

LA CALAVERA DE OBSIDIANA

EL diálogo entre el mayor escritor de nuestros días y el démiurgo de la pintura se entabló gracias al museo imaginario que Picasso había almacenado a lo largo de los años. Poco después de la muerte del pintor, André Malraux recibe una llamada de Jacqueline Picasso: «Quiere entregar al Estado la colección de cuadros antiguos reunidos por Picasso, citándose fielmente a las instrucciones que éste le había dejado. Ignoro cuáles son las dificultades que encuentra, pero dudo que sean invencibles. Me invita a ir a ver los cuadros...».

Malraux acude a Niza. En el aeropuerto le espera Jacqueline («se parece a sus retratos: tipo de bella arlesiana, perfil romano con nariz aquilina») y en coche, conducidos por Miguel («un ex oficial republicano, heredado también de Picasso, que le ayuda a Jacqueline en la clasificación de los cuadros, en las mudanzas, asuntos de leyes... tiene la delicadeza de los españoles finos, una dulzura sorprendente en un hombre de quien sólo conozco la guerra; una gran ternura triste. Por no hablar de Picasso hablamos de Teruel») llegan a Vauvargues.

El resultado de esta visita es su último libro, «La calavera de obsidiana», que se insertará en su obra «El tiempo de los limbos», en cuya primera parte se integran las «Antimemorias», y la segunda, «Metamorfosis». La enumeración es complicada, pero Malraux va entregando sus meditaciones de forma fragmentaria y en un aparente desorden; por otra parte, no quiere revelar ciertas cosas hasta mucho después de su muerte. Las obras completas de Malraux serán póstumas, y por el momento faltan paneles de su vida, referentes en particular a la guerra de España y a sus relaciones con las mujeres. Pero con «La calavera de obsidiana» sigue fielmente un hilo conductor que rigió su vida: el arte. Contra lo que se pudiera creer, sus célebres «Museo imaginario», «Las voces del silencio» o «La metamorfosis de los dioses» no son la manifestación tardía de un interés por la creación artística. Este empieza al despertarse su espíritu de aventura, y ya en Indochina, excavando los templos de Angkor, intenta comprender a una civilización y a un pueblo a través de las esculturas kmers.

«La calavera de obsidiana» es también un exorcismo de la muerte: «El arte — escribe — es la pre-

sencia en la vida de lo que debería pertenecer a la muerte». De hecho, Malraux no se limita, ni mucho menos, a reproducir diálogos mantenidos con Picasso en vida de éste, sino que hablan después de su muerte. La voz llega, físicamente, de ultratumba, como en «Pedro Páramo», de Juan Rulfo: «Ella (Jacqueline) no trata en absoluto de imitar su voz, pero

cristal que le une a los visitantes. Las nubes que atravesaban el espejo se inmovilizaron (...) la obsidiana brillaba sobre un fondo plumizo. Los indios que se hallaban en el jardín entraron en el museo, empujados por la tormenta. Los indios que morían pasaban ante el signo sagrado de los indios muertos...». Pero si la calavera es símbolo de muerte,

mentos trágicos. Con «Les chènes qu'on abat» abordó, en conversaciones con De Gaulle, la interpretación lírica, sublimada, de la Historia; ahora, manejando admirablemente las ideas, se sumerge, con Picasso, en los océanos abismales del arte.

Es posible que el Picasso que nos presenta no fuera así; que sus relaciones no fueran siempre tan amistosas como dice, y que el pintor no hablase siempre de arte como habla con Malraux. En «La calavera de obsidiana» se nos aparece, grandioso, el visionario que se atribuyó o se dejó atribuir la sublevación de Cantón; el combatiente discutido de nuestra guerra que escribe «L'Espoir» cuando la lucha continuaba y él, que la sabía perdida, piensa ya en «organizar el apocalipsis». Su desbordante mitomanía, grandiosa y creativa, le lleva a decir: «Miento, pero mis mentiras se convierten en verdades».

Muchas de las frases de Picasso ya se conocían, se las había dicho en particular a Hélène Parmelin: «La Naturaleza está hecha para ser violada», «La pintura es más fuerte que yo y me hace hacer lo que le da la gana», etcétera; otras corresponden perfectamente al personaje: «La pintura es la libertad... hay que despertar a la gente. Hay que crear imágenes inaceptables para que la gente babe. Hay que obligarles a comprender que viven en un mundo inquietante, que no es como ellos creen...».

No importa. Es un retrato magistral del Picasso imaginario de Malraux; las ideas chocan, rápidas y fulgurantes. Sólo se esbozan, y cada uno (Malraux y Picasso) debe completarlas. A veces, las preguntas que plantea son más reveladoras que las respuestas. En esto, Picasso confirma su reputación de «clown» trágico en la cuerda floja, a menos que no sea la influencia de sus primeros años, los más decisivos en la formación del carácter, pasados en Galicia, y contesta a sus preguntas graves con nuevas preguntas jocosas.

Este juego termina cuando Malraux quiere decir algo importante sobre arte. Nombra entonces a un testigo, presencial o no, pero que no le va a desmentir: «Me había hablado de Braque, cuando estaba terminando el «Guernica»; acababa de pintar, y ya había desaparecido aquella expresión tensa de su rostro. Nos enseñó, a José Bergamín y a mí, los dibujos apoyados en el gran lienzo (en el estudio, parecía inmenso): «Quisiera que subieran

R. CHAO

yo oigo, del otro lado de la muerte, aquel acento extraño, tan poco tradicional, que mezclaba las u parisinas con las e cerradas, doblaba las s, ignoraba la jota, pero cambiaba las jotas en y».

Muerte también en el título. Malraux nos lo explica: «En el museo nacional de Méjico vi la calavera de obsidiana precolombina. Es un objeto ilustre, colocado solo en una vitrina con un

la obsidiana (piedra de lava andina, transparente, es una materia dura que servía a los indios para hacer cuchillos con los que inmolaban los sacrificios a los dioses) puede significar aquí la lucha contra la desaparición, contra la desintegración vegetal.

Para Malraux no existen compartimientos estancos entre la historia del hombre y su dimensión lírica, entre el arte y sus funda-

Si la calavera es símbolo de muerte, la obsidiana puede significar aquí la lucha contra la desintegración.





Malraux, cuando era ministro de Educación, en su visita a la sala que el Louvre inauguró para acoger la obra de Picasso.

como cucarachas a colocarse en el lienzo". Hablamos de España y de pintura, y llegó a hacerme la confidencia más reveladora que jamás me hiciera: "Se habla siempre de la influencia de los negros sobre mí. ¿Qué se puede hacer? Todos tenemos nuestros fetiches. Van Gogh dijo: 'Todos teníamos en común al arte japonés'. Nosotros tenemos a los negros. Sus formas no han tenido más influencia sobre mí que sobre Matisse, o sobre Derain. Pero en ellos, las máscaras eran esculturas como las demás. Cuando me enseñó Matisse su primera cabeza negra, me habló de arte egipcio. Cuando fui al Museo de Trocadero, estaba asqueroso. Era el rastro. ¡Qué olor! Estaba solo. Quería irme. Pero no lograba marcharme. Comprendí que era muy importante, que me sucedía algo. Aquellas máscaras no eran esculturas como las demás. En absoluto. Eran objetos mágicos. ¿Y por qué no los egipcios o los caldeos? No nos habíamos dado cuenta de ello. Primitivos, no mágicos. Los negros eran intercesores, conozco la palabra francesa desde entonces. Contra todo; contra los espíritus desconocidos, amenazadores. Comprendí: yo también estoy contra todo. Yo también pienso que todo es des-

conocido, es enemigo. ¡Todo! No los detalles: las mujeres, los niños, los animales, el tabaco, jugar... ¡Sino todo! Comprendí para qué les servía la escultura a los negros. ¿Por qué esculpir así y no de otra forma? No podemos decir que fueran cubistas! El cubismo no existía. Seguramente que unos habían inventado los modelos, y otros los habían imitado. La tradición, ¿no? Pero todos los fetiches servían para lo mismo. Eran armas, para ayudar a la gente a dejar de ser sujetos del espíritu, para que fueran independientes. Utensilios. Si le damos una forma a los espíritus, nos hacemos independientes. Los espíritus, el inconsciente (aún no se hablaba mucho de ello), la emoción, todo es lo mismo. Comprendí por qué era yo pintor. Solo, en aquel museo horrible, con las máscaras, muñecas pieles rojas, maniqués polvorientos. 'Las señoritas de Avignon' llegaron seguramente aquel día, pero no debido a las formas: porque fue mi primer cuadro de exorcismo.

"Por eso más tarde pinté también cuadros como antes, el 'Retrato de Olga', los retratos. ¡No se puede ser un brujo todo el día! ¿Cómo se podría vivir así?

"Esto fue también lo que me

separó de Braque. A él también le gustaban los negros, pero ya le dije: porque eran buenas esculturas. Nunca les tuvo miedo. No le interesaban los exorcismos. Porque él no sentía lo que yo llamé Todo, o la vida, no sé qué, ¿la Tierra?, lo que nos rodea, lo que no es nosotros, no le parecía hostil. ¡Ni siquiera, imagínese usted, fue extranjero! Siempre estubo en su casa. Y todavía hoy... No comprendo esas cosas, en absoluto: ¡no es supersticioso!

"Además, hay otro problema. Braque pinta reflexionando. Yo, para prepararme, necesito cosas, gente. El tiene mucha suerte. Nunca supo lo que es la curiosidad. Se la confunde tontamente con la indiscreción. Es una enfermedad. Una pasión, porque también tiene sus ventajas. Braque no conoce la vida: nunca tuvo ganas de hacer todo con todo...".

Guiado por Jacqueline, Malraux va descubriendo los cuadros preferidos de Picasso, colocados en un desorden indecible, y explica las relaciones del pintor con esas obras de Goya, Van Gogh, Cézanne, Braque, Matisse, Renoir, Manolo, etcétera. Avanzamos entre los cuadros y las esculturas, estamos en presencia del mago. La lírica, la magia alcanzan dimen-

siones fulgurantes: «En la sala vecina están las esculturas. Pero sigo pensando en nuestra conversación. Picasso conserva, entre los cuadros que acaba de abandonar, el lugar que ocupa en el arte de nuestro siglo. Ahora bien: este inventor de formas inigualables, no es un gran inventor de colores, mientras que la escuela de París rivaliza con la de Venecia y con la flamenca en los colores, elemento menos racional de la pintura. ¡Qué diferente sería el siglo sin Picasso! Cronológicamente: Rouault, Matisse, Braque, Chagall... Pero la Fundación, pequeño Museo Imaginario con su parte de azar, sigue repitiendo obstinadamente la palabra escultura. Más allá de la sala moderna, la escultura es el pasado de la humanidad; la pintura, una época, tanto más reciente cuanto yo no veo frescos. Pocos de ellos se encuentran en los museos. Pero si yo tropezase aquí con las imágenes de Tutankhamen con los pies roídos por las ratas, de Tuen-Huang, de Ajanta, de Nara, encontraría un mundo de grandes religiones, más aparentado al de Sumer o al de Tebas que al de los admirables cuadros europeos reunidos con preciosismo. ¡Cuántos años contra tantos siglos!, pues los bisontes de la prehistoria, también ellos, concuerdan con la escultura de las altas épocas, y no con Velázquez... El Museo Imaginario desborda de lo que más se aleja de nosotros en el tiempo y en el espacio, desde Lascaux a las Nuevas Hébridias, desde la magia a la magia. Que la escultura lo invada, y el arte surge de lo invisible».

Malraux, interrogando el cráneo de Picasso, proyecta preguntas y respuestas hacia la búsqueda de otro mundo. Como su sistema nervioso, el estilo es agitado, cortado, deshilvanado; salta de una obra a otra, del pasado al presente y al futuro. Este hombre, que según el general De Gaulle «no tendrá nunca el Premio Nobel porque es gaulista», cree que la historia de la humanidad se forma como la de los individuos: «El hombre no se construye cronológicamente; los momentos de la vida no se suman los unos tras los otros en una acumulación ordenada. Las biografías, que van desde la edad de los cinco años hasta los cincuenta, son confesiones falsas. Lo que sitúa a los hombres son las experiencias. Yo creo que se puede explicar una vida a través de las experiencias, y no enunciar una experiencia como si fuera la coronación de un relato». ■ R. CH.