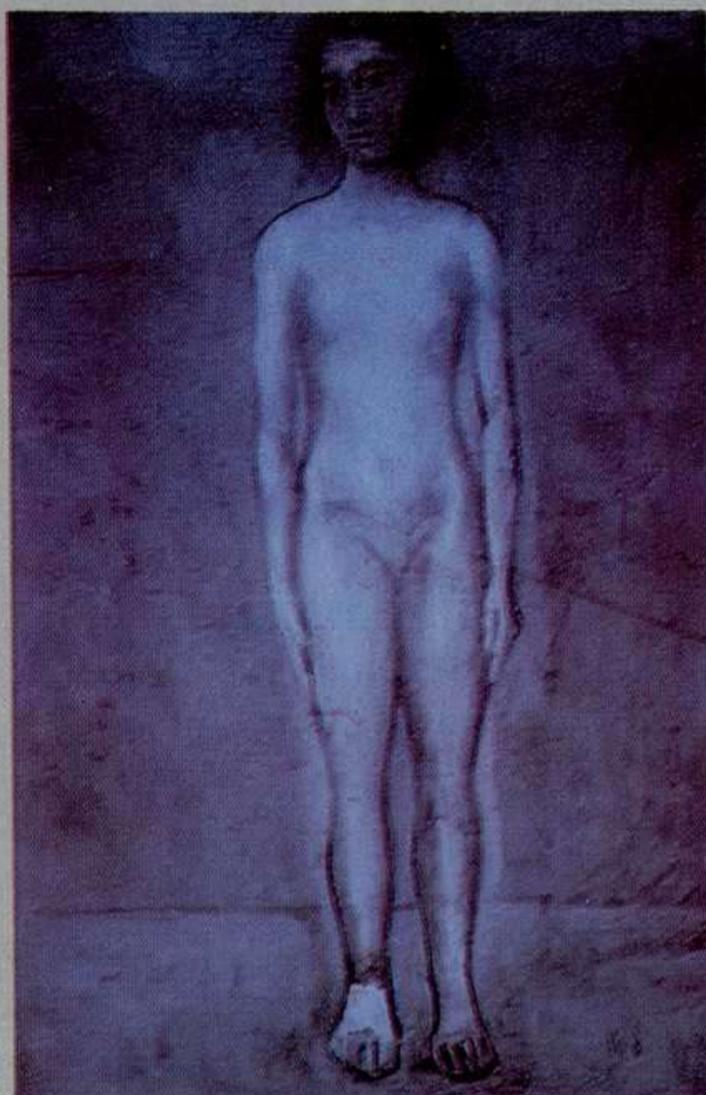


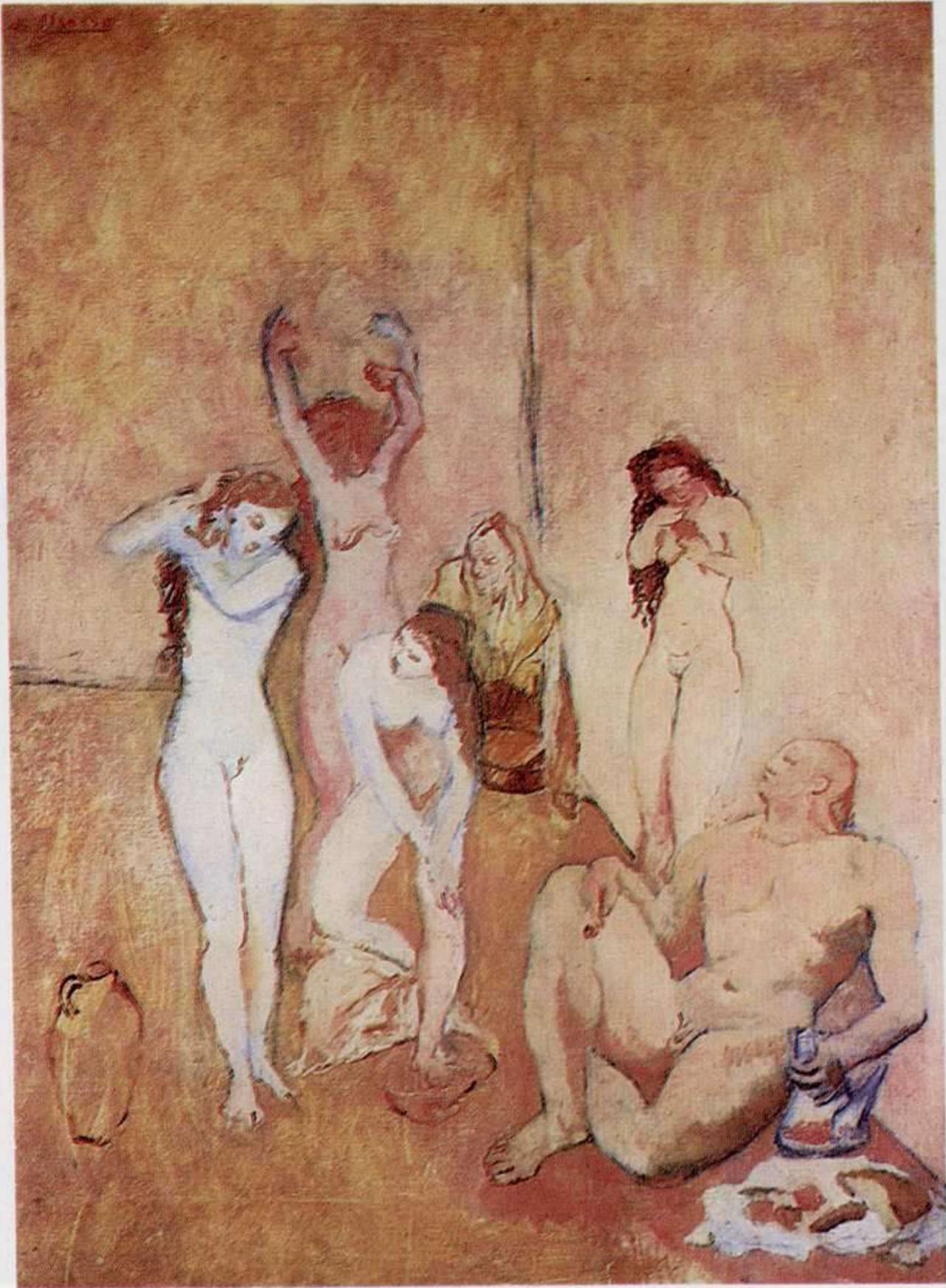
Picasso entre el azul y el rosa

RAFAEL SANTOS TORROELLA



Muchacha joven desnuda de pie, 1904

Como se sabe, en la última página de uno de sus cuadernos de notas, Picasso escribió algo como esto: “La pintura es más fuerte que yo. Ella me hace hacer lo que quiere”. También, en otro cuaderno, puntualizó: “Se ha de acabar con las nociones recibidas, pero a condición de no eliminar, al propio tiempo, la pintura misma”. Toda la gran lección, la sabiduría innata de Picasso, reside en este apotegma, equivalente, por ello, a la negación del arte como actividad adventicia para reafirmar, por el contrario, lo que la pintura, en la culminación de su fatalidad o necesidad interna, tiene de imponderable y sustantivo.



El harén, 1906

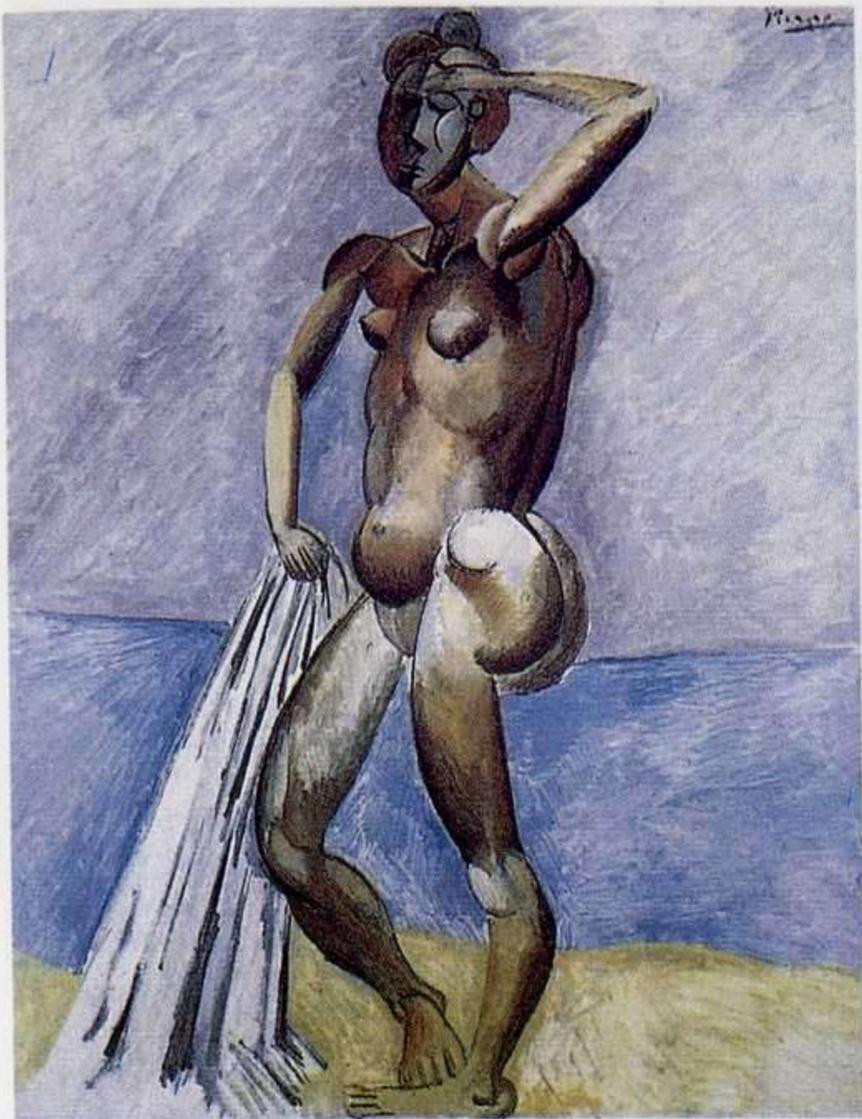
“Por grande que pueda ser el movimiento de una estatua —escribió, por su parte, Rilke a propósito de Rodin—, ya se halle compuesta de extensiones indefinidas o de la profundidad de un celaje, tiene que volver a ella misma, esto es, a que en torno a ella se cierre el círculo de la soledad en que un objeto de arte está destinado a pasar sus días.” Fue —añade— “el *escultor* Leonardo quien le confirió a ‘La Gioconda’ lo que nos muestra como su apariencia inaccesible, ese movimiento hacia adentro de una mirada en la que ya no podemos contemplarnos por-



Las Señoritas de Aviñón, 1907

que, en definitiva, lo que ocurre es que nos hemos interiorizado en ella”. Algo semejante venía a concluir el gran escultor catalán Joan Rebull cuando más de una vez le oímos decir que, en su esencia, una escultura consiste en una línea que, tras elevarse en el espacio, desciende hasta encontrarse consigo misma.

Todo arte —cualquiera de las artes— está, en el reencuentro de él con esa su verdad más verdadera, en cuya virtud resulta que su creador



Bañista, 1909



Mujer desnuda, 1909

no es, en la culminación de sus mejores momentos, sino el cómplice servicial de él consigo mismo. Por eso si de Picasso se ha podido decir, como hizo Gaëtan Picon, que “ningún artista moderno ha vivido con tanta fuerza como Picasso la complejidad de su pintura con Eros, conviene precisar, siguiendo al mismo autor citado, que él, Picasso, entendía el erotismo como aquella experiencia en la cual la sexualidad deja de ser el medio de reproducción de la especie para vivirse como su propio fin”.

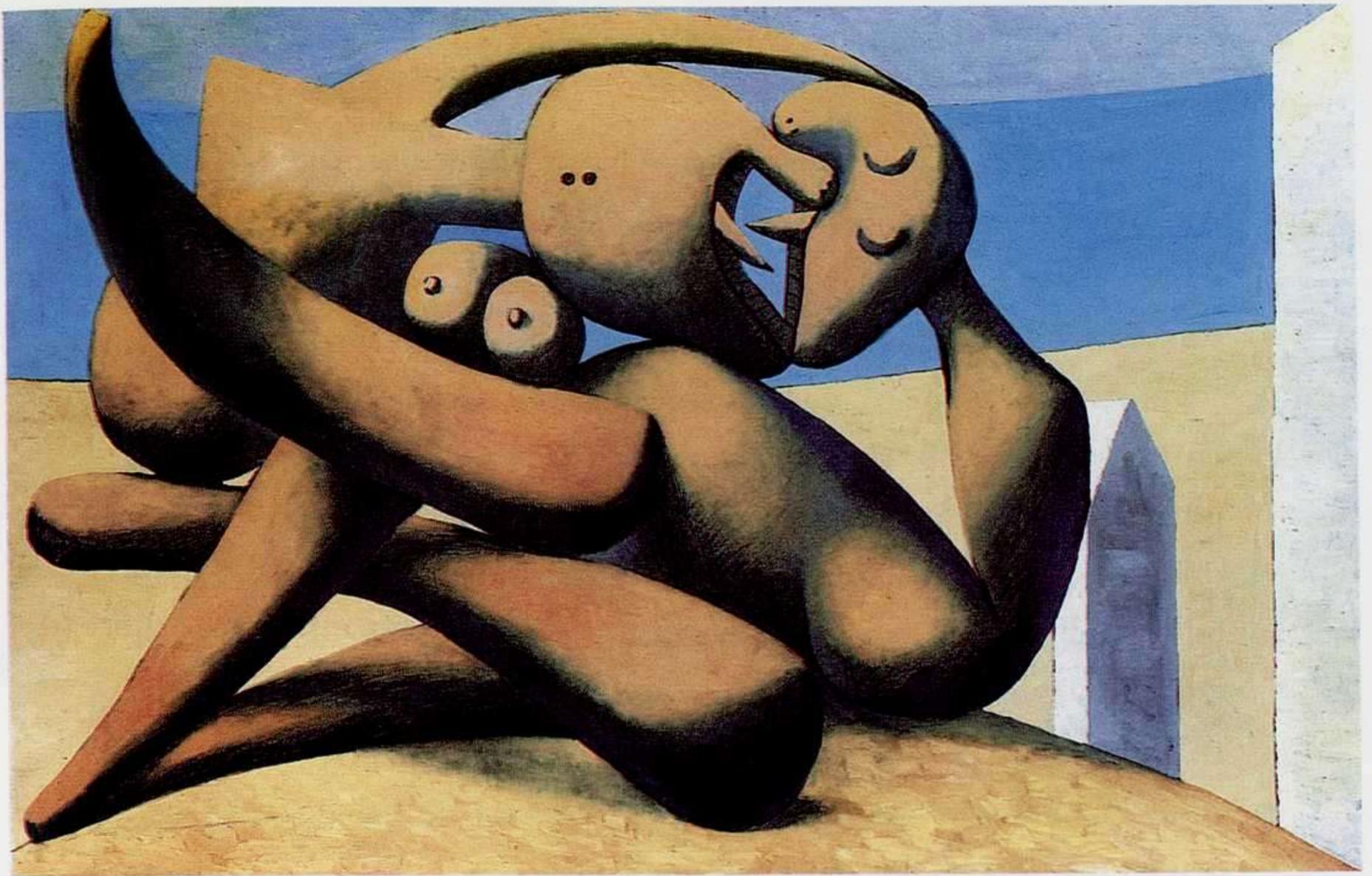
Especial interés tiene a este propósito la serie picassiana de grabados sobre los amores de Rafael y la Fornarina que hace unos años pudo verse en Barcelona, en el Museo que lleva el nombre del autor de la misma. La índole del expresado tema, con las connotaciones anecdóticas que comporta y en cuya interpretación pareció haberse exacerbado el erotismo de Picasso en sus años finales, podrían hacer pensar que fue



La siesta, 1919

elegido espontánea y deliberadamente por él en razón de las incitaciones que en tal sentido le deparaba. Desde el Vasari, que fue el primero en hablar de dichos amores, éstos se hicieron legendarios. Él, Vasari, en sus *Vidas*, no menciona expresamente a la Fornarina —que tal vez fuera la trasteverina Margarita Luti con quien posteriormente, aunque sin comprobación plausible, se la ha querido identificar—, pero sí refiere que no podía pintar sin tener junto a sí a su amante y que la “fiebre ardiente” que contrajo a causa de sus excesos amorios fue la que prematuramente acabó con él. Por supuesto que en esa leyenda hay elementos más que suficientes para por sí sola inspirar al Picasso último. Pero no parece que fuera ese, inicialmente al menos, su punto de partida al emprender la mencionada serie grabada. Nada más lejos de él que intentar algo así como unos cuadros de “historia”.

No; las cosas debieron de producirse de modo más sencillo, dentro



Figuras a orillas del mar, 1931

de lo habitual en Picasso en esa época, aunque después todo se cargara de un determinado sentido. Él, más enclaustrado cada vez en sus soledades, para defenderse con ellas de una agobiante y acosadora popularidad, tuvo que verse inducido, más a cada paso también, a buscar en la pintura misma los temas y motivaciones que por su incomunicación con el mundo en torno éste ya no podía brindarle desde fuera. El pintor y crítico inglés John Berger, en su penetrante *“Success and failure of Picasso”* (“Triunfo y fracaso de Picasso”), atribuye a ese enclaustramiento el hecho de que, en su opinión, a partir de 1945 se acusa en la obra del gran pintor una especie de manierismo, el cual, dice, “siempre ha tenido en su origen la misma causa: la carencia de tema, que hace que sea el propio arte del artista el que, por reversión erótica tanto como estética sobre sí mismo, se convierta él en dicho tema”. De aquí, en el caso concreto de Picasso, las dos motivaciones recurrentes y casi exclu-

sivas de lo más de cuanto produjo a partir de mediados de los 40: la recreación o reinvención, a su manera, de obras de artistas del pasado, de una parte, y, de otra, las numerosas series que, por cualquier procedimiento o técnica, hizo girar en sus etapas finales en torno al tema de “el pintor y la modelo”, con sus connotaciones eróticas. En definitiva, en uno y otro caso, el pintor quedaba como prisionero de su propia pintura —en su determinismo histórico o en el solitario ejercicio de la misma—, la cual era, como vimos y según él mismo habría de decir, la que le obligaba a hacer lo que ella quería, en solícita obediencia, en su erotismo, a una esclavitud punto menos que inerme. Y lo que singulariza, precisamente, a la serie grabada de “Rafael y la Fornarina” es que, como en ella, convergen el rosa de Eros y el azul de Tánatos, y se funden en una sola las dos motivaciones señaladas.



Autorretrato (fotografía), 1909