

Acerca de unas lágrimas (Otra historia con Guernica)¹

Juan Antonio Ramírez
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

Dos de las mujeres pintadas en Guernica poseen ojos con forma de lágrima. Esta prodigiosa metonimia visual es la parte más conocida de una serie de dibujos, óleos y grabados, en los que Picasso desplegó diversas metáforas para representar los efectos físicos del dolor más extremado. En algunos ejemplos posteriores a la inauguración del Pabellón de la República Española, fechados el 12 y el 13 de octubre de 1937, Picasso elaboró unas lágrimas semisólidas y pesadas que caen de los rostros femeninos, en cascadas descendentes: se inspiró en la Fuente de Mercurio de A. Calder, colocada en el mismo Pabellón, justo en frente de Guernica. Estos trabajos de Picasso son situados en este artículo en la tradición artística de la "representación de las pasiones". Se hace también un somero recorrido por el tema de las lágrimas en el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial.

ABSTRACT

There are two ladies in Guernica whose eyes were painted with the shape of tears. This outstanding visual metonymy is only part of a series of drawings, engravings and paintings, made by Picasso to depict the extreme pain. In some instances from the 12th and 13th October 1937, after the opening of the Spanish Pavilion in the International Exhibition of Paris, the tears fall heavily (almost solid) from the feminine faces in various steps. Picasso took the idea from the Fountain of mercury made by A. Calder and placed in the same pavilion just in front of Guernica. All these works of Picasso are placed in the artistic tradition of the "representation of passions". There is also here a study of the tears in western art after the Second World War.

Una lágrima cae de un gran ojo, en el centro de un mapa esquemático del País Vasco, mientras campa arriba el triángulo de la divinidad [1]. Estamos hablando de la viñeta de Máximo, publicada en *El País* el 22 de marzo de 2001, alusión evidente a los crímenes terroristas de ETA, de triste actualidad durante aquellos días. Un detalle significativo: el ojo que llora está en la tierra, es humano, a diferencia del de Dios que se configura con dos simples curvas contrapuestas, denotando una mayestática impasibilidad.

Con Euskadi se relaciona también lo que quiero ahora examinar con algún detenimiento. Es una fotografía de Robert Capa, tomada probablemente en los primeros días de junio de 1937 [2]. Picasso, en mangas de camisa, posa delante de un fragmento de su *Guernica* recién acabado; muestra así la verdadera escala de sus personajes, la monumentalidad del cuadro. Pero a mí me interesa más tomar nota de una interesante diferencia entre dos tipos de mirada: la del artista, dirigida al espectador, segura e inquisitiva, representa al ojo "objetivo" que observa la tra-

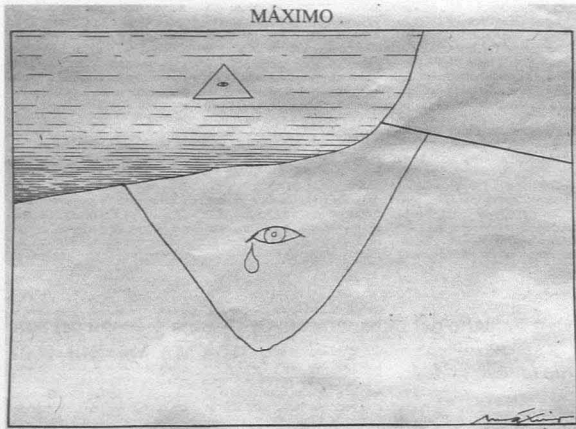


Fig. 1. Viñeta de Máximo en “El País” (22 de marzo de 2001).

gedia y da cuenta de ella con fría imparcialidad; y la de esa mujer del cuadro, con los brazos en alto, que parece correr espantada, envuelta en llamas, y cuyos ojos (¡y hasta los huecos de la nariz!) han adoptado la forma de dos gigantescas lágrimas. El efecto se ha transferido al órgano que lo produce. Se trata de una prodigiosa metonimia visual, una manera eficazísima y genial de representar el dolor humano, la impotencia y la desesperación. Picasso hizo también lo mismo con la mujer que sostiene en brazos a su hijo muerto, a la izquierda de la composición [3], pero no adoptó este artificio con los otros personajes del mismo cuadro, humanos o animales, cuyos ojos tienen apariencias más convencionales. Es como si todo ese friso en blanco y negro que alberga ahora el Museo Reina Sofía de Madrid estuviera encerrado entre dos paréntesis de lágrimas. Otra manera de leer el cuadro nos permitiría reconocer en lo alto al ojo-bombilla divino, construido con dos óvalos contrapuestos (como el del triángulo en el chiste mudo de Máximo), resplandeciente con sus rayos- pestañas, a modo de vértice de un triángulo imaginario cuyos ángulos de base podrían ser los ojos-lágrimas en las mujeres de los extremos.

Hablemos más de las lágrimas. Creo que debemos estudiarlas como un asunto iconográfico independiente que no sólo es importante para la comprensión cabal de *Guernica* sino para otros relatos artísticos capitales del mundo occidental. Es éste un capítulo muy denso en la compleja historia de la “expresión de las pasiones”, pero no vamos a abordarlo de frente sino solamente de modo tangencial, tirando del hilo que nos proporcionan los ojos-lágrimas concebidos por Picasso. ¿Cómo llegó a ello el artista malagueño? ¿Cuáles fueron sus precedentes? ¿Qué consecuencias tuvo el asunto en su obra posterior y en la de otros artistas de la segunda mitad del siglo XX?

Hay numerosos testimonios que muestran la preocupa-



Fig. 2. Robert Capa: retrato de Picasso ante *Guernica* recién acabado (1937).

ción del mundo grecorromano por la representación de los afectos. Recordemos, por poner un solo ejemplo, la expresión intensamente dolorida del Laocoonte². Pero no encontramos lágrimas, como tales, en el arte occidental, hasta principios del siglo XV³, en Flandes y en Italia. Van Eyck y los seguidores de su línea realista y minuciosa las representaron fluyendo de los ojos de sus vírgenes dolorosas y de otros seres sufrientes. Cabe suponer que hubo al menos dos motivaciones dispares pero coincidentes para el éxito popular de estos temas: la importancia creciente de una concepción religiosa basada en el “sentimiento”, y la técnica pictórica del óleo que se prestaba muy bien, con sus veladuras, a la representación de cosas “con transparencias”. Las lágrimas proporcionaban una magnífica oportunidad para que el pintor exhibiera su virtuosismo creando seres intensamente conmovedores, capaces de suscitar en los espectadores, por su proximidad, poderosos mecanismos de identificación.

Está claro que el asunto se hizo con el tiempo mucho más complejo, incrementándose el número de temas relacionados (llanto por Cristo muerto, el arrepentimiento de

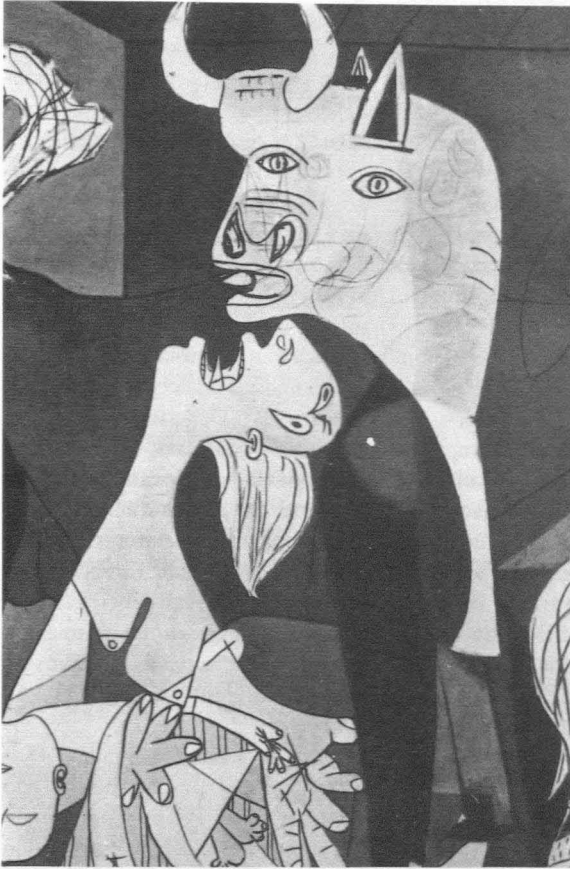


Fig. 3. Madre con el niño muerto (detalle de *Guernica*).

San Pedro, la Magdalena, etc.). Picasso, como cualquier otro artista de su generación, heredó estas tradiciones iconográficas, y debió ponderar cuidadosamente algunos de sus mejores ejemplos en el Museo del Prado, durante sus juveniles estancias madrileñas. El clima expresionista del “fin de siglo” contribuyó a que se sintiera atraído por los argumentos intensamente sentimentales⁴, y es significativo, en este sentido que, escribiendo a un amigo de la Llotja de Barcelona, le dijera que “Tiziano tiene una dolorosa muy buena”⁵. Hablaba, sin duda, de *La Dolorosa de las manos abiertas* o de *La Dolorosa de las manos cerradas* (o tal vez se refiriese a los dos cuadros en una rememoración conjunta), aunque no resulta fácil explicar por qué mencionó esta pequeña pintura del maestro veneciano y no otra cualquiera entre las abundantes obras mayores del mismo pintor que conserva el Prado. Esa Virgen de Tiziano, anegada en lágrimas, con la expresión recogida, aislada sobre un fondo neutro, debió quedar muy grabada en la mente de Picasso, quien llegaría a reinterpretarla luego de muchos modos diferentes en las cabezas de “mujer llorando” que examinaremos más adelante.

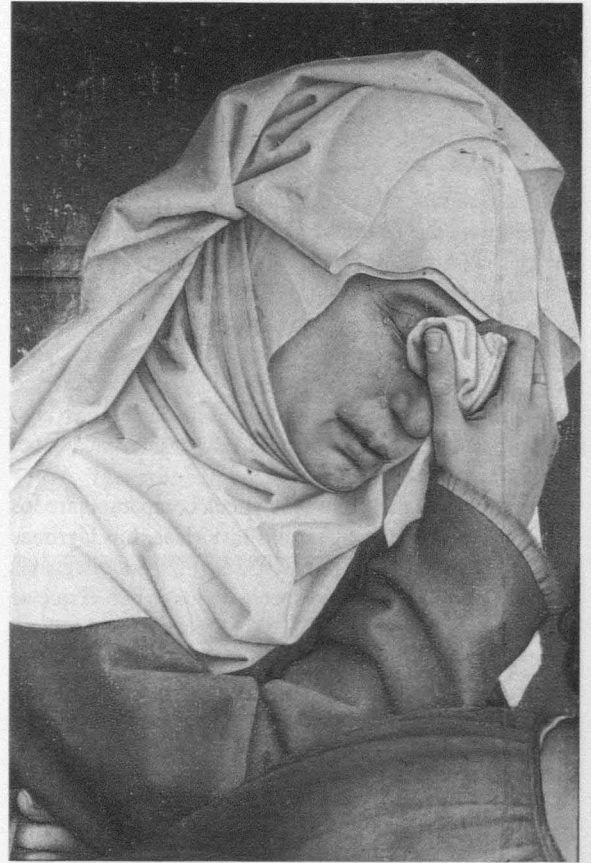


Fig. 4. Van der Weyden: detalle del “Descendimiento” (Museo del Prado).

Otra fuente probable está en la pintura flamenca. Las figuras femeninas del *Descendimiento* de Roger van der Weyden, con su intenso patetismo y los angulosos pliegues góticos de sus paños, parecen también sintetizarse luego en las llorosas picassianas. La mujer de la parte superior izquierda seca su llanto con su propia toca blanca, a modo de pañuelo [4]; un alfiler prendido, sobre la frente, sujeta quizá esta prenda: no me extrañaría que la observación de este encantador detalle, un tanto surrealista, hubiera disparado en Picasso el juego de asociaciones metafóricas que permitieron la aparición ulterior de las “agujas-lágrimas”. En esta misma línea hay otros buenos cuadros en el Prado: una *Crucifixión* y una *Piedad* (ambas de Van der Weyden), o el mismo tema interpretado por Fernando Gallego, etc. Lágrimas memorables, dentro de la pintura del renacimiento italiano, se encuentran en *Cristo muerto sostenido por un ángel* de Antonello de Messina, y en *La Caída en el camino del calvario* de Rafael.

Parece raro que los grandes de la pintura española hayan sido tan reticentes a la representación de las lágrimas. El caso de El Greco es más bien excepcional, con sus

abundantes ojos acuosos (pienso en *El expolio* o en las varias versiones de *La Magdalena* o de *El arrepentimiento de San Pedro*). Pero no existen en el Museo del Prado cuadros de Velázquez o de Goya con semejantes fluidos corporales. Las víctimas de los *Fusilamientos del dos de mayo* exhiben con sus gestos y con su expresión facial una inmensa rabia y una terrible desesperación, pero sus ojos están secos. Y tampoco lagrimea la mujer de ese extraordinario aguafuerte de *Los caprichos* titulado *El amor y la muerte*, un interesante precedente compositivo para el grupo de la mujer con el niño muerto del *Guernica*. Lo característico de la “escuela española” no parece haber sido, pues, representar la tragedia de un modo enfático sino aludir a ella con una cierta sobriedad, y esto es algo que conviene tener presente para valorar adecuadamente la contribución de Picasso.

Tampoco hay nada que se le pueda comparar entre los otros artistas de las vanguardias históricas. Las lágrimas fotografiadas por Man Ray (1932-34) [5] son elegantes ejercicios estilísticos, una especie de juego con el que se alude a la naturaleza artificial de la tristeza o de la amargura: el llanto cristalino de un maniquí, que nos seduce sin conmovernos de verdad.

Volvamos ahora a *Guernica*. Sabemos bien que los primeros esbozos para el lienzo mural del pabellón español en la Exposición Internacional de 1937, se relacionaban con el tema, tan picassiano, del pintor y la modelo, y que fue el bombardeo de la población vasca de Guernica por parte de la aviación alemana lo que proporcionó a Picasso el tema definitivo para su obra⁶. Aquel luctuoso acontecimiento tuvo lugar el 26 de abril, y fue comentado inmediatamente con amplitud por la prensa de todo el mundo. El primero de mayo, día del trabajo, se celebró en París una gigantesca manifestación de protesta contra la barbarie fascista y ese mismo día Picasso realizó ya los primeros bocetos para su cuadro con el tema trágico que todos conocemos. Hay mucho sufrimiento en los personajes de esos y de otros trabajos preliminares, pero no exactamente lágrimas: ni siquiera las mujeres con niños muertos en una escalera, en los dibujos del 9 y del 10 de mayo, muestran los signos externos del llanto. Todo nos lleva a pensar que las primeras lágrimas metonímicas fueron pintadas directamente sobre *Guernica*, en la mujer con el niño muerto, a la izquierda, tal como se ve en la fotografía que Dora Maar hizo del “estado I” el 11 de mayo, al día siguiente de que Picasso empezara su gran cuadro. Los ojos de la mujer de la derecha eran entonces más convencionales, y se transformaron en ojos-lágrimas más tarde, en el “estado IV”, como una consecuencia, tal vez, de las intensas exploraciones sobre la expresión del dolor llevadas a cabo por el artista en numerosos bocetos y cuadros complementarios.

Dos hallazgos importantes se produjeron el 20 de mayo. Una cabeza de toro dibujada ese día tiene los ojos

literalmente llameantes. Se diría que “echan chispas” expresando, en el contexto de *Guernica*, la furiosa indignación por el bombardeo. Al lado de esta cabeza hay numerosos estudios de ojos aislados: variaciones sobre el motivo de la llama, ojos-pajarita, y ojos con rayitas radiales a modo de espinas. No es extraño que ese mismo día dibujara también una cabeza femenina con la boca abierta y la lengua puntiaguda elevada hacia lo alto, cuyos ojos son deudores de los estudios que acabamos de comentar [6]. Tienen forma de lágrima y están enlazados entre sí por dos rayas curvas, un motivo gráfico que Picasso transformará pronto, como vamos a ver, en hirientes agujas. Así que mientras los ojos del hombre-toro “echan fuego”, los de la mujer son “todo lágrimas”. Observemos, además, que las arrugas de la frente, con dos letras “A” entrelazadas, forman una “M”, como si aludiera de esta manera a la inicial macabra de la muerte. De ambos dibujos parece arrancar un torrente impresionante de metáforas encabalgadas. Picasso elaboró en los días siguientes otras muchas variaciones del ser humano llorando, introduciendo modificaciones iconográficas que sugieren deslizamientos conceptuales tendentes a llevar al máximo la expresión del sentimiento. Representan, como ya hemos dicho en otro lugar, el “paroxismo del dolor”.

Un grupo de ellas muestra un tránsito delirante, por superposición de imágenes, desde el ojo-lágrima hasta lo que llamaremos el ojo-rábano. Ya estaba eso configurado de alguna manera en el dibujo de la madre con el niño muerto y una mancha azul que realizó el 28 de mayo: las retinas de sus ojos-lágrimas son puntos negros colocados en los vértices redondeados, y de ellos emergen unas rayas en abanico, en probable alusión múltiple a las hojas del rábano, a las pestañas, y a las arrugas oculares durante el llanto (las llamadas “patas de gallo”). Este elemento se convertirá muy pronto en otra cosa completamente diferente, como veremos luego. Pero los mejores ejemplos de esta invención están en las cuatro cabezas aisladas que Picasso dibujó el 31 de mayo y el 3 de junio: las pupilas pueden multiplicar los círculos concéntricos, como dianas, o como las arrugas de la superficie cónica de los ojos-rábanos (o los ojos-zanahorias); las rayas de las pestañas se multiplican, y aparecen también las “agujas” de las que hablaremos ahora, dobladas en meandros intrincados en alguna ocasión para sugerir el curso errático de las lágrimas sobre el paisaje torturado del rostro [7].

Creo que fueron estas pestañas alargadas lo que sugirió a Picasso su conversión en agujas clavadas en el extremo de los ojos: el dolor que causaría ese instrumento típicamente “femenino”, al ser usado con tamaña agresividad, debió sugerirle su conversión en lágrimas. Es otra metonimia visual, mucho más audaz que las comentadas hasta ahora. La idea parece estar clara ya en las dos cabezas del 24 de mayo con ojos-lágrimas en cuyo interior hay ecos de las llamas de la cabeza de toro dibujado cuatro días



Fig. 5. Man Ray: fotografía publicada en "The Age of Light" (1934).



Fig. 6. Picasso: cabeza de mujer (20 de mayo de 1937).

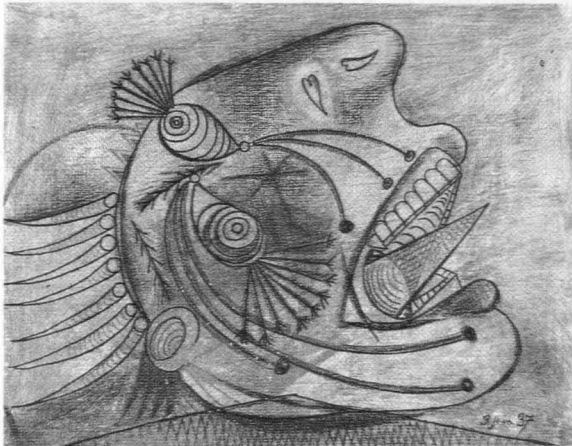


Fig. 7. Picasso: cabeza de mujer (3 de junio de 1937).



Fig. 8. Picasso: viñeta número 6 de la segunda plancha de "Sueño y mentira de Franco" (7 de junio de 1937).

antes. También se encuentran en la única figura masculina de toda esta serie (27 de mayo) y en una multitud más de mujeres, como la realizada el día 28 de ese mismo mes, con unos gigantescos ojos-lágrimas, casi amebiformes, de los que salen además numerosos ramitos de rayas en abanico.

Detengámonos en los dibujos realizados el mes de junio. *Guernica* fue terminado hacia el 4, y tres días después acabó Picasso la segunda plancha de *Sueño y mentira de Franco*, ejecutando entonces las viñetas 6, 7, 8 y 9 (y muy probablemente la segunda y la tercera también). Volvemos a ver ahí las lágrimas metonímicas, destacando las de la viñeta 6 porque las "agujas" aparecen dobladas, como si los hierros de los que están hechas hubieran sido retorcidos por la violencia brutal del bombardeo [8]. No me parece desdeñable esta transferencia de sentidos: el artista sugiere que hasta las mismas lágrimas (con su du-

reza metálica) han sido destruidas, con nuevas arrugas-heridas por donde discurren como torrenteras los arroyos líquidos que manan de los ojos. Otras mujeres llorando que ejecuta poco después son ya, claramente, retratos de Dora Maar. Predominan las lágrimas rectilíneas, con la cabeza de la aguja-lágrima, como siempre, en la parte inferior, aunque hay algunas curvadas, como se aprecia en los dos dibujos del 8 de junio. Más deslizamientos figurativos: en unos casos la mujer se enjuga sus lágrimas con un pañuelo cuyas arrugas, verticales y en abanico, pueden confundirse o identificarse con las agujas-lágrimas; en otras ocasiones las pupilas se dilatan desmesuradamente y los ojos-lágrimas se dividen en dos partes, como si fueran helados de cucurucho de cuya bola, derriéndose, procedieran (también) los arroyos lacrimales. Un poema surrealista de Picasso, copiado muy significativamente por Dora Maar, pudo evocar este significado: "Destila de

la pandereta gota a gota la miel de la mejilla envuelta en llamas de la casa que ondea sobre la sábana negra que despliega el águila⁷. En otra narración dedicada a Dora, titulada *Adora*, escribió el artista: “1.º plato / traen las lágrimas en montones de arena y las hacen crujir entre los dientes por hombres y mujeres escogidos entre los más bellos⁸”.

El tema de la mujer que llora, en fin, alcanzó una gran entidad y llegó a ser para Picasso, durante algún tiempo, un género específico muy vinculado al ciclo de los retratos de Dora. Sabemos que la fotógrafa poseyó numerosos dibujos de esta clase hechos sobre las superficies más insólitas, como cajas de cerillas [9]. También copió algunos de los cuadros al óleo que Picasso le hizo, incluyendo el célebre retrato con sombrero rojo, conocido habitualmente como *Mujer llorando*⁹ (Tate Modern, Londres). Es difícil saber con exactitud por qué el artista malagueño eligió a esta mujer para encarnar la representación de la tragedia. Bataille, con quien Dora había mantenido una relación amorosa antes de conocer a Picasso, contó que ella era “dada a las tormentas, con truenos y relámpagos¹⁰”. Françoise Gilot recogió un testimonio parecido: “Dora era nerviosa por naturaleza, llena de ansiedad y atormentada ... Pablo me dijo muchas veces que Dora Maar era para él la mujer que llora¹¹”. Algo importante: Picasso afirmó que ella era la mujer con quien más se había reído, y sin embargo (o tal vez debido a ello) la retrató con frecuencia anegada en lágrimas. Dijo que “ello no se debía a sadismo, ni tampoco a ningún placer particular. Simplemente obedecía a una visión profunda que se me había impuesto. Una realidad profunda¹²”.

¿Cómo debemos interpretar esta aparente contradicción? Cabe la posibilidad de que hubiera recogido de modo semiconsciente la tradicional oposición entre Demócrito y Heráclito, el filósofo que ríe y el que llora¹³. Ha habido abundantes versiones de este asunto en la historia de la pintura occidental, como los dos *pendants* de Rubens que Picasso debió admirar en el Museo del Prado durante su etapa madrileña. Sabemos cuánto le gustaban las contraposiciones y las con-fusiones entre el arte y la vida. No nos extrañaría mucho que Dora hubiera sido la mujer que ríe en la realidad (Demócrito) y la que llora en la representación (Heráclito). Aunque la verdad es que abundan los retratos impasibles de esta mujer, en cuadros de una hermosa serenidad, como los que está apilando en sus estudio el propio Picasso en una célebre foto de Brassai.

Quisiera detenerme un poco en el titulado *Dora Maar sentada* (1937), pues contiene algunos indicios de esa ambivalencia tan típicamente picassiana. Destaca su brillante colorido, de herencia *fauve*, en abierto contraste con el claroscuro nocturnal de *Guernica*. El rostro impasible y el gesto sugieren una “pose” serena, característica en la tradición del retrato fotográfico de estudio, pero las uñas sonafiladísimas, como clavos ensangrentados; las

de la mano derecha, levemente apoyadas en el rostro, se acercan peligrosamente al borde del ojo (cuya pupila es roja, por cierto); un manojo de varillas o agujas, con las cabezas hacia arriba, parece desplegarse hacia el pecho, arrancando en abanico desde su sexo. Se diría que están latentes todos los elementos con los que ha expresado en otros dibujos la tragedia. Es un mero descanso en la representación del drama. Este retrato (y la idea de clavar agujas-lágrimas en los ojos de la mujer que llora) pudo haberse inspirado en otro, éste sí fotográfico, hecho el año anterior por Man Ray, y donde la mano de uñas afiladas está bordeando (amenazando) el ojo derecho de Dora Maar [10].

Estamos hablando del ojo amenazado, del ojo herido, rasgado o penetrado, un asunto de gran importancia en el mundo surrealista, y que había tenido en la secuencia inicial de *Un perro andaluz* (1929) una de sus manifestaciones culminantes¹⁴. Dora Maar hizo hacia 1932-35 una muy interesante fotografía en la que varios ojos artificiales emergían de la tierra como cultivos inquietantes¹⁵. Para ella ejecutó más tarde Picasso algunos encantadores “ojos animados” sobre cajas de cerillas, además de otros dibujos como *Dora pro nobis* (1939). No es sólo este último un agudo comentario a la creciente religiosidad de la modelo sino otro juego con el tema (tan surrealista) de los ojos que, hipertrofiados, parecen transmutarse en bocas, sexos y muñones. ¿Inventó, pues, Picasso el asunto de las lágrimas y el del ojo herido para Dora Maar o fue ella misma quien lo sugirió con su inmersión personal en el universo surrealista? El artista español era muy consciente de la intensa implicación de su amante en el ideario de Breton, y llegó a culpar al irracionalismo de éste y sus seguidores de los problemas mentales que aquejaron luego a Dora¹⁶. Algunos de los poemas que escribió ella (además de sus fotografías) prueban esta militancia y sugieren una plena aceptación por su parte de la temática que nos ocupa. En uno de ellos se lee: “La pequeña, con las manos estrechando una corteza robada sueña con las fisuras de la noche lágrimas de sal y de excrementos de pájaro. Cuando un lecho de rosas manche sus cortinas rasgadas, arrastrando los pies batiendo las alas mezclando los suspiros furtivos de los torpes con los gritos sabios de los mudos regresará el estafador para ejecutar sus farsas diarias¹⁷”.

Excrementos de pájaro, en efecto, fluidos semisólidos, parecen contener ya las lágrimas de la mujer dibujada por Picasso el 6 de julio [11]. Una de ellas resbala por encima del globo ocular izquierdo, como si no procediera de él y le hubiera caído al rostro desde lo alto, mientras que otra parece “atar” al ojo derecho, impidiendo su total desprendimiento. Picasso está a punto de dar un gran salto conceptual, que no se producirá del todo, sin embargo, hasta el otoño de ese mismo año. El 26 de septiembre terminó el óleo *Madre con niño muerto*, y los días 12 y 13 de octubre, dos dibujos y un lienzo con el tema de la mujer llo-



Fig. 9. Dibujos de Picasso sobre cajas de cerillas, conservados por Dora Maar (1937).

rando. Son los últimos ya de esta larga serie, y también los culminantes en el logro de la máxima expresividad, como vamos a ver a continuación. El niño muerto del primero de esos trabajos tiene el pene en erección (un detalle significativo), pero ahora nos interesa más señalar que los ojos de la madre se han convertido en dos barquichuelas a la deriva, como si estuvieran a punto de zozobrar en un “mar de lágrimas”. Dos semanas después, esa especie de barquitas son (también) cazoletas que vierten sobre la mejilla protuberante una especie de líquido viscoso con una bolita en el extremo inferior [12]: las antiguas agujas metálicas se han trasmutado en “semisólidas”, en hilos o barras que caen formando cascadas sucesivas. Las metáforas del llanto son intensamente pavorosas: los ojos están seccionados por la mitad y por eso parecen (son) quillas de barcas anegadas en la tempestad del lagrimal; las pupilas se asimilan a tomates, boniatos, helados de cono; las lágrimas propiamente dichas, en fin, evocan al metal fundido al “rojo vivo”. ¿Cabe ir más allá?

Sí, Picasso demuestra que aún es posible extremar más el patetismo metafórico: esas lágrimas sin color, plateadas, resbalan compactas, con una siniestra pesadez; pare-

cen de plomo, como si evocaran, de alguna oscura manera, a los célebres versos de Federico García Lorca: “Tienen, por eso no lloran / de plomo las calaveras”¹⁸. Pero son, en realidad, de mercurio, que es el único metal líquido de la naturaleza, el más pesado, el más peligroso, y uno de los más ricos en implicaciones simbólicas a lo largo de la historia.

Para hacer aceptable esta hipótesis propongo tener en cuenta algunos datos históricos. *Guernica* fue colocado en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París el 11 de julio de 1937 y al día siguiente se produjo la inauguración. Estuvieron presentes numerosas personalidades de la política y de la cultura como el propio Picasso, además de Miró, Vicente Huidobro, Juan Larrea y Alexander Calder. Éste era el único artista extranjero que había participado en el Pabellón, y lo hizo sin cobrar nada, elaborando una sorprendente *Fuente de mercurio* que se hallaba en el patio principal, justo en frente del gran lienzo de Picasso [13]. Debió ser inevitable que los visitantes pusieran en relación a estas dos obras, aparentemente tan distintas, pues ambas se encontraban junto a la entrada, a la derecha, en estrecho diálogo visual, como si



Fig. 10. Man Ray: retrato de Dora Maar (1936).

fuesen las piezas complementarias de un programa iconográfico global. Conocemos bien la génesis y las características de la *Fuente de mercurio*¹⁹. Parece que Calder fue llamado por Josep Lluís Sert para que hiciera un diseño alternativo a una anodina fuente de mercurio de mármol blanco que ya se había utilizado en la Exposición Internacional de Sevilla de 1929. Se pretendía exhibir de un modo destacado este producto estelar de la minería española, y aunque se adujeron diferentes motivos técnicos para no aceptar la fuente preexistente²⁰, parece que todos eran conscientes de la necesidad de presentar algo que estuviera a la altura estética y moral del Pabellón, y muy especialmente del *Guernica* de Picasso. La República tenía importantes razones políticas y militares para sacar el máximo partido de este metal ya que Almadén había sido el objetivo de una importante ofensiva del ejército franquista durante el mes de marzo de 1937. El fracaso de aquel ataque adquirió un importante valor simbólico. Debe añadirse el orgullo gubernamental porque la producción de mercurio, que era de 20.000 toneladas en 1930, había ascendido ya a 26.000 en vísperas de la guerra civil²¹.

Parece, pues, que el mercurio de Almadén fue visto durante un tiempo como el símbolo mismo de la España antifascista, de su inagotable riqueza, y de su peligrosa (para el enemigo) capacidad de resistencia. Y no debemos extrañarnos de que un extranjero como Calder elaborase un artificio monumental para (de)mostrarlo, pues ¿no estuvieron acaso comprometidos en las Brigadas Internacionales muchos norteamericanos como él? El artista voluntario ("brigadista") junto a Picasso, el héroe local. Puede sostenerse que las obras de ambos hablaban básicamente de lo mismo: del sufrimiento del pueblo español, de su resistencia, de su íntima vitalidad ancestral (mítica y mineral); *Guernica* y la *Fuente de mercurio* eran, igualmente, llamadas a una reacción encaminada a lograr la victoria



Fig. 11. Picasso: mujer llorando (6 de julio de 1937).

final. No parece probable que los responsables del pabellón ignoraran las peculiaridades físicas y las tradicionales asociaciones simbólicas de aquel metal. Se sabe que es muy venenoso. Entre sus múltiples aplicaciones hay algunas relacionadas con el utillaje militar (de ahí el redobladísimo interés de los fascistas por tomar las minas de Almadén), además de la muy conocida en la fabricación de termómetros. Retengamos esta asociación con la temperatura. Es también el más pesado de los metales, lo cual ya había fascinado a los alquimistas y a los autores de emblemas morales de distinto tipo, desde los siglos XVI al XIX. Jacob Cats presentaba en 1627 el dibujo de un tonel lleno de mercurio con la observación de que allí todos los metales flotan, excepto el oro que sí se hunde²². Sobre su naturaleza y cualidades se había explayado ya el gran clásico de la metalurgia renacentista Vannoccio Biringuccio que lo definía de la siguiente manera: "El mercurio es un cuerpo consistente en materiales líquidos y fluidos, casi como agua, de una blancura brillante; está compuesto por la Naturaleza de una sustancia viscosa y sutil, con una desbordante abundancia de humedad y frialdad, conjuntamente"²³. Discutió con amplitud la suposición de los alquimistas de que el mercurio era algo impuro que podía destilarse para obtener otros metales; habló de su carácter volátil, relacionándolo con las alas del dios Mercurio, y mencionó también, entre otras muchas cosas de interés,



Fig. 12. Picasso: *mujer llorando* (12-13 de octubre de 1937).

su condición venenosa. “Tiene la propiedad –advertía– de contraer los nervios de los trabajadores que lo extraen de su mineral si éstos no son muy cuidadosos, y paraliza y debilita los miembros de quienes lo manipulan continuamente”²⁴.

Esta sustancia terrible y fascinante fue mezclada por Calder con un poco de agua, para aumentar su fluidez y permitir un mejor funcionamiento de la *Fuente*. La obra (que fue regalada luego por el artista a la Fundación Miró de Barcelona, donde se exhibe de modo permanente) es muy conocida y no creemos necesario describirla aquí de un modo pormenorizado²⁵. Sí recordaremos que el metal líquido manaba de un tubo y caía formando tres cascadas con los remansos de otras tantas cazoletas o bandejas de sugerentes formas orgánicas; el chorro del último tramo vertía sobre el extremo plano de una larga varilla de cuyo extremo colgaba un letrero de alambre con la palabra *Almadén*, imprimiéndole un intenso movimiento. El mercurio lo agitaba, como se hace con una bandera victoriosa. Así que, mientras *Guernica* hablaba de la barbarie fascista (aunque el toro enfurecido hacía previsible una terrible reacción), *Almadén* (pues éste sería en realidad el verdadero título de esta fuente) proclamaría el triunfo de la causa republicana. Eran los dos polos de un mensaje solidario. Ese conjunto sugería, además, que el conflicto civil español desbordaba el marco nacional afectando al destino de toda la humanidad.

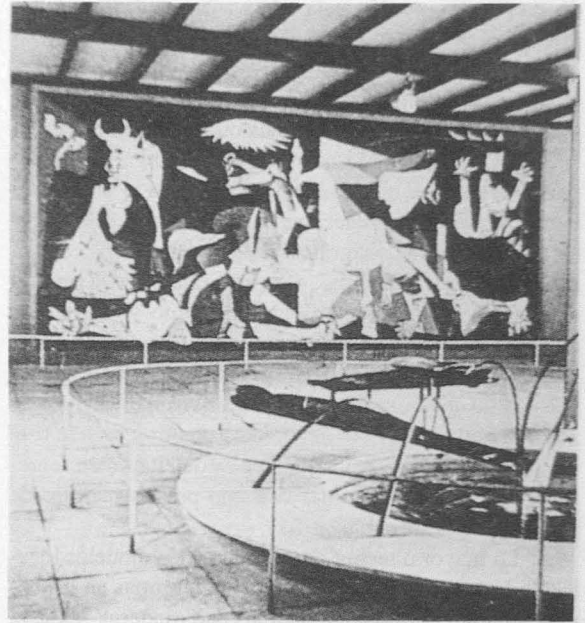


Fig. 13. La “Fuente de mercurio (‘Almadén’)”, de Alexander Calder, delante de *Guernica* en el Pabellón español de la Exposición Internacional de París (1937).

Algo así debió percibir Picasso cuando vio a su mural confrontado con el artificio de Calder. La imagen del pesado y peligroso metal líquido, cayendo en chorros escalonados de un plato a otro, quedó grabada en su conciencia. Creemos, insisto, que le inspiró la conversión de las lágrimas de sus mujeres llorando en esas cascadas semi-sólidas que encontramos en las obras, ya comentadas, del 12 y 13 de octubre. Algo había en todo ello de alquímica transmutación simbólica. La metonimia se hacía metáfora: las lágrimas-ojos de las mujeres de *Guernica* se exasperaban en *Almadén* y se convertían en fuente de riqueza para el pueblo español y en veneno mortal para los fascistas. El sufrimiento más intenso anunciaba la victoria final.

Todo lo que hemos examinado muestra un caso extremo y único en la historia artística de las lágrimas. Picasso reinterpretó de un modo tan vigorosa todos sus precedentes que es imposible negarle la más intensa “originalidad” (en el sentido de regreso al origen de los problemas, sin las adherencias prestadas por la tradición). Para tener una adecuada percepción de su aportación y para valorar lo que han hecho otros, después de él, conviene volver un poco atrás. Antes hemos mencionado que algunos artistas (como el muy “expresivo” Goya) no habían prestado atención a las lágrimas. En realidad esta actitud es más frecuente de lo que creímos en una primera aproximación al tema, y no se circunscribe a una única escuela o período de la historia del arte. Tres factores habrían estimula-

do, en nuestra opinión, esta relativa “sequedad” en la representación artística del llanto:

1. La técnica. El fresco no se presta a la representación de cosas diminutas y transparentes como son las lágrimas, y por eso (y por algunas otras causas) no se encuentran en Giotto, Masaccio o Miguel Ángel. Tampoco parece adecuarse mucho al tema la pintura al óleo sobre lienzo de tradición veneciana, con pincelada valiente, y de ahí la escasez de lágrimas propiamente dichas en Tiziano, Veronés, Tintoretto, o en los grandes de la pintura española. Sí se presta en cambio, como ya lo hemos dicho, la ténpera o el óleo sobre tabla, con aplicación de sutiles veladuras, empleando pequeños pinceles, y con una actitud de miniaturista: los primitivos flamencos, alemanes e italianos (y sus seguidores en otros países) fueron, en realidad, los primeros que se deleitaron en representar las acuosas lágrimas cayendo por las mejillas de sus personajes sufrientes.

2. La mayor o menor proximidad a los modelos ideales de la estatuaria clásica. No había lágrimas en las copias marmóreas que llegaron a la edad moderna desde la antigüedad grecorromana, y los artistas que trataron de inspirarse en ellas imitaron los rasgos faciales de la tristeza con la misma ausencia lagrimal que veían en sus modelos. De aquí derivaba una idea classicista del decoro según la cual debía cultivarse cierta “medura” sin extremar la representación de las pasiones, evitando las lágrimas propiamente dichas (a no ser que el tema las exigiera de modo ineludible), como si éstas fueran una obscenidad o una concesión imperdonable al fácil sentimentalismo.

3. El análisis sistemático o científico de los sentimientos. La fisiognómica²⁶, esa ciencia (o arte) tradicional que se ha venido ocupando de la manifestación externa (y de la representación visual) del carácter y de las pasiones, prestó atención a ciertos rasgos del rostro, pero no a un fluido o adherencia tan impermanente como las lágrimas.

Detengámonos un poco en este último punto. Las arrugas, manchas, lunares, o las contracciones de los músculos, han sido objeto de análisis sistemático, por diversas razones, desde la Grecia antigua hasta el siglo XIX. La medicina y las artes adivinatorias, conectadas con la astrología, han acompañado a las artes visuales en su deseo de inventariar las formas de los rostros, en función de la edad, el carácter, el supuesto destino individual, y el estado de ánimo. Pero el deseo de mostrar con rigor las pasiones, estableciendo precisas leyes morfológicas para cada una de ellas, no permitía la fijación de sus “consecuencias”. Ni sudor ni lágrimas hay, por ejemplo, en los dibujos de Le Brun que acompañan a la *Conférence sur l'expression des passions* (1668)²⁷ [14]. Predominó la voluntad taxonómica, con un claro ánimo didáctico, algo que se repitió en las innumerables cartillas anatómicas, para uso de los artistas, que se hicieron en distintos lugares hasta bien entrado el siglo XIX.

Un vuelco radical se produjo con la aparición de la fotografía. En un primer momento no fue posible registrar, debido a la lentitud de las placas, movimientos del rostro muy fugaces. Pero en los años sesenta del siglo XIX (y con más claridad ya cuando se logró la instantánea, en la década siguiente) se pudo intentar dar un carácter “científico”, con el auxilio fotográfico, a todas las preocupaciones tradiciones de la fisiognómica. Dejaré de lado aquí la derivación criminológica, con los trabajos de personajes como Bertillon o Lombroso, y me detendré un poco en la obra de G. B. Duchenne *Mécanisme de la Physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable a la pratique des arts plastiques* (París 1862). La intención del autor está claramente expresada en el prefacio de su obra:

“El espíritu es la fuente de la expresión: Él activa los músculos que retratan nuestras emociones en el rostro con modelos característicos. Consecuentemente, las leyes que gobiernan la expresión del rostro humano pueden descubrirse mediante el estudio de la acción muscular ... Usando corrientes eléctricas he conseguido que los músculos faciales se contraigan para *hablar* el lenguaje de las emociones y sentimientos ... El estudio cuidadoso de la acción muscular aislada me ha mostrado la razón escondida detrás de las líneas, arrugas y pliegues del rostro en movimiento”²⁸.

Es éste, en consecuencia, un libro sin florituras literarias, muy austero, en el que se describen simplemente los diferentes movimientos del rostro cuando se le aplican estímulos eléctricos. Duchenne empleaba unas varillas o largas agujas metálicas, normalmente curvas, con sus extremos formando una especie de bolitas, y que llevaban las corrientes hasta los puntos concretos elegidos. Muy grande nos parece el candor de este “científico” al autorretratarse varias veces junto a su modelo-paciente preferido (un hombre que tenía parálisis facial, y a quien se le suponía por ello perfecto para tales experimentos) sin tomar conciencia del terror que inspiran en el espectador semejantes prácticas analíticas. Nos llama ahora la atención el que se creyera entonces posible producir artificialmente sentimientos tales como el arrobamiento religioso, la lascivia y otros muchos cuya caracterización depende de las proyecciones sobre el rostro visto de lo que se cree saber sobre él. Otros, más próximos a lo que ahora nos interesa, se acercan a la imagen visual tradicional que habían venido proporcionando los artistas visuales: el terror nos muestra al modelo con los ojos muy abiertos, al igual que la boca, las cejas levantadas y las arrugas de la frente muy pronunciadas; la mitad izquierda del rostro de una mujer representa el “llanto afectado”, al igual que otras fotografías del modelo masculino, en las que aparece “llorando abiertamente con lágrimas” [15]. Pero resulta curioso que en ningún caso veamos las lágrimas propiamente dichas. Se diría que el torrente líquido remontando

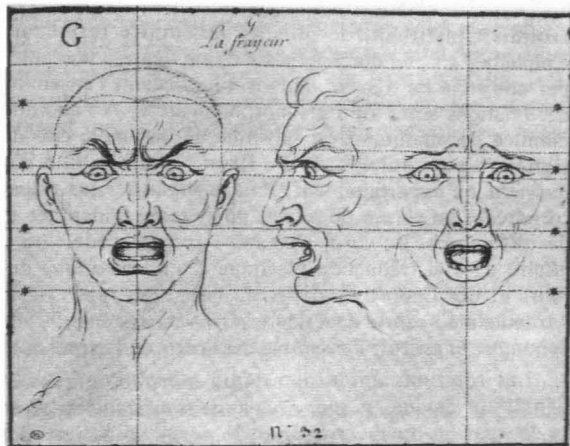


Fig. 14. Charles Le Brun: ilustración de la "Conférence sur l'expression des passions" (1668)

la mejilla, como sucede habitualmente en el llanto real [16], ha sido sustituido aquí por las agujas curvadas con las que se provocaba la descarga eléctrica.

No lo hizo a propósito, pero lo cierto es que Duchenne elaboró así metáforas visuales de las lágrimas que no son tan diferente de las que habría de crear Picasso, como ya lo hemos visto, más de ochenta años después: las varillas curvadas sobre las mejillas de esos rostros secos y doloridos *son* las lágrimas. Sólidas, de metal, hirientes, y con una bolita en un extremo. La causa se convierte en la consecuencia. ¿Vio el voraz artista malagueño alguna de estas fotografías y aprovechó con inteligencia las asociaciones metafóricas que estaban implícitas? ¿Podemos aceptar a Duchenne como una fuente probable de sus agujas-lágrimas?

Desde luego, es casi seguro que Picasso conoció esta obra, y muy probablemente también alguna edición de la que Charles Darwin dedicó a *La expresión de las emociones en los hombres y en los animales*. El positivismo evolucionista del célebre autor británico concordaba mucho con la mentalidad de nuestro artista, pero había algo en aquel libro que resultaba especialmente atractivo para quien comulgaba con la obsesión por lo "primigenio" de los surrealistas: la consideración de los sentimientos o emociones humanas como una especie de extensión (o evolución) de las emociones animales. El aspecto "bestial" de las figuras picassianas de 1937 muestra una clara tentativa de asimilar el dolor al de las fieras salvajes en estado de agonía enfurecida: los afilados colmillos de algunas de sus mujeres recuerdan a los de los perros, felinos o monos en situaciones similares. Darwin, a propósito del enfado, dice por ejemplo lo siguiente: "Algunos [animales], de nuevo, y principalmente los monos de larga cola, exhiben sus dientes y acompañan sus muecas maliciosas

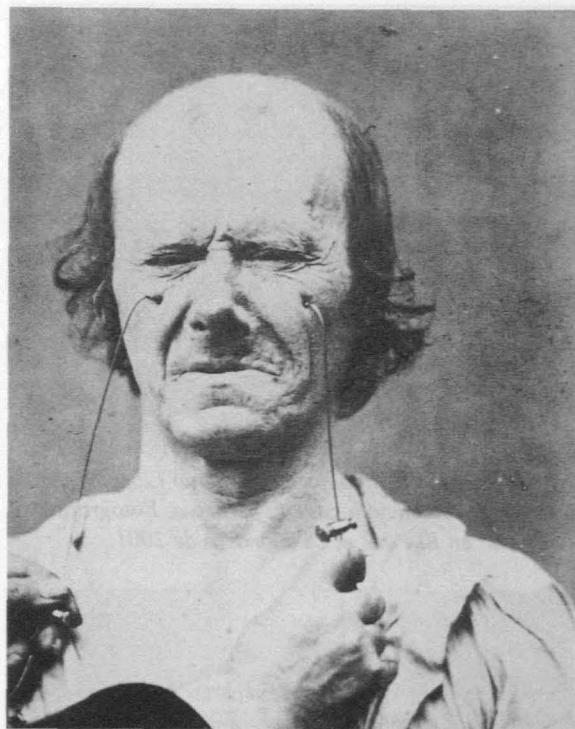


Fig. 15. Duchenne: estimulación eléctrica para obtener la expresión de un hombre "llorando abiertamente con lágrimas" (h. 1862).

con un grito abrupto, agudo y reiterado"²⁹. Pero también recuerda que el sollozo y el derramamiento de lágrimas se dan sólo en la especie humana³⁰. Las mujeres llorando de Picasso mostrarían, pues, un intenso dolor humano aumentado por la fuerza (por la furia) brutal de la animalidad ancestral. Se diría que las lágrimas humanizan la fiereza de las bocas, o que éstas, con sus colmillos feroces, bestializan la humanidad del llanto.

No acaba con esto la historia artística de las lágrimas. Otros muchos artistas se han ocupado de ellas desde el final de la segunda guerra mundial hasta nuestros días. Todo parece indicar, en realidad, que este asunto ha adquirido una notable preeminencia a principios del siglo XXI³¹. Se diría que Salvador Dalí bromeaba con las implicaciones metafóricas de las lágrimas de Picasso (en su relación escondida con la fuente *Almadén* de Calder) cuando publicó el falso anuncio de *Dalirmal* (1947)³². Se trataba de una especie de pócima para provocar el derramamiento de algunas lágrimas, las cuales serían recogidas en una cucharilla antes de caer formando una diminuta cascada [17]. El juego fonético de la marca era obvio, con las palabras "larme" (lágrima en francés), "lagrimal" y "Dalí" fundidas en una sola. En el texto que acompaña al dibujo explicitaba así esta irónica propuesta: "Tres lá-

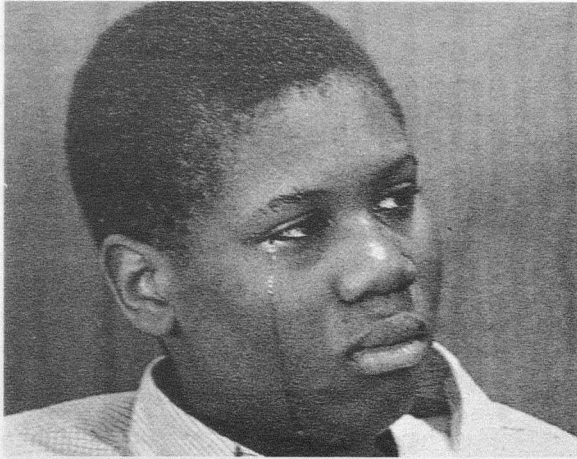


Fig. 16. Llanto del niño norteamericano Lionel Tate al conocer su sentencia a cadena perpetua. Fotografía publicada en *El País*, el 18 de marzo de 2001.

grimas lentas dos veces al día disiparán la hormiga solitaria de vuestra melancolía. Resentimiento de no ser recibido en el mundo; amargura de haber malgastado su juventud; decepción por sentirse cada vez más estúpido; prosaísmo de ser aficionado al arte abstracto. ¡Comprad a nuestro farmacéutico el tónico que Dalí ha creado para vosotros!³³ Otra versión daliniana de la lágrima se encuentra en su joya *The Eye of the Time* (1949), donde vemos cómo una gota de diamantes cae del borde de un ojo elaborado con oro y piedras preciosas.

Con falsos anuncios como el de *Dalirmal* o con objetos cínicos, como sus joyas, Dalí se anticipaba a algunos aspectos del pop art. Frialdad un tanto aséptica y sentido del humor existen, desde luego, en una obra tan representativa de ese movimiento artístico como *Drowning Girl*, de Roy Lichtenstein (1963). Una chica, rodeada por unas olas impetuosas, dice con su pensamiento: “No me importa, prefiero ahogarme antes que pedir ayuda a Brad”. No sabemos dónde está ella ni a qué historia pertenece esa viñeta descontextualizada. Pero sí vemos que de sus ojos cerrados manan unas lágrimas que se unirán pronto al torrente líquido que rodea al personaje. ¿Se está ahogando esa muchacha en realidad en el llanto de su propio desengaño amoroso? La técnica despersonalizada, su clara adscripción a los géneros menos sofisticados de la cultura de masas (el cómic femenino), dan a esta tragedia un tono menor, como si se ridiculizase o se rebajase de alguna manera el sentimiento doloroso que refleja la situación.

Esa ironía parece ausente en el tratamiento de las lágrimas que encontramos en los mejores ejemplos del tema elaborados ya en la última década del siglo XX. No pare-

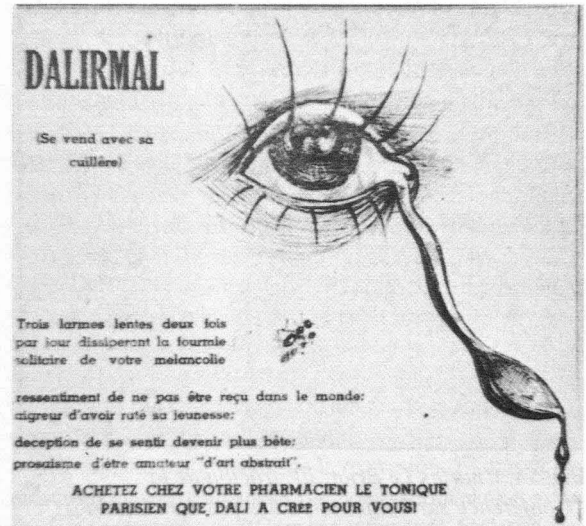


Fig. 17. “Dalirmal”, de Salvador Dalí. En “*Dalí News*”, 25 de noviembre de 1947.

cía haber mucha broma, desde luego, en la instalación que Barbara Kruger hizo en la Mary Boone Gallery de Nueva York (enero de 1991), con grandes paneles fotográficos y sus característicos textos de apariencia publicitaria. A la derecha de una pared donde campaba el aserto “Toda violencia es la ilustración de un estereotipo patético”, Kruger colocó la foto gigantesca de un niño tomando el biberón con la siguiente pregunta, inscrita con letras de molde sobre un inmenso letrero rojo: “¿Quién escribirá la historia de las lágrimas?”³⁴. También esto es una metonimia, aunque de carácter verbal, ya que la artista se refería, en esta ocasión, al daño que causan la violencia, el sexismo y la opresión: ¿Quién escribirá, en definitiva, la historia verdadera y completa del sufrimiento?

El tema de las lágrimas ha venido siendo central para Javier Velasco, que ha hecho interesantes moldes con látex de fragmentos del cuerpo humano, como si fuesen pieles arrancadas, combinándolos a veces con lágrimas de cristal. Esto es lo que se ve en *Cuerpo deshabitado I* (2001) [18]: de una especie de tubos horizontales transparentes cuelgan muchas lágrimas de vidrio, algunas de las cuales parecen haber caído ya sobre un espejo circular colocado en el suelo; en el centro, colgada a media altura, rodeada de lágrimas suspendidas, vemos la piel de goma (a mitad de camino, entre un traje y un desollado corporal) de un torso femenino. Los hipotéticos llantos de Velasco son elusivos y sofisticados. Hablan del dolor de un modo indirecto, más en la tradición de Man Ray que en la de Picasso. Las lágrimas que le interesan son, ante todo, elipsoides de hermosa transparencia, frágiles gotas que pueden perforar libros milagrosamente, o componer bosques encantados. El sufrimiento que sugieren estaría en-

carnado por maniqués ideales cuyos fluidos corporales serían sólo de cristal³⁵.

La circularidad asociada a las lágrimas, como el ciclo interminable del dolor, que regresa con pertinaz reiteración (algo que parecía sugerido ya en el espejo de *Cuerpo deshabitado I*), se encuentra en otros trabajos artísticos contemporáneos, como *Círculo de lágrimas*, de Efrain Almeida (2001): una serie de lágrimas talladas en madera, cayendo hacia abajo, se disponen sobre la pared formando un aro perfecto [19]. Algo similar, pero más metafórico, lo encontramos en *Plañidera* (2001) de Jordi Alcazar, que es una pequeña pileta tallada en un bloque de mármol rectangular y llena con un líquido rojizo, no muy viscoso, como si fuera una mezcla de sangre y lágrimas. Ese líquido se mueve circularmente, accionado por un dispositivo invisible para el espectador. Son muchas las ideas asociadas a esta pieza: la de remover las lágrimas evocando las situaciones dolorosas que las han producido, recoger los fluidos corporales, agitar la sangre reciente después de la matanza, etc. Las plañideras son al llanto lo que las prostitutas al amor: mercenarias, en este caso de los efectos físicos del dolor. ¿Pueden ser las lágrimas también un producto comercial?

Y acabaré comentando una instalación de la artista malagueña Cristina Martín Lara, cuyas dos partes interconectadas llevan como título *Regaron sus lágrimas la tierra* y *Se podría con mis lágrimas lavar las sábanas de mi cama* (esta obra fue presentada en la XV Muestra del INJUVE en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el año 1999). Forma parte de una serie más amplia dedicada a los “sueños despiertos”, y que su autora define como “conjunto de fantasías que animan nuestras soledades y que por encima de la realidad nos hacen olvidar engañándonos dulcemente”³⁶. El sueño es para ella el “acto de representar en la fantasía de uno, mientras duerme, sucesos o imágenes. Trazar grandes máquinas con que entretener la vida”. Esas “máquinas”, en efecto, bien pueden ser instalaciones como la que ahora nos interesa: en un rincón de la habitación, escasamente iluminada, hay una acumulación de sal gorda, y debajo de esa capa translúcida algunas luces brillan como tesoros escondidos [20]. El llanto evocado aquí es tan pavoroso que podría compararse al de los dibujos de su compatriota Picasso, sesenta años antes. Cristina Martín Lara recoge en un texto explicativo algunas frases alusivas a su trabajo: “Derramar lágrimas como puños” o “lloró un mar de lágrimas”. Todos sabemos que las secreciones oculares son saladas y que el océano es su mejor metáfora hiperbólica. Pero “regar la tierra” con tantas lágrimas es esterilizarla, ya que en medio de la sal sólo crece la amargura. Una especie de contrapunto a esto lo constituye la otra mitad de la instalación, compuesta por un saco de dormir y un foco que proyecta sobre la pared adyacente la diapositiva de un rostro visto desde abajo. La frase “se



Fig. 18. Javier Velasco: “*Cuerpo deshabitado I*” (detalle; 2001).

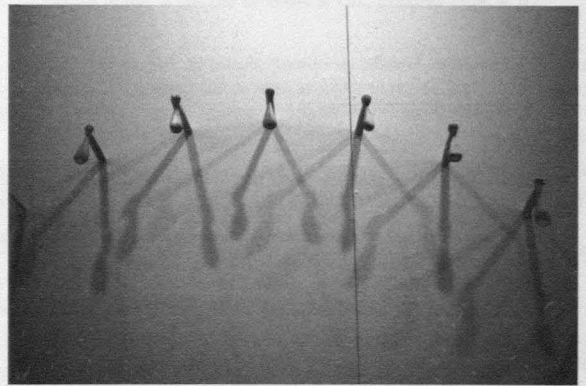


Fig. 19. Efrain Almeida: “*Círculo de lágrimas*” (2001).

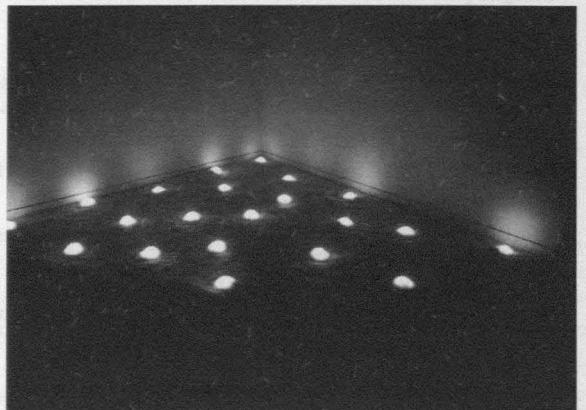


Fig. 20. Cristina Martín Lara: “*Regaron sus lágrimas la tierra*” (1999).

podría con mis lágrimas lavar las sábanas de mi cama” alude a una situación más humana, a la posible tactilidad del amor y a la tristeza del desengaño.

Pero no se debe tomar nada de esto en un sentido literalmente autobiográfico. Se trata de una obra de luz y sombra, algo impalpable, en definitiva, y que se presta bien para la evocación del universo ambiguo e impermanente de los sueños. Cristina Martín Lara alude a “la fragilidad del agua en sus estados”, y dice que “el espectador está ante algo que no es tangible, que no existe y así se le incita a continuar lo observado”. Las lágrimas, que se secan y se evaporan, dejando tal vez, sólo, un rastro sala-

do, y la corriente eléctrica, que puede interrumpirse en cualquier momento, son los componentes básicos de la obra. Algunos de sus elementos tienen una entidad física real, pero el llanto está ausente, es una mera alusión (una ilusión). Volvamos, pues, al origen de este texto: si en el *Guernica* de Picasso las lágrimas sustitúan a los ojos, en Cristina Martín Lara la sal sustituye a las lágrimas que la producen (y el saco de dormir a las que lo han lavado). De las lágrimas como metonimia del ojo, hasta la sal (y la ropa) como metonimia de las lágrimas. Pocas cosas han *fluído* tanto metafóricamente, en efecto, como este líquido corporal.

NOTAS

- ¹ Una versión reducida de este texto, con el título “Lágrimas de mercurio”, se publica en el libro que recoge las conferencias pronunciadas en el ciclo “Historias inmortales”, organizado por la Fundación Amigos del Museo del Prado durante el curso 2000-2001.
- ² Un resumen de las especulaciones fisiognómicas a lo largo de la historia, incluyendo el mundo antiguo, puede verse en la obra de Julio CARO BAROJA, *Historia de la fisiognómica*. Ediciones Istmo, Madrid 1988. Para el desarrollo de este asunto en las edades moderna y contemporánea pueden verse los libros de Jean-Jacques COURTINE y Claudine HAROCHE (*Histoire du visage. XVI^e-début XIX^e siècle*. Éditions Rivages, París 1988) y de Flavio CAROLLI (*Storia della Fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*. Leonardo Arte, Milán 1998).
- ³ Algunas indicaciones sobre el asunto en Tom LUTZ, *Crying. The Natural & Cultural History of Tears*. W. W. Norton & Company, Londres 1999.
- ⁴ El “sentimiento trágico” noventaiochista de ese Picasso madrileño ha sido bien estudiado por Javier HERRERA, *Picasso, Madrid y el 98: la revista “Arte Joven”*. Ed. Cátedra, Madrid 1997.
- ⁵ Cfr. María Teresa OCAÑA, “La violación de Las Meninas”. En el catálogo *Picasso, las grandes series*, MNCARS, Madrid 2001, p. 139.
- ⁶ La historia de *Guernica* ha sido contada muchas veces en numerosas ocasiones. Una excelente ordenación de los datos conocidos, con bibliografía y abundantes reproducciones, se encuentra en Josefina ALIX, *Guernica. Historia de un cuadro*. En *Poesía*, num. 39-40, Ministerio de Cultura, Madrid 1993. Nuestro propio punto de vista en J. A. RAMÍREZ, *Guernica. La historia y el mito, en proceso*. Electa, Madrid 1999. Véase también Francisco CALVO SERRALLER, *El Guernica de Picasso*. TF editores, Madrid 1999.
- ⁷ Recogido por Mary Ann CAWS, *Dora Maar, con y sin Picasso. Una biografía*. Ediciones Destino, Barcelona 2000, p. 150. El poema está fechado, al parecer, el 28 de diciembre de 1939.
- ⁸ *Ibidem*, p. 160. Este texto es del 2 de febrero de 1941.
- ⁹ Véase Mary Ann CAWS, *Dora Maar*. op. cit. La primera investigación de entidad sobre esta artista la llevó a cabo Victoria COMBALÍA, comisaria de la única exposición retrospectiva que se le ha dedicado hasta la fecha. Véase el catálogo *Dora Maar fotógrafa*. Bancaja Obra Social, Valencia 1995.
- ¹⁰ Citado por CAWS, op. cit., p. 144.
- ¹¹ Françoise GILOT y Carlton LAKE, *Life with Picasso*. [1964]. Anchor Books-Doubleday, Nueva York 1989, pp. 236 y ss.
- ¹² Citado por CAWS, op. cit., p. 116.
- ¹³ Véanse las agudas observaciones sobre el asunto en Victor I. STOICHITA y Anna María CODERCH, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Ediciones Siruela, Madrid 2000, pp. 294 y ss.
- ¹⁴ Véase Juan Eduardo CIRLOT, *El ojo en la mitología. Su simbolismo*. [1954]. Ediciones Libertarias, Madrid 1992; Esperanza GUILLÉN MARCOS, “El ojo como objeto de indagación en el arte contemporáneo”. *Actas del XIII Congreso CEHA*, Granada 2000, vol. I, pp. 511-519; Laia ROSA ARMENGOL, “La óptica onírica: artilugios dalinianos”. *Actas del XIII Congreso CEHA*. Loc. Cit. pp. 615-626. También de la misma autora *El rostro del artista como obra de arte: Salvador Dalí*. Memoria de Licenciatura, UAM, Madrid 1998 (inédita).
- ¹⁵ Publicada por Victoria COMBALÍA, que ha señalado su fuente probable en una foto anónima representando los ojos y los cabellos de una muñeca aparecida inicialmente en *Documents* (num. 6, 1930). Cfr. *Dora Maar, fotógrafa*, op. cit., p. 29.
- ¹⁶ Esto está muy bien contado por F. GILOT en *Life with Picasso*, op. cit., p. 89.
- ¹⁷ Poema de DORA MAAR escrito en el otoño de 1937. Publicado por CAWS, op. cit., p. 144.

- ¹⁸ En el "Romance de la guardia civil española". *Romancero gitano*. (1927). En Federico GARCÍA LORCA, *Obras completas*. Aguilar, Madrid 1964, p. 453.
- ¹⁹ Véase para todo esto el libro de Fernando MARTÍN MARTÍN, *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982. Cfr. Especialmente la parte II.5, pp. 107 y ss. Más tarde han aparecido al menos otras dos obras importantes: Catherine B. FREEDBERG, *The Spanish Pavillon at the Paris World's Fair*. Nueva York 1986; *Pabellón español. Exposición Internacional de París, 1937*. Catálogo de la Exposición en el Centro de Arte Reina Sofía. Comisaria y textos: Josefina ALIX TRUEBA. Madrid 1987.
- ²⁰ Sert adujo que la fuente de mármol había llegado en malas condiciones y que el precioso metal, fluyendo, "parecía agua". Cfr. F. MARTÍN, *El pabellón...* op. cit., p. 108.
- ²¹ *Ibídem*, pp. 112 y 197.
- ²² Jacob CATS, *Emblemata* (1627). Recogido por A. HENKEL y A. SHÖNE, *Emblemata*. Stuttgart 1978, 89.
- ²³ Vannoccio BIRINGUCCIO, *Pirotecnia*, Venecia 1540. Cito según la edición inglesa de The MIT Press, Cambridge, Mass. 1966, p. 79.
- ²⁴ *Ibídem*, p. 81.
- ²⁵ Remitimos a las obras ya mencionadas de A. MARTÍN y J. ALIX. Cfr. también lo que dijo el propio artista: CALDER, *An Autobiography with Pictures*. Allen Lane The Penguin Press, Londres 1967, pp. 158-162.
- ²⁶ Aceptamos este término en castellano en vez de "fisonomía" o "fisionomía", dando por buenos los argumentos de Julio CARO BAROJA. Cfr. su libro *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*, op. cit., p. 9.
- ²⁷ El texto de la conferencia fue publicado varias veces después de la muerte de Le Brun (París, 1696, 1698 y 1727) y reeditado por LAVATER en su *L'art de connaître les hommes par la physionomie*. 10 vols., París 1820.
- ²⁸ Traduzco de la edición inglesa. G. B. DUCHENNE DE BOULOGNE, *The Mechanism of Human Facial Expression*. Cambridge University Press, 1990, p. 1. Esta edición destaca, entre otras cosas, por la calidad excelente de sus reproducciones fotográficas.
- ²⁹ Charles DARWIN, *The Expresión of the Emotions in Man and Animals* (1872). Citamos según la edición de Watts & Co., Londres 1934, p. 67.
- ³⁰ *Ibídem*, pp. 74-75.
- ³¹ Mientras escribo estas líneas se acaba de inaugurar una exposición colectiva de artistas jóvenes en la Sala Amadís de Madrid, destinada a itinerar luego por otras ciudades españolas, titulada *Love me tender. Quiero llorar porque me da la gana*. 19 de abril al 12 de mayo de 2001. Comisario: Fernando Castro Flórez. Aunque no haya lágrimas entre las obras seleccionadas, resulta muy significativo que el llanto figure en el título de la muestra.
- ³² El profesor Fernando Martín Martín me ha transmitido el testimonio de Antonio Bonet Castellana (ayudante de Sert en 1937), según el cual Dalí quiso participar en el Pabellón, algo que no se le permitió dadas las simpatías de este artista por la causa franquista. Lo lógico es que el rechazado Dalí mirase luego con atención lo que se colocó en el Pabellón, y muy especialmente los trabajos de Picasso y Calder.
- ³³ En *Dali News. Monarch of the Dailies*. Vol I, No. 2, Nueva York 25 de noviembre de 1947. Reproducido en *La vie publique de Salvador Dalí*. Centre Georges Pompidou, París 1980, p. 126.
- ³⁴ Véase el libro-catálogo de Barbara KRUGER, *Thinking of you*. MOCA y The MIT Press, Cambridge 1999, pp. 197 y ss.
- ³⁵ Parece que el trabajo más ambicioso con las lágrimas concebido por Javier Velasco se titula *Who's crying?*, una compleja instalación que está a punto de ser trasladada a la Bienal de Venecia del verano de 2001 en el momento en que escribo estas líneas. Cfr. Angel Luis PÉREZ VILLÉN, "Javier Velasco. Galería Magda Belloti (Algeciras, Cádiz). *Lápiz*, num. 173, 2001, p. 89.
- ³⁶ Documentación que me fue enviada por su autora el 26 de enero de 2001, junto a una entrevista publicada en el catálogo de la muestra del INJUVE 99, y de la cual procede la pequeña cita que se reproduce más abajo.