

PODER Y GLORIA DE PABLO PICASSO

por **John Banville**

En 1935, la fotógrafa Dora Maar conoció a Pablo Picasso e inició una relación con él que estuvo a punto de destruirla emocionalmente, ya que fomentó su masoquismo latente y la engañó repetidamente con otras amantes. Diez años más tarde, una vez terminada la guerra y su relación, sufrió un colapso mental y fue tratada por Jacques Lacan, ese dudoso psicoanalista de *ces jours*, que, según John Richardson, “la rescató y transformó de ser una rebelde surrealista a una devota conservadora católica”. Como dijo la propia Maar: “Después de Picasso, solo queda Dios.”

Estas son las palabras que cierran el cuarto volumen de la gigantesca biografía de Richardson sobre Picasso, y son las últimas que tendremos de él, pues murió en 2019 a los 95 años. La confesión de Maar es un buen ejemplo del nivel de idolatría servil del que gozaba Picasso en las décadas de 1930 y 1940, cuando había alcanzado una fama y una fortuna asombrosas. La veneración no procedía solo del siempre creciente grupo de mujeres a las que se sentía unido, sino también de su círculo de acólitos y seguidores y, de hecho, de gran parte del mundo. En todas partes había gente, incluso gente que no tenía ni idea de pintura, que sabía quién era el creador del *Guernica* y podía reconocer las figuras de sus mujeres violentamente distorsionadas, y sobre todo sus mujeres llorosas, que los críticos definieron como objetos de una belleza sobrecogedora. Era todo bastante desconcertante, pero los expertos son los expertos, y la supremacía de Picasso era, y sigue siendo, incuestionable.

Por supuesto, Picasso se regodeaba en esa gloria. Al fin y al cabo, fue uno de los grandes *showmen* del siglo, y como todo *showman* sabe, el espectáculo no debe parar nunca, nunca, nunca y debe continuar siempre, interrumpido solo por el azote del látigo en la espalda de sus intérpretes. Uno de los amores más importantes de su

John Richardson ha sido el más minucioso y cercano biógrafo de Picasso. Aunque la muerte impidió que concluyera su monumental saga, nos legó un último volumen en el que revela el diabólico control que el artista ejercía sobre sus admiradores.

vida, la pintora Françoise Gilot, solía dirigirse a él como *Monseigneur*, y lo trataba como a un rey en toda su gloria, él que una vez firmó un autorretrato como “Yo el rey”. No bromeaba. Había cierto patetismo en esta actitud: Jean Cocteau, viejo amigo y adúlador del pintor, era el maestro de ceremonias de La Californie, la gran villa de Cannes donde Picasso vivió en los años cincuenta, pero nadie dudaba de quién mandaba realmente. “El artista parecía un antiguo Grock, cuyo momento ya había pasado”, escribió Richardson sobre Picasso en su primer volumen, “en lugar de un gran artista en plena regeneración exultante”. Menudo circo debió de ser, con ese pequeño demonio de ojos negros como maestro de ceremonias.

Richardson estaba bien situado para escribir la vida de esta criatura tan excesiva. Conoció a Picasso en 1948 a través del coleccionista de arte inglés Douglas Cooper, amante de Richardson por aquel entonces. Desde el castillo de Cooper, cerca de Aviñón, “iban a Vallauris, donde Picasso vivía en una pequeña y fea villa llamada La Galloise, que estaba escondida detrás de un garaje”. Ya aquí tenemos una muestra de lo que estaba por venir. La biografía de Richardson no iba a ser un tratado académico sesudo y árido, sino un retrato del artista por parte de un viejo amigo.

La ventaja de este enfoque es que Richardson, y por extensión nosotros, tenía un acceso íntimo al pintor, no solo frente al caballete, sino también en casa, en las corridas de toros, huyendo de una amante a otra, y así sucesivamente. Fue “tras comprobar de primera mano la estrecha relación que había entre su vida personal y su arte” cuando Richardson decidió, a principios de la década de 1960, cómo quería abordar la escritura de su biografía: “Dado que las sucesivas imágenes que Picasso ideó para sus mujeres siempre impregnaron su estilo, le propuse concentrarme en los retratos de esposas y amantes. El artista aprobó este enfoque.” Así pues, al biógrafo no le faltaría

material. Picasso era un maestro del retrato, y la mayoría de sus retratos eran de mujeres, y la mayoría de las mujeres eran sus amantes, presentes, pasadas e incluso, en algunos casos, futuras.

La desventaja de esta cercanía con Picasso es que Richardson de vez en cuando cae en una cháchara ridícula, del tipo que enfurece al historiador del arte británico T. J. Clark. En su libro *Picasso and truth*, uno de los mejores estudios sobre el artista aparecidos en los últimos años, se lamentaba del “carácter abominable de la mayoría de los escritos sobre el artista”:

Su prurito, su pedantería, los vaivenes salvajes entre (o la coexistencia inconsciente de) un servilismo adulator y una falsa indiferencia, [...] la fingida intimidación (“recuerdo una tarde en Mougins...”); y sobre todo la determinación de no decir nada, o nada en particular, sobre la estructura y la sustancia de la obra a la que Picasso dedicó su vida...

Sin embargo, Richardson no aspiraba, ni lo pretendía, a analizar su sujeto o el arte de su sujeto con el ojo crítico forense de Clark. *Picasso. Una biografía*, una saga que nunca se terminará —se detiene en 1943, antes de los últimos treinta años de la vida de Picasso—, es tanto el retrato de una época, con todo su colorido y sus trágicos, y a menudo triviales, avatares como la biografía de uno de los titanes de esa época.

El volumen IV, *The Minotaur years: 1933-1943*, comienza con Picasso metido hasta el fondo en un problema con una mujer, como tantas otras veces. En 1932, buscaba desesperadamente algún modo de librarse de su esposa rusa, Olga, antigua bailarina que “pasó de ser una dama de compañía y una anfitriona impecable a convertirse en una arpía en casa”. Una lesión y una posterior operación en la pierna izquierda habían puesto fin de manera prematura a la carrera de Olga como bailarina. Picasso se impacientaba ante sus quejas. Richardson escribe: “Como el artista me dijo una vez —en Mougins—, creía que ‘las enfermedades de las mujeres son culpa de las mujeres’.”

Aun a riesgo de molestar a T. J. Clark, porque Richardson se centra en las cuestiones de la cintura para abajo, uno se ve obligado a observar que Picasso sufría, o se vanagloriaba, de un mal caso de satiriasis que continuó hasta bien entrada la vejez. No podía apartar las manos de las chicas. Richardson tarda en mostrar simpatía por ninguno de los amores de Picasso, aunque no puede dejar de sentir ternura por Marie-Thérèse Walter, que tenía diecisiete años cuando se convirtió en la amante de Picasso, de 45. Richardson cuenta que una noche de enero de 1927, “mientras recorría los grandes bulevares en busca de *l’amour fou*”, el artista se encontró con Marie-Thérèse y le dijo una de las frases más antiguas del libro

del seductor: “Tienes un rostro interesante. Me gustaría retratarte. Creo que vamos a hacer grandes cosas juntos.” Para Picasso, ella era —como nos informa Richardson en un volumen anterior con un entusiasmo inusitado, relamiéndose los labios, y con una gramática ligeramente temblorosa— “la *femme-enfant* de sus sueños: una rubia adolescente con penetrantes ojos azul cobalto y un cuerpo precozmente voluptuoso: grandes pechos, muslos robustos, rodillas bien amortiguadas y nalgas como la Venus Calipigia”.

La profecía del pintor de que harían “grandes cosas juntos” se cumpliría con creces, en más de un sentido. Marie-Thérèse sería su amante, su modelo y su musa durante casi una década, durante la cual tuvieron una hija, Maya, a la que Picasso amó y cuidó con una devoción poco habitual en él. El pintor hizo todo lo posible por mantener a Marie-Thérèse en secreto. En el verano de 1928, cuando él y Olga vacacionaban en Bretaña, la escondió en un campamento de vacaciones cercano. Richardson escribe, sin reflexionarlo mucho, sobre lo que Marie-Thérèse podría haber pensado sobre este acuerdo: “Qué placer perverso y surrealista debió de proporcionar a Picasso tener a su amante adolescente oculta de su esposa en un campamento de verano para niños.” Olga sospechaba que algo pasaba, pero no descubriría la verdad hasta mediados de los años treinta. La encarnación —la palabra es adecuada, sin duda— de Marie-Thérèse en la vida de Picasso significó el final para Olga, aunque Picasso nunca conseguiría divorciarse de ella y tuvo que conformarse al final con una separación judicial.

En los años siguientes, la imagen de Marie-Thérèse dominó gran parte de la obra de Picasso. Se la representa participando lánguidamente en escenas de arrebatado bacanal —véase, en particular, la magnífica serie de grabados conocida como la *Suite Vollard*, realizada entre 1930 y 1937— o en muchos cuadros en forma de busto esculpido colocado a un lado del lienzo y observando tranquilamente a Picasso, que adopta la forma estilizada de un dios o del Minotauro. Muestra a la joven ocupada en placeres curiosamente distraídos y melancólicos, en escenas que son “más tiernas y melancólicas que eróticas”, juzga Richardson.

Marie-Thérèse amaba el agua, pero sufrió varios percances y enfermedades en el mar. En 1932 cayó gravemente enferma por culpa de una espiroqueta que contrajo nadando, o tal vez en kayak, en el Marne. Cuatro años antes, en el campamento de verano donde Picasso la había escondido, salvó a una de las chicas de morir ahogada y estuvo a punto de morir ella misma. Richardson observa que “la angustia provocada por los accidentes de Marie-Thérèse impulsó a Picasso a recurrir a la magia votiva: exvotos —votos a dioses, ya fueran mitraicos o cristianos— ante la enfermedad, el accidente

o la muerte”. Picasso siempre fue muy supersticioso, y siempre mostró interés en el mitraísmo, un culto romano predominante en los cuatro primeros siglos de la era cristiana que implicaba, entre otros rituales oscuros, el sacrificio de toros –Picasso fue un aficionado de toda la vida a las corridas de toros–. Estas cuasi creencias alimentaron su obra e impregnaron muchas pinturas, esculturas y grabados con una especie de salvajismo sacramental.

Dados estos intereses y su voluntad –de hecho, su determinación– de llegar a lo más profundo de su propio ser y conciencia, no es de extrañar que al menos coqueteara con el surrealismo. Escribió una obra de teatro surrealista y compuso mucha –demasiada– poesía surrealista, si es que esa es la palabra adecuada; algunos calificarían su poesía de batiburrillo. Richardson lo cita con profusión: “el collar de sonrisas depositado en el nido de la herida por la tempestad que con su ala prolonga su martirio acariciante aurora boreal vestido de noche de hilos eléctricos la arroja en mi vaso para zambullirse en pleno sonando su corazón...”.

No dejaba de irritarle que André Breton y sus extravagantes secuaces se apropiaran del término “surrealismo” y lo desvirtuaran. “Los surrealistas nunca entendieron lo que yo pretendía cuando inventé esta palabra [...] algo más real que la realidad.” Sin embargo, ese coqueteo produjo calor y luz o, más a menudo, una oscuridad *numinosamente* iluminada. Richardson dice que Picasso “no compartía la obsesión [de los surrealistas] por los sueños y el automatismo”, pero cita la sutil observación de Pierre Daix, amigo y biógrafo de Picasso: “lo que Picasso extrajo de las ideas surrealistas fue la libertad que daban a la pintura para expresar sus propios impulsos, su capacidad para transmutar la realidad, su poética”.

Una de las figuras fantasmales que persiguió a Picasso durante toda su vida fue la de su adorada hermana Conchita, fallecida en 1895, a la edad de siete años. Pablo, un prodigio a los trece, había hecho un voto a Dios de que si le salvaba la vida de Conchita no volvería a pintar. Richardson se refiere repetidamente a esto como la “promesa rota”, aunque es difícil ver cómo se rompió, ya que Dios no hizo caso de la promesa del niño. De todos modos, “la temprana muerte de la querida niña proyectaría una sombra ineludible sobre prácticamente todas las relaciones de Picasso con las mujeres, especialmente la que mantuvo con Marie-Thérèse”. Y es verdad que, con el paso de los años, la imagen de su amante se fundió con la de su hermana perdida. Una de las esculturas más famosas de Picasso, y la que ordenó erigir sobre su tumba, fue *Mujer con jarrón*, de 1933. Richardson identifica específicamente esta escultura con Conchita.

En una de las grandes obras de Picasso, el grabado *Minotauro ciego guiado por una niña en la noche*, de la *Suite*

Vollard, y en la que podría decirse que es su obra cumbre, *La minotauromaquia*, grabada al aguafuerte y al ácido, ambas de 1935, Marie-Thérèse se confunde con Conchita, directamente en la primera, por sugerencia en la segunda, en la que una niña sostiene en alto una luz que la guía. Una vez vista, *La minotauromaquia* no se olvida jamás; es un cuadro misterioso, profundamente cargado y, sin embargo, impregnado de calma y resignación. Parece contener todos los temas de Picasso, incluido un fantástico autorretrato en la figura de la izquierda que sube una escalera, la niña con la luz en alto, el Minotauro –“el mítico *alter ego* de Picasso como figura de inmenso, aunque imperfecto, poder”, escribe Richardson– y una Marie-Thérèse de pechos desnudos tendida de espaldas sobre un caballo destripado y empuñando en una mano una espada con la que parece que va a poner fin a la miseria del pobre animal. Esta obra fue realizada cuando España se deslizaba hacia la Guerra Civil, y es un emblema mucho más resonante de la oscuridad de la época que el *Guernica* (1937), que parece vulgar y ampuloso en comparación.

Richardson, inevitablemente, dedica un capítulo al *Guernica*, que conmemora la destrucción de esa ciudad vasca por parte de la Luftwaffe. La atrocidad había sido planeada por Hermann Göring como regalo para Hitler por su cumpleaños, el 20 de abril, pero por razones logísticas tuvo que aplazarse hasta el 26 de ese mes. No obstante, el Führer quedó encantado con lo que el comandante de la operación describió en su diario como “absolutamente fabuloso [...] un completo éxito técnico”. La ciudad fue arrasada y murieron más de mil quinientos civiles.

Picasso sintió que tenía que hacer algo, ir a la guerra a su manera. El resultado fue el *Guernica*, un gigantesco lienzo de 3.49 metros de ancho y 7.77 de largo, ejecutado en cuestión de semanas en su estudio parisino de la rue des Grands-Augustins. En su momento, el artista tuvo sus dudas sobre la obra, dudas que aclaró más tarde a un amigo, diciendo que prefería las *Tres bailarinas* de 1925: “Fue pintado como un cuadro, sin motivo ulterior.”

Otros estuvieron de acuerdo. El director de cine Luis Buñuel, que ayudó a colgar el *Guernica* en el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1937, no lo soportaba. “Todo en él me incomoda, tanto la técnica grandilocuente como la forma en que politiza el arte [...] Me encantaría volar el cuadro.” Buñuel y algunos otros se dieron cuenta de que, a pesar de su desmesurado gigantismo, el *Guernica* es esencialmente una obra *kitsch*. Picasso habría podido llamarlo, siguiendo a Goya, *Los desastres de la guerra*, pero vincularlo a un lugar y a un acontecimiento concretos era robarle su autonomía, la autonomía que, nos guste o no, una obra de arte debe defender para ser plena y libremente auténtica.

Toda su vida Picasso fue un camaleón artístico, y nunca lo fue tanto como en marzo de 1935. *La minotauromaquia* es un cuadro fechado el 23 de marzo. Seis días más tarde, pintó al óleo una escena verdaderamente sorprendente, *La familia*, que Richardson, con gran moderación, describe como

un gran paisaje con figuras, un tanto banal, que no guarda relación con nada de lo que había hecho hasta entonces [...] En [el cuadro] la madre abraza a la bebé Conchita. Entre ella y el padre están el pequeño Pablo y su hermana Lola. El paisaje desolado evoca [...] el doloroso invierno de la muerte de Conchita en 1895, la época de la promesa rota.

Es un cuadro que quedaría muy bien en la tapa de una caja de bombones. ¿En qué estaba pensando? Richardson ni siquiera se atreve a adivinarlo, y probablemente deberíamos seguir su ejemplo y permanecer en silencio. Sin embargo, el sentimentalismo de la imagen resulta chocante. Los relatos de las aventuras con Marie-Thérèse y Dora Maar ocupan gran parte de este cuarto volumen. Picasso se complacía sádicamente en atormentar a la cada vez más masoquista Maar —es la mujer que más llora en la obra de Picasso—, sobre todo imponiendo en sus retratos frecuentes ecos de los rasgos únicos e inmediatamente identificables de Marie-Thérèse. También le complacía representar a su detestada esposa, la pobre y coja Olga, como un monstruo con lengua de serpiente y un sombrero ridículo. En otra de sus confidencias íntimas, Richardson cuenta que se sentó con Picasso en una corrida en Nimes en los años cincuenta. “Se volvió hacia mí y me dijo: ‘Esos caballos son las mujeres de mi vida’.” La por entonces mujer de su vida, su segunda esposa, Jacqueline Roque, hizo una mueca de dolor, como no podía ser de otra manera, cuando los pobres caballos de la pista pisaron sus propias entrañas ensangrentadas.

Picasso podía llegar a ser diabólicamente cruel. Una noche llevó a Olga y a su problemático hijo Paulo a una representación de *Pagliacci*. “De vuelta a casa, desnudó a Olga muy cariñosamente antes de hacerle el amor.” A la mañana siguiente, la criada anunció que había un caballero esperando en el salón para hablar con madame Picasso. Olga intentó que su marido fuera a ver de quién se trataba, pero él insistió en que debía ir ella misma. Diez minutos más tarde, Olga regresó del salón, muy pálida, con un documento que le había entregado el visitante: una citación para comparecer ante el tribunal y responder a la demanda de divorcio que su marido había interpuesto contra ella. Picasso se alejó cantando *Pagliacci* a pleno pulmón.

Picasso pasó, en general, una “buena guerra”, como dicen los ingleses. Tuvo sus sustos, no el menor de ellos

cuando parecía que Franco iba a convencer a los nazis para que lo extraditaran de París a España, donde el caudillo y sus triunfantes fascistas se habrían ocupado de él rápidamente, a pesar de toda su fama. También demostró su talento para embaucar a las autoridades y, gracias a su rapidez mental y su facilidad de palabra, logró frustrar los intentos de los alemanes de confiscar una cámara acorazada en la que él y Matisse habían guardado montones de obras suyas valoradas en millones.

Al cierre del volumen, a principios de 1943, la guerra duraba ya tres años, la salud mental de Dora Maar estaba en declive y la madre del pintor había muerto. Una vez más, Picasso se comportó de forma atroz. “Dora diría más tarde que cuando Picasso vio a su madre muerta en el suelo, ‘montó un circo alrededor, iba y venía con sus amigos [...] Era repugnante. Para menospreciar la muerte, ¿sabes?, porque le aterroriza’.”

El frontispicio del libro es una impresionante fotografía de Picasso, tomada por Lee Miller en —exacto— Mougins, en el sur de Francia, en 1937. El pintor está sentado de lado frente a la cámara y dirige al objetivo su famosa *mirada fuerte*,* “apreciada por los andaluces como fuente de poder sexual”, nos informa Richardson, y continúa diciendo que “la ecuación entre visión, sexualidad y creación artística es la clave que a menudo abre el significado de la obra de Picasso”. La amplitud y la vaguedad de esta afirmación son típicas del peor Richardson, aunque hay que añadir que en este último libro, escrito entre los ochenta y los noventa años, está lo mejor de su trabajo.

La grandeza de Picasso no está en su mirada, ni en su sexualidad, ni siquiera en su arte, sino en su implacable plan para negar a los seres humanos el consuelo y la escapatoria de la verdad, es decir, la verdad construida por los hombres. Picasso rebatiría la sentencia de Keats de que “la belleza es verdad, la verdad belleza” mirándole fijamente a los ojos y diciendo: “Sí, y ambas son mentiras.” Como dice T. J. Clark: “¿No es [la de Picasso] la imagen más inmoral de la existencia que jamás haya perseguido alguien en la historia? Yo creo que sí. Quizá por eso nuestra cultura lucha tanto por trivializar —hacer biográfico— lo que él nos muestra.” Sí, las biografías estilizan, y en el proceso hasta cierto punto trivializan, una vida, pero la enorme muestra de amor de Richardson arroja luz sobre un maestro moderno oscuro, a menudo destructivo, pero siempre creativo. —

Publicado originalmente en The New Republic © [2021] New Republic. Todos los derechos reservados. Reproducido bajo licencia. Traducción del inglés de Ricardo Dudda.

JOHN BANVILLE (Wexford, 1945) es escritor. Su novela más reciente es *Las singularidades* (Alfaguara, 2023).

* En español en el original.