

Apollinaire y Picasso en el banquillo

Justin Beplate

Peter Read

PICASSO AND APOLLINAIRE. THE PERSISTENCE OF MEMORY

University of California Press, Berkeley

Cuando robaron la *Mona Lisa* del Louvre en agosto de 1911, no pasó mucho tiempo antes de que las autoridades francesas, avisadas por el periódico *Paris-Journal*, fueran a llamar a la puerta del poeta Guillaume Apollinaire. El joven Apollinaire, que aún no había publicado *Alcools* (1913), el volumen que establecería su reputación como una de las figuras claves del modernismo literario, no tenía nada que ver con la desaparición de *La Gioconda*. Sí se había visto envuelto, sin embargo, en un asunto diferente relacionado con el robo de tres estatuas ibéricas del Louvre perpetrado por Géry Pieret, un pintoresco granuja al que Apollinaire había alojado brevemente en su apartamento parisiense y que había pasado las piezas robadas a un amigo del poeta, Pablo Picasso. Apollinaire afirmó más tarde que en un principio había intentado convencer a Picasso de devolver las estatuas a su legítimo propietario, pero que el pintor, consumido por las innovaciones que acabarían dando lugar al cubismo, no tenía ninguna intención de desprenderse de ellas, ya que estaba decidido a descubrir «los arcanos secretos del arte antiguo y bárbaro que las había producido». Cuando arrestaron a Apollinaire, la amenaza de la deportación provocó enseguida que diera el nombre de Picasso como el receptor de las piezas robadas. El drama alcanzó su clímax con los dos amigos enfrentados cara a cara en el despacho de un juez. Picasso, «prácticamente fuera de sí y aterrorizado», según su amante Fernande Olivier, negó inicialmente saber nada del tema aunque, tras ser preguntado por un Apollinaire cada vez más desesperado, lo confesó todo. Ninguno fue procesado (las estatuas habían sido devueltas antes del arresto de Apollinaire) y Picasso consiguió librarse de los cargos de recibir bienes robados.

Aunque los detalles exactos del asunto de las estatuillas siguen siendo confusos hasta el día de hoy, las tensiones que lo rodearon ofrecen una visión fascinante de la extraordinaria relación existente entre dos de las fuerzas más poderosas que moldearon el paisaje cultural del siglo XX. John Richardson, en el primer volumen de su biografía de Picasso, sugiere que estos hombres enormemente ambiciosos «funcionaron mutuamente como catalizadores hasta un grado inigualado en la historia del arte y la literatura», y que el período correspondiente a los primeros dieciocho años de su amistad, conocido tradicionalmente como el período rosa en la carrera de Picasso, podría denominarse igualmente «el período Apollinaire». La imponente investigación llevada a cabo por Peter Read, recogida en un libro en que estudia el legado creativo de esta relación, no sólo describe las manifestaciones de esta inspiración recíproca, sino que también muestra cómo, más tarde, el recuerdo de Apollinaire habría de seguir moldeando el arte de Picasso.

Apollinaire era la figura más carismática en el rutilante círculo de poetas y artistas que se formó en torno a Picasso en París en los años previos a la Primera Guerra Mundial y, junto con Max Jacob, fue una figura clave en la toma de contacto del joven español con la cultura y la vanguardia francesas. Read subraya la importancia de este entorno a la hora de alimentar las ambiciones de Picasso como artista, sugiriendo que la pura teatralidad de la vida en el estudio de Bateau Lavoir –con las sátiras improvisadas que les encantaba escenificar a Picasso y Apollinaire, y con sus frecuentes salidas al teatro– debieron de contribuir al espíritu antinaturalista de la obra de Picasso y Apollinaire en este período. En 1905 Apollinaire le envió a Picasso esbozos de los poemas más conocidos de *Alcools*, «Saltimbanques» y «Crépuscule», versos que expresan, por medio de imágenes intensamente líricas, una preocupación imaginativa por los artistas itinerantes y por la figura emblemática de Arlequín. Picasso quedó igualmente absorto por las posibilidades creativas de estos temas y realizó numerosos esbozos de Arlequín en familia y pintó su óleo de grandes dimensiones *Famille de saltimbanques*. Aunque su producción creativa durante este período sugiere la convergencia natural de una pasión mutua, Apollinaire se atribuiría más tarde un cierto mérito por haber sido él quien plantara las semillas de la inspiración. En una carta de 1918 describió el efecto espeluznante que tuvieron en él de niño los artistas circenses: «Siempre han seguido siendo de alguna manera misteriosos para mí, y yo sembré ese sentimiento en el alma de Picasso, y la semilla luego crecería para dar lugar a maravillosas obras de arte».

La imaginería del período rosa es una de las huellas más visibles de la presencia de Apollinaire en la vida de Picasso y él mismo fue el tema de numerosos retratos a lo largo de los años. La característica forma de pera de su cabeza y sus expresivos rasgos se convirtieron en un tema irresistible para las caricaturas de Picasso (muchas de las cuales se incluyen en el libro de Read, profusamente ilustrado), en las que el poeta aparece en una serie de transformaciones cómicas: sucesivamente caballero urbano, cafetera, torero, papa, académico y artillero sable en ristre. Read defiende que, gracias a esta prolífica reelaboración, Picasso no estaba sólo dejando constancia de la importancia de Apollinaire como amigo, sino haciendo también «ejercicios de calentamiento» para el cubismo, con la metamorfosis de la forma caricaturesca encontrando acomodo en las distorsiones esquemáticamente transpuestas de su pionera *Les demoiselles d'Avignon* (1907).

Este proceso de metamorfosis se produjo también en la otra dirección. Apollinaire apelaba a aspectos de Picasso cuando creó varios de sus personajes de ficción, desde el Pájaro de Benín de su relato breve *Le poète assassiné* al pintor malagueño Pablo Canouris en *La femme assise*. El último verso de su poema *Les fiançailles* ve al poeta inflamado, elevándose como el ave fénix desde una pira ardiendo, invocando al artista en una conflagración de anhelo lírico: «Prophétisons ensemble ô grand maître je suis / Le désirable feu qui pour vous se dévoue» («Profeticemos juntos oh gran maestro soy / el fuego deseable que para usted se consagra»). Read presenta el poema como una expresión asombrosa del «compromiso del poeta con un diálogo creativo continuado con el pintor, en la creencia de que ambos pueden moldear el futuro».

La imagen de Picasso como un monstruo sagrado distante, dispuesto a sacrificar cualquier cosa en aras de su arte, se ha convertido en un lugar común de la crítica, pero la tensión entre las exigencias de la amistad y las del arte parece haber sido un elemento persistente de la relación de Apollinaire, tanto en términos creativos como

personales, con el pintor.

Read sugiere que en *La servilleta del poeta* (1907), por ejemplo, Apollinaire «alegoriza sobre cómo en el estudio de Picasso, todo, incluida la amistad y aun la propia vida, puede sacrificarse cruelmente al arte»; y en su capítulo sobre el asunto de las estatuas ibéricas, defiende que Apollinaire protegió la reputación de Picasso cargando con la peor parte del subsiguiente escándalo: la experiencia «confirmó a Apollinaire que Picasso pondría siempre su propia obra por delante de cualesquiera otras consideraciones». El doloroso recuerdo de este episodio, junto con la prolongada desilusión por la negativa de Picasso a realizar las ilustraciones para su colección *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* (1911), fueron sólo dos de los motivos de queja que es posible que tuviera en mente Apollinaire cuando escribió a Picasso en diciembre de 1916 para sugerirle que tuvieran una franca conversación sobre los problemas que aquejaban a su amistad, añadiendo: «Mi amistad por usted es muy profunda, lo que no quiere decir que no esté sangrando por algunos sitios».

Aunque Read, un especialista en Apollinaire y traductor de sus obras, es generalmente ecuánime en su tratamiento de la dinámica de esta amistad, está claro dónde se encuentran finalmente sus auténticas lealtades. En términos biográficos, su Apollinaire se percibe a veces como una versión del hombre curiosamente allanada e incluso aséptica, un espíritu generoso cuya capacidad para trabar amistad con otros lo hacía vulnerable a las ulteriores traiciones de éstos. Read no menciona los aspectos más turbios de la relación de Apollinaire con Géry Pieret, por ejemplo, y su cobarde incriminación de Picasso ante el juez se pasa por alto rápidamente. Ninguna de las dos partes se comportó bien, y si el nombre de Picasso no apareció nunca en las noticias de prensa del escándalo, es más probable que fuera gracias a la discreta ayuda de amigos con buenos contactos que a un comportamiento apropiado por parte de Apollinaire.

Del mismo modo, Read discrepa de la idea de que Apollinaire quedó inicialmente desconcertado e incluso alienado por el giro que dio Picasso hacia la geometría fracturada, protocubista, de *Les demoiselles d'Avignon*. El hecho de que Apollinaire no comentara nunca esta obra en sus numerosos escritos sobre arte se explica por sus reservas sobre la capacidad del lenguaje para expresar el efecto de los nuevos cuadros de Picasso; éstos sólo sirven para convencerle, señala Read, de que «algo esencial en ellos escapa a la écfrasis». Una explicación igualmente plausible, aunque Read no la contemple, es que a Apollinaire podría haberse escapado algo esencial de las nuevas obras, una sospecha apenas disipada por la voluminosamente vaga –aunque poéticamente evocadora– écfrasis de *Les peintres cubistes* (1913) y otros escritos, que le llevaron a afirmar a un exasperado Georges Braque que «[Apollinaire] no podía explicar la diferencia entre un Rafael y un Rubens». Al final, las afirmaciones de Read de que «las pruebas disponibles indican que [Apollinaire] quedó maravillado por la obra de Picasso en 1907» y que el rechazo de *Les demoiselles* por parte de Apollinaire es un puro mito, no logran convencernos.

Las décadas posteriores a la muerte de Apollinaire en 1918 conocieron una campaña larga, y en ocasiones hostil, para honrar su memoria de algún modo. Se convocó una comisión y desde el principio se entendió que Picasso habría de realizar un diseño para la tumba en el cementerio de Père Lachaise. Como era previsible, las formas radicalmente innovadoras de sus esculturas se toparon con las expectativas más

conservadoras de la comisión. Si las enormes protuberancias de sus bañistas femeninas (descritas por un miembro de la comisión como «una cosa extraña, monstruosa, enloquecida, incomprensible, casi obscena») no lograron impresionar, otro tanto sucedió con sus posteriores ofrecimientos: las intrincadas maquetas de alambre y chapa en 1928, el exotismo primitivista de *Cabeza de mujer* (1929-1930) o la amenaza angulosa de su *Mujer en un jardín* (1930), hecha de metal soldado. El proyecto de tumba acabó por entrar en una vía muerta; incapaz de producir el tipo de monumento clásico que esperaba la comisión, Picasso acabó retirándose y en septiembre de 1935, bajo la dirección de Serge Férat, se colocó finalmente sobre la tumba del poeta una gran piedra de granito bretón.

El monumento de Picasso a Apollinaire habría de esperar otros veinticuatro años, cuando se descubrió una escultura de bronce en la plaza de Laurent Prache, justo al lado de la rue Guillaume Apollinaire, en el corazón de Saint-Germain-des-Près. El diario francés *France-Soir* acogió positivamente el estilo esencialmente figurativo de lo que describió como un busto en bronce del poeta, aunque la escultura era de hecho la *Cabeza de Dora Maar*, una obra de Picasso que se remontaba a 1941. Picasso había estado siempre obsesionado por la idea del monumento concebido en *Le poète assassiné*, donde el Pájaro de Benín, impaciente con las piedades tradicionales de bronce o mármol, decide crear una «estatua hecha de nada, como la poesía y como la gloria». El ambiente en la ceremonia oficial en 1959, a la que Picasso no asistió, parece haber sido una sensación colectiva de alivio, ya que, tras largos años de luchar por ello, habían conseguido algo que era decididamente mejor que nada.

Traducción de Luis Gago

© [The Times Literary Supplement](#)