

ANTONIO R. ROMERA

CRONICA DE ARTE

---

DIALOGO DE LOS OCHENTA AÑOS DE PICASSO

—¿PERO no me va a decir usted que 'eso' es arte? Será cualquier otra cosa: juego, extravagancia, burla... en fin, lo que quiera, pero ¿arte? Mire, mire. ¿Cómo pueden decir que este amontonamiento de líneas inconexas, esos bultos informes, esos rostros monstruosos, admiten el nombre de cuadro?

—Lo noto muy alterado. Es un fenómeno corriente. Ante cierta clase de pintura —si usted me permite que la llama "pintura"— las personas toman una actitud beligerante. El fenómeno es de suyo enormemente raro y, sin embargo, no ha tentado a ningún sociólogo, filósofo o tratadista de estética.

—Conviene decir de qué se trata. Usted sabe, y el hecho es conocido por haber sido objeto de los cables de prensa, que Pablo Picasso cumplió en el mes de octubre, ochenta años...

—No son pocos. Por lo menos nadie puede negarle ese mérito. No todos los hombres alcanzan tanta edad.

—Sobre todo en ese estado saludable, fecundo, risueño, activo, de nuestro pintor.

—El trabajo ha debido preservarlo de las acechanzas de la enfermedad.

—El trabajo y el hambre...

—No me diga. ¿Cómo puede haber pasado hambre este ser fabulosamente rico? En una información de prensa he leído que era multimillonario.

—Pasó hambre cuando no era ni fabulosamente rico ni multitudinario. Como usted debe suponer, en sus comienzos, Picasso no vendía los cuadros por miles de dólares. En el París de comienzos de siglo llevaba una existencia difícil. Ha contado Fernande Olivier, la primera aventura sentimental de su vida, que muchos días no tenían qué llevarse a la boca. Nadie quería comprar ni cuadros ni dibujos, pese a que se ofrecían por una miseria. El carbonero, por ejemplo, les dejaba de vez en cuando unos kilos de carbón porque estaba secretamente enamorado de la amiga del pintor.

—Parece una historia de folletín o el libreto de una ópera al estilo de "La bohème". En ese tiempo parece que Picasso no teniendo nada qué echar

al fuego una noche de horrible frío, quemó un montón incalculable de dibujos. Las carpetas fueron vaciadas...

—¡Qué tesoros! ¿Se da usted cuenta de lo que ahora valdrían todos esos esquemas, esas láminas, esos apuntes? Cualquier museo de Estados Unidos pagaría una fortuna. Además, por los días en que sucedió el hecho, esos dibujos pertenecían a la *época azul*, cuyas obras son buscadísimas.

—Ya comprendo. Se trata —como estoy viendo en este libro que ha traído usted— de un Picasso accesible, comprensible, un poco, o un mucho, triste, pero perfectamente claro. Este desnudo —*La toilette*—, este *Longchamp*, son muy bellos. Y lo que me llama la atención es la opulencia del color, la riqueza casi orquestal de la paleta.

—No es raro. Claro; si nos enfrentamos de pronto a estas obras sin tener antecedente alguno, puede parecer raro, sobre todo si pensamos que este período que abarca exactamente un año —1901— precede al *azul*, que sería un cambio radical...

—¿Cambio en el estilo?

—No; de color, pero cambio radical, porque supone un cambio psicológico, de estado de ánimo. Así que tiene usted razón al hablar de tristeza aludiendo al período en que predomina el color azul, pero no en éste de esas obras que usted ha citado.

—No puede negarse que algo de melancólico, de añorante aflora en estos lienzos.

—Sobre todo en *La toilette*. El dibujo de la mujer anuncia ya la *época azul*.

—Pero, en fin, ¿cuáles son las razones que justifican esta tendencia de un colorido gayo, alegre, optimista?

—El contacto del artista con Hermes Anglada Camarasa, pintor mayor que Picasso, que ha fallecido hace poco a más de noventa años y cuyos prestigios de gran colorista influyeron en los días catalanes de Pablo y sobre algún otro pintor de esa generación...

—Es curioso. Estoy mirando la reproducción en color de *La toilette* y veo que la alfombra de la habitación parece pintada por Matisse...

Exactamente. Piense usted, además, lo temprano de la fecha. El cuadro es de 1901. Fue expuesto un año después en la galería de Berthe Weill. En la misma sala expuso, también en 1902 Matisse.

—Quiere decir que la semejanza de la alfombra responde a un mismo clima espiritual.

—Y tanto. Observe que en el muro de esa pieza aparece un cartel de Toulouse-Lautrec, cartel que una noche Picasso arrancó de la pared, con la cola todavía fresca, y lo llevó a su casa.

—Quedaría por explicar el cambio brusco. Es decir, el paso de lo optimista a lo triste.

—Acaso se explique por la etapa de dificultades, de escaseces, de miseria, que pasó el pintor cuando se instala definitivamente en París, dejando de recibir la ayuda de su familia.



PABLO PICASSO, *Mujer Acodada*

—Está usted incurriendo en la crítica basada en razones psicológicas, que otras veces ha condenado.

—Cuando esa crítica pretende explicarlo todo a través de la vida del artista, claro que la condeno. Pero no sería lícito negar que el artista en sus reacciones íntimas, en sus entrañables sentires, en sus fracasos vitales, en sus hambres, en sus prosperidades, está poniendo un sello en la obra. Lo mismo da Beethoven que Rembrandt, Balzac, que Dostoiewsky, Shakespeare que Lope.

—Así es que las penurias de Picasso y sus hambres pasadas junto a Fernand Olivier le hacían ver con entrañable solidaridad el hambre de los demás.

—Seguramente. Recuerdo haberle oído muchos años después al escultor Ignacio Pinazo —que vivió esos días junto a Picasso y compartió a menudo sus angustias y su pobre pitanza—, que “Montmartre era un barrio de hambrientos”. En cierta ocasión en que él y el malagueño buscaban un cuarto qué alquilar y ante el aspecto poco tranquilizador de las callejuelas, Picasso exclamó: “¡Pero esto es un rincón de apaches!” “Tranquilízate —le respondió Pinazo—, aquí los apaches somos nosotros”.

—Creo que tenía razón. En esta fotografía el pintor parece un sujeto de los bailes canallas.

En esos días Pablo Picasso empezó a boxear para tener posibilidades de éxito en el caso de que fuera asaltado por los apaches.

—No creía que él estuviera entre los apaches, como aseveraba Pinazo. El caso es que parece que el deporte y el arte han andado a veces juntos. Creo que Braque fue corredor de bicicleta.

Entre nosotros, Rebolledo Correa ha hecho box. Y don Natanael Yáñez Silva aprendió también pugilismo, para defenderse en el caso de que una crítica suya produjera reacciones violentas en el criticado.

—Aquí está Picasso de boxeador. Era fuerte.

—En todo caso sus largos años de vida demuestran que es un hombre de buena constitución. A usted no le gusta como pintor...

—No me gusta en esas cosas extravagantes que no entiendo, pero sus dibujos clásicos me encantan, y me parecen de gran calidad las obras de la época azul.

—Quería decir yo que aunque no sienta usted aprecio por el artista debe reconocer que es un fabuloso trabajador.

—Sin duda, pero ¿qué mérito puede tener eso? Si esa actividad se emplea en algo negativo, no veo qué puede tener de meritorio. Es como los grandes físicos de nuestro tiempo. Son geniales, pero su genio no nos reporta beneficio. Al contrario, nos perjudica. No creo que usted piense que la bomba atómica es un bien para la humanidad.

—Claro que no lo es. Ahora bien, me parece que sus palabras dan a entender que tanto mal hace una pintura de Picasso como una bomba atómica.

—Hay quien lo cree así. No, yo no llego a tanto. El picassismo me parece una moda que pasará...

—¿No le parece que para ser una moda —como dice usted— dura ya mucho? Sesenta años de vigencia son muchos años. Más aún. En 1915, en 1925, en 1930, al final de la última guerra, pudo mostrar un rostro de terrible revolucionario del arte, pero ahora Picasso es un clásico.

—¡Un clásico!

—Sí, un clásico, entendido, por supuesto, con gran amplitud. Si creemos que clásico es lo que —como dice su nombre— deriva del arte helénico, es decir, el equilibrio, la armonía, la norma, según lo entendían los griegos, Picasso lo es sólo en algunos de sus dibujos y en un número reducido de cuadros. Pero si clasicismo es aquello que por sus estrictos valores, por su intrínseca calidad, adquiere con el correr del tiempo una jerarquía que se instala como modelo intenso de un modo específico de entender el arte, Picasso es ya un pintor al que le corresponde el nombre de clásico.

—Sí, comparado con los abstractos no cabe duda que merece ese nombre. Todavía en Picasso es fácil reconocer los asuntos que pinta y su pintura está, según he leído por ahí, dentro de las leyes más elementales de la "pintura".

—El tiempo es acaso el mayor acomodador de las cosas. Todo lo arregla, lo compone, lo ordena. Cada día se ve más claro el valor del artista malagueño y hoy, pese a que no faltan las personas indignadas como usted, sus obras se aceptan más y más. Yo lo veo como un gran romántico. ¡Quién lo dijera! Es muchas otras cosas, pero de su obra, contemplada en conjunto, se desprende un penetrante perfume de subjetividad, de romanticismo.

—Yo diría de destrucción.

—Algo de eso hay. Pero no es —como se suele decir— una pintura "que destruya". Sino la pintura que representa un mundo en destrucción. Las cosas son distintas. Pintura-testimonio, pintura-documento, pintura-revelación. O, más exactamente: pintura-anticipación.

—¿Usted ve en Picasso un profeta? Uno de los defectos de la crítica que se ejerce en torno al autor de *Guernica*, está en hacer del pintor un taumaturgo, un ser complejo, un mago, en fin, un todo. Yo creo que bastaría con que se le considerara sólo un pintor. Ya es bastante. Velázquez no fue sino eso: pintor. Y Rafael.

—Es dudoso que tenga usted razón. Cualquiera de los artistas citados por usted nos ofrece, cuando se les estudia profundamente, un panorama complejísimo. De todas maneras, la obra de ellos es de una clara y transparente y tenue limpidez si la comparamos con la obra de Picasso.

—¿Qué es, según usted, lo que anticipa Pablo Picasso? ¿Cree usted que nos adelantó el sentido del espíritu de la segunda mitad del siglo xx?

—Creo que sí. Anuncia una nueva manera más desintegrada, más caótica.

—Pero no está sólo en este vaticinio. ¿Considera usted que sólo él ha sido el profeta de esta concepción caótica?

—Ni mucho menos. No podía serlo, por lo demás. Lo trascendental de su aporte es que tras él sigue un núcleo de artistas, los cuales inconscientemente advierten o, mejor, acusan en sus obras los mismos síntomas de desintegración.



*Circus Girl with Dog. 1905*

—Pero ¿no serán una consecuencia de un estado colectivo que abarca a todos?

—En el caso de los demás, tal vez. En Picasso, no. En él se da la actitud premonitoria, si me puedo expresar así. Las fechas son muy claras. ¿Usted sabe cuándo comienza exactamente el primer período cubista, o, para ser más exactos, la etapa preliminar?

—Tengo entendido que es en 1906-1907. En esos dos años Picasso pinta la muy famosa tela "Les demoiselles d'Avignon", que se guardan en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

—Exactamente. Retengamos la fecha: 1906-1907. Esa obra pasa por dar la partida a la experiencia cubista. Abre una estética nueva, en la cual la noción de espacio sustituye a la noción de atmósfera. Existe, pues, una nueva invención de medios plásticos exigidos por esa concepción espacial y no atmosférica inaugurada con dicha pintura.

—No entiendo eso de noción espacial frente a noción atmosférica y creo que los lectores —algunos de los lectores— tampoco la entenderán.

—Al hablar de noción espacial aludo a la distribución en una superficie determinada —la tela en este caso— de una serie de formas —de manchas. Esas formas o manchas se distribuyen en el espacio-tela según un ritmo especial, según un equilibrio y una armonía específicos. En cambio, el concepto atmosférico implica profundidad, distribución de elementos o formas que simulan la realidad en el orden de los distintos planos de esa profundidad atmosférica.

—Ya entiendo: lo ornamental de una alfombra supone distribución espacial; "las meninas" es, por el contrario, obra realizada según el concepto atmosférico.

—En efecto. Pues bien, con "Les demoiselles d'Avignon" Picasso empieza esa pintura que usted llama "ornamental", con la diferencia que lejos de quedarse en el simple arabesco ornamentalista, es decir, la ausencia de tema, transcribe la materia real, la realidad y la somete a ese principio de distribución espacial.

—He leído por ahí que esta tela conmemora una célebre casa de vida alegre de la calle Aviñó de Barcelona. Las tales señoritas ya puede usted figurarse lo que son.

—Creo que hay ahí alguna inexactitud. Se trata de la rue d'Avignon de París, famosa por sus burdeles. En fin, esto no cambia nada el problema. Según la fecha, la pintura es realizada en unos tiempos que no pueden ser más felices. Quienes vivieron en esos años en la Ciudad-Luz afirman que nunca será posible imaginar nada más optimista, generoso, bello, que esos días.

—¿No se le ha llamado la "belle époque"? Todo el tiempo que corre desde 1900 a 1914 me parece que recibe ese nombre.

—Sí. En todo caso, sea como fuere, lo evidente es que nadie podía entonces vaticinar lo que se avecinaba. Y, sin embargo, Picasso lo señaló en telas que de un modo tan específicamente claro desintegraban las formas y trans-

formaban la realidad en una relación monstruosa de manchas. En otras telas posteriores, pero anteriores al 14, fecha tope de aquel "douceur de vivre", llegó a extremos mayores. El tema aparecía en parte suprimido, sustituido en todo caso por signos ideográficos, si bien conservando en parte algo de contacto con la realidad.

—Pero Picasso, ¿es el final de una gran etapa en la pintura de Occidente o el comienzo de otra etapa? ¿No inaugura algo que no conocemos?

—Tal vez sea lo segundo. A mí modo de entender la pintura occidental, esos siete siglos que van desde el XIII al XIX, empieza en un Pedro y termina en otro Pedro. Empieza en Pietro Cavallini y termina en Piet Mondrian.

—¡Qué raro! A mí me parecía que Mondrian es más abstracto que Picasso.

—Sí, pero es más clásico. No se trata aquí de fidelidad al asunto representado, sino de correspondencia con una tradición de orden, de medida, de rigor racional. Estos segundos supuestos los posee Mondrian hasta el extremo. Después de él todo se desborda hacia el irracionalismo preconizado por Picasso. De modo que Piet Mondrian cierra la gran curva abierta por Pietro Cavallini.

—Usted decía al principio que en comparación con lo que ahora se hace el pintor malagueño es también un clásico.

Recordará que al llamarlo "clásico" aludía a sus estrictos valores, a la intrínseca calidad de su pintura.

—Sí, no cabe duda. Yo tengo la intuición que en los tiempos futuros Picasso será considerado como un hito. "Antes de Picasso —se dirá—; después de Picasso".

—¿Entonces reconoce usted lo trascendental de su obra?

—No, se trata sólo de advertir la fama inmensa. Es posible que no existe hoy en el mundo nadie más popular.

—A este propósito recuerdo un caso bastante curioso. Un joven pintor venezolano fue nombrado profesor de arte en una escuelita de cierta región bastante inhóspita. Aceptó el puesto muy contento, marchó al lugar de su destino y el primer día que tuvo clase le hizo la siguiente pregunta a sus alumnos: "¿Quién de ustedes conoce a Picasso?" Silencio. Entonces el joven profesor cerró la escuela y se marchó a París.

—Es un episodio que revela cierto fanatismo tonto.

—Evidentemente. En fin, lo que debemos tener por cierto es que este trabajador fabuloso, este pintor oceánico, especie de Balzac de las artes plásticas, cumple sus ochenta años en un maravilloso estado de juvenil ardor.