



Qué se cuece en *El deseo atrapado por la cola* o la dramaturgia gastropoiética en la ocupación¹

¿Cuánto tarda en enfriarse una sopa? Según Picasso, lo que se tarda en leer *El deseo atrapado por la cola*, o los cuarenta y ocho minutos que dura su representación.² El texto comienza con una sopa que empieza a enfriarse y acaba con la misma sopa ya fría. Un *tempo* dividido en seis actos y alojado en el Sordid's Hotel (actos I – V) y la Villa de las dos Angustias (lugares de inspiración sartreana), donde se ubican sendas cocinas. La obra está escrita en un francés sofisticado (como sofisticadas y francesas son las recetas que aparecen en el texto) y, en ella, la morfología y la semántica vienen regidas por lo fónico, mientras que la sintaxis se genera desde una elección gongoriana del lugar de cada uno de los términos. «El tema puesto sobre la mesa» (acto V, de escena única —e.u.—) es qué hacer con el deseo en los tiempos de la ocupación, cuando su único impulso es la huida ante el horror y todo está teñido por una «luz negra del sol» [*sic.*], análoga a la del *sol podrido* de Bataille. Sartre y Bataille estuvieron presentes (con distintas intensidades) no solo en el texto, sino también en la lectura dramatizada de *El deseo*.

1. El deseo atrapado por la cola: un texto de hambre, deseo y frío (1941) y una lectura dramatizada de amistad, resistencia, homenaje y chocolate (1944)

Picasso tenía sesenta años cuando escribió en cuatro días *El deseo*, su primera obra de teatro, en la rue des Grands-Augustins de París, durante una gélida semana de enero (entre el martes 14 y el viernes 17). Corría lento el primer invierno de la ocupación.

Por más que Alice B. Toklas se empeñe en insistir en que Picasso mantuvo una dieta de tipo higienista en estos tiempos, lo obvio es que la fascia de *El deseo* es el hambre y su vínculo umbilical con la ausencia de comida, del tipo «a buen hambre no hay pan duro». El poco atino de la apreciación de la compañera de Gertude Stein no exime de citar el gracioso pasaje de su *Libro de cocina* en el que aparece esta referencia, puesto que revela aspectos de la sobriedad del Picasso comensal poco conocidos. Cabe decir que el texto está en el capítulo «Platos para artistas», el primero de los cuales está dedicado a Picasso. El plato que Toklas propone es «Perca para Picasso» (en inglés: *Bass for Picasso*), con un guiño respecto a la botella de Bass tan presente en los óleos y collages cubistas, época del esplendor de la amistad entre la pareja Stein-Toklas y Picasso. Alice era quien cocinaba en casa, y escribe:

Durante muchos años Picasso había seguido una dieta estricta. De algún modo la continuó durante la Guerra Mundial y la ocupación, y algo muy propio de él, solo la aminoró tras la liberación. La carne roja estaba prohibida, pero eso no presentaba dificultades en aquellos días en que los franceses solo en muy raras ocasiones podían ofrecer ternera, a no ser en el inevitable filete asado con salsa de Madeira. Tampoco se tenía al pollo demasiada estima, y se apreciaba más una pierna de cordero asada. Pero se serviría, finalmente, una ternera tierna en lonchas precedida de un *soufflé* de espinacas, dado que el médico de Picasso había recomendado especialmente las espinacas, y el *soufflé* parecía la forma de preparación con menos objeciones. Podría hacerse más interesante con el añadido de una salsa, pero qué salsa podría permitirse la dieta de Picasso. Le daría una oportunidad. El *soufflé* se cocinó en un molde untado con mantequilla, puesto al baño maría en agua hirviendo y, una vez bien cocido, desmoldado en un cuenco hondo. A su alrededor, en porciones idénticas, se dispuso una salsa Holandesa, salsa de nata y salsa de tomate. Esperaba que estas salsas en tricolor le aportasen al *soufflé* de espinacas un aspecto menos nutritivo. Cruel enigma, dijo Picasso cuando se le sirvió el *soufflé*.³



Pero el horno no estaba para suflés en la cocina de Picasso, privada de carbón y de electricidad. Junto al carbón, en París estaban bajo racionamiento el tabaco, la ropa y la comida, y el mercado negro imperaba en las horas en las que no había toque de queda (de 5 a 21 horas). No se podían exhibir Picassos en las galerías ni se podían reproducir en los periódicos, y algunas voces filonazis señalaban al artista como judío después de haber designado a su arte como degenerado. Cabe decir que los judíos ya tenían prohibido el acceso a muchos lugares públicos, entre ellos la mayoría de restaurantes.

El deseo fue, en el momento de su escritura, un texto onanista sobre la erótica, la claustrofobia (puesto que Picasso estaba obligado a recluirse *buis clos*, a puerta cerrada),⁴ la denuncia, la resistencia, la impotencia, el frío y el hambre en tiempos de guerra; el cante jondo, con sus «ai» (escrito así por Picasso y con idéntica fonética que «ail», ajo) ponía banda sonora al estupor (véase especialmente el acto III, escena III). Sin embargo, en el imaginario colectivo ha quedado como un acto de resistencia de la *inteligencia* parisina de la última primavera de la ocupación, gracias a las fotografías de Brassai, tomadas el 16 de junio de 1944 en el apartamento de Picasso como testimonio de la lectura dramatizada realizada el 19 de marzo del mismo año en casa de los Leiris. La lectura dramatizada fue dirigida por Albert Camus, que orquestó unos rigurosos ensayos durante los primeros meses de 1944, y puso en solfa personajes y personalidades. Basta con echar una ojeada a la lista de los protagonistas para comprender cómo de exigente tendría que ponerse el autor de *El malentendido*



[*Le Malentendu*, obra estrenada en el mismo año] para refrenar ímpetus y adaptar al texto picassiano las energías creativas de los «actores»:

Michel Leiris: el Gran Pie⁵
 Jean-Paul Sartre: el Punta Redonda
 Raymond Queneau: el Cebolla
 Jacques-Laurent Bost: el Silencio
 Germaine Hugnet: la Angustia Gorda
 Dora Maar: la Angustia Flaca
 Zanie Campan (Zanie Aubier): la Tarta
 Simone de Beauvoir: su Prima
 Jean Aubier: los Telones
 Louis Leris: los Dos Guau Guaus

Asistentes sin papel:

Henri Michaux, Jean Cocteau, Jean Marais, Valentine Hugo,
 Pierre Reverdy, María Casares, Jacques Lacan, Marcel Mouloudji
 Brassaï (reportaje fotográfico)

Probablemente los ensayos no llegaron a la perfección pretendida por Camus, dado que la lectura dramatizada se precipitó al 19 de marzo puesto que Picasso la convocó como homenaje a Max Jacob, muerto en el campo de deportación

de Drancy el 5 del mismo mes. Por esta razón, el retrato que Picasso pintó de su amigo poeta en 1915 presidió la lectura, como quien preside un banquete funerario y ayuda a exorcizar el dolor. La lectura dramatizada de *El deseo* se convertía así en el reverso del banquete que Picasso organizó en vida de Henri Rousseau para rendirle homenaje y amistad.

Tres meses después, el análogo del banquete funerario dejaría lugar a la *fiesta*. Picasso volvió a congregarse a sus amigos, esta vez en su casa, para que Brassaï pudiera dejar memoria fotográfica de tan ilustre reunión.⁶ Las tomas se realizaron diez días después del «Día D», noticia conocida por los peculiares «actores» a través de los medios de comunicación propios de la resistencia y también de la BBC, que se podía sintonizar sin demasiado riesgo en algunos restaurantes parisinos. Al parecer, el 16 de junio la sesión fotográfica comenzó al mediodía y sus protagonistas continuaron juntos hasta el amanecer del 17, posando en diferentes lugares de la casa, cantando canciones con un jovencísimo Marcel Mouloudji y comiendo un pastel de chocolate que les hizo llegar un comprador de Picassos argentino.⁷

2. *Dramaturgia* gastropoética en la ocupación

Picasso pintó en 1906 el *Retrato de Gertude Stein* mal sentado en una silla de cocina, durante algo así como noventa largas sesiones de pose. Cabe recordar también que (al decir de Jaume Sabartés) acostumbraba a escribir en la cocina. Sus más de trescientos cuarenta (generalmente largos) poemas y sus tres textos dramáticos rebosan de iconografías culinarias en el más amplio sentido del término, refiriendo a la cocina como espacio, actividad, antecedente (recetas), resultado (elaboraciones, platos), ingredientes (alimentos, productos elaborados), instrumentos, órganos gustativos, ingestas, basuras y cloacas; la definición de Jean Anthelme Brillat-Savarin de *gastronomía* circunscribe con acierto este ámbito: «Entiéndase por gastronomía el conocimiento razonado de cuanto al hombre se refiere en todo lo que respecta a la alimentación.»⁸

Desde esta perspectiva, propongo el término *gastropoiesis* para designar el proceso creativo que se ejerce desde y/o para lo gastronómico (que utiliza la lengua, el paladar y el aparato olfativo físicos e ingiere comida) o en su uso metafórico, que emplea un lenguaje —proposicional, no proposicional, poético, musical, visual, dramático, escénico o gestual—, que se identifica o refiere a lo gustativo sin serlo. En este sentido, los poemas de Picasso son de naturaleza gastropoética, como lo son sus textos dramáticos: manjares y palabras (en francés, *mets et mots*) hacen confluír y crecer las energías creativas.⁹ En unos

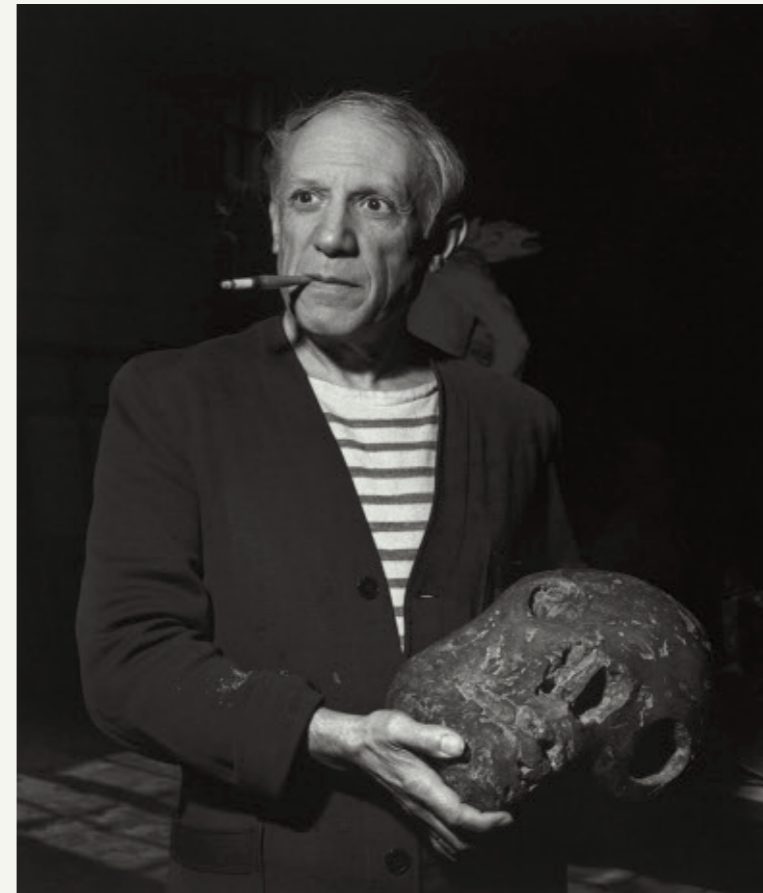
y en otros lo gastronómico es la matriz primordial de todo lo que acontece y, curiosa y deliciosamente, la sartén usurpa el lugar autorreferencial de la paleta presente en tantos óleos. Ello probablemente sea, en primer lugar, porque lo gastronómico es para Picasso el vínculo umbilical respecto al hogar desde su exilio voluntario, la idea del retorno poético a lo dejado atrás y de la revuelta política antifranquista y de resistencia en la ocupación; en segundo lugar, y fundamental, porque la cocina es el lugar cotidiano de la transubstanciación, y Picasso entendía su *poiesis* como metamorfosis a veces a fuego lento, a veces a llamas vulcanias.

El deseo es el relato picassiano gastropoiético de la ocupación. La iconografía culinaria que aparece en el texto es tan extensa que, escrita de un corrido, ocuparía al menos cinco páginas de las veintiuna que alcanza el texto manuscrito en su totalidad.¹⁰ Esta iconografía lleva al lector o al público a una suerte de metaperformatividad, dado que lo gastropoiético se presenta como una performatividad o acción gastronómica dentro de un texto teatral, de naturaleza performativa por definición. Probablemente ello responda al carácter esencialmente teatral de toda la producción picassiana, y a la imperativa necesidad poiética de Picasso de retar, por una parte, a los límites de lo visual y, por otra, a los límites de las restricciones alimentarias del París de la ocupación, tan elocuentes en el acto V (e.u.):

El Gran Pie *entra llevando bajo el brazo un voluminoso libro de cuentas* — he aquí vuestra merienda — no hay agua en el grifo — no hay té — no hay azúcar — no hay taza ni platillo — no hay cuchara — no hay vaso — no hay pan y no hay mermeladas — pero tengo aquí bajo mi brazo una grata sorpresa — *mi novela* y de este gran salchichón voy a cortaros algunas grandes rodajas — que voy a embutiros en la cabeza si me lo permitís y queréis escucharme muy atentamente durante esta tanda de largos años de noche negra a la que dedicaremos alegremente esta mañana hasta el mediodía [...]¹¹

En esta «noche negra» la paleta picassiana se expande en colores gastropoiéticos: «color manzana» y «color chocolate» (acto III, escena II), «color de alioli» (acto III, escena III), y su lugar es (tal como ya se ha anunciado) usurpado por la sartén como lugar privilegiado de las metamorfosis poiéticas (acto IV, e.u.; acto VI, e.u.) en la que todo es posible, incluso el conjuro y el exorcismo del hambre.

En *El deseo*, Picasso ejerce dos estrategias gastropoiéticas para conjurar el hambre. La primera es la de la *vanitas* tradicional, es decir: el reto a la muerte



que atraviesa los placeres de la abundancia, especialmente de la succulencia gastronómica derivando en «un gran *déjeuner sur l'herbe*» (acto II, escena II), desafiando al hambre y a la historia del arte. Cabe decir que Picasso era un amante de la cultura popular y lo formuló como Charles Chaplin en *La quimera del oro* (1925): mientras que el británico se comía su propio zapato revertido oníricamente a manjar, el protagonista de *El deseo* transmuta sus «suelas llenas de mierda» (acto I, escena I) en viandas, tal como se puede apreciar en la escena I del acto III, reproducida parcialmente al final de estas páginas. La segunda estrategia es la del humor de «mal gusto», de la repugnancia o de lo abyecto, tan propios del Sordid's Hotel y tan afines a lo soez de la escatología frecuente en la literatura española y catalana que Picasso conocía tan bien. Así, en la escena III del acto III aparece un «queso de Holanda llamado calavera», o en el acto V (e.u.), el Gran Pie dice sobre la Tarta:

si bien su belleza me excita y su
hedor me perturba su forma de comer en la mesa de vestirse
y sus maneras tan amaneradas me joden¹²

y en el acto VI (e.u.) la Tarta se autorretrata como

la Tarta — tengo 600 litros de leche en mis tetas de cerda — jamón — tripicallos
— salchichón —
tripas — morcilla — y mis cabellos cubiertos de chipolatas —
tengo las encías malvas — azúcar en la orina y las manos agarrotadas de gota
supurando clara de huevo — cavernas —
en los huesos — hiel — chancros — fistulas —
escrófulas¹³

y la Angustia Gorda añade:

el sabor acre erótico de estos manjares mantiene fuertemente en vilo
mis gustos depravados por los platos picantes y crudos¹⁴

Las dos estrategias gastropoiéticas de *El deseo* derivan en la sinestesia más absoluta desde una hegemonía del gusto de la lengua y del paladar y, en segundo término, del olfato; una sinestesia que comienza a diez voces de diez personajes y acaba con la palabra intraducible *personne* (última palabra del texto, de cariz existencialista), que significa algo así como «persona» y «nadie» a la vez. La fascia del hambre reduce, al final, el poder creativo de la confluencia de todos los sentidos en el disgusto de la nada y de un nadie que es cualquiera, en sintonía inevitable con los *anyone*, *everybody* y *nobody* de los escritos de Stein, por más que Pablo y Gertrude, amigos —un largo tiempo— de toda la vida y comensales periódicos, se hubieran ya distanciado por razones de profundas e insalvables discrepancias políticas.

3. Una variación sobre El banquete de Platón¹⁵ con los focos de Brillat-Savarin

El banquete es una forma de convivialidad en la mesa y un subgénero literario que ha merecido atención filosófica y artística, desde Platón hasta las vanguardias, y posteriormente en el arte contemporáneo. Por su parte, la variación de la obra de un maestro del pasado es un procedimiento habitual en el proceso

creativo picassiano. Acostumbrado como estaba Picasso a llevar a cabo este procedimiento en lo plástico, lo practica en *El deseo* por vez primera en lo que a la escritura refiere, y lo hace versionando *El banquete* de Platón desde una óptica contemporánea, que cruza la tensión freudiana (y posteriormente lacaniana) entre Eros y Tánatos con la filosofía del absurdo de Camus, con el existencialismo de inspiración sartreana, con el peculiar vínculo de literatura y sexualidad de Bataille. En este cruce, los cuadros no pintados se metamorfosean en mesas y en escenas, tal vez respondiendo a la proximidad etimológica entre *table* y *tableau*.

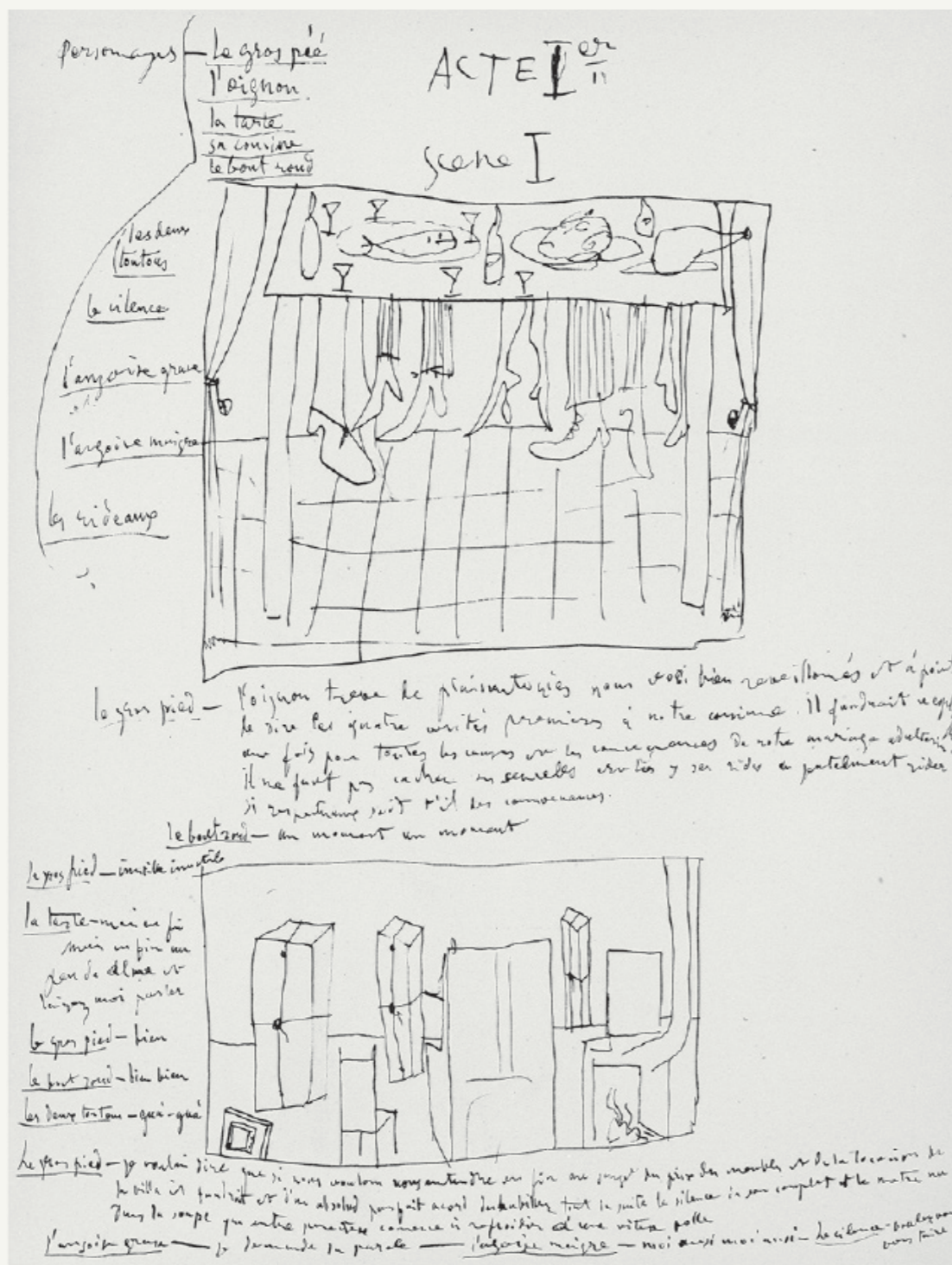
Una intervención de la Tarta en el sexto y último acto concentra esta peculiar variación, que acontece en el taller de artista del Gran Pie (el alterego de Picaso en el texto), todavía en la cocina del Sordid's Hotel:

la Tarta — sabéis he encontrado el amor tiene las rodillas despellejadas y mendiga de puerta en puerta sin un céntimo y pretende una plaza de revisor de autobús en los suburbio — es triste — pero vete y ayúdalo — se vuelve y te arría — Gran Pie ha querido poseerme pero es él quien ha caído en la trampa — veis he tomado demasiado el sol — estoy cubierta de ampollas — el amor — el amor — he aquí una moneda de cinco céntimos cambiádmela por dólares y quedaos las migajas de la calderilla — hasta la vista hasta nunca — feliz fiesta amigos — buenas noches — buenos días — buen año — y adiós

*(se levanta la falda, enseña el trasero y riendo salta de un bote por la ventana a través de las lunas de cristal y les rompe todos los vidrios)*¹⁶

Si bien el texto platónico atiende a la naturaleza intemporal de Eros (a entender por el deseo físico e intelectual junto con el enamoramiento en todas y cada una de sus fases) y adopta maneras de metacomedia étlica, el de Picasso atiende a la coyuntura de Eros en tiempos de guerra, adoptando maneras de tragedia soez con visos de humor a lo dadá y a lo Alfred Jarry, frenados sin embargo por el sabor amargo del teatro del absurdo, todavía por nacer.

Releamos la lista de los personajes. Cuatro son femeninos, cuatro masculinos y dos de un plural neutro, en una distribución simétrica de los roles eróticos.



Pablo Picasso
Facsimil de *El deseo atrapado por la cola*,
acto I, escena I, 1941

Lo significativo para lo gastropoiético es que, entre estos personajes, aparecen los primeros en la historia del teatro en ser culinarios (o afines):

- El Cebolla
- La Tarta
- La Angustia Gorda
- La Angustia Flaca
- El Punta Redonda (que a veces resulta ser un tipo de cuchillo para cortar repostería)

Estos personajes y los restantes se reúnen al principio del acto I en un banquete-cotillón de fin de año-Año Nuevo en el Sordid's Hotel. También un banquete se produce en el último acto, en casa de las Angustias y con el mantel cubierto de sangre y excrementos. Picasso pasó el revellón de 1940 con los Éluard, y *El deseo* fue una forma de registrar el «Año Nuevo, vida nueva» con tanta desazón como empeño de mantenerse vivo, es decir, con la obstinación de mantener el deseo creativo y erótico aún cuando estos estuvieran prestos a escapar o al borde de la extinción. La escena I del acto I comienza con un dibujo de una mesa-escenario custodiada por telones; con jamón, pescado, vino y una cabeza de hombre sobre un plato. Bajo la mesa, las piernas y los pies de cinco comensales. En los dos últimos actos de la pieza, la cloaca (*l'égoût*, con afinidad fónica respecto a *goût*, gusto) es el foco principal de la luz negra de la acción.

A principios de la Primera Guerra Mundial Gertrude Stein publicaba *Tender Buttons* [Botones blandos] (1914), una serie de (algo parecido a) poemas de trasfondo erótico presentada en tres partes: *Objects* [Objetos], *Food* [Comida], *Rooms* [Habitaciones]. Como si de un legado se tratara, en el primer invierno de la ocupación Picasso escribe *El deseo*, en el que lo erótico es gastropoiético, en una resignificación de lo que Brillat-Savarin llamó *sentido genésico*.¹⁷ Cabe decir que no fue casual que Alice B. Toklas y Gertrude Stein habitaran durante la ocupación en las tierras de Brillat-Savarin, cuya *Fisiología del gusto* (1825) era tan bien conocida por ellas como se puede suponer que lo fuera por Picasso, quien sin duda suscribiría a Roland Barthes en sus entusiasmos demostrados en el prólogo a la edición de 1975 del texto de Brillat-Savarin, cuando afirmaba: «El gusto es oral como el lenguaje, libidinal como Eros».¹⁸ Gusto, lenguaje libido: tres cartas para una tragedia sin comodín. En ella, los protagonistas principales (el Gran Pie y la Tarta) «se devoran con avidez»,¹⁹ y él le susurra palabras de amor caníbal:

tus nalgas un plato
de fabada y tus brazos una sopa de aletas
de tiburón y tu y tu nido de golondrinas
además el fuego de una sopa de nidos de golondrinas²⁰

El deseo es ausencia; esta es, según Barthes, la forma de presencia de la escritura gastronómica,²¹ para nosotros: de la escritura gastropoética. El inicio y el final de la escena I del acto III de *El deseo* sintetizan la tensión entre la ausencia (el hambre) y la presencia (la comida y la actividad sexual). Es por ello que serán buen postre a lo que se ha ido cocinando en estas páginas.

el Gran Pie — bien pensado no hay nada como un guiso de cordero
pero prefiero con creces el estofado de buey o el buey a la *bourguignon*
muy hecho un día de felicidad lleno de nieve
por los cuidados meticulosos y celosos de mi
cocinera esclava esclava hispano-morisca y
albuminoidea sirvienta y dueña y señora y amante diluida
en las arquitecturas olorosas de la cocina [...]
el porte a gran galope de su amor – la tela nacida por la mañana en el huevo
fresco de su desnudo – salta el obstáculo y cae jadeante
sobre la cama – llevo en mi cuerpo estas marcas –
están vivas gritan y cantan y me impiden
tomar el tren de las 8h45 – las rosas de sus dedos
huelen a trementina – cuando escucho al oído
del silencio y veo sus ojos cerrarse y desparramarse el
perfume de sus caricias prendo los cirios del pecado con la cerilla
de su llamada – la cocina eléctrica aguanta lo que le echen²²

La cocina en todas sus acepciones se revela aquí como el lugar mágico del esplendor sexual y metamórfico. En ella todo es posible todavía, y por ello *El deseo atrapado por la cola* tiene aún tanto por engendrar.

¹ Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación MINECO HAR2015-64758-P *Los escritos de Picasso: textos teatrales* (Investigadora principal: Jèssica Jaques).

² Véase Pablo Picasso, «Le Désir attrapé par la queue». *L'Avant-scène théâtre*, n.º 500 (1 de agosto de 1972). La pieza fue creada en Saint Tropez en julio de 1967.

³ Alice B. Toklas, *El libro de cocina de Alice B. Toklas*. Barcelona, Blacklist, 2012 (1954) [trad. revisada de Xosé Antonio López Silva].

⁴ Véase Juan Manuel Bonet, «Notas sobre el “milieu Picasso”», c. 1944. En *Pablo Picasso. El deseo atrapado por la cola*. Valencia, Fundación Bancaja; Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009, pp. 43-51 [cat. exp.]. Probablemente, a mi entender, esto tenga que ver con el cambio de nombre de la obra homónima de Sartre, que inicialmente se llamaba *Les Autres* y después de la lectura dramatizada de *El deseo* pasó a llamarse *Huis clos*.

⁵ La traducción al español de *El deseo* es de la autora del artículo (próxima aparición). Para mantener el género de los personajes (cuestión que resulta imperativa en un texto sobre el deseo), *l'Oignon* y *le Bout rond*, masculinos en francés y femeninos en español, se traducen en forma de mote: el Cebolla y el Punta Redonda.

⁶ Agradezco a Fèlix Fanés, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, haberme indicado el desdoblamiento de los actos de la lectura dramatizada y de la sesión fotográfica.

⁷ Véase Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*. París, Gallimard, 1986, pp. 650-670 [ed. en castellano: *La plenitud de la vida*. Barcelona, Random House Mondadori, 2006, trad. de Silvina Bullrich]. Véase también Héron de Villefosse, *Histoire de Paris*. Loos-lez-Lille, Club du Livre d'Histoire, 1959, p. 411.

⁸ Jean Anthelme Brillat-Savarin, *Fisiología del gusto*, 3. *De la gastronomía*, trad. del conde de Rodalquilar, Madrid, Librería de Alfonso Duran, 1869 p. 58.

⁹ Véase Marie-Laure Bernadac, «La Peinture à l'estomac: Le Thème de la nourriture dans les écrits de Picasso», *Picasso et les Choses. Les natures mortes*. París, Réunion des musées nationaux, 1992,

pp. 22-29. Véase también el artículo homónimo de este catálogo, así como Marie-Laure Bernadac y Christine Piot, «La Poésie de Picasso, dictionnaire abrégé», Pablo Picasso, *Écrits*. París, Gallimard, 1989, pp. XIII-XXV.

¹⁰ La totalidad de iconografía culinaria de *El deseo* se encuentra en Jèssica Jaques, «Repenser Picasso. *Le Désir attrapé par la queue* et les iconographies culinaires de l'absurde et de la stupeur». *Proceedings of the European Society of Aesthetics*, vol. 7 (2015), pp. 297-316. Disponible en <http://www.eurosa.org/volumes/7/ESA-Proc-7-2015-Jaques.pdf>.

¹¹ Pablo Picasso, *Le Désir attrapé par la queue*. París, Gallimard («L'Imaginaire»), 1989, p. 49.

La disposición del texto de las citas de *El deseo* responde a la del original. En la traducción se ha considerado determinante para el ritmo del texto el lugar donde Picasso rompe la línea, en analogía a lo que acontece en sus poemas.

¹² P. Picasso, *Le Désir...*, *op. cit.*, p. 53.

¹³ P. Picasso, *Le Désir...*, *op. cit.*, pp. 65-66.

¹⁴ *Ibidem*, p. 62.

¹⁵ El texto de Kathleen Brunner «The Banquet. *Desire Caught by the Tail*, 1941», *Picasso Rewriting Picasso*. Londres, Black Dog Publishing, 2004, resulta afín a algunos aspectos de lo que se expone en este apartado.

¹⁶ P. Picasso, *Le Désir...*, *op. cit.*, pp. 63-64.

¹⁷ Véase J.-A. Brillat-Savarin, *Fisiología del gusto*, 1. *De los sentidos*, *op. cit.*, pp. 22-28.

¹⁸ Roland Barthes, «Lecture de Brillat-Savarin», Jean Anthelme Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*. París, Hermann, 1975, p. 19. Véase Jèssica Jaques, «A Philosophical Reading of Brillat-Savarin's The Physiology of Taste», *Proceedings of The European Society of Aesthetics*, Vol. VIII, 2016, pp. 288-304. Disponible en <http://www.eurosa.org/volumes/8/ESA-Proc-8-2016-Jaques.pdf>

¹⁹ Christine Piot, «Petite histoire du désir», *Connnaissance des Arts*, n.º 160 (2001), pp. 56-63, la cita en la p. 57, monográfico sobre la exposición *Picasso érotique*, Galerie nationale du Jeu de Paume, París, 20 de febrero – 20 de mayo de 2001.

²⁰ P. Picasso, *Le Désir...*, *op. cit.*, p. 22.

²¹ R. Barthes, «Lecture...», *op. cit.*, pp. 24-25.

²² P. Picasso, *Le Désir...*, *op. cit.*, pp. 27-29.