

Brassai

CONVERSACIONES CON PICASSO

Prólogo

El gigante de un crepúsculo

Hacia el final del libro de conversaciones de Brassai con Picasso hay una comparación que a primera vista puede resultar sorprendente pero que luego adquiere un múltiple significado: el autor del texto relaciona las recepciones matinales en el taller del artista en la rue des Grands-Agustins con las ofrecidas en el siglo anterior por Goethe en Weimar. Buena parte de los trayectos de Brassai al lado de Picasso a lo largo de veinte años giran, en efecto, alrededor del magnetismo picassiano para atraer la vida cultural de su tiempo, con una fuerza extraordinaria al principio y después, alcanzada la celebridad universal, con una mezcla de fastidio, desdén y claustrofobia.

Desde esta perspectiva el plano más interesante corresponde a la existencia cotidiana de Picasso en el París ocupado de los años cuarenta, un escenario fantasmagórico en el que las luciérnagas se mueven en la oscuridad con inusitada brillantez. Del mismo modo en que los historiadores de la cultura pueden tener una idea bastante aproximada de la "civilización de Weimar" a través de la correspondencia privada y pública de Goethe, quien desee establecer la crónica del arte en el tramo central del siglo xx hará bien en acudir a las listas de invitados al taller de Picasso que, no sin ironía, recuerda Brassai en su libro. En ellas se hallan

los nombres decisivos y aquellos otros que en la época en que escribía Brassai aún se tenían por tales. Casi todos acudían al templo pagano de Picasso con el mismo supuesto fervor con que los románticos se dirigían al de Goethe.

La comparación es incluso pertinente para la vejez de ambos tras largas vidas, prolongados caminos creativos y famas adquiridas en fechas excesivamente juveniles. Las expresiones con que el octogenario Picasso, ya en la Costa Azul, se queja de la reclusión a la que lo obliga la celebridad se parecen mucho a los lamentos, también coquetos, del anciano Goethe en sus conversaciones con Eckermann. Con mayor talento crítico que éste, desde luego, Brassai anota reflexiones casi idénticas.

Pero el sentido más profundo de su comparación es dudoso que fuera percibido por el mismo Brassai, puesto que él *todavía* no estaba en condiciones, como lo estamos nosotros medio siglo después, de establecer el carácter *crepuscular* de la atmósfera que rodeaba a Picasso. También desde algún ángulo el mundo de Goethe lo era ya que acogía el fin de un modelo aristocrático del que nacerían la Alemania y la Europa posteriores. Así, desde otro ángulo, en el mirador goethiano se vislumbraba todo el poder de la cultura europea moderna.

Y es precisamente el final de esta cultura el que, acaso sin advertirlo, registra minuciosamente Brassai en su libro. *Conversaciones con Picasso* es el privilegiado testimonio de un canto de cisne, de un final de época que estalla con enorme fecundidad para dejar un reguero de fragmentos. Cuando los artistas y escritores se reúnen en el taller de la rue des Grands-Augustins todavía están convencidos de que, pese a la ocupación y la guerra, Europa es el centro del mundo y ellos el *centro de ese centro*. No saben aún que el decorado está cambiando de manera irreversible. Al llegar a París Picasso había llegado a la que Walter Benjamin denominó "capital del siglo XIX". Lo continuó siendo en la

primera mitad del siglo siguiente. Al dejar París, camino de la vejez en la Costa Azul, Picasso abandonaba una ciudad que, como la propia Europa, había perdido el centro de gravedad. Empezaba para la cultura europea el imprevisible proceso de sacrificio y depuración, de conflicto y simbiosis, en el que ahora habitamos.

Picasso es el gigante que se proyecta sobre una culminación aunque asimismo sobre una disolución. Y Brassai capta su alargada sombra con la detallada precisión que únicamente un fotógrafo es capaz de ofrecer. La prioridad de la imagen fotográfica domina el libro de manera que todo él es una tentativa, coronada con éxito muchas veces, de aislar los iconos esenciales que anidan en el arte. Más allá de los ojos abrumadores de Picasso -comparados también a los de Goethe- la cámara de Brassai quiere capturar la *vida secreta* de las obras.

En el libro hay fotografías memorables que dan pie a páginas memorables. Como la de una *Cabeza de muerto* de belleza brutal que promueve una de las numerosas alabanzas por parte de Picasso de las "figuras primitivas" o como *El gato sentado* que ilustra la maravillosa inclinación a las metamorfosis del artista.

Llama la atención en todo momento el respeto que parece tener Picasso por la fotografía, quizá porque, él mismo lo dice, "ha liberado a la pintura" de las recurrencias literarias y de las anécdotas para permitirle dirigirse a lo esencial. Como quiera que sea, Brassai aprovecha con gran pericia aquel respeto para fotografiar, sesión tras sesión durante años, las esculturas del artista y, simultáneamente, fijar el *retrato* de Picasso como creador.

Picasso se rodeaba de una perpetua epifanía puesto que consideraba que todo lo real era materia prima del arte que al arte compensaba mediante una continua generación de nueva realidad. El artista era un *médium* en el seno de una colosal metamorfosis. De ahí la permanente ironía de

Picasso con cierto realismo que se suponía dueño de las reglas del mundo: "hay que doblar la *realidad objetiva*, como se dobla una sábana, y guardarla en el armario". Picasso no se sentía atraído por el juego entre el Minotauro y el laberinto tan sólo como un motivo mítico más sino por su significado esencialmente artístico. Se identificaba con la potencia monstruosa y metamorfoseada del Minotauro.

Sutil perceptor de esta circunstancia, Brassai sigue las huellas creadoras de Picasso por el laberinto. Una tras otra aparecen ante su cámara fotográfica -y luego, mediante su texto, ante los ojos del lector- las máscaras picassianas: el acróbata circense que, a su vez, ama con delicadeza el espectáculo del circo; el alquimista que en un determinado momento quiere introducir en su retorta "los cristales refundidos en el calor de la tierra"; el genio nocturno que recolecta desechos para convertirlos en nuevas formas ("rey de los traperos" lo llama Jean Cocteau). Y la principal de todas esas máscaras picassianas: la del que se considera íntimamente un *hacedor de máscaras*, un demiurgo profano.

De creer a Brassai nada parece excitar tanto a Picasso como la posibilidad de hacer mundos desde la casi nada. El libro está lleno de episodios que confirman esta convicción, de manera que el permanentemente ocupado Picasso sólo interrumpe su trabajo cuando se presenta la oportunidad de enfrentarse a aquel reto. Entre muchas, es reveladora la historia del cetro que pinta durante toda una noche, el "bastón de Pirro", para que Jean Marais lo utilice en una representación teatral que acaba en un absoluto fracaso. La pasión de Picasso por construir nuevas formas sólo era equivalente a la de reinventar formas arcaicas. La máscara, el tótem, los iconos del instinto y de la fecundidad, los símbolos de la muerte, de la lucha y del sexo: el futuro era la reinención del pasado.

A través de esta clave podemos acceder a otra, bien documentada en las páginas de Brassai, que confirma el tradi-

cionalismo revolucionario de Picasso al confrontarse con la historia del arte. Apenas es posible encontrar otro pintor que haya dialogado con tanto vigor con un número tan amplio de predecesores; incluyendo aquellos que le son más inmediatos. Si dejamos de lado cierta sinuosidad en el vínculo con algunos contemporáneos -Braque, Matisse, Léger o Ernst-, las lecciones picassianas sobre *su* historia de la pintura, la que repercute directamente en su *manera* de pintor, son admirables.

Aparte del reconocimiento a Cézanne ("mi único maestro") a través de los años contenidos en *Conversaciones con Picasso* van surgiendo y resurgiendo los interlocutores del artista. Manet, muy cercano en la jerarquía a Cézanne, Delacroix, el Greco, siempre admirado aunque quizá con una leve pérdida de influencia con el paso del tiempo. En algunos casos las presencias son indirectas, como la de Poussin, que entra en el escenario como personaje de *La obra maestra desconocida* de Balzac, o como la de Goya, citado como pintor del apocalipsis moderno mediante un recuerdo sangriento de André Malraux sobre la recién finalizada guerra.

Con todavía mayor detalle penetramos en capítulos que afectan al arte de Picasso en el período de sus charlas con Brassai. Es excepcional su disección del Cristo de Grünewald, descompuesto en fragmentos y recompuesto de nuevo para vivir en la pintura picassiana con una tragicidad impactante. En este, como en los demás casos, el procedimiento empleado por Picasso es decididamente *cubista* , no necesariamente como estilo pero sí como método: eliminación de lo epidérmico, identificación de las estructuras subyacentes, recomposición depurada de las formas.

Un procedimiento similar, por tanto, al que el artista utilizaba para enfrentarse a la "realidad", perfectamente intercambiable, en consecuencia, con el arte. Brassai

rememora con detenimiento la ejemplificación sistemática de este *método cubista* en las variaciones que Picasso realizaba sobre *Las Meninas* de Velázquez. Era una elección nada azarosa: si el cuadro de Velázquez era uno de los mayores análisis jamás pintado del *acto de mirar*, la recreación picassiana quería ser directamente una radiografía del *acto de pintar*. El enigma circular de Velázquez, la revelación finalmente velada otra vez, es abordado por Picasso con furiosas arremetidas que, si no resuelven el enigma, constituyen en sí mismas, cada una de ellas, excavaciones en un misterio irreductible.

Brassaï, que al principio del libro es únicamente un visitante circunstancial que acude al taller del artista para fotografiar sus esculturas, acaba convirtiéndose en un atento observador de los procesos de creación de Picasso. Es perfectamente consciente de su estatura artística pero, pese a ello, permanece a cierta distancia del imán que magnetiza a todos los que lo rodean. Quizás influye la necesidad de mantener emancipado el ojo del fotógrafo. Gracias a esta libertad muchas de sus instantáneas son soberbias. Un retrato impresionante del crepúsculo de una edad de oro.

Y en el centro de este retrato un artista, Picasso, que Brassaï acierta a definir como pocos lo han hecho: "el que confronta todo lo que existe con todo lo que puede existir".

RAFAEL ARGULLOL

Conversaciones con Picasso (fragmento)

Viernes 13 de diciembre de 1946

Al llegar ayer a casa me encontré un mensaje telefónico de Sabartés: "Brassaï, ¿puede usted venir lo antes posible a casa de Picasso?". Me vuelve a llamar esta mañana.

SABARTÉS.- ¡Venga en seguida! Picasso ha hecho algo sorprendente. Me ha encargado que lo llamara. ¿Que de qué se trata? No se lo puedo explicar por teléfono. Ya lo verá. ¡Una sorpresa! Tiene que aprovecharse. Coja un taxi. Puede cambiar de idea.

Encuentro a Picasso rodeado de gente, extranjeros en su mayoría. Lleva una chaqueta roja de lana tupida, a grandes cuadros negros -sin duda regalo de un visitante norteamericano-. Nada más decirle buenos días, Sabartés me arrastra al taller: "¡Venga, venga, dejemos a estos pelmazos! ¡Los despachará pronto! ¡Fíjese!"

¿Qué es lo que veo? ¡El *Pintor de género*! Allí está, a tamaño natural, ante un inmenso lienzo, con blusón blanco, una paleta y un manojo de pinceles en la mano. Está allí meditando el secreto de esa pintura bastante enigmática, titulada al principio *Serenata*, luego *La Alborada*, que representa dos mujeres: una desnuda, echada en un sofá cuyo

tapizado de rayas multicolores recuerda el de la *Gitana dormida*, de Rousseau; la otra vestida, sentada en una silla con una mandolina en las rodillas. Indudablemente, la presencia simultánea de dos mujeres en su vida tiene mucho que ver con el nacimiento de este cuadro y también con una serie de otros lienzos con el mismo motivo.

SABARTÉS [espiando en mi cara el efecto de la sorpresa].- ¿Qué me dice? La idea le ha venido de pronto. La ha realizado inmediatamente.

Observo al *Pintor de género*. Picasso ha emperifollado de esta manera a la gran figura de bronce con el cuerpo de maniquí 1900. Deseoso de estar con nosotros, ha liquidado a sus visitantes. Le brillan los ojos de malicia:

PICASSO.-¡Quería darle una sorpresa! Extraño personaje, ¿eh? ¿Y la paleta? ¿Se ha fijado en la paleta? Me la han mandado de los Estados Unidos. Las hacen allí en cristal irrompible, en *pyrex*, me figuro. Como paleta no vale nada. ¡No se ven bien los colores, es absurda! Pero ¡hay que reconocer que una paleta de cristal es un objeto mágico! ¡Me ha dado la idea de este disfraz: el “pintor de género” con su paleta luminosa, irradiante!

Hago unas fotos. Picasso me ayuda y, bajo la cómplice mirada de Sabartés, se divierte como un colegial que ha gastado una broma a un compañero. Al acabar, me busca algunas estatuas.

PICASSO.-He encontrado muchas. Pero es una pena, sólo hay una intacta. Tengo que recompensar las otras. Pero ¿cuándo y cómo? ¿La semana que viene? Son figuritas en barro. Me olvidé de hacerlas cocer. Y la arcilla seca es muy frágil, se rompe, se pulveriza.

Le doy las fotografías de sus guijarros grabados y también algunas vistas de su taller.

YO.-Los lienzos fotografiados en su ambiente me parecen más vivos que en una simple reproducción. Se ve el cuadro tal y como es, en sus dimensiones exactas. ¡En el fondo no hay nada tan engañoso como una reproducción! El otro día me enseñó usted la de la *Bacanal* y creí que sería un lienzo grande. Me ha sorprendido el ver que se trata de un guache pequeño.

PICASSO [ríe maliciosamente y saca la *Bacanal* de una carpeta].-¡Aquí está! La pinté inspirándome en Poussin durante los días sangrientos de la Liberación, en agosto. Sonaban disparos por todas partes. Los tanques sacudían la casa.

Observo la *Bacanal*: un remolino de deseo, un enmarañamiento de cuerpos. La batalla hace estragos también en este guache. Basándose en Poussin, Picasso dio rienda suelta a su erotismo en aquellos días trágicos. Alrededor del barbudo fauno y de la ninfa de rollizo trasero y senos agresivos, se desarrolla una pelea, un cuerpo a cuerpo. Surgen por todas partes manos y pies que no se sabe a qué cuerpos pertenecen.

PICASSO.-Un fotógrafo norteamericano hizo una reproducción en color en los primeros días de la Liberación. Era el primer norteamericano que venía a verme. No me acuerdo cómo se llamaba... Pero tiene usted razón al preferir un cuadro situado en su ambiente. Siempre le he pedido a Zervos que no se limite a la simple reproducción. Muchas veces se comprende mejor un cuadro al verlo rodeado de vida.

Volvemos -por enésima vez- sobre las esculturas en papel que, hasta ahora, las circunstancias imprevistas me han impedido fotografiar. Podría haberlas hecho sin él. Pero

quiere estar presente, porque piensa que en estos objetos frágiles, efímeros, el último toque es muy importante.

PICASSO.-Quiero hacerlas con usted... Necesitaríamos dedicar todo un día... Se tarda en encontrar el mejor punto de vista, la iluminación más adecuada. Pero ¿cuándo podremos tener un día para esto?