

JUAN GRIS. TIEMPO Y TIEMPOS DEL CUBISMO

MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO
Universidad Complutense de Madrid

TIEMPO Y ARTE

EN 1902, CUATRO AÑOS ANTES DE QUE JUAN GRIS llegase a París, un personaje muy cercano a Picasso, Alfred Jarry pronunciaba una conferencia en la *Société des Artistes Indépendants* titulada *Le temps dans l'art*.¹ Jarry, que había sido alumno de Henri Bergson en el instituto Henri IV de París en la última década del siglo XIX, y que a través de Max Jacob, Guillaume Apollinaire y André Salmon conocería a Picasso en 1903,² parecía haber heredado de su profesor el interés por la incidencia del concepto de tiempo en la vida. Un concepto que en este caso ponía enfáticamente en conexión con una de las facetas de la vida, el arte, de la siguiente manera:

Il y a assurément, dans cette Exposition des Indépendants où nous sommes, plusieurs oeuvres qui resteront, qui seront éternelles ou tout au moins, selon l'expression consacrée, «qui se riront des injures du temps». Entre nous, l'expression consacrée n'est pas excellente et l'on ne voit pas bien un tableau se plissant à force de rire et faisant éclater sa toile et craquer ses cordons sous prétexte de prolonger leur durée. Quoi qu'il en soit, mettre son oeuvre en dehors du temps, je crois que c'est l'ambition de l'artiste, qu'il s'agisse d'un peintre, d'un litterateur, d'un sculpteur, d'un architecte ou d'un musicien. Or, puisque l'art n'a pas de meilleure sanction du mérite de ses créations que leur afranchissement du temps, il n'est peut-être pas oiseux d'examiner ce que le temps a à faire avec l'art.

¹ JARRY, A., *Le temps dans l'art*, conferencia pronunciada en la Société des Artistes Indépendants el 8 de abril a las 17h. Publicada por primera vez en *Cahiers du Collège de Pataphisque*, nouvelle serie, dossier 3, 5, Ciclamen LXXXV (1958). Publicada de nuevo en París, L'Echoppe, 1995.

² MILLER, A. J., *Einstein y Picasso: El espacio, el tiempo, y los estragos de la belleza*. Barcelona, Tusquets, 2007.

La conexión temporal del arte era, pues, un tema de discusión ya a la altura de 1902, bastantes años antes de que el cubismo estuviera en el horizonte y antes de que Jarry entrase en contacto con sus protagonistas.

En la conferencia citada Alfred Jarry examina, como propone, esa conexión siguiendo inicialmente las líneas del *Laocoonte* de Lessing. Así, compara la instantaneidad propia de lo visual (la pintura) con la necesidad del transcurso propia de lo sonoro (lo literario y de lo musical). Pero continua el discurso argumentando en contra de *otra* relación entonces habitual entre arte y tiempo: la establecida mediante la reconstrucción de tiempos remotos, que nos interesa examinar con algo más de detenimiento. Se refiere, claro está, a la pintura de historia, que establece un distanciamiento entre el tiempo de lo narrado y el tiempo desde el cual se narra que Jarry considera indeseable.

Las reconstrucciones artísticas de sucesos de otras épocas, con los criterios historicistas que reinaban entonces en buena parte de la pintura académica, no hacían para Jarry más que entorpecer la relación arte-tiempo deseable, que es aquella en la que la obra consigue situarse en el lugar preciso que la prepara para hacerse intemporal. Pero ¿Cuál es ese lugar?

Vayamos por partes: el pasado, dice Jarry, debe ser sustituido en la pintura por el presente. Para que el arte llegue a situarse fuera del tiempo, es decir, para que una obra de arte alcance la cualidad de eterna, para que al menos consiga «reírse de las heridas del tiempo, debe salirse del anacronismo histórico e incardinarse en el presente: es la única forma de librarla del aprisionamiento de una temporalidad falseada. En ese sentido, cuando Jarry concluye el esquema de la conferencia diciendo que: «si l'on veut que l'oeuvre d'art reste à l'abri du temps il faut la situer en dehors du temps», se refiere a la necesidad de librar a la obra de arte del peso de la distancia existente entre el tiempo discurrido entre la época evocada pictóricamente y el presente desde el que se pinta. El *tiempo que se pinta* debe ser el mismo que *el tiempo desde el que se pinta*. Claro que, en todo caso, se mantiene en concepto de historia. Nada escapa a ella. Toda obra de arte tiene un componente histórico. Pero, ese componente no debe referirse a lo pasado, sino al momento en que una obra de arte se inserta, en el momento mismo de su creación, en la línea del tiempo de una historia que está en continuo proceso. La historia, pues, se refiere al presente. El arte se relaciona con la historia no haciendo recuentos del pasado, sino creándola desde el presente. Para ser eterno, para situarse fuera del tiempo, el arte debe ser de su tiempo.

Aunque no lo consiguió, se sabe que Jarry quiso acceder oficialmente a las clases del Collège de France donde su antiguo maestro Henri Bergson, «el filósofo antirracionalista, daba conferencias [...] tan ampliamente populares que

la gente se subía a escaleras para escucharlas a través de las ventanas».³ Es evidente que el tema de la relación arte-tiempo interesó no solo a Jarry, sino también a muchos otros. En efecto, la relación arte-tiempo formaba parte de las cuestiones que en los primeros años del siglo xx afloraban de un modo u otro, con un tono u otro, en las discusiones de determinados talleres de artistas. La relación (o la falta de ella) del arte del presente con el arte de los museos, el concepto de historia, el tiempo detenido en la imagen pintada o en el volumen de una escultura, el tiempo como transcurso en el relato literario o en la música, la necesidad de incorporar el tiempo a las nuevas formas de entender la mimesis, o la necesidad de crear un arte apropiado a los tiempos que corrían, eran distintos aspectos de un mismo asunto. Un asunto que el cubismo examinaría y expondría en la pintura de un modo distinto a como se había hecho hasta el momento.

CUBISMO Y TIEMPO

Alfred Jarry tendría una cercana amistad con Pablo Picasso —tanta que, según la leyenda, el malagueño adquirió su revólver—. También, como ya se ha dicho, con Max Jacob, Guillaume Apollinaire o André Salmon, por lo que conoció de primera mano los objetivos y preocupaciones del cubismo. Y en este sentido es interesante recordar que, como han señalado Antliff y Leighten, el cubismo emergió en un momento de insatisfacción general con el positivismo que había dominado el pensamiento del siglo xix, cuyas limitaciones fueron enérgicamente contestadas por matemáticos como Henri Poincaré o filósofos como Friedrich Nietzsche o William James (compañero de estudios de Gertrude Stein) y... Henri Bergson. Todos ellos cuestionaron nociones como verdad absoluta o determinismo materialista, propias del pensamiento positivista, a las que opusieron ideas como la relatividad del conocimiento. Estas ideas fueron debatidas no solo en círculos académicos especializados, sino que se popularizaron al asomar también en publicaciones destinadas a públicos amplios, por ejemplo, revistas a las que tenían acceso algunos artistas y escritores cercanos al cubismo. La idea de un tiempo subjetivo, de un tiempo sujeto a la experiencia humana, que cuestionaba la unicidad del tiempo medible, fue abriéndose paso al mismo tiempo que la necesidad de

³ ANTLIFF, M. and LEIGHTEN, P., *Cubism and Culture*. New York, Thames and Hudson, 2001, p. 7.

cuestionar la unicidad espacial de la perspectiva unifocal que había formulado el Renacimiento. La multiplicidad de la visión se abrió paso al mismo tiempo que la relatividad de la experiencia temporal,⁴ que según Bergson debía relacionarse con la intuición, una forma empática de la consciencia, para discernir la naturaleza interna de la realidad a través del flujo del tiempo, que él llamo «duración».

Aunque de un modo más bien instintivo, los cubistas abrazaron la aproximación intuitiva de Bergson a la ciencia y al conocimiento, y estudiaron su pensamiento para justificar su visión alternativa de la mimesis y de la plasmación de los volúmenes en el espacio pictórico.⁵ André Salmon habló del entusiasmo por las ideas de Bergson entre las filas cubistas en el periódico *Paris-Journal*, y apuntó la intención del poeta simbolista Tancrède de Visan de enseñar el Salón Cubista a Bergson en noviembre de 1911. Incluso habló del acuerdo preliminar alcanzado para que Bergson escribiese el prefacio a la exposición de la *Section d'Or* de 1912 «si llegaban a convencerle sus ideales». Aunque, como recuerdan Antliff y Leighton, cuyo iluminador ensayo seguimos en esta sección del texto, Bergson no llegó a apoyar explícitamente el cubismo, algunos paradigmas de su pensamiento sí aparecieron en la crítica del cubismo en torno a 1910 y fueron retomados por Gleizes y Metzinger en *Du Cubisme* en 1912. Dos años antes, en 1910, el crítico Roger Allard analizaba el lienzo de Metzinger titulado *Desnudo*, de ese mismo año, concluyendo que lo que vemos en esta figura fuertemente geometrizada en su proceso de abstracción, casi indistinguible del espacio de su entorno, son «los elementos de una síntesis situada en el paso del tiempo». Después, Gleizes y Metzinger en *Du Cubisme* volverían a hablar del cubismo a partir de las ideas de Bergson diciendo que el espacio sensorial, tal como lo concibe el cubismo, está subsumido en el concepto temporal de la consciencia humana. Al subsumir el espacio sensorial en el flujo temporal de la consciencia del artista, este tiene el poder de alterar proporciones, de cambiar y reubicar cuanto desee:

Ante todo, que a nadie engañen las apariencias de objetividad con las que más de un imprudente dota a sus cuadros. No existe ningún medio directo de evaluar los procedimientos gracias a los cuales se nos hacen sensibles los lazos que atan al mundo con el pensamiento de un hombre. El hecho, comúnmente aducido, de encontrar en una pintura los rasgos reconocibles del espectáculo que la motivó, no

⁴ MILLER, A., *Einstein y...*, *op. cit.*

⁵ ANTLIFF, M. and LEIGHTEN, P., *Cubism and... op. cit.*, p. 71-72.

prueba nada. [...] El pintor tiene la facultad de convertir en gigantesco lo que consideramos minúsculo, y en ínfimo lo que sabemos que es considerable. El pintor cambia la cantidad en calidad.⁶

Siguiendo ese razonamiento, Gleizes y Metzinger aconsejan a los artistas olvidarse de la «*ciencia* y de la *perspectiva tradicional*, para adentrarse en la creación intuitiva». Algo que tenía que ver con el abandono tanto de la perspectiva euclidiana y unifocal como con el de la idea de unidad temporal que se asociaban a la pintura convencional. Y también con el abandono de la tiranía de la memoria en favor de la libertad de la experiencia y la intuición. No todos los cubistas, sin embargo, entendieron las ideas de Bergson, o más precisamente el mito de la cuarta dimensión en la pintura cubista, del mismo modo que tampoco las mostraron en su pintura de formas equivalentes. Juan Gris, por ejemplo, las utilizaría con un sentido quizá irónico, o «más fríamente intelectual que empáticamente intuitivo»,⁷ uniéndolas con su interés por la caricatura en piezas como *Hombre en un café*, de 1912. En ella la rigidez de la geometrización de su cubismo inicial se acerca a la deformación satírica, apareciendo casi como una crítica a los principios aceptados por los cubistas y situándose más bien en la estela de las viñetas que el mismo artista venía publicando en revistas españolas y francesas de la época. De hecho, las ideas bergsonianas discutidas y popularizadas en los ambientes cubistas, que tuvieron una notable presencia en las tertulias de Gertrude Stein, donde Picasso y Braque sin duda las conocieron, no fueron ni mucho menos la única forma de acercamiento a la cuestión de la relación arte-tiempo que se planteó en el seno del cubismo.

JUAN GRIS Y CARL EINSTEIN: EL CUBISMO Y SU TIEMPO

Se ha hablado mucho, también en este artículo, de la relación del concepto de tiempo con el cubismo. Hablemos ahora de ello desde otra perspectiva: hablemos del tiempo del cubismo, es decir, del tiempo o, mejor, de los tiempos que enmarcan cronológicamente el cubismo y que, en muchos sentidos, se convierten en inseparables de él.

⁶ A. GLEIZES-J. METZINGER: *Du Cubisme* [1912]. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1986. P. 32-33.

⁷ ANTLIFF, M. and LEIGHTEN, P., *Cubism and... op. cit.*, p. 102

Según el recuento de la vida de Juan Gris que aparece en *L'Esprit Nouveau*, al parecer redactado por él mismo aunque firmado por Vauvrecy, pseudónimo de Amédée Ozenfant,⁸

Gris asiste al comienzo del cubismo, poco después se adhiere a él y expone por primera vez en el Salon de los Independientes de 1912. /Expone en la Sección de Oro en 1912, rue de la Boetie.

Gris se acerca al cubismo, pues, justo en el momento de mayor cercanía de algunos artistas cubistas con las ideas de Bergson. Puede decirse que a partir de ese momento toda la obra de Gris puede incluirse en el cubismo, aunque su fase final parezca distanciarse de la versión más ortodoxa de este movimiento.

Para entender la forma en que la obra de Gris se relaciona con el tiempo, y con su tiempo, hay que recordar que el pintor piensa que el cubismo es, antes que cualquier otra cosa, un reflejo de la época en la que se produce. Por eso el cubismo no era para él algo contingente: tampoco podía considerarse un estilo, no era una cuestión formal. Era algo indisolublemente ligado a un clima cultural, social, económico y político con todas sus consecuencias. Él mismo lo explicaría en una célebre conferencia del 15 de mayo de 1924, *De las posibilidades de la pintura*, pronunciada en el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos fundado por el Dr. Allendy en la Sorbona.⁹ En un pasaje de esa conferencia, que citamos en extenso por su importancia para nuestro argumento, dice lo siguiente:

Cada época ha influido sus elementos pictóricos con sus inquietudes peculiares. En ciertos momentos de la historia se ha dado importancia y alcance religioso a puros elementos de la pintura; en otras épocas, han influido científicamente los elementos del pintor. Se sabe que Vinci pensaba en la composición química de la atmósfera cuando pintaba el azul de un cielo. La carne palpitante de vida de los desnudos de los pintores venecianos, donde se adivina la sangre circular bajo la dorada piel, no era debida sino a los hallazgos fisiológicos del Renacimiento.

Estos elementos, influidos así, han formado lo que se ha llamado la estética de cada época y no hay duda de que un descubrimiento científico, aplicable solo a la técnica pictórica como la perspectiva italiana, influyó en todas las estéticas del Renacimiento.

[..]

Puede concluirse que es necesario que (la pintura) esté, ante todo, formada por elementos arquitectónicos correspondientes a un sistema estético resultante de la

⁸ GRIS, J., *Correspondencia y escritos*, Barcelona, Acantilado, 2007, ed. crítica M. D. JIMÉNEZ BLANCO, p. 460,

⁹ *Ibidem*, p. 463 y ss.

época. Todo sistema de estética debe ir fechado. Mas tarde veremos que lo mismo ha de suceder con la técnica, pues si una elección de elementos extraños y heteróclitos puede motivar una obra pictórica, ello no prueba que dicha obra sea pintura. [...] La representación de ese mundo sustancial (y digo sustancial porque considero las nociones de objetos como sustantivos), puede dar lugar a una estética, a una elección de elementos que solo son propios para desvelar ese mundo de nociones que existe puramente en el espíritu. En todas las grandes épocas del arte se siente la necesidad de representación de un mundo sustancial y espiritual. Cada época lo ha influido y diversificado según sus exigencias e inquietudes. La técnica no ha hecho, cada vez, más que adjetivar ese mundo sustancial.

El año siguiente, contestando a la encuesta organizada por el *Bulletin de la Vie Artistique*, volvía sobre el asunto de la identidad entre el cubismo y el medio en el que se produce diciendo lo siguiente:

¿El cubismo? No habiéndolo adoptado de una manera consciente tras una madura reflexión, sino habiendo trabajado con cierto espíritu que me ha clasificado en esta tendencia, no he meditado sobre sus causas ni su carácter, como pudiera haberlo hecho quien la observara de lejos o reflexionara sobre ella antes de adoptarla.

[...] No me es posible considerar actualmente la posibilidad de expresarme «tan pronto por el procedimiento cubista como por medio de otro arte», pues, para mí, el cubismo no es un procedimiento.

No siendo el cubismo un procedimiento, sino una estética, e incluso un estado de espíritu, debe tener forzosamente una correlación con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo. Se inventa aisladamente una técnica, un procedimiento; no puede inventarse de la nada un estado de espíritu.¹⁰

Juan Gris pensaba, de este modo, que el cubismo era algo así como una consecuencia necesaria del ambiente de su época. Probablemente habló de este tema con su amigo el historiador del arte, escritor y crítico alemán Carl Einstein¹¹ quien, aun compartiendo la perspectiva de Gris, iba un paso más allá en el proceso de identificación entre el cubismo y su tiempo: más que como una consecuencia ineludible del mundo moderno, Einstein entendía el cubismo como una causa, o al menos como un factor o un estímulo para la conformación del mundo moderno.

¹⁰ GRIS, J., «Respuesta a una encuesta». *Bulletin de la Vie Artistique*, París, publicada en el núm. 1 de enero de 1925 (6.º año, num.1), p. 15-17. Recogido *ibidem* p. 476-478.

¹¹ FLECKNER, U. y STEPAN, P., *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

A continuación, desarrollaremos esta idea. Es cierto que Carl Einstein, amigo también del marchante Daniel-Henry Kahnweiler, se sintió muy cercano a algunos artistas de su tiempo por compartir con ellos rasgos personales y objetivos ideológicos. Su temperamento, intenso y poco convencional, y su obra, simultáneamente desestabilizadora y fundacional, se acercaban en muchos sentidos a los de los artistas plásticos de vanguardia, con los que estuvo en contacto durante unos años de vertiginosos cambios en la forma de concebir el arte y su historia: los que corresponden a las décadas de 1910, 1920 y 1930. Su contribución a esos cambios cobra un sentido distinto al final de su biografía, con su implicación en las filas de la columna Durruti en la guerra civil española, y con su trágico final, que tanto se asemeja al de otros intelectuales judíos europeos atrapados por el fascismo. No es extraño que en sus últimos años las circunstancias históricas desencantaran a Einstein acerca de la fuerza transformadora que el arte y la literatura podían ejercer sobre el mundo: no es extraño que en 1939 declarase a Picasso que las ametralladoras se burlan de los poemas y de los cuadros.

Pero lo que nos interesa destacar aquí es que en las décadas anteriores, cuando publicó sus seminales libros *Negerplastik* (La escultura negra, 1915) o, sobre todo, *Die Kunst des XX. Jahrhunderts* (El arte del siglo xx, 1926), Carl Einstein formuló toda una forma nueva de entender el arte y su discurso histórico. En el primero profundizaba en el análisis de un territorio tradicionalmente considerado espurio por la visión académica de la historiografía: el arte de los llamados pueblos primitivos africanos y oceánicos. Por primera vez, en aquel volumen se estudiaban los problemas formales básicos de aquel arte, teniendo especialmente en cuenta su conexión con movimientos modernos como el cubismo. Respecto a este último, una de las ideas clave que Einstein desarrolla en esa época es la de una «adaptación recíproca de pintura y mundo». Esta idea está muy relacionada con su interpretación del cubismo —que comparte, claro, con Juan Gris— como algo que, lejos de ser un estilo pasajero, habría que entender como la interpretación visual del mundo moderno, fragmentado y simultáneo. Pero, insisto, Einstein iba más allá que Gris: la mirada del cubismo sobre el mundo era, según el crítico alemán, una «mirada transformadora». Es decir, para él la mirada cubista era capaz no solo de dar sentido al presente, interpretándolo, sino también de configurarlo mediante la creación de un tipo de imágenes inimaginables en cualquier otro contexto, e inseparables del vértigo de la experiencia contemporánea.

La evolución intelectual de Einstein durante la década de los veinte le lleva a pensar que el arte debía pasar de una posición pasiva a otra activa. Es

decir: más allá de reflejar los cambios ocurridos en el mundo moderno, esperaba que el arte pudiera transformar el mundo. En este sentido, el cubismo como luego el surrealismo, debería contribuir decisivamente a su nueva configuración. Y puesto que, ya en los años del surrealismo, piensa que el arte debía concebirse sobre todo como una rebelión contra lo establecido, tendría que conseguir finalmente rebelarse también contra la fatalidad biológica de la muerte, sacando a la luz de la vida las fuerzas sumergidas de nuestra psique y consiguiendo representar lo irrepresentable. Einstein fundamentaba entonces en el arte su esperanza de liberación para el hombre. Pero todo cambió pronto: no podía ser de otro modo para alguien tan sensible a los problemas de su tiempo. Si en los años que siguieron a la primera guerra mundial Einstein había podido establecer una relación directa entre el desmoronamiento de la sociedad burguesa, de una parte, y movimientos como *dada*, el expresionismo o la nueva objetividad, de otra, en los años de la ascensión del fascismo internacional ya no encontraba ninguna posibilidad de acción para el arte. En el verano de 1936 vino a España y encontró en el colectivo anarquista la disciplina de una nueva forma de libertad. La única posible. «A mi regreso —escribe al marchante Daniel-Henry Kahnweiler en 1938— puede estar seguro de que nunca volveré a escribir sobre arte».

DESPUÉS DE 1914 ¿EL TIEMPO EXPANDIDO DEL CUBISMO?

En las cartas que Einstein escribe a Kahnweiler desde la Guerra de España aparece varias veces el nombre de Juan Gris, que había muerto en 1927. Gris es para Einstein un recuerdo lleno de cariño (incluso de cariño familiar, como muestra la alusión a Josette), un recuerdo quizá azuzado ahora por el hecho de estar en el país de origen del pintor. Pero es también un emblema: el del arte de una época de libertades que corría el riesgo de quedar atrás y por la que aún merecería la pena luchar:

Ya veremos qué haré después de la guerra. Mil gracias a Josette Gris de mi parte por el paquete. La quiero mucho. Siempre ha sido una buena chica. El bueno de Juan Gris. A veces, en el frente, pensaba en él y me decía a mí mismo que estábamos defendiendo el trabajo de los amigos, porque si esos señores iban a poder seguir con su pintura y sus poemas, sería gracias a nosotros. Es curioso que yo haya sido el único de nosotros en tenerlo claro en este asunto.

Era enero de 1939.¹² En las circunstancias que escribe Einstein, en los momentos finales de la guerra civil española, y cuando los totalitarismos se afirmaban en Europa, parecía cada vez más difícil que los que antes habían experimentado libremente con las formas en el contexto de una Europa libre pudiesen seguir con «su pintura y sus poemas». La historia había entrado de lleno en la vida de todos ellos, ya no como una reconstrucción moralizante (tal como proponía la pintura de historia) sino como un torbellino atroz. Tan atroz que, según la visión de Einstein, acabaría por llevarse por delante no determinadas formas de arte, no el cubismo, sino al arte mismo.

Hacia una década que Gris ya no estaba entre aquellos artistas que Einstein evocaba con nostalgia, y él lo sabía bien. Juan Gris, prófugo del ejército español desde 1906, no vivió para ver la guerra civil española, pero los años de su madurez artística estuvieron atravesados por otra guerra, la Gran Guerra, la I Guerra Mundial, que removió la vida artística francesa hasta casi asolarla. Fueron muchos los que también entonces, en 1914, al comienzo del conflicto, o en 1918, al acabar, auguraron el final del cubismo. Gris, sin embargo, lejos de pensar como Carl Einstein en el contexto de la guerra civil española, que la situación hacía necesarias formas de actuar que desbordaban el terreno de lo artístico para adentrarse en el del activismo o al menos en el compromiso político explícito, dedicó un esfuerzo muy importante a reivindicar la pertinencia y, por tanto, la supervivencia del cubismo incluso cuando todo parecía haberse vuelto en contra de este movimiento. Frente a críticos como Louis Vauxcelles, o pintores como Diego Rivera, que deseaban el fin del cubismo e incluso lo proclamaban a menudo y por diferentes razones, Juan Gris y otros cubistas decidieron apoyar la continuidad del movimiento y expandir el tiempo al que otros querían limitarlo. Pierre Reverdy, amigo de Juan Gris y vecino suyo en el número 13 de la Place Ravignan (lo que arraigaba a ambos simbólicamente en Montmartre, con todo lo que ello significaba, cuando tantos otros se trasladaban a Montparnasse), se unió a otros dos poetas en su defensa del cubismo, el belga Paul Dermée y el chileno Vicente Huidobro. El marchante Kahnweiler, alemán y por tanto enemigo en la Francia en guerra, se hallaba fuera del país y de hecho no volvería hasta 1920. Su ausencia podría haber sido letal para la continuidad comercial, y por tanto práctica, del cubismo. Sin embargo,

¹² Carta de Carl Einstein a Daniel-Henry Kahnweiler, 6 de enero de [1939]. Reproducida en *Correspondencia Carl Einstein / Daniel Henry-Kahnweiler, 1921-1939*. Madrid, Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, pp. 116-119.

alguien entendió que el hueco dejado por Kahnweiler no era, a pesar de los inconvenientes del momento, del todo baldío: desde *L'Éffort Moderne*, el galerista Léonce Rosenberg acabaría por ocupar ese territorio comercial. Y entendiendo que, en circunstancias adversas la pura actividad de la galería podría no ser suficiente, puso en marcha una maquinaria de apoyo publicitario y teórico que acabaría por dar fruto: el cubismo sobrevivió a la guerra, y Juan Gris no solo tomó parte en esa campaña, sino que animó con su pintura y sus escritos sus líneas principales. En realidad, no necesitaba variar sus posiciones personales para hacerlo. Porque uno de los argumentos fundamentales de aquella campaña fue el de la proximidad de dos conceptos que en la mentalidad de la época parecían alejados, aunque ya habían sido puestos en conexión antes: cubismo y clasicismo.

CUBISMO Y CLASICISMO. UN CUBISMO FUERA DEL TIEMPO

En noviembre de 1918 se firma el armisticio. Gris, que se encontraba fuera de París, regresa a la capital y, en abril de 1919, Rosenberg presenta en la galería *L'Éffort Moderne* una exposición de cincuenta pinturas suyas. Gris escribe sobre ella a su amigo y protector Kahnweiler, todavía exiliado, y analiza su posición en la pintura contemporánea:

Mi exposición se celebró el pasado mes de abril, y tuvo cierto éxito. Había cincuenta cuadros, pintados en 1916, 1917 y 1918. Quedaban bastante bien en su conjunto, y vino un montón de gente. Pero no sé realmente hasta qué punto les gustaron, pues hay mucha admiración por la pura mediocridad; la gente se entusiasma con las exhibiciones del caos, pero a nadie le gusta la disciplina y la claridad. Las exageraciones del movimiento dada y de otros como Picabia nos hacen parecer clásicos, aunque no puedo decir que esto me importe. Me gustaría continuar la tradición de la pintura con medios plásticos, pero dándole una nueva estética basada en el intelecto. Creo que es posible quedarse con los medios de Chardin, sin quedarse ni con la apariencia de sus cuadros ni con su concepción de la realidad. Los que creen en la pintura abstracta me parecen tejedores que creen que pueden producir un tejido con los hilos en una sola dirección, sin nada que los una. Cuando no tienes una intención plástica, ¿cómo puedes dominar tus libertades representativas y darles sentido? y cuando la realidad no te importa ¿cómo puedes dominar tus libertades plásticas y darles sentido? [...] Durante algún tiempo me he sentido bastante satisfecho de mi propia obra porque creo que por fin estoy entrando en un periodo de realización. [...] También he conseguido librar a mi pintura de una realidad demasiado brutal y descriptiva. Se ha vuelto, por así decirlo, más poética. Espero que con el tiempo llegaré a ser capaz de expresar con mucha precisión, y por medio

de elementos puramente intelectuales, una realidad imaginaria. Lo que esto significa en realidad es un tipo de pintura inexacta pero precisa, justo lo contrario de la mala pintura, que es exacta pero no precisa.¹³

Aunque sus relaciones con Braque y Picasso son cada vez más distantes, otros pintores, la mayoría agrupados en torno a *L'Effort Moderne*, como André Lothe, Metzinger, Severini, y el escultor Lipschitz, admiran en él su «cubismo-clásico», su capacidad de llevar a cabo una fluida interpenetración de la estructura pictórica con incidentes de la realidad observada, la perfecta ecuación que necesitaba el cubismo para sobrevivir en el contexto del retorno al orden. Esa idea sería retomada en 1919 por Ozenfant y Jeanneret (que luego sería el arquitecto Le Corbusier), que habían iniciado un movimiento llamado *purismo*, cuya aproximación al arte, metódica y rigurosa, partiendo siempre de los objetos de la realidad moderna, decía acercarse más al cubismo clásico de Gris que al intuitivo trabajo de Picasso. Sin embargo, aun compartiendo su respeto por el cubismo, del que todos ellos parten, el proceso de Gris sería el inverso al de los puristas: en lugar de acabar en la abstracción, que era lo que ellos se proponían, Gris quiere, como decía él, «concretar lo que es abstracto». Quizá sea ahora cuando, para comprender mejor la posición de Gris en este contexto, debemos detenernos en la aportación teórica de Juan Gris, y particularmente en su «método deductivo», que el pintor explicaría insistentemente en cuantas ocasiones le fue posible. Así, en 1921, y en una entrevista aparecida precisamente en la revista de los puristas, *L'Esprit Nouveau*, diría:

Yo trabajo con los elementos del espíritu, con la imaginación, trato de concretar lo que es abstracto, voy de lo general a lo particular, lo cual quiere decir que parto de una abstracción para llegar a un hecho real. Mi arte es un arte de síntesis, un arte deductivo, como dice Raynal. Quiero llegar a una cualificación nueva, quiero llegar a producir individuos especiales partiendo del tipo general.¹⁴

Pero sus planteamientos teóricos alcanzarían su mayor desarrollo en la conferencia titulada *De las posibilidades de la pintura*, dictada en mayo de 1924 ante el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos del Dr. Allendy en la Universidad de la Sorbona, y a la que ya nos hemos referido.

En ella, además de mostrar conocimientos de historia, biología, etc., fruto de sus variadas lecturas, Gris defiende que la idea es previa a la pintura:

¹³ GRIS, J., *Correspondencia y...*, *op. cit.*, carta de 25 de agosto de 1919 a Daniel Henry-Kahnweiler, p. 249-251.

¹⁴ *L'Esprit Nouveau*, París, num. 5, 1921, p. 533-534. Recogido en *ibidem*, p. 460.

No basta tomar telas, pinceles, colores para hacer pintura. Se hará un paisaje, una mujer desnuda, cacerolas que brillen, triángulos o cuadrados; no se hará pintura si la idea de pintura no existe a priori.

Pero al mismo tiempo, al final de la conferencia, Gris insiste en la necesidad de «intención representativa» en contra de un arte puramente abstracto:

Para mí, la pintura es un tejido cuyos hilos serían, en un sentido, el lado representativo o estético, mientras que los del otro sentido significarían la técnica, el lado arquitectónico o abstracto de la obra. Estos hilos se sostienen mutuamente, y cuando los hilos faltan en un sentido, el tejido resulta imposible. [] Un cuadro sin intención representativa sería, a mi modo de ver, un estudio técnico siempre inacabado. [] Una pintura que no fuera sino la copia fiel de un objeto no sería un cuadro, pues, aunque cumpliera las condiciones de la arquitectura coloreada, carecería de estética, es decir, de elección en los elementos de la realidad que expresa. No sería sino la copia de un objeto, jamás un tema.

En 1921 Kahnweiler publica su *Der Weg zum Kubismus*, y Raynal su monografía *Juan Gris*. El otoño anterior, Kahnweiler había vuelto a abrir una nueva galería en París, la *Galerie Simon*, en la que vuelve a acoger a Juan Gris. Pero los fondos de su galería anterior, la *Galerie Kahnweiler*, confiscados antes de la guerra, son subastados a finales de 1921, lo que hunde los precios del cubismo en el mercado francés y parece anunciar el enésimo final de este movimiento. ¿Se cerraba definitivamente el ciclo temporal del cubismo? ¿Había dejado de ser presente?

Cuando Gris y Josette regresan a París, después de una horrible estancia en Niza trabajando para los Ballets Rusos, con cuyo ambiente de farándula no congenia Gris en absoluto, se instalan en un piso que Mme. Kahnweiler les había buscado en Boulogne-sur-Seine, cerca del suyo propio. El traslado desde el Bateau Lavoir simbolizaría el retiro respecto a la primera línea del ambiente artístico parisino, justo cuando la estética cubista a la que Gris había dedicado su carrera pictórica parecía estar más severamente en cuestión. A pesar de los esfuerzos del grupo de amigos de Juan Gris por razonar la relación entre cubismo y clasicismo, el conservadurismo cultural que siguió a la Primera Guerra Mundial había hecho parecer al cubismo una loca aventura pasajera en el contexto del retorno al orden entendido como vuelta a la rígida tradición académica sin más. Pero el envite más fuerte vendría de la propia vanguardia, en la que el surrealismo, cuyo manifiesto se publicaría en 1924, ganaría terreno como posición dominante, y con él la insistencia en el inconsciente por encima de cualquier valor estético.

En medio de estas direcciones opuestas, las últimas obras de Gris traducen el estado de ánimo del pintor, pero quizá también toda la carga expresionista del ambiente de entreguerras, algo que condensaría el célebre libro de Franz Roh, *Realismo mágico*, y que compartiría en cierta medida con su antigua amiga María Blanchard. Aquellos parecían ser, en efecto, otros tiempos.

Pero a pesar de todo Gris no ha abdicado de su antigua aspiración de tensar la relación entre cubismo y clasicismo, entre lo arquitectónico y lo sensible. El cuadro titulado *Mujer con cesta*, de 1927, la última obra realizada por Gris puede verse aún como el último eslabón del tema de la ventana abierta. En esta ocasión Gris le da una forma nueva, oval, a la ventana. Si en cuadros anteriores esta propiciaba la visión de la vida, el oscurecimiento del óvalo puede tomarse como una sombría premonición, como en la ventana que pintó Matisse en Colliure en 1914, cuando compartía sus días en el sur de Francia con Gris y cuando se presagiaba el luto de la Gran Guerra. El bodegón, por su parte, no es ya una naturaleza muerta desplegada sobre una mesa, sino que aparece recogida en la cesta de una figura femenina que ha sido identificada como una musa del modesto pintor de bodegones trayéndole un tema para pintar, o como un ángel de la muerte que le lleva su trofeo de inmortalidad. El cesto, por su parte, puede verse como una cornucopia, símbolo de la abundancia, pero también punto de partida de una reflexión sobre lo efímero de las frutas en sazón, sobre la brevedad de la vida. Sobre el paso del tiempo, en definitiva. En todo caso, pensamos en este tema como contraposición entre vida natural y vida espiritual, hay que decir que la vida del otro lado de la ventana, la vida de la naturaleza se ha extinguido: sólo parece quedar la vida interior, la vida espiritual, la estética. Se ha acabado el tiempo real, comienza la eternidad. El mismo año de aquel cuadro, 1927, Maurice Raynal publica un libro titulado *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, en el que recoge unas palabras del propio Juan Gris que resumían así su trayectoria:

Me doy cuenta de que, hasta 1918, he atravesado un periodo exclusivamente representativo. Poco después fueron los periodos de la composición; luego, los del color. La unión de las etapas dedicadas a estas tendencias constituye una especie de periodo analítico en mi trabajo. [...]. Hoy, cerca de los cuarenta años, creo tocar un nuevo periodo, de expresión, de expresión pictórica, de expresión del cuadro completamente fundido, completamente terminado. En suma, el periodo sintético que sucede al analítico.

Conociendo su desconfianza de las apariencias y su deseo de trascenderlas mediante la creación de una pintura cuya belleza sería siempre de orden estruc-

tural, y por tanto clásica (e intemporal), podríamos deducir, como había hecho Apollinaire en 1913, que Gris había confiado la pintura a las leyes de la arquitectura, de las matemáticas, de la ciencia. Pero nos engañaríamos, porque si Gris reivindicaba la arquitectura era, precisamente, para afirmar la pintura. Una pintura cubista y clásica, en la que lo intelectual y lo sensible son inseparables como las dos caras de la moneda, y cuyo tiempo se hace compatible con la estructura de lo intemporal.

Juan Gris parecía dar, es ese sentido, la razón a Alfred Jarry: el tiempo que se narra debe ser igual al tiempo desde el que se narra. Y al mismo tiempo, el tiempo del cubismo era el tiempo en el que la utopía de lo moderno aún era posible. Y si, por definición, las utopías están fuera del espacio y del tiempo, también lo estaría el cubismo. Igual que el clasicismo. ¿No era esa, según Jarry, la mejor vía para «reírse de las heridas del tiempo»?