

“EL FONDO HÚMEDO DEL ABISMO”: LAS PRIMICIAS DEL PERÍODO AZUL DE PICASSO A TRAVÉS DE *LA VIDA* DE TYTO ALBA

“THE WET BOTTOM OF THE ABYSS”: THE BEGINNINGS OF PICASSO’S
BLUE PERIOD THROUGH TYTO ALBA’S *LA VIDA**

Virginie GIULIANA

Université Clermont Auvergne (Francia)

Resumen: La vida y la obra del celeberrimo pintor Pablo Ruiz Picasso están estrechamente vinculadas, como ha demostrado la crítica tras haber abordado su producción desde diferentes puntos de vista. El suicidio de su amigo Carles Casagemas fue el detonante del llamado “período azul”, primera gran etapa dentro del recorrido artístico del malagueño a la que se enfrenta el dibujante Tyto Alba en la novela gráfica *La vida*, de 2016. En este estudio, analizaré de qué manera la novela gráfica permite arrojar luz, no solo sobre la historia de una amistad a través de una documentación nutrida acerca de Picasso y Casagemas, sino que, además, por medio de la intermedialidad, el cómic se convierte en el vehículo de la pintura picassiana y testimonio gráfico de la bohemia finisecular francoespañola vivida por los dos artistas.

Palabras clave: Picasso; Casagemas; Intermedialidad; Novela gráfica; *Biopic* gráfico; Pintura; Historia; Periodo azul; Siglo XX.

Abstract: The life and work of the celebrated painter Pablo Ruiz Picasso are closely linked, as has been demonstrated by critics who have approached his production from different points of view. The suicide of his friend Carles Casagemas was the trigger for the so-called “blue period”, the first major stage in the Malaga-born painter’s artistic career, which the cartoonist Tyto Alba deals within the graphic novel *La vida*, published in 2016. In this study, I will analyse how the graphic novel sheds light not only on the history of a friendship through a rich documentation about Picasso and Casagemas, but also, through the intermediality, the comic becomes the vehicle of Picasso’s painting and a graphic testimony of the Franco-Spanish fin-de-siècle bohemia experienced by the two artists.

Keywords: Picasso; Casagemas; Intermediality; Graphic novel; Graphic biopic; Painting; History; Blue period; 20th century.

* This article is based upon work from COST Action CA19119 “Investigation on Comics and Graphic novels from the Iberian Cultural Area”, supported by COST (European Cooperation in Science and Technology). www.cost.eu

Introducción

La biografía y la obra de Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) han merecido ríos de tinta tanto a lo largo de su vida como de manera póstuma: vivencias del autor y de sus parejas¹, relatos de sus familiares, exposiciones varias, o películas. Tanto por su inmensa producción poligénica —pinturas, dibujos, grabados, litografías, aguafuertes e incluso poesía— como por su propia historia, que refleja el estilo bohemio de principios del siglo XX y la evolución misma de la Historia del Arte, Pablo Picasso sigue siendo una fuente de inspiración en la actualidad, entre otros aspectos, por su relación con las mujeres que van asociadas a su proceso creativo (Ferney, 2016). No fue solo un artista prolífico a nivel de su producción, sino que entabló numerosas amistades que permiten dar a conocer el panorama artístico finisecular. En este contexto, destaca la figura de Carles Casagemas i Coll (28 de septiembre de 1880-17 de febrero de 1901), poeta y artista catalán que pasó a la posteridad por ser el amigo “maldito” de Picasso, y porque se quitó la vida a causa de un amor frustrado a los veinte años, un episodio que afectó al entonces joven pintor, que confesaría, años después, a su biógrafa Pierre Daix: “Fue pensando en Casagemas cuando empecé a pintar en azul²” (Daix, 31). En este sentido, Picasso y su obra permitieron contar parte de la historia de Casagemas y contribuyeron a que su figura pasase a la posteridad.

El cómic, que combina por esencia la imagen y el texto, se convirtió en soporte idóneo a la hora de representar episodios selectos de la biografía tumultuosa de Picasso, en la que, lógicamente, irrumpe la dimensión artística. Gasca y Mensuro (254-256) ya señalaron la presencia de la obra picassiana en el cómic a través de la obra *Pablo* de Julie Birmant y Clément Oubrerie (2012-2017) y *The Salon* de Nick Bertozzi (2007). La primera publicación mencionada es una serie de cuatro volúmenes que llevan nombres de artistas —Max Jacob, Apollinaire, Matisse y Picasso—. Se trata de una “adaptación biográfica de la vida del pintor malagueño que incide en el periodo 1912, momento especialmente interesante ya que en él se crean las bases del lenguaje pictórico de las vanguardias históricas” (Gasca y Mensuro, 254). El ilustrador español Tyto Alba³ se prestó también al ejercicio del cómic biográfico⁴, o *biopic* gráfico (Maíz-Peña, 171), gracias a *La vida*, en la que se centra en las primicias de la etapa azul picassiana a través de la peculiar amistad que unía al malagueño con Carles Casagemas, enfocándose particularmente en la figura del artista catalán —ya que la idea inicial era la de “hacer un cómic sobre Casagemas” (Alba, 2)—, un personaje que, hasta hace poco, había quedado en la sombra.

En este estudio, analizaré de qué manera la novela gráfica permite arrojar luz no solo sobre la historia de una amistad a través de una documentación nutrida acerca de Picasso y Casagemas, sino

1 Sin ser esta lista exhaustiva, véanse las obras de Madeline (2022) sobre Marie-Thérèse Walter, el catálogo de exposición o de Françoise Gilot (2006).

2 Todas las citas traducidas al español a partir de ahora son mías.

3 Sus obras más destacadas en los últimos años son: *Sólo para Gigantes* (con Gabi Martínez, 2012), *Dos espíritus* (2013), *La casa azul* (2014), *Tante Wussi* (con Katrin Bacher, 2015), *La vida* (2016), *Fellini en Roma* (2017), *Balthus y el conde de Rola* (2019), y *Whitman* (2021).

4 Existe una colección “Biografía-cómic” (2014-2020) “para que jóvenes lectores se adentren en el mundo del arte a través de las biografías de grandes pintores”, véase https://www.tebeosfera.com/colecciones/biografia-comic_2014_sd.html

cómo, por medio de la intermedialidad, el cómic se convierte en el vehículo de la pintura picassiana y en testimonio gráfico de la bohemia finisecular francoespañola vivida por los dos artistas. De esta manera, trataré de desvelar las claves de lectura de la obra de Tyto Alba por medio de los juegos intermediales entre la pintura, los dibujos y la novela gráfica, con el objetivo, de acuerdo a lo expuesto por Masgrau-Juanola y Kunde: “de expandir los recursos creativos de un determinado lenguaje integrando los recursos de otras disciplinas, géneros o lenguajes, con el fin de potenciar exponencialmente su capacidad expresiva” (622).

Una amistad en una novela gráfica

La historia de *La vida* es, en apariencia, sencilla: dos amigos que se mueven en los círculos artísticos de la Barcelona modernista finisecular deciden viajar a París para vivir de su arte, pero el periplo desemboca en una trágica historia de pasión que conduce al suicidio de uno de los protagonistas. No obstante, al subtítular *La vida* con la mención “Una historia de Carles Casagemas y Pablo Picasso”, Alba revela una postura clara de cara al lector, tratándose, en este caso, de dos grandes nombres de la Historia del Arte. Si la figura de Pablo Picasso es de sobra conocida, la de Carles Casagemas, en cambio, siempre dependió de la del malagueño, siendo recordado como el amigo que se suicidó por amor. Afortunadamente, hoy en día se ha reconocido la interesante faceta artística de Casagemas más allá de la tragedia y de manera individual, en particular en una exposición en 2014 titulada *Casagemas, el artista bajo el mito*. En esta novela gráfica, el personaje de Picasso se pone al servicio de la trama, centrada esta vez en la trayectoria de Casagemas. Así lo quiso Tyto Alba, quien afirma que:

En principio, de hecho, yo quería darle mucho más protagonismo a Casagemas, porque a Picasso ya lo tenemos tan visto que ya hasta cansa un poco, entonces la intención era esa, que fuera el protagonista y que, incluso, había una idea principal que Picasso, incluso, fuera un poco más villano de la historia, pero es que al final era imposible, es que el centro siempre es Picasso, no lo puedes hacer de otra manera (Barrachina, 24: 9).

Por lo tanto, seguimos el camino de vida de dos personajes antitéticos que, paradójicamente, no pueden entenderse el uno sin el otro: por una parte, descubrimos a un Picasso joven, fogoso, ambicioso, ávido de vivir y de descubrir nuevos placeres, tanto artísticos como carnales; y, por otra parte, a un joven Casagemas que muestra cierta fragilidad, de humor inconstante, a veces tímido, callado, melancólico, casi siempre cabizbajo y ensimismado, proclive a emborracharse, u otras veces, con arrebatos de ira. Según la crítica, “Casagemas era el más claro representante del artista decadente, tan frecuente en la Europa finisecular de entonces. Alcohólico, filoanarquista y adicto a la morfina al igual que Rusiñol, era maniacodepresivo y tenía tendencias autodestructivas” (Tello y Palaci, 39). De esta manera lo refleja la trama de fondo, que muestra a Picasso en constante evolución en su carrera, mientras que Casagemas se queda atascado en el abismo.

A la hora de adaptar el contenido, Baetens —aplicándolo, por su parte, a la literatura— señala que: “Cuando adapta, la novela gráfica intenta romper con las facilidades del cómic convencional, como indica fácilmente una fórmula como «libremente inspirada en», signo de un deseo de

originalidad y un programa de emulación⁵” (11). La posición de Tyto Alba es la de contar “una” historia; esto es, una versión de lo que hubiera podido ser la amistad que unía Picasso y Casagemas, otorgando, no obstante, al catalán un protagonismo que le había sido denegado al persistir en el imaginario colectivo bajo la sombra de uno de los grandes genios del siglo XX. La elección de una novela gráfica para narrar la amistad de los dos artistas convertidos en personajes tampoco es baladí. Según Alary, este soporte conlleva “la promesa de un relato singular, incluso personal, en todo caso un guion no estandarizado, que lleva la marca de una firma, un estilo, una visión del mundo”⁶ (166), y añade que:

Ya no se trata de decir demasiado (el ideal de exhaustividad en el objetivo cosmogónico de las sagas), ni de decir demasiado poco (el ideal de concisión en el cómic). La novela gráfica muestra menos que la serie, pero sugiere más, a la vez que pretende ofrecer una visión más amplia del mundo que el cómic de prensa conciso y sintético, por ejemplo⁷ (167).

De manera sintética pero eficiente, la novela gráfica tiende a retomar los grandes hitos que marcaron la corta amistad. Aplicando esta definición al cine —que bien se podría retomar en el caso de la novela gráfica—, Camarero define el *biopic* a través de sus características: el reconocimiento del género biográfico y del personaje evocado, que se traduce por la alusión a su obra de manera diversa y reiterativa; la aparición de las obras y trabajos más conocidos del autor en las paredes o en los decorados; la imagen del creador inmerso en su trabajo de creación y los “espacios de la representación de la representación”; la incorporación de los “*tableaux vivants*”⁸ de las propias obras del artista; el cuidado con la elección del actor (físicamente parecido con retratos) —y en nuestro caso, de los protagonistas dibujados— y, finalmente, la utilización de los *flashbacks* (Camarero Gómez, 43).

En *La vida*, título polisémico que remite no solo a uno de los cuadros más enigmáticos de la etapa azul de Picasso, sino también al transcurso de la existencia en sí, Tyto Alba se centra en una temporalidad reducida y comprimida, reflejo de la intensa relación de casi dos años que llevaron Casagemas y Picasso. La materia prima en la que se basa el autor para elaborar su narración gráfica es el fruto de un trabajo de documentación, entre otros, con la Fundación Picasso de Málaga, así como de las huellas pictóricas que esta amistad dejó. No se sabe el momento exacto en el que Casagemas y Picasso se conocieron, pero su amistad creció rápidamente a partir del año 1899 hasta el suicidio del catalán, el 17 de febrero de 1901, que cierra el segundo tercio de la obra de Alba en una doble página: Casagemas, en la fatídica cena, de pie, dispara primero hacia Germaine, que cae al suelo ilesa, antes de pegarse un tiro en la sien derecha (Alba, 66-67) —Casagemas, mortalmente herido, fallecerá unas horas después en el hospital (Rodríguez Roig, 2014).

5 “Quand il adapte, le roman graphique tente de rompre avec les facilités de la bande dessinée conventionnelle, comme le signale volontiers une formule du genre «librement inspiré de», signe d’un désir d’originalité et d’un programme d’émulation” (Baetens, 11).

6 “Il y a la promesse d’un récit singulier, voire personnel, dans tous les cas un scénario non standardisé, portant la marque d’une signature, d’un style, d’une vision du monde” (Alary, 166). Las traducciones son mías.

7 “Il n’est plus question de trop dire (l’idéal du complet dans la visée cosmogonique des sagas), ou de peu dire (l’idéal du concis du *comic strip*). Le roman graphique montre moins que la série mais suggère plus, tout en prétendant offrir une plus ample vision du monde que la bande dessinée de presse par exemple, concise et synthétique” (Alary, 167).

8 Se dice de una obra pictórica que cobra vida mediante los actores que la representan.

Los escenarios de *La vida*: los inicios en Barcelona y alrededores

Con el objetivo de reflejar este episodio común entre Picasso y Casagemas, la atmósfera creada es un elemento esencial para transmitir el contenido de la trama narrativa. No solo la técnica de la acuarela empleada por Alba favorece la creación de un ambiente particular, sino que el *incipit* ya es anunciador del giro trágico de los acontecimientos y pone de relieve el núcleo de la obra: la tensión constante entre la vida y la muerte al que se añadirá el deseo sexual —“Eros, Nomos y Thanatos” según Clair (2001)—. A modo de *flashback*, se abre el relato gráfico con la defunción de la hermana de Pablo, la joven María de la Concepción —Conchita— a los siete años, víctima de difteria, suceso durante el cual el entonces joven Picasso estableció un “pacto con Dios” (Ventureira y Pardo, 2014), prometiéndole dejar la pintura si su hermana se curaba, algo que no sucedió y que selló definitivamente el futuro del joven pintor. En la novela gráfica, el momento del pacto toma la forma de una viñeta negra en la que el niño aparece rezando, con un globo que indica: “Dios mío, ayuda a mi hermana” (Alba, 3). El fallecimiento temprano de Conchita “fue algo que marcó las relaciones de Picasso con las mujeres y su terror a la muerte” (Gómez, 2015).

El ambiente mortífero marca la tónica de las siguientes páginas, poniendo de relieve la atracción, o incluso fascinación, hacia la muerte por parte de Casagemas. La página en negro (4) justo después del fallecimiento de la hermana de Picasso, reflejo de la elipsis temporal, lleva al lector a otro tiempo de la trama. Sitúa directamente el transcurso de los eventos en el “Cementerio de Sant Crist, actual barrio de Casagemas (Badalona, 1900)”, como reza la leyenda (5). Otro cementerio, el de Saint-Ouen (Francia) cierra la novela gráfica con la lápida de Casagemas a modo de epílogo, con una paleta cromática terrosa, relacionada tanto con el lugar como con el protagonista. En la escena inicial, dos hombres con sombreros y de perfil se distinguen sobre una pared de nichos funerarios, a punto de emprender una conversación: uno vestido de castaño con una libreta bajo el brazo, Picasso; y otro más alto, encorvado, vestido de negro, Casagemas. La identificación de los personajes es inmediata para un lector entendido, ya que esta plena página remite a un boceto de Picasso titulado *Carles Casagemas y Picasso persiguiendo a dos muchachas*⁹. El público, como si de un *voyeur* se tratase, observa la escena a lo lejos escondido, ya que se ve enmarcada por dos fragmentos de panteones vistos desde su parte trasera, y los contornos de la viñeta desaparecen. El primer personaje que toma la palabra es Casagemas, con un primerísimo plano sobre su cara —reconocible por la nariz prominente, tal como se representaba a sí mismo¹⁰— que aparece en la primera viñeta de la página 6, contando que: “Siempre que vengo a Badalona, me paseo por aquí. Además, está al lado de nuestra casa” (6); pero lo que quiere realmente enseñar Casagemas es una fosa común con esqueletos, que según comenta el personaje “pensé que te podría inspirar... como a mí” (7). Las primeras páginas no solo fijan el contexto, sino también la personalidad de cada personaje. En el caso de Casagemas, en la página 6, la narración desvela también su afición a la poesía, y su faceta de hombre culto, cuando el malagueño le dice: “Yo creo que tanto Verlaine y tanto poeta maldito te están volviendo tarumba” (6).

Los diferentes escenarios de la vida desempeñan un papel sustancial dentro de la trama, ya que no solo la narración gráfica propone un ritmo marcado por los viajes de los protagonistas, sino que

9 Pablo Picasso, *Carles Casagemas y Picasso persiguiendo a dos muchachas*, 1900, 38 x 43, tinta a pluma, acuarela y gouache sobre papel adherido sobre cartón, Barcelona, Museu Picasso.

10 Carles Casagemas, *Autorretrato*, 1900, colección Artur Ramón, Barcelona.

además estos permiten trazar una cronología de la amistad entre los dos jóvenes pintores. Asimismo, la novela gráfica se puede dividir en tres partes: la situación inicial, cuya acción se desarrolla principalmente en Barcelona; la segunda en su mayoría en París; y la tercera entre París y Barcelona. El primer enclave geográfico es la ciudad de Badalona, tan familiar para Casagemas como para Tyto Alba —que podemos interpretar como guiño personal en la novela gráfica. Cada lugar mencionado tiene un significado: Málaga, ciudad de nacimiento de Picasso; A Coruña, ciudad en la que fallece Conchita Ruiz Picasso; Badalona y Sitges, donde los Casagemas, “una de las familias burguesas más consideradas del momento” (Rodríguez Roig, 33), poseían casas —un dato recalcado en la conversación entre los personajes (Alba, 11)—, hasta Barcelona, en un primer momento, urbe en la que se van a establecer los protagonistas. La representación arquitectónica de varios edificios, en páginas enteras, contribuye a ubicar los diferentes episodios de su recorrido. Así lo muestran las páginas sobre Barcelona en las que emergen la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos (Escuela de la Lonja) (Alba, 15), seguida de la representación del *carrer de la Riera de Sant Joan* —sacada de una fotografía de 1908 del mismo lugar¹¹—, así como las dos viñetas sobre la fachada y el interior de la taberna *Els Quatre Gats* (22) y las Ramblas (24). Del mismo modo, París con la Torre Eiffel (26), Málaga con el barco varado después del naufragio de la fragata *SMS Gneisaunau* (55), y la vuelta a Barcelona con la estatua de Colón indicando el camino (79).

Barcelona ocupa un lugar privilegiado ya que era la idea principal del autor, como recalca el propio Tyto Alba en una entrevista (Barrachina, 24: 47). La decisión de ir a París, que concretan en Cataluña, va acompañada de una doble viñeta escurridiza entre dos páginas en la que, en la oscuridad de la noche alumbrada por una luna llena, el tren se precipita entre las piernas de una mujer desnuda que lo engulle. El lector descubre en la página siguiente un burdel en el que Picasso y Casagemas dibujan el ambiente prostibulario (Alba, 13-14). La plasmación gráfica de lo que va a causar la tragedia ya desde el principio adquiere un gran poder de evocación dentro de la narración gráfica.

En este mismo ambiente barcelonés, aparece el personaje Ángel Fernández de Soto, más conocido como “Patas”, con su pipa, reajustándose el cinturón, como clara indicación sobre sus actividades libidinosas. De hecho, la viñeta en la que se acomoda la ropa remite a los bocetos realizados por Picasso, en concreto, *Ángel Fernández de Soto con una mujer*, el cual resulta más explícito que en la novela gráfica¹². “Patas” formaba parte del grupo de amigos de la taberna barcelonesa *Els Quatre Gats*, y subraya lo parecido de los dibujos de Picasso y Casagemas, por medio de una conversación con el catalán: “Parece una competición, ¿quién se copia de quién?” (Alba, 14). El diálogo sugiere afinidades artísticas mutuas, según subraya la exposición *Casagemas. El artista bajo el mito* (2014), y, paralelamente, también revela cierta rivalidad. Asociado al modernismo catalán y ligado estrechamente al círculo artístico establecido en *Els Quatre Gats*, Casagemas contaba entre sus amigos nombres ilustres como Isidre Nonell o Joaquim Mir. Esta vinculación con la *Collà del Safrà* también aparece en otro cómic, *Natures mortes* de Zidrou y Oriol (19), en el que el retrato de Casagemas por Picasso, realizado en 1899, aparece en la pared de la casa de Vidal Balaguer, otro artista “maldito”

11 Se puede consultar dicha fotografía en este enlace: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/126_Carrer_de_la_Riera_de_Sant_Joan_%28Barcelona%29%2C_esgl%C3%A9sia_de_Santa_Marta%2C_1908.jpg

12 Pablo Picasso, *Ángel Fernández de Soto con una mujer*, 1902-1903, 21 x 15.2 cm, Tinta a pluma, aguada, acuarela y lápiz Conté sobre papel, Museo Picasso, Barcelona.

desaparecido aquel mismo año, y que llegó a exponer junto a Casagemas y Picasso en la taberna catalana.

En la Barcelona finisecular, Picasso y Casagemas dejan sus respectivos talleres y se instalan juntos en la calle Riera de Sant Joan, 17 (Rodríguez i Roig, 83). “Para compensar la falta de mobiliario de su refugio, pintó las paredes con grandes frescos que reproducían lujosos muebles y una pareja de criados, rotulando aquí y allá inscripciones jocosas” (Tello y Palacio, 38), genialidades que vemos reflejadas en la novela gráfica (Alba, 17-18 y 81). A partir de este cambio de escenario, dos grandes noticias quedan plasmadas en el relato gráfico: la exposición de Casagemas en *Els Quatre Gats* —acontecimiento que ocurrió entre el 26 de marzo y 10 de abril de 1900—, en la que obtiene una crítica favorable por parte de Alfred Opisso¹³, como recalca el bocadillo de la página 23: “El padre de Opisso ha escrito una crítica cojonuda” (23); así como la aceptación del cuadro para la Exposición Universal de París de Picasso, al que vemos esbozar el lienzo *Últimos momentos*, del que solo queda unos estudios ya que desapareció bajo *La vida*, como señala el propio pintor (18). En el caso del lienzo mencionado, como recuerdan Tello y Palacio, es “de un monocromatismo que anuncia su inmediata evolución posterior, la composición presenta, en un ambiente oscuro solo iluminado por la luz de un quinqué, a una moribunda tendida en una cama y asistida por un joven sacerdote de pie con un libro de plegarias en la mano” (40). En esta misma escena, Picasso coge sin permiso de Casagemas algunos dibujos en los que se representan a una mujer. El malagueño dice: “Hombre, estas cosas hay que compartirlas con los amigos. ¿Es una amiga? ¿Una modelo? Parece que estabas muy obsesionado” (Alba, 19). El comentario enfurece a Casagemas, cuyo rostro se deforma y se pone amenazante, arrancándole los bocetos violentamente de las manos, una imagen inquietante que Alba saca de un dibujo titulado *Carles Casagemas* realizado por Picasso¹⁴. En la trama gráfica, emergen progresivamente varios signos premonitorios de la personalidad de Casagemas que solo irán a peor, provocando, a continuación, la paulatina caída del joven artista.

El elemento catalizador: París y el encuentro con Germaine

Aunque la acción transcurra en Barcelona, los protagonistas dan muestras evidentes de querer viajar a París. Ambos llegan a la capital francesa en 1900, visitan la Exposición Universal —representada bajo la forma de una postal y varios dibujos—, y entablan una conversación delante de *Últimos momentos* en la que Casagemas le sugiere a Picasso “pintar la vida” (Alba, 27) —y que haría a continuación—, puesto que el cuadro mencionado se centraba en una muerte inminente. En una entrevista, Tyto Alba señala que sacó su inspiración de los cuadros de Santiago Rusiñol, que “retrataba Montmartre muy decadente, muy gris, como un pueblo” (Barrachina, 27: 46, 28: 17), un aspecto que le interesaba más que el París que salía en películas o cómics, ya que ofrecía un punto de

13 “Entre los principales números que forman la colección, citaremos [...] varias singulares figuras de mujer, todas ellas de perversa índole [...] varios paisajes que revelan una visión pesimista de la naturaleza, siempre siniestra, inclemente o amenazadora [...] Algunos dibujos producen una honda impresión; así un pastor, cuya negra silueta corona un paisaje bañado en una fuerte luz roja” (Opisso, 5).

14 Pablo Picasso, *Carles Casagemas*, 1899-1900, carboncillo sobre papel pautado, 30,3 x 19,9 cm, Museo Picasso, Barcelona.

vista diferente de la ciudad. En concreto, se pueden citar las obras *Cimetière de Montmartre* (1891)¹⁵, *Jardin de Montmartre* (189-1891) o la *Rue des Saules à Montmartre*, cuyo ambiente se plasma en la escena entre Casagemas y Picasso en las páginas 32 y 33, sin olvidar el guiño a otro lienzo de Rusiñol: *Ramón Casas y Santiago Rusiñol retratándose* (1890)¹⁶.

En París, Casagemas, Picasso y Manuel Pallarés se mudan juntos a un estudio prestado por Isidre Nonell, y comparten el alojamiento con tres modelos: Odette, Antoinette y Germaine. Desde la viñeta que ocupa toda la página, es el personaje de Germaine —cuyo verdadero nombre era Laure Gargallo¹⁷— quien toma la palabra para dirigirse a Casagemas. El lector asiste a la escena a través de la mirada del catalán, testigo aparentemente callado, razón por la que la mujer le dice: “Me intrigas. Eres el único que sabe francés, pero el que menos habla” (Alba, 28). Además, la rotulación en las páginas 27 y 28 pone de relieve un cambio de voz narrativa: se trata de una voz *en off* intradieгética, que remite a la correspondencia de Casagemas, haciendo hincapié en la pasión creciente que este siente por la modelo.

En un primer momento, solo aparece la fachada del *Moulin de la Galette*. Sin embargo, en su interior, más allá de la cita de Casagemas con Germaine, se produce un desfile de referencias pictóricas finiseculares que completan el escenario: en la viñeta superior, se trata de una plasmación del *Moulin de la Galette* (1900) de Picasso y en la tira central, *Au Moulin de la Galette* de Ramón Casas (1892), poniendo de relieve el vínculo intermedial, asentando, por lo tanto, la relación entre ambas artes. La historia entre Casagemas y Germaine se formaliza con la aparición de la pareja en la cama, haciendo hincapié en la incomodidad de éste y subrayando su impotencia sexual (30). Si la disfunción se plantea en un primer momento como algo pasajero, más adelante se traduce en un problema central, ya que socava su idilio (39). En la página 35, la viñeta que ocupa los dos tercios de la página pone de relieve el triunfo de Casagemas, especie de gigante desnudo cuyas partes íntimas se ven tapadas por las aspas del *Moulin Rouge*, único elemento incandescente en la oscuridad y reflejo de la actividad libidinosa, junto a la cara victoriosa del personaje.

Mientras Casagemas se deja consumir por su pasión —y las correspondientes discusiones que surgen en la pareja—, Picasso está en plena evolución, afianzando su posición en el mercado artístico parisino junto a la señora Weil y Mañach (40). No obstante, su encuentro con Germaine, a la que sorprende besando a otro hombre y con la que se deja llevar por sus propios impulsos carnales, rompe el frágil equilibrio de la amistad (45). En un primer momento, Picasso se arrepiente y, al dirigirse a casa, se encuentra con Casagemas, melancólico y borracho bajo la nieve. Consuela a su amigo, que se está deslizando hacia el abismo en la oscuridad de la noche parisina. Casagemas no es más que la sombra de sí mismo, retratado como un perfil amenazante. La ventana a través de la que mira al exterior se convierte en espejo roto, señal de desgracia para los más supersticiosos, pero, sobre todo, de la ruptura interior que experimenta el personaje (50-51). El viaje a Málaga, que Picasso concibió como válvula de escape a la vida en París y su pasión por Germaine, acaba no solo con la degradación de Casagemas, que termina percibiendo a los personajes alrededor como figuras inquietantes sacadas de

15 Santiago Rusiñol, *Cimetière de Montmartre*, 1891, óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm, Sitges, Cau Ferrat.

16 Santiago Rusiñol, *Ramón Casas y Santiago Rusiñol retratándose*, 1890, óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm, Sitges, Cau Ferrat.

17 También se puede encontrar bajo el nombre de Laure Florentin, que era su apellido de casada.

las pinturas negras de Goya (52 y 56), sino también con la amistad que unen a ambos pintores, puesto que, en un arrebato de ira y como respuesta al comportamiento inapropiado de Casagemas, Picasso confiesa la infidelidad patente de Germaine, con la que él mismo tuvo relaciones.

A partir del clímax de la discusión entre ambos, las líneas de vida se separan brutalmente. Picasso viaja a Madrid y colabora con Francisco Asís de Soler en la revista *Arte joven*, tal y como se ve en la serie de retratos de *Cabaret* —inspirados en la pintura de Toulouse-Lautrec— colgados en el taller, lugar en el que se entera por medio del periódico de las circunstancias del suicidio de Casagemas (63). Gracias a otro *flashback*, desencadenado por la triste noticia, sabemos que, después del episodio en Málaga, el catalán, obsesionado por Germaine, vuelve a París, y se encuentra con ella en la estación de trenes. Con una actitud cordial, la invita a una cena de despedida, que resultará ser la última del joven artista.

La amenaza azul: juegos intermediales

Poco antes de enterarse del fallecimiento de su amigo, Picasso confiesa: “a veces, siento que no sólo imito a los pintores que me gustan, sino que incluso trato de transformarme en ellos para saber cuál era su proceso de trabajo” (63). Estas metamorfosis de las que habla el pintor se traducen en una dualidad interna, ya que los dos personajes se fusionan. La omnipresencia de Casagemas en la mente y en el recuerdo de Picasso es uno de los hilos conductores de la última parte de la trama gráfica. Así se plasma en las viñetas de la página 68, en las que, sucesivamente, aparece la cara de Casagemas, marcada por el agujero sangriento en la sien y la evidente estupefacción del malagueño, reflejando el terremoto emocional que le está sacudiendo. Nuevamente, la página oscura del joven Picasso rezando para la recuperación de su hermana reaparece con esta muerte, en la que, en un fondo azul casi negro, la silueta que destaca es la de su amigo (69).

Tras la elipsis temporal del viaje a París, una nueva escena se abre en la Galería Vollard durante la primavera de 1901, tal y como indica el cartucho (71). En esta ocasión, se establece un juego de miradas bajo la forma de varias tiras, así como una dialéctica cromática entre dos lienzos de Picasso, la *Nana*¹⁸ (1901) y la *Mujer en Azul*¹⁹ (1901), clara muestra del periodo de transición que experimenta el artista. Durante la exposición, Picasso se reencuentra a conocidos como Sabartés o la propia Germaine. Esta vez, tras una sesión de pose, Picasso consuma la relación con ella. No obstante, se establece una confusión entre los personajes, ya que adquiere los rasgos de Casagemas durante el acto sexual, y el malagueño le confiesa a la modelo que: “No pude evitar pensar en Carles. Sentía que me convertía en él... Como si quisiera traerle de vuelta... Y que se acostase contigo...” (75). El episodio de desconcierto también es corroborado por los especialistas de Picasso:

Desde su regreso a París, Picasso parecía querer ocupar el lugar de su amigo muerto. No solo aceptó instalarse en la misma vivienda bulevar Clichy donde Casagemas había pasado sus últimos días, sino que cambió a su antigua amante, Odette, por la que había sido la causa de la muerte de éste, la voluble Germaine (Tello y Palacio, 51).

18 Pablo Picasso, *Nana*, 1901, óleo sobre lienzo, 104,5 x 61 cm, Museo Picasso, París.

19 Pablo Picasso, *Mujer en azul*, 1901, óleo sobre lienzo, 133 x 100 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

La turbación de personalidad experimentada por el personaje llega a su paroxismo con la representación de *La muerte de Casagemas*²⁰. Con respecto a este cuadro, Barón señala que:

La necesidad de verdad, vinculada con la experiencia de la pintura como una especie de diario de su vida, llevó a Picasso a afrontar el hecho trágico del suicidio de su amigo el pintor Carles Casagemas. Le retrató yacente en una iconografía habitual en la pintura del siglo XIX, con una pincelada posimpresionista relacionada con Van Gogh. Producto de esa crisis es un lenguaje absolutamente nuevo (302).

En esta ocasión, la doble viñeta (Alba 76) que precede la plasmación del lienzo pone de relieve el paralelismo pictórico y biográfico entre Picasso y Vincent Van Gogh —el artista se suicidó con una bala en el vientre—. A su vez, Godoy afirma que:

En este contexto se hace relevante el tiempo transcurrido desde el fatal episodio a la realización de este primer retrato, por cuanto podemos inferir que en Picasso operó una decantación del modelo, esto es, una re-contextualización de lo ocurrido, una síntesis a modo de epitafio del recuerdo de su amigo, unido a todos los acontecimientos que rodearon su muerte. Casagemas es Van Gogh inmolido en su pasión, así lo atestigua la coincidencia en sus destinos, así lo atestigua la *manera* de esta pintura con fuertes y gruesas pinceladas que hacen saltar los azules, rojos y negros con los amarillos de la luz de la vela, otorgándole al rostro del difunto un dramatismo sin igual; sin embargo hay un algo más terrible en esta pieza, otorgándole protagonismo, no a la muerte en sí, sino más bien al detalle por el cual esta acaeció: un “hoyo negro” a causa de la bala, una mancha brutal e ingrata pende sobre la sien derecha de Casagemas y vacía su figura (s.p.).

En la página entera, observamos una doble representación del cuadro: la primera, en la parte superior, a modo de inserto, ocupa un tercio del conjunto y se reproduce, de manera detallada, el óleo: Casagemas aparece yacente, poniendo en evidencia las marcas del suicidio, con el rostro azulado y alumbrado por una candelilla. En esta parte, un efecto de *zoom* da detalles de las últimas pinceladas, ciñendo el contorno de la vela, como sugiere la punta del pincel y los dedos que lo sujetan. Por una puesta en abismo, la misma obra aparece en un conjunto más amplio, en el que destaca, en la franja inferior, el artista cabizbajo, arrodillado y abatido, ante su propia obra, cuya vela cambia su sentido para convertirse en el sexo femenino de una mujer casi fantasmal, que adopta las facciones de una Germaine trastornada. De acuerdo con las teorías de Palau i Fabré (210) y Mailer (84), Godoy afirma que:

Sin embargo, otro hoyo devendrá de esta primera obra, una “vagina incandescente”, a modo de vela, iluminará el cadáver del suicida. A su vez, en esta misma línea, Mailer señalará una “vagina-hoyo” de doble condición, en la cual la polaridad aflicción y concupiscencia se encuentran, tanto en la vagina materna dadora de vida y de luz, como así en la de la amante destructora de la misma (s.p.).

A partir de la realización de esta obra, ya no hay vuelta atrás, tanto en la trayectoria artística de Picasso como en la novela gráfica. La amenaza azul que sobrevolaba el relato se acaba concretando por medio de la materialización de los primeros cuadros que forman parte de este periodo, dado

20 Pablo Picasso, *La muerte de Casagemas*, 1901, óleo sobre lienzo, 27 x 35 cm, Museo Picasso, París.

que “Picasso está a punto de entrar en la depresión más oscura y larga de su vida” (Mailer, 86). En la página siguiente, tres otros cuadros surgen: el *Retrato de Jaime Sabartés*²¹ (1901), *Evocación (El entierro de Casagemas)* (1901), y *Casagemas en el ataúd* (1901). En esta última obra, desaparece el hoyo dejado por la bala. Así lo explica Godoy:

De la sien derecha tapada por Picasso en *Casagemas en el ataúd*, volverá a emerger debajo del pálido empaste azul, como una maldición, el “negro hoyo” del balazo, pero esta vez de diferente forma. Allí, en la oscuridad donde todo era oscuridad y deyección mortuoria, cual mago, Picasso hará aparecer de su paleta un cielo prostibulario donde coloca a su amigo, un cielo amable, en directa escala a la morfina, a la absenta y a los lupanares donde los dos amigos desarrollaron su amistad (s.p.).

La vuelta a Barcelona es inminente. Así lo declara Picasso, que se siente incomprendido en este periodo de duelo. A su regreso, todo se tiñe de azul: la casa donde vivía con Casagemas, la sombra que se dibuja sobre las paredes que toman los rasgos de su difunto amigo, las noches y, sobre todo, su arte. Afirma el propio autor que este color contribuye a recrear los estados anímicos de Picasso y su entorno²²: el azul de las casas y de las noches de tristeza de Picasso o de Casagemas (Barrachina, 29: 26-29: 35). En la página 84, el autor ofrece una selección de las obras de este periodo: *La tragedia* (1903), *La Celestina* (1904), *La comida del ciego* (1902-1903), *Hombre y mujer en un café* (1903), *Desamparados* (1903) con tantas viñetas como cuadros, convirtiendo los personajes de sus lienzos en acompañantes.

En Barcelona es donde, finalmente, se resuelve el nudo de la novela donde se plasma el proceso de creación de *La vida*, obra pintada sobre *Últimos momentos*, el lienzo que presentó previamente en la Exposición Universal de París de 1900. De esta forma, se recrea el soporte que Picasso reutilizó (Alba 89) junto a los bocetos de parejas que realizó en este mismo periodo. Durante una noche de luna llena, como muestra la tira inicial que aumenta el dramatismo de la escena (90) y como cierre del ciclo, Picasso pinta un autorretrato en el que abraza a una mujer con rasgos de Germaine. Después de un primer plano sobre su cara y una viñeta que representa al artista sumido en sus pensamientos, Alba nos ofrece una muestra de metacreación artística. Subraya Groensteen que uno de los tópicos que ponen en evidencia los estudios sobre el autorretrato en la pintura “es la del pintor representándose frente al caballete, ejerciendo su arte²³”, que “ofrece la posibilidad de un doble autorretrato, si el artista se muestra precisamente ocupado en hacer emerger del lienzo su propia efigie” (47). Así aparece en la viñeta, que establece el paralelo entre el personaje y su representación pictórica, prueba del cambio: Picasso borra furiosamente su cara de la pintura para dejar brotar, en una página entera,

21 Pablo Picasso, *Retrato de Jaime Sabartés*, 1901, óleo sobre lienzo, 82 x 66 cm, Museo Pushkin, Moscú.

22 Al respecto, véase el estudio de Michel Pastoureau sobre el color, que, en este caso, se acerca a la concepción romántica del siglo XIX: “Partout, le bleu fut paré de toutes les vertus poétiques. Il devint ou redevint la couleur de l’amour, de la mélancolie et du rêve [...]. Ce bleu romantique et mélancolique, celui de la poésie pure et des rêves infinis, a traversé les décennies mais s’est à la longue quelque peu dévoyé, noirci ou transformé” (122).

23 “Les ouvrages sur l’autoportrait en peinture sont légion. L’un des *topoi* visuels qu’ils mettent en évidence est celui du peintre se représentant face à son chevalet, dans l’exercice de son art” (Groensteen, 47).

la cara de Casagemas²⁴. De esta manera, el malagueño se convierte a su vez en una sombra sobre el fragmento del lienzo (Alba, 92). La viñeta sella, de esta forma, una división entre el artista y su obra, cuyo rostro aparece medio tapado por el lienzo. La dialéctica póstuma que se establece entre Picasso y Casagemas asienta definitivamente la historia de la amistad entre ambos por medio de la pintura, ya que “a la vez accesorio y elemento decorativo, la mesa de dibujo —y en nuestro caso el lienzo— aparece como el atributo que compendia un lugar (el estudio), una profesión, una actividad, un sacerdocio²⁵” (Groensteen, 47).

Conclusiones

En *La vida*, Alba ofrece un contenido innovador: pone en evidencia la figura de Casagemas, invirtiendo los papeles y otorgándole el protagonismo de la novela gráfica. Las claves de lectura, desde una perspectiva intermedial, proporcionan la dimensión de verosimilitud a una de las historias trágicas más famosas y comentadas de la Historia del Arte. Valiéndose de los recursos del *biopic*, la pintura se convierte en el hilo conductor de la novela gráfica, además de constituir una galería de las obras emblemáticas de la etapa picassiana, dando un punto de vista diferente sobre la amistad entre Picasso y Casagemas. A pesar de tratarse de una adaptación en parte ficcionalizada del episodio, la documentación sobre la que apoya Alba su narración, así como las numerosas referencias pictóricas, convierten la novela gráfica en una muestra biográfica eficaz y convincente.

En más de una ocasión, el propio Picasso mostró su afición por el cómic, hasta el punto de que el Museo Picasso de París le dedicó una exposición, en la que se muestra “cómo Picasso se apropia de los códigos del noveno arte en determinadas obras²⁶”, así como sus influencias posteriores. De alguna manera, Alba procede a recuperar los propios códigos de Picasso para insertar esta faceta poco conocida del artista y de su amigo fallecido, como elementos propios de las identidades mismas de los personajes.

En este caso, no solo permite al lector acercarse a las primicias del periodo azul, a entender el proceso de degradación progresiva del estado anímico de Casagemas, y a darle importancia al pintor desaparecido trágicamente, sino que también se anuncian otras etapas de la obra de Picasso, en particular cuando su propia cara adopta rasgos de máscaras africanas (Alba, 87), advirtiendo al lector del próximo cambio de rumbo hacia la realización de las *Señoritas de Aviñón*.

Bibliografía

ALARY, Viviane (2018). “La littéralité en question dans le roman graphique”. *Cahiers d'études romanes*, 37, pp. 165-177. En: <http://journals.openedition.org/etudesromanes/8381>

24 En 1978, se realizó una radiografía del cuadro *La vida* de Picasso en el que, bajo la capa visible de pintura, aparece, efectivamente, el rostro de Pablo Picasso. Se puede consultar en el enlace: <http://www.bcn.cat/museupicasso/ca/exposicions/temporals/la-vida/html/la-vida-radiografia.html>

25 “À la fois accessoire et élément de décor, la table à dessin apparaît comme l’attribut qui résume un lieu (l’atelier), une profession, une activité, un sacerdoce” (Groensteen, 47).

26 “Picasso et la bande dessinée” (21 de julio de 2020 — 3 de enero de 2021) <https://www.museepicassoparis.fr/fr/picasso-et-la-bande-dessinee>

- ALBA, Tyto (2016). *La vida*. Astiberri.
- BAETENS, Jan (2020). *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*. Les impressions nouvelles.
- BARÓN, Javier (2004). “El retrato español entre Zuloaga y Picasso”. En *El retrato español del Greco a Picasso*, Museo Nacional del Prado, pp. 292-309.
- BARRACHINA, Laura. “Adiós a Micharmut, Tyto Alba y Víctor Puchalski”. *La hora del bocadillo*, Radio 3, 03/12/2016. URL: rtve.es/play/audios/la-hora-del-bocadillo/hora-del-bocadillo-031216/3819481/
- CABANNE, Pierre (1982). *El siglo de Picasso. Vol. 1, 1881-1937. El nacimiento del cubismo*. Ministerio de Cultura, D. L.
- CAMARERO GÓMEZ, María Gloria (2011). “Ellas no bailan solas: mujeres artistas”. En *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*. Coord. M. Gloria CAMARERO GÓMEZ, pp. 41-60.
- CLAIR, Jean (2001). *Picasso et l'abîme: Eros, Nomos, Thanatos*. L'Échoppe.
- DAIX, Pierre (2003). *Picasso, trente ans après*. Ides et Calendes.
- FERNEY, Frédéric (2016). *Picasso amoureux*, 2016.
- GASCA, Luis y Asier MENSURO (2014). *La pintura en el cómic*. Cátedra.
- GILOT, Françoise (2006). *Vivre avec Picasso*, Folio.
- GODOY, Iván (2013). “Suicidio en azul con negra mancha. Breve historia de un balazo en la pintura de Pablo Picasso”. *Arbor*, 189 (764). En: <https://doi.org/10.3989/arbor.2013.764n6010>
- GÓMEZ, Víctor A. “Conchita, la musa de Picasso”. *La Provincia*, 24/01/2015. En: <https://www.laprovincia.es/sociedad/2015/01/24/conchita-musa-picasso-10217039.html>
- GROENSTEEN, Thierry (2015). “Problème de l'autoreprésentation”. En *Autobiographismes*. Viviane ALARY, Danielle CORRADO y Benoît MITAINE (Dirs.), pp. 47-61.
- MADÉLINE, Laurence (2022). *Marie-Thérèse Walter & Pablo Picasso, biographie d'une relation*. Nouvelles éditions Scala.
- MAILER, Norman (1997). *Picasso retrato del artista joven*. Alfaguara.
- MAÍZ-PEÑA, Magdalena (2018). “Siluetas entintadas, instalación gráfica, life-writing gráfico y geografías corpóreas: Who Is Ana Mendieta?”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 43 (1), pp. 169-191.
- MASGRAU-JUANOLA, Marina y Karo KUNDE (2018). “La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30 (3), pp. 621-637.
- MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA. “Casagemas, el artista bajo el mito”. *Dossier de prensa*. En: https://www.museunacional.cat/sites/default/files/prensa_casagemas_0.pdf
- OPISSO, Alfredo. “Exposición Casagemas en los IV Gats”. *La Vanguardia*, n.º 6088, 18/04/1900, p. 5.
- PALAU I FABRE, Josep (1980). *Picasso vivent*. Polígrafa.
- PASTOUREAU, Michel (2000). *Bleu. Histoire d'une couleur*. Seuil.
- RODRÍGUEZ ROIG, Dolors (2014). *Carles Cassagemas Coll. Vida i obra d'un burgués bohemí*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- TELLO Antonio y Jean-Pierre PALACIO (2001). *Todo Picasso*. Unidad Editorial.
- VALLÈS, Eduard (dir) (2014). *Casagemas, el artista bajo el mito*. Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- ZIDROU y ORIOL (2017). *Natures Mortes*. Dargaud.