño está salpicada de bebedores marginados —se prefiere pues la bebida a la comida<sup>57</sup>— y tabernas —*La bebedora de absenta*—, también de comidas, aunque acostumbra a ser mucho más frugales que en su poesía —*La comida del ciego*, *El asceta*, *Le gourmet*, *El almuerzo*, *La comida frugal*— y de bodegones o naturalezas muertas —*Naturaleza muerta (el postre)*, *Frutero*, *Naturaleza muerta con cuchillo y sandía*—. Incluso en el ya mencionado y conocido *Las señoritas de Aviñón* pueden observarse uvas, higos y naranjas, frutas que son símbolo del erotismo y la fertilidad en el imaginario gastronómico. Pero también en su escultura tenemos ese interés por la comida. Entre los posibles ejemplos es necesario resaltar la naturaleza muerta que conforma el *Jarrón con pasteles* de 1951, fecha cercana a la composición del *Entierro del conde de Orgaz*.

En este poemario, que por su título parece presentarse como écfrasis de un cuadro al que apenas si se hace alusión y en el que no se encuentra comida por más que se busque, la encontramos, sin embargo, por todas partes. Esto no deja de ser una sorpresa, pues sabemos que Picasso, pese a ser un magnífico anfitrión, nunca pudo ser considerado glotón. Tras esta profusión alimentaria se hace necesario reposar la difícil digestión, difícil por lo que nos obliga a comer y por el espectáculo que acompaña al banquete, así como por la forma: ese fluir de escritura automática que utiliza para convertirnos en un invitado más al irreverente entierro del conde de Orgaz. Y para concluir este banquete tan poco platónico

<sup>49</sup> *Ibíd.*, pág. 22.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, pág. 28.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, pág. 32.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, pág. 34.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, pág. 37.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, pág. 39.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, pág. 40.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, pág. 45.

<sup>57</sup> Picasso selecciona y enfoca los temas de forma distinta en su pintura y en sus poemas. Jaime Sabartés nos habla sobre esta elección que hace el genio malagueño: «como ya se ha visto en su obra, se da cuenta de que cada cosa requiere una forma distinta y todos los medios son buenos si uno sabe aprovecharlos en el momento oportuno» (Sabartes, J., *ob. cit.*, pág. 110).

al que nos invita Picasso, valgan las palabras del propio poeta: «aquí termina el cuento y el festín. Lo que pasó ya ni el loco lo sabe»<sup>58</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Bibliografía primaria*

- PICASSO, P., *El entierro del Conde de Orgaz: con 8 ilustraciones del autor*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971.
- *Écrits*, ed. Marie-Laure Bernadac y Christine Piot, París, Réunion des musées nationaux, Gallimard, 1989.
- *Poemas en prosa*, ed. Androula Michaël y trad. Ana Nuño, Barcelona, Plataforma, 2008.

### *Bibliografía secundaria*

- BONITO OLIVA, A., «Picasso, el gran caníbal mediterráneo» en *Quaderns de la Mediterrània*, núm. 2-3, 2001, 207-209.
- BRETON, A., «Picasso, poeta» en *Los poemas de Picasso*, trad. Antonio Jiménez Millán, Málaga, Dardo, 1936, 41-52.
- CALVO SERRALLER, F., «Picasso y el surrealismo» en *Picasso 1881-1981*, coord. Antonio Bonet Correa, Madrid, Taurus, 1981, 41-74.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A., «Picasso: ¿una escritura surrealista?» en *Ínsula*, núm. 592, 1996, 26-27.
- «La literatura lúdica de Picasso» en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-textos, 2000, 179-186.
- MORENO VILLA, J., «Claridades sobre Picasso, su pintura, sus poemas, su política», *El hijo pródigo*, núm. 30, 1945, 149-154.
- PENROSE, R., *Picasso. Su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, 1981.
- SABARTES, J., *Picasso: Retratos y recuerdos*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1953.
- «La literatura de Picasso» en *Los poemas de Picasso*, trad. Antonio Jiménez Millán, Málaga, Dardo, 1983, 37-39.
- WARNCKE, C., *Picasso*, ed. Ingo F. Walther, Köln, Taschen, 2007.

<sup>58</sup> Picasso, P., ob. cit., 1971, pág. 27.