

ALFAGUARA



John Berger

Fama y soledad
de Picasso

Traducción de Manuel de la Escalera
y Pilar Vázquez

Índice de contenidos

<i>Prólogo</i>	11
1. Picasso	17
2. El pintor	157
3. Un último tributo	235
4. Dos campos de batalla	245
<i>Índice de ilustraciones</i>	251
<i>Índice onomástico</i>	257

Prólogo

Hace más de veinte años que escribí este libro. Cuando salió a la luz, en 1965, en muchos lugares, si no en todas partes, fue duramente atacado por la crítica, que lo acusó de ser insolente, insensible, doctrinario y perverso. En Inglaterra, el país de los *gentlemen*, fue rechazado además como objeto de mal gusto. Picasso estaba todavía vivo y en la cumbre de la fama. Todos los años aparecían multitud de libros y artículos hagiográficos sobre él. En cierto modo, me sorprendió la respuesta que recibí por parte de la crítica. Yo pensaba que había escrito un libro lleno de comprensión por el artista y el hombre. Tal vez hoy, con el paso de los años, la comprensión hacia el protagonista de la historia que cuento sea más evidente.

Por ejemplo, el ensayo comienza con un comentario sobre la riqueza de Picasso, un inicio que entonces se consideró vulgar y carente de gusto. Para traducir a su valor actual las sumas de dinero mencionadas, hay que multiplicarlas, al menos, por diez. Luego murió Picasso. Poco después, empezaron los pleitos sobre su herencia. En época más reciente, hemos visto repetirse el mismo tipo de sórdido proceso legal tras la muerte de otros artistas: Salvador Dalí, por ejemplo. Mientras las obras de arte sean sobre todo objetos en los que se hacen inversiones espectaculares, se seguirán dando estas situaciones. Lo importante, sin embargo, es que el primero que suele sufrir, bajo la forma de soledad (la soledad de la cámara acorazada), la alienación que implica todo esto es el artista envejecido. Esta soledad era el punto de partida de mi ensayo, y al volverlo a leer, me parece que el

tiempo ha confirmado también muchas de mis otras observaciones.

En el libro hay, no obstante, una omisión. Al escribirlo no di la importancia debida a ciertas obras típicas de Picasso pintadas entre 1902 y 1907. Para decirlo de la forma más sencilla, estaba demasiado impaciente por llegar al momento del cubismo. Al no prestar la atención que se merece a ese primer período, pasé por alto, creo yo, una clave esencial de la naturaleza de Picasso como artista. Me daba cuenta de la naturaleza de su genio, hablé sobre ella, pero no conseguí formularla adecuadamente. Tal vez pueda remediar ahora esa omisión.

La pintura es el arte que nos recuerda que el tiempo y lo visible nacieron juntos, como un par. El lugar en el que se engendraron es la mente humana, que puede disponer los acontecimientos en una secuencia temporal y las apariencias en un mundo visto. Con el nacimiento del tiempo y de lo visible empieza el diálogo entre la presencia y la ausencia. Todos vivimos ese diálogo.

Consideremos el *Autorretrato* que Picasso pintó en 1906. ¿Qué sucede en esta pintura? ¿Por qué nos conmueve tanto una imagen aparentemente anodina?

La expresión del joven —bastante típica para un hombre de veinticinco años— es solitaria, atenta, indagadora. Es una expresión en la que se combinan la pérdida y la espera. Sin embargo, todo esto es sólo al nivel de la literatura.

¿Qué sucede desde el punto de vista plástico? La cabeza y el torso parecen acosar a lo visible, buscan una forma perceptible, pero no la han encontrado plenamente. Están a punto de encontrarla, de posarse en ella, como un pájaro sobre un tejado. La imagen es conmovedora porque representa una presencia que lucha por llegar a ser vista.

Metafóricamente hablando, es una experiencia bastante común. Lo extraordinario es que aquí Picasso encuentra (o tropieza con ellos, pero, en cierto modo, los reconoce) los medios pictóricos necesarios para expresar este hacerse

visible provisional, pero también casi desesperadamente urgente. Entre 1902 y 1907, los años que conducirían a la realización de *Las señoritas de Avignon* y en los cuales se pueden incluir las obras protocubistas, pintó y dibujó numerosas imágenes que expresan la primera esperanza de un acuerdo con lo visible: un acuerdo que ofrece una garantía que tan sólo un poco antes parecía imposible: la de *ser visto*.



Picasso, *Autorretrato*, otoño de 1906

En el autorretrato hay mecanismos pictóricos que ayudan a representar esta expresión de acabar de hacerse visible: la forma en que el pigmento color carne sobresale

de los contornos; la forma, mínima, casi inacabada, en que están pintadas las sombras; las líneas de los rasgos faciales, pintadas *sobre*, más que *en* la cara, como las figuras pintadas en un jarrón. («Es como Adán un momento después de la creación y antes de respirar por primera vez.»)

En otras pinturas del mismo período utilizó otros mecanismos. No sé si lo hizo conscientemente. Los medios empleados proceden de una profunda convicción intuitiva, una convicción que yacía en el corazón mismo de la actividad de Picasso como pintor. Picasso no aceptaba la realidad visual como algo innato e inevitable. Por el contrario, era siempre consciente de que todo lo que veía podría haber tomado una forma distinta, de que detrás de lo que se ve hay otras cien posibilidades visibles que han sido rechazadas.

¿Escogidas o rechazadas por quién? Desde luego no por el artista, ni tampoco por la presencia que busca una forma visual, ni, de hecho, por Dios durante los días de la creación. Esta pregunta no tiene respuesta, pero es con la esperanza de aproximarse en lo posible a una respuesta como Picasso, al enfrentarse a lo visible, no dejará nunca de jugar con lo *posiblemente visible*, antes de que lo visible, tal como lo conocemos, se afiance. Su diabólico impulso hacia la invención, a veces profundo y a veces superficial, se derivaba de esa convicción esencial de que, en el origen, lo visible es arbitrario.

Por intuición, separó de lo existente la energía del crecimiento. Y esta separación le permitió jugar con el enigma de lo preexistente. Otra manera de describir la intensidad del autorretrato de 1906 sería decir que es una imagen de lo preexistente, un retrato que está a punto de dar vida a lo retratado.

Intento explicar con palabras algo que sólo lo pictórico puede decir o cuestionar con claridad. El cuestionamiento o la búsqueda de Picasso no dependía simplemente, sin embargo, de la experiencia del arte. Estaba fundado en

otras experiencias humanas mucho más amplias, especialmente aquéllas en las que la energía del cuerpo supera la disposición normal de lo físico. Por eso, a Picasso le obsesionaban las imágenes de pasión y de dolor, y por eso también tenía tanta capacidad para crearlas; imágenes en las que la energía supera a lo existente, imágenes que revelan cómo lo existente, y sus disposiciones, que nosotros damos por supuestas, nunca son completas, nunca están acabadas.

Fue el maestro de lo inacabado —no de la obra inacabada, sino de la experiencia de lo inacabado—. Toda la pintura trata del diálogo entre la presencia y la ausencia, y el arte de Picasso, en su sentido más profundo, se sitúa en la frontera entre las dos, en el umbral de la existencia, de lo recién comenzado, de lo inacabado.

Octubre de 1987
Quincy, Mieussy (Francia)

1. Picasso

Hoy en día, Picasso es más rico y más famoso que cualquier otro artista que existió hasta el presente. Sus riquezas son incalculables. Citaré sólo uno de sus tesoros: posee una colección de varios cientos de sus propios óleos, que fue guardando durante todas las épocas de su vida. Esta colección —a los precios actuales— debe valer entre los cinco y los veinticinco millones de libras esterlinas.

El año pasado, uno de sus *gouaches* (técnica pictórica que suele pagarse menos que el óleo), de unos 65 por 95 centímetros, alcanzó en subasta las 80.000 libras. Bien es verdad que esta obra fue pintada en 1905, durante la llamada época azul, que, por haber tenido como tema patético a los pobres, ha sido siempre la predilecta de los ricos. Pero un bodegón pequeño y muy corriente, pintado en 1936, sobrepasó hace poco las 10.000 libras. Como la colección de sus propias obras, poseída por el autor, consta como mínimo de quinientos cuadros, muchos de ellos mayores y más importantes que dicho bodegón, vendríamos a tener, cuando menos, los cinco millones de esterlinas. Por supuesto, las obras habrían de venderse con *discreción*, no lanzarlas al mercado de golpe.

Poco después de la Segunda Guerra Mundial, compró una casa en el sur de Francia y la pagó con un bodegón. Lo cierto es que ha superado la necesidad de tener dinero. Cuanto desee poseer puede adquirirlo sólo con dibujarlo. La realidad ha venido a ser algo semejante a la fábula de Midas. Todo cuanto éste tocaba se convertía en oro. Todo cuanto Picasso circunda con una línea puede hacerlo suyo. Pero aquella fábula fue tragicómica, ya que Midas estuvo a punto de perecer de hambre; el oro no es comestible.

Al comienzo de los años cincuenta fue cuando el precio de la obra de Picasso y sus riquezas alcanzaron este grado fabuloso. Y las decisiones que afectaron de modo tan radical a su posición las tomaron personas que nada tenían que ver con él. El Gobierno norteamericano aprobó una ley que concedía una reducción en los impuestos a cualquier ciudadano que donara una obra de arte a cualquier museo de los Estados Unidos; la reducción era inmediata, pero la obra no tenía que ingresar en el museo hasta la muerte de su propietario. La finalidad de esta medida era estimular la importación de obras de arte europeas. (Aún quedan restos de esa creencia mágica de que la posesión de una obra de arte confiere poderes.) En Inglaterra la ley se modificó también —pero con el propósito de disuadir de la exportación— de modo que fuera válido pagar deudas póstumas con obras de arte, en lugar de dinero. Ambos instrumentos legislativos hicieron subir los precios de venta en las salas de todo el mundo aficionado al arte.

Hubo otras razones para esta subida. A comienzos de los años cincuenta, la cantidad de dinero disponible para inversiones se acrecentó en un grado sin precedentes. La reconstrucción que siguió a la guerra, los estímulos del rearme, la consolidación de las economías desarrolladas a expensas de las subdesarrolladas, todo esto llevó a una situación donde abundaban capitales disponibles. Ya ello de por sí hubiera podido iniciar a los inversores en arte, pero además intervino otro factor adicional, que podría calificarse de más humano.

La posibilidad de inversiones extranjeras y coloniales había sufrido un cambio con relación a los tiempos anteriores a la guerra. Las sumas, ahora requeridas, eran demasiado elevadas para que el inversor particular y medio pudiera tomar decisiones privadas; ahora, simplemente, ponía su capital en manos de grupos inversores organizados. Así el capitalismo monopolista adquirió carácter anónimo, tanto para el inversor medio como para el empleado medio.

En consecuencia, hubo algunos inversores que buscaron —como línea accesoria— algún campo de inversión que ofreciese posibilidades de interés personal y de distracción, sin dejar de ser relativamente seguro. Algunos de éstos se toparon con el arte. Y así, el arte, por aquel entonces, vino a ocupar en muchas vidas el hueco dejado por los ferrocarriles sudamericanos, el estaño boliviano o las plantaciones de té en Ceilán.

En un lapso de diez años, en las salas de venta de arte, los precios se elevaron al décuplo.

No obstante, aun antes de los años cincuenta, Picasso era ya rico. Los marchantes empezaron a comprar sus obras en 1906. En 1909 tomó una doncella, con delantal y cofia, para servir la mesa. En 1912, cuando pintó en Provenza una pared encalada, su marchante opinó que valía la pena demoler el muro para enviar el trozo pintado a París y que los expertos lo montaran de nuevo en un tablero. En 1919 se mudó a un piso espacioso en uno de los barrios parisinos más distinguidos. En 1930 compró el castillo de Boisgeloup, del siglo XVII, para residencia veraniega.



Castillo de Boisgeloup, Normandía

Desde los veintiocho años había quedado libre de preocupaciones monetarias, a los treinta y ocho era rico y desde los sesenta y cinco fue millonario.

Su reputación aumentó a medida que aumentaban sus riquezas. Por supuesto, al principio, aquélla precedió a éstas; fue la fama que tenía entre sus amigos y colegas la que atrajo primero hacia él la atención de los marchantes. Pero hoy son sus riquezas las que están ayudando a acrecentar su reputación.

Su nombre lo conocen muchos que no podrían decir cómo se llama su primer ministro. En Inglaterra es tan famoso como Rafael en Italia. En Francia goza de más renombre que Robespierre. Uno de sus amigos, el crítico George Besson, va más lejos todavía. «Nada tan arriesgado —dice— como tratar de definir a Picasso, ese hombre más famoso que Buda o que la Virgen María, más cambiante que una multitud». Lo cual es una exageración, como las de sus amigos de ahora. Pero no cabe duda de que ningún otro pintor fue tan conocido por tanta gente.

La explicación técnica de esto yace en los medios de comunicación de masas. Cuando alguien, por una u otra razón, ha sido seleccionado, son estos medios quienes transforman su público de centenares a millones. En nuestro caso, ha cambiado también el modo de acentuar esa fama. No es aquella que tuvieron Millet en Francia o Millais en Inglaterra, hace ochenta años, cuando llegaron a ella con dos o tres cuadros suyos que adquirieron popularidad y cuyas reproducciones podían verse en millones de hogares. Los títulos de estos cuadros —*Cherry Ripe* o *El Ángelus*— eran mucho más conocidos que el nombre de los pintores. Hoy en día, echando un vistazo al mundo entero, encontraríamos que, de cada cien que conocen el nombre de Picasso, nada más que uno es capaz de reconocer un cuadro suyo.

Sólo otro artista ha visto extenderse su fama de modo comparable: Charlie Chaplin. Pero «Charlot», como

aqueellos pintores del siglo pasado, se hizo famoso por la popularidad de su obra. Hay muchas anécdotas sobre la desilusión del público al ver al Chaplin auténtico; esperaban encontrárselo con su bigote y bastón. En este caso, el artista, o más bien su arte, pesó más que el hombre. En Picasso, por el contrario, el hombre, su personalidad, dejó en la sombra al arte. No es aún el momento de explicar por qué ha ocurrido esto. Se trata de algo sobre lo cual volveremos una y otra vez.



Capa, Picasso y Françoise Gilot en Golfo Juan, 1948

Podrá decirse que el reconocimiento del nombre no equivale al de la personalidad. Pero todo cuanto recordamos arrastra y atrae asociaciones.

Las asociaciones en torno del nombre picassiano han creado la leyenda de su personalidad. Picasso es un anciano que aún puede tener mujeres jóvenes. Es un genio. Está loco. Es el más grande de los artistas vivos. Tiene un montón de millones. Es comunista. Todo lo que hace son disparates: un niño lo haría mejor. Nos está tomando el pelo. ¡Si puede salir adelante con todo esto, suerte que tiene! Tal viene a ser el promedio de las asociaciones que su nombre evoca en Europa. Las contradicciones patentes son posibles —y hasta necesarias—, ya que ni se requiere, ni tendría aplicación una lógica clara en los personajes mitológicos.

¿Parecerá que exagero? En los últimos cincuenta años, bajo la presión inhumana de la sociedad burguesa, ha surgido una avidez terrible de sinrazón. Jaime Sabartés, compañero de Picasso de toda la vida, es su cronista oficial. Veamos cómo proyecta a su biografiado, al hombre, en el mundo legendario de los dioses:

Si Picasso pudiera detener el curso del tiempo, todos los relojes se pararían, las horas iban a cesar, los días tocarían a su fin y la Tierra tendría que suspender sus revoluciones, esperando a que cambiara de parecer. Y, de haber sido realmente él quien la detuvo, el mundo estaría esperando en vano. Así encontré a Picasso y así debe continuar. Es necesario para la libre persecución de su destino.²

Por sorprendente que esto pueda parecer a primera vista, la opinión del experto sobre Picasso es, en lo esen-

² Ésta y la cita de las páginas 26 y 27 han sido tomadas de uno de los más conocidos y más costosos libros sobre Picasso: *Picasso*, de Wilhelm Boek y Jaime Sabartés (Thames & Hudson, 1961).

cial, muy semejante a la del vulgo. Aunque los expertos sepan admirar su arte, siempre que pueden, presentan a Picasso como alguna otra cosa, como algo más que un pintor.

El escritor español Ramón Gómez de la Serna dijo, en 1932, acerca de su amigo:

En Málaga, su ciudad natal, encontré la explicación de lo que Picasso es, y comprendí en qué grado es un torero —los gitanos son los mejores toreros— y cómo, cuanto hace, en realidad, es toreo.

Jean Cocteau escribió a fines de los años cincuenta:

Una procesión de objetos sigue la estela de Picasso, obedeciéndole como las bestias obedecen a Orfeo. Así es como me gusta representarle; y cada vez que cautiva un nuevo objeto lo acaricia para hacerle adoptar una forma que le vuelva irreconocible a la mirada habitual. Nuestro encantador de la forma se disfraza de rey de los traperos, buscando entre las basuras de la calle algo que pueda serle útil.

Más que nadie me doy cuenta de la dificultad de escribir sobre pintura con palabras y de la necesidad que hay de imágenes y de metáforas. Pero las imágenes que utilizan los amigos de Picasso tienden todas a rebajar el mero arte de pintar. Cuanto más se les lee, tanto más tiene uno la sensación de que la obra del pintor es contingente. Otro de sus amigos, el escultor español Manolo, lo dice con toda sencillez: «Para Picasso, ¿comprende?, la pintura es una cuestión secundaria».

Sobre el autor

John Berger (Londres, 1926) se formó como pintor en la Central School of Arts. Además de un gran escritor —con G. (Alfaguara, 1994, 2012) obtuvo en 1972 el Premio Booker—, es uno de los pensadores más influyentes de los últimos años. Autor de novelas, ensayos, obras de teatro, películas, colaboraciones fotográficas y performances, ninguna manifestación artística se ha escapado a su talento. Sus ensayos y artículos revolucionaron la manera de entender las Bellas Artes, y su compromiso con el campesinado europeo en la trilogía «De sus fatigas», compuesta por *Puerca tierra*, *Una vez en Europa* y *Lila y Flag*, es ya un modelo de empatía y lucidez. Alfaguara también ha publicado *Hacia la boda*, *Un pintor de hoy*, *Aquí nos vemos*, *Fotocopias*, *King*, *Un hombre afortunado*, *De A para X*, *Con la esperanza entre los dientes* y *El cuaderno de Bento*.