

1971, PICASSO, NONELL Y EL ARTE MODERNO

(Publicado en el Catálogo de la exposición “RAMÓN GAYA, La hora de la Pintura”)
FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA, La Pedrera, Barcelona, 18/7-30/9- 2006

Haber cedido varias veces a la tentación de escribir sobre Picasso y ninguna, en cambio, sobre Nonell, no deja de sorprenderme a mí mismo ya que me siento mucho más cerca del limitado, corto, castizo, cerril gran pintor barcelonés, que del largo, alto, desmesurado genio malagueño. ¿Cómo he podido, pues, interesarme y ocuparme en tantas ocasiones por un caso que... no me importa, que no me atañe directamente? Quizá sintiera la obra de Picasso como un desasosegado *conflicto* que exigía una atención y revisión constantes, y la obra de Nonell como un agua pictórica natural, que fluía natural; una obra, en fin, a la que podíamos, amorosamente, dejar abandonada, dejar tranquila. Pero ahora, de pronto, me doy cuenta de que en todas esas insistentes páginas mías sobre el malagueño ha faltado siempre algo, algo que sin duda no necesitaba expresar, aclarar -por sabido se callaba-, pero que sin ello resultan incomprensibles. No he creído nunca mucho en eso de “hacerse comprender” -en realidad, “comprender” es una cuestión del otro-; debemos expresarnos con la mayor claridad posible, pero no hacernos comprender, ya que en ese forzado empeño nos pasamos peligrosamente al terreno ajeno del vecino, es decir, nos alejamos de nosotros, nos falseamos.

Cuando he dicho que Picasso “no pinta, sino que manipula” se ha interpretado siempre

-incluso por aquellos que me conocen y conocen mi honda y continuada admiración por el gran creador andaluz- como un juicio adverso, escandalosamente negativo. Nunca he dicho que Picasso no sea pintor -pues lo es, aunque, dada su extrema genialidad, muy bien podría permitirse el lujo de *no serlo* sin menoscabo alguno de su persona-, sino tan solo he dicho que... “no pinta”; no se trata, pues, de una insuficiencia suya, sino de un extraño comportamiento... fatal; se trata, diríase, de una exigencia, de una violencia, de una violación propia del arte moderno, que el arte moderno ha impuesto ciegamente a todas sus víctimas, y que Picasso ha querido *acatar*, *sufrir* como cualquier otro, más que otro, puesto que él es el mayor, el mas alto *sacerdote* suyo, *sacrificado* suyo.

Lo que faltaba siempre en mis escritos sobre Picasso era, sin duda, la presencia carnosa, intensamente pictórica, de Nonell, es decir, contrastar a Picasso con Nonell, no porque sus destinos opuestos hayan sido, inicialmente, compañeros, sino porque Nonell es un ejemplo claro -¡y contemporáneo!- de pintor que *pinta*, es decir, algo muy insólito en los últimos setenta años, y que arrojaría mucha luz sobre mi particular visión de Picasso y, en definitiva, sobre mi particular visión de todo el arte moderno, con su prurito de incesante y atosigada vanguardia. Porque decir que Picasso no pinta y que Rembrandt, en cambio, sí, no puede iluminar, aclarar cosa alguna, ya que estamos demasiado viciados por el consabido mecanismo histórico, historicista, y al ver que Picasso y Rembrandt pertenecen a épocas diferentes, creemos de buena fe que sus respectivas obras respondían también a leyes diferentes que surgen -como tontamente se dice- de otras circunstancias, de otras necesidades. Pero Nonell, moviéndose en la misma caja del tiempo que se mueve Picasso, nos demuestra,

con maravillosa sencillez, que se puede ser “moderno”, es decir, vivo, sin someterse en absoluto a las terribles tiranías de la modernidad, al nerviosismo histérico de la modernidad, o sea, sin aceptar sus caprichosas, arbitrarias mutilaciones.

Hace unos sesenta o setenta años, el arte, o mejor dicho, los acontecimientos más externos del arte, empezaron a tomar un sorprendente aspecto de *problema*, se convirtieron decididamente -¡ahora sí!- en “cosa mentale”, en proposición aventurada, en agitada acción, en juego -a veces, incluso en juego apasionado-, en hallazgo, en ocurrencia, en experimento. Fue una *desviación* que nos ha costado y sigue costándonos muy cara; en realidad, nos ha sumido en la pobreza, en la más patética miseria. Más que desviación fue una... suplantación: se tomó por *vida* lo que no era más que un necio y ocioso *movimiento mecánico continuo* y, aún hoy, cuando los muy insensatos críticos de pintura nos hablan de “arte vivo”, se refieren indudablemente a ese ajetreado vaivén. Pero el “ajetreo” no es un movimiento natural, vital, propio de la sabia naturaleza viva, sino tan solo de la lista sociedad industrial. La verdadera vida no puede agitarse, ajetrearse, porque está muy segura de sí, muy dentro de sí, y apenas si necesita mover un dedo: fluye, fluye lentamente, armoniosamente, como un aceite manso.

Es muy posible que ese prurito de *novedad* no haya surgido de pronto, con nuestro siglo XX, como pudiera pensarse, sino que tenga su vieja cuna primera en el muy desasosegado Renacimiento, pero sin duda se trataba entonces de una inquietud todavía muy sana, casi infantil, mientras que hacia 1901, 1902, 1903 lo que se abre paso es ya una verdadera enfermedad adulta: la maniática, neurótica, desbocada carrera loca de los “experimentos”, hoy, como se sabe, llevados a sus más torpes consecuencias, manchando todo el arte contemporáneo. Por aquellos días, pues, veremos a toda una infantería de vanguardia (Kandinsky, Matisse, Klee, Boccioni, Marinetti, Leger, Max Ernst, Braque, Picasso, Gris, Mondrian) dispuesta a *darlo todo*, o casi todo, por un poco de sorpresa, de invención, de novedad. Es, me atreveré a decir, una infantería estúpidamente heroica, con mucho, desde luego, de Legión Extranjera, digamos... *a la desesperada*, abocada a una forma muy coquetona y frívola de osadía, de valentía.

Una vez dado ese paso en falso todo irá, como sobre ruedas, por un alegre y triunfante camino erróneo; todo irá, muy insensatamente, alejándose de la Pintura, es decir, de la *carne* sustanciosa, sustancial, animal, original, de la pintura, del originario y carnoso cuerpo vivo de la pintura; todo desembocará por entonces en una especie de inmenso laboratorio caprichoso, en algo así como una palestra o un campo de juegos extravagantes y muy gratuitos, o como en un gran terreno acotado de caza inútil, ociosa, o en un lugar de competencia, de viveza, de listeza, de ingenio, es decir de... *simple talento*. La sufrida historia del arte se llenará, de la noche a la mañana, de un sin fin de agitaciones, de gesticulaciones, de ismos, de partidos, de tendencias, de competencias, de ocurrencias, de muecas, de “trovate” más o menos inteligentes, sorprendentes, meritorias. Picasso, pese a encontrarse muy dentro y muy de lleno, en la turbulenta fiesta ciudadana de la modernidad, acierta, de pronto, a decir: “Yo no busco, encuentro”, porque se siente a sí mismo muy diferente a todos, completamente opuesto a la voluntariedad y artificialidad reinantes, imperantes. Picasso es, en realidad, el único entre los soldados modernos, entre los pertenecientes a la Legión de lo moderno, que lleva en sí una rica y viva naturaleza antigua. Picasso será el único animal antiguo, legítimo de todo un artisticismo postizo, impuesto, inventado, falso, artificial; él viene de muy lejos y, aunque haya caído atrapado, como todos, en ese bache imbécil de la modernidad, hecha cuestión de sí misma, *respira* todavía como un animal verdadero, originario. Y lo que se pensó tantas veces que en él eran descaradas copias, cínicas

influencias, utilizaciones caricaturales del pasado -sus siluetas etruscas, sus dibujos griegos o negros, sus cacharros como pertenecientes a una desaparecida cerámica, sus esculturas bárbaras-, son, más bien, transparencias de algo remotísimo que, no obstante su adhesión a la encharcada modernidad de estos setenta años, Picasso, no lograra nunca sofocar del todo. A Picasso se le ha tenido, generalmente, por el ideador y fundador de nuestro abigarrado arte moderno, pero la verdad es que no es así; cuando aparece Picasso ya está en el aire, desde mucho, la seductora pestilencia. Él, pues, con todo su genio, no puede ser más que la inocente víctima propiciatoria.

Picasso creyó de buena fe en la necesidad de una radical renovación, en la necesidad de un violento golpe de estado e ingenuamente, generosamente prestaría su poderoso apoyo a ese... tonto *ideal*. Así, lo que sin duda no habría sido más que una ligera fiebre colectiva, anodina y dispuesta, a caso, a extinguirse buenamente, a pasar, a morir sin pena, recibida de pronto una fuerte inyección, no de vida, ni de salud, sino de *durabilidad*.

Aquel error de principio de una modernidad hecha objeto de sí misma, enamorada de sí misma quedaría, pues, afincada vigorosamente en el tiempo. “No existe nada que se resigne a morir, y el error es quizá lo que con más bravura se defiende de la muerte”, dice Galdós.

Es, desde luego, un fenómeno curioso, extravagante, absurdo, ese histérico prurito de modernidad. Antes de ahora siempre se había sido... moderno, o mejor, siempre se había *ido siendo*, sucesivamente, inevitablemente moderno; nunca se había dado demasiada importancia a una cosa que, sin duda existía, sí, pero con una existencia tan endeble, tan fugaz, tan cambiante, tan fugaz que no valía la pena detenerse en ella. Era siempre algo que, muy de pasada, se tomaba su parte, la ligerísima parte que le correspondía de derecho, eso es todo. Se era moderno con naturalidad, con abandono, casi con desdén, y nunca tomando su delgada y frívola condición por una verdadera sustancia viva. No se podía ir hacia la modernidad, perseguirla, conquistarla puesto que se estaba irremediamente en ella.

