

La balsa de la Medusa



www.editorialmachado.com

Retrato de Giacometti

Traducción de Amaya Bozal

James Lord

Retrato de Giacometti



La balsa de la Medusa

La balsa de la Medusa, 240

Colección creada por
Valeriano Bozal

© 1965, 1980 by James Lord, A Giacometti Portrait
The Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux, New York

© de la traducción: Amaya Bozal

© de la presente edición,

Machado Grupo de Distribución, S.L., 2024

editorialmachado@machadolibros.com

www.editorialmachado.com

ISBN: 978-84-7774-043-8

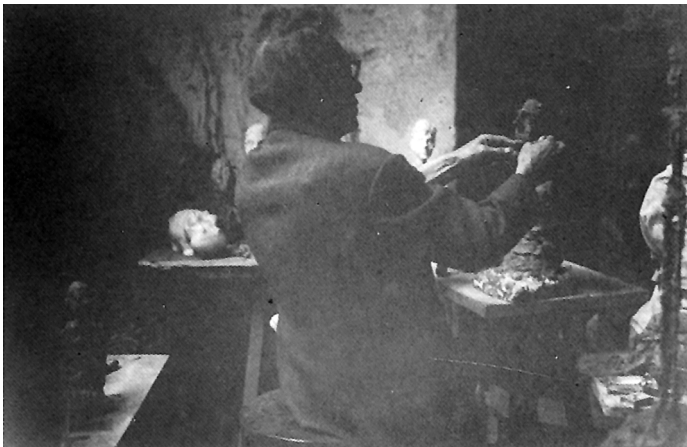
Depósito legal: M-7017-2024

Impreso en España - *Printed in Spain*

Para Alberto

Índice

Prefacio de Diego Giacometti	13
1	15
2	25
3	33
4	39
5	45
6	51
7	63
8	69
9	75
10	83
11	93
12	99
13	105
14	113
15	121
16	129
17	135
18	141
Nota	153



(Parte superior, foto izquierda): Patio y entrada al estudio de Giacometti.

(Parte superior, foto derecha): Esculturas en las que trabajó Giacometti durante la realización del retrato.

(Parte inferior): Giacometti trabajando de memoria en el busto de Diego.

Prefacio de Diego Giacometti*

He leído este diario –recuerdo de James Lord que evoca las dieciocho sesiones de 1964 que ha pasado en el estudio de Alberto posando para su retrato– casi de una sola tirada, y he disfrutado enormemente.

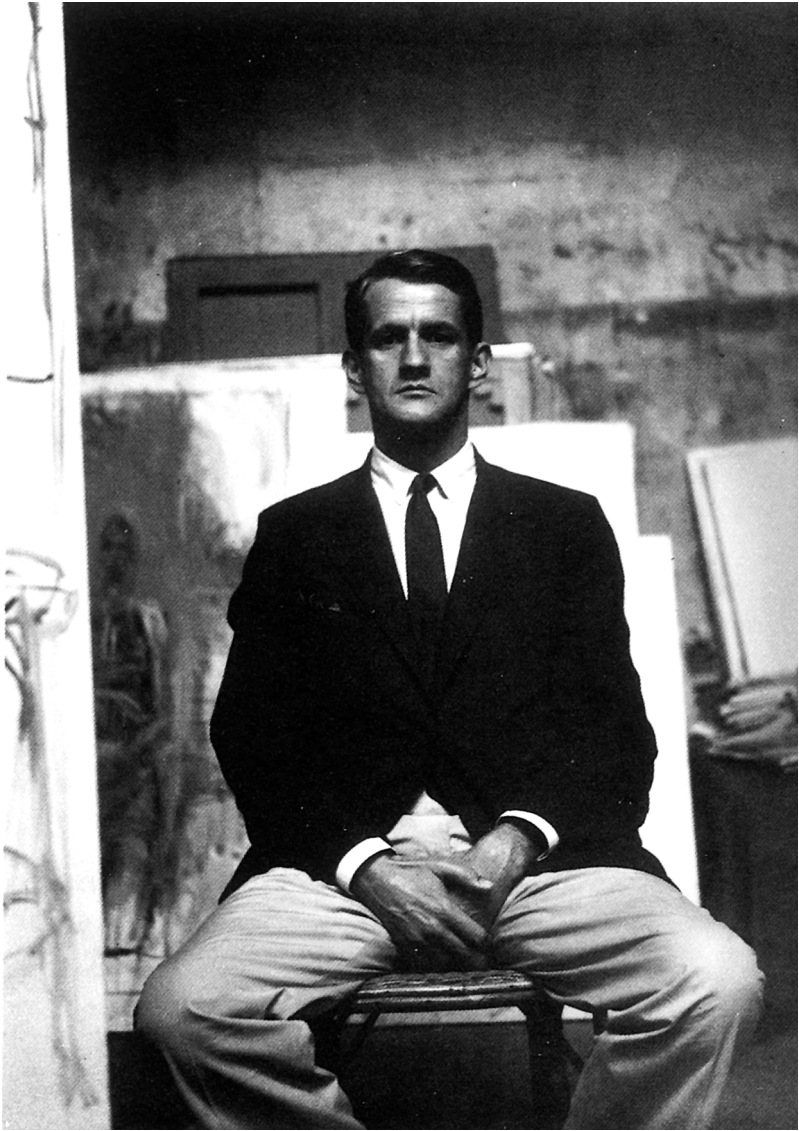
Alberto pensaba en alto mientras trabajaba, y James Lord ha anotado hora tras hora, día tras día, todos los dichos y repeticiones que ha escuchado durante las horas de pose.

El resultado es un vivo recorrido por lo que fue el cielo de Alberto cuando se encontraba ante el modelo –un cielo extremadamente variable, cuyos azules estaban constantemente rodeados de nubarrones negros prestos a estallar en ráfagas tormentosas.

Evidentemente, no puedo prejuzgar qué sacarán de este diario los lectores que no han conocido a Alberto. Personalmente, me he embebido tanto en su lectura que en muchas ocasiones, en instantes de segundo, olvidando que Alberto no está ya en su estudio, he ido a leerle algunos pasajes para que disfrutase. Estoy seguro de que todos aquellos que fueron sus amigos, los que le han conocido, encontrarán en estas páginas el semblante de lo que fue Alberto todos los días de su vida.

D.G.
20 de julio de 1981

* Prefacio incluido en la edición francesa: *Un portrait par Giacometti*, París, Gallimard, 1991.



El modelo posando para el retrato.

1



Alberto Giacometti, *Retrato de James Lord*, 1964. Primer estado.

Giacometti viajó a Londres el martes. Deseaba contemplar las salas de la Tate Gallery, donde ese mismo verano iba a tener lugar su retrospectiva. Aunque le gustaba Londres y tenía amigos allí, siempre pensó que no podía perder el tiempo a expensas del trabajo y, en consecuencia, había decidido estar fuera solo unos días y regresar a París el viernes. Acordamos que, tan pronto estuviera de vuelta, posaría para él. Tan solo pensaba hacer un boceto rápido sobre lienzo, que le llevaría una hora o dos, como mucho una tarde.

El sábado era doce de septiembre. Llegué al estudio hacia las tres de la tarde. No hubiera sido ninguna sorpresa descubrir que Giacometti se había ausentado. Sus planes siempre estaban sujetos a cambios inesperados. Sin embargo, allí estaba, sentado en la habitación del teléfono, mirando al suelo. Le pregunté qué tal lo había pasado en Londres y tan solo contestó: «Bien.» Me contempló con curiosidad durante un minuto y dijo: «¿Trabajamos un poquito?»

Bajamos al patio que conduce a su estudio. Se puso a trabajar en una esbelta figura femenina de barro, de unos sesenta centímetros de alto y que había sido su preocupación constante en las semanas anteriores. A veces murmuraba, «¡Merde!», y de vez en cuando pellizcaba otra figura de barro más pequeña, que reposaba a su lado.

«Trabajaremos un poco», dijo, «pero solo un poco, ya que también tengo que dedicarme al busto de Diego.»

Diego Giacometti es el hermano de Alberto, ayudante, modelo y su mejor amigo. Su estudio tan solo está a nueve

metros del de Alberto, atravesando el patio, detrás del dormitorio y la habitación del teléfono. Allí hace los moldes de escayola de las esculturas de su hermano, las pátinas de los bronce y también dibuja y trabaja en bronce algunos de los muebles más bellos que se hacen hoy en día. El busto al que se refería Alberto, uno de los muchos que había hecho de su hermano, tenía cuarenta y cinco centímetros de alto, estaba modelado directamente del natural y no estaba muy distorsionado. Permanecí de pie junto a la mesa polvorienta y desordenada, justo debajo de la gran ventana del estudio.

Me senté en una silla de mimbre y esperé. Alberto parecía estar en uno de sus momentos más sombríos. Exclamó varias veces que nada de lo que hacía era bueno, que no sabía hacer nada y que no había ninguna esperanza de que aquello fuera a cambiar. Pasaron diez, quince, veinte minutos. Me miraba de vez en cuando. En una de las estanterías de esculturas había un gran busto envuelto en plástico. De pronto, comenzó a quitar el plástico, descubriendo las vendas que había debajo, que quitó una tras otra cuidadosamente, arrojándolas al suelo. Era como si estuviera descubriendo a una momia de cientos de años. Alberto estaba sorprendido y contento de que las vendas estuvieran todavía húmedas, ya que habían transcurrido tres meses desde que trabajara en ese busto, un retrato al natural de un amigo*. Comenzó a escarbar, presionar y apretar el barro tan violentamente que algunos pedazos cayeron al suelo. Después de unos quince minutos, fue al patio y volvió con una palangana llena de agua, mojó las vendas y las colocó cuidadosamente en torno al busto. Volvió a trabajar en la esbelta figura. Pasó algún tiempo. De pronto, se volvió súbitamente y comenzó a ordenar unas figuras de bronce que

* El fotógrafo Elie Lotar.

estaban en una esquina del estudio, que sonaron y repiquetearon al entrechocar unas con otras. Había pasado casi una hora. Parecía evitar desesperadamente el momento de empezar a trabajar en algo nuevo. Era consciente de la dificultad que suponía hacer visible a los demás su propia visión de la realidad, y por ello se acobardaba ante la necesidad de intentarlo de nuevo. De hecho, habría dilatado lo más posible el acto decisivo de comenzar.

Sin embargo, finalmente puso el caballete en su sitio y frente a él colocó un pequeño taburete, ajustando cuidadosamente las patas delanteras a unas marcas rojas pintadas en el suelo de hormigón del estudio. Había unas marcas similares para las patas delanteras de la silla del modelo y pidió que me pusiera en mi sitio con igual precisión. Entonces llegó el momento de elegir el lienzo. Tenía a mano cuatro o cinco lienzos preparados que examinó con atención. Después fue a inspeccionar cada uno de los cuadros del estudio, unos doce o quince, mascullaba irritado, se quejaba de que ocupaban mucho sitio y terminó tirándolos al suelo. Finalmente, eligió un lienzo y lo colocó sobre el caballete. Al lado de su taburete colocó otro que sostenía un montón de pinceles viejos y un pequeño plato. De una botella de cuarto de litro vertió gran cantidad de trementina en el pequeño plato, tanta que rebosó y parte se derramó en el suelo. Alberto cogió su paleta, un montón de pinceles y se sentó.

Estaba colocado de tal forma que su cabeza se situaba a un metro veinticinco centímetros de mí y en un ángulo de 45 grados respecto al lienzo frente a él. No me indicó qué pose debía adoptar, pero pidió que le mirara directamente a los ojos, con la cabeza bien alta. Durante las sesiones, a menudo decía: «¡Mírame!» o «¡déjame que te vea!» o simplemente, «¡eh!», lo cual quería decir que tenía que mirarle directamente a los ojos. No crucé las

piernas como solían hacer sus modelos, pues tenía miedo de que se me durmieran. Las dejé entreabiertas, con los pies bajo la silla y las manos colgando entre ellas, de forma natural.

Me miró durante un minuto antes de comenzar a pintar y dijo: «Tienes cabeza de bruto.»

Sorprendido y divertido, contesté: «¿Lo crees de veras?»

«¡Cómo!», exclamó, «pareces un auténtico matón. Si pudiera pintarte tal y como te veo, la policía te arrestaría de inmediato nada más ver el cuadro.»

Me reí. Él dijo: «No te rías, no estoy aquí para hacer reír a mis modelos.»

Entonces comenzó a pintar, sostenía un pincel largo y fino por la punta, casi a la distancia del brazo, primero lo sumergía en el plato con trementina, tocaba uno de los pegotes de pintura de su paleta y después lo movía sobre el lienzo. Al principio, solo pintó con negro. Me miraba constantemente mientras trabajaba, a mí y al espacio circundante. Era evidente que lo que pintaba incluía todo su campo de visión. Nunca daba más de cuatro o cinco pinceladas sin mirarme y se alejaba del lienzo una y otra vez, contemplando y estudiándolo a través de sus gafas, con los ojos entornados. Mientras trabajaba solía encender un cigarro que sostenía en su mano izquierda, donde también tenía la paleta y los pinceles, pero solo daba alguna calada ocasional y terminaba tirando la colilla al suelo. Al pintar, solía hablar y su humor sombrío parecía disiparse por un momento.

Hablamos de su viaje a Londres, al que le había acompañado su mujer, Annette. Mencionó lo mucho que había disfrutado con su amigo el crítico David Sylvester, así como con el pintor Francis Bacon, cuyo humor e inteligencia apreciaba sobremanera.

«Pero solo tuve media hora para ir a la National Gallery», precisó, «y no vi a Rembrandt deliberadamente ya

que, si lo hubiera hecho, no habría podido contemplar nada más. Sin embargo, sí vi el retrato de *La Vielle au rosaire* de Cézanne. Es el mejor. También vi un retrato de van Eyck, *Hombre con turbante rojo*. Él debía estar mucho más lejos que yo del modelo cuando pintó aquel cuadro.»

«Pensé que era al revés», dije, «ya que es tan minucioso.»

«En absoluto. Si estuvieras treinta centímetros más lejos de mí, tu cabeza parecería cuatro veces más pequeña de lo que crees.»

Media hora más tarde apareció Diego diciendo que llamaban a Alberto por teléfono. Tan pronto se fue, di un salto y fui a ver lo que había hecho. Utilizando un pincel fino y pintura negra, como si se tratara de un tosco carboncillo, había dibujado el rostro, cabeza y hombros, brazos, torso, manos y piernas. Excepto por los detalles del fondo, el retrato estaba acabado. Sin duda, no era más que un boceto, pero Alberto no tenía intención de hacer más que eso. Como boceto, estaba acabado y me preguntaba si lo dejaría así.

Sin embargo, regresó y se sentó a trabajar sin hacer ningún comentario. Pasó una media hora o más. Entonces, dijo: «Ahora comienza a parecer algo. Pero solo ahora.»

En un esfuerzo por determinar qué estaba haciendo y cómo iba tomando forma el cuadro, observé cuidadosamente qué pinceles iba utilizando, cómo los movía sobre el lienzo y qué colores empleaba: negro, blanco y a veces un toque de ocre. A pesar de que a lo largo de los años había visto a menudo a Giacometti pintando, me resultaba imposible adivinar exactamente qué es lo que estaba haciendo.

De pronto, dijo: «Tendremos que dejarlo pronto. Quiero trabajar en ese busto. También están las figuras y esta noche tengo que trabajar en el retrato de Caroline.»

Caroline es una joven que, durante años, ha posado para él cada tarde.

Dije que lo dejaríamos cuando quisiera, pero replicó que solo quería trabajar un poco más, ya que estaba empezando a ir bien. «Me gustaría tener a alguien que pintara las ropas y el fondo», dijo, «como Rubens. Odio rellenar todo el lienzo. Sobre todo, porque realmente es imposible dejar algo acabado.»

Repitió varias veces que estaba hambriento, ya que no había tomado más que un café desde que se levantó, unas horas antes. Sugerí nuevamente que lo dejáramos, pero se negó.

«No podemos parar ahora. Pensé que pararía cuando estaba yendo bien. Pero en estos momentos va fatal. Es demasiado tarde. No podemos parar ahora.»

Sin embargo, terminó admitiendo que estaba cansado. Le dolía la espalda. Había estado trabajando durante más de dos horas. «Es suficiente», dijo. Cogió el lienzo del caballete, lo colocó al fondo del estudio y se alejó para estudiarlo. Había completado el dibujo de la figura y, como fondo, había bocetado un taburete alto a la izquierda, la estufa de vientre hinchado a la derecha y, detrás mío, los contornos de unos lienzos apilados contra la pared. También había pintado por completo la cara y el cuello, en negro y gris. Tras estudiar el cuadro durante varios minutos, dijo: «La cabeza no está del todo mal. Tiene volumen. Al menos, es un comienzo.»

«¿Un comienzo?», dije, «pensé que solo íbamos a trabajar una vez.»

«Es demasiado tarde para eso», dijo, «he ido demasiado lejos y, al mismo tiempo, todavía no lo suficiente. No podemos dejarlo ahora.»

Por tanto, acordamos que volvería a posar de nuevo el lunes. Después, fuimos a un café cercano donde Alberto tomaba su almuerzo ritual: dos huevos duros, dos lonchas de fiambre de jamón con un trozo de pan, dos vasos de Beaujoleais y dos tazas grandes de café.

«Si al menos pudiera conseguir algo dibujando, pintando o esculpiendo», dijo, «no sería tan malo. Si pudiera hacer una cabeza, tan solo una cabeza, una sola vez al menos, entonces habría alguna posibilidad de hacer lo demás, un paisaje, una naturaleza muerta... Pero es imposible.»

Afirmé que, lo que a él le parecía imposible, a otros no solo les parecía posible —puesto que, después de todo, se había hecho—, sino bueno y satisfactorio. Esto, sin embargo, no le consolaba. La opinión que los demás tuvieran de su trabajo, aunque le interesaba, no guardaba una relación natural con sus propios sentimientos.

«Es imposible pintar un retrato», dijo. «Ingres podía hacerlo. Podía terminar un retrato. Era una forma de sustituir a la fotografía y tenía que hacerse a mano, pues no había otra manera de hacerlo. Pero ahora no tiene sentido. La fotografía existe y ya está. Lo mismo ocurre con la novela y la prensa. Novelas como las de Zola serían absurdas hoy en día, pues cualquier periódico está infinitamente más vivo.»

«¿Y los retratos de Picasso?», dije, «todos esos dibujos, ya sabes, Apollinaire, Max Jacob, Stravinsky.»

«Los odio», dijo Alberto. «Son vulgares.»

«¿Pero si tuvieras que decir qué período de Picasso te gusta más, cuál sería?»

«Ninguno.»

«¿Y los retratos de Dora Maar?»

«Eso son caricaturas de Van Gogh», dijo Alberto.

«Pues se han hecho retratos después de Ingres», insistí. «Cézanne pintó algunos de los mejores, de Gustave Geffroy y Joachim Gasquet, por ejemplo.»

«Pero nunca los acabó», señaló. «Después de que Vollard hubiera posado unas cien veces, lo más que pudo decir Cézanne es que la pechera de su camisa no estaba del todo mal. Y tenía razón. Es la mejor parte del cuadro.»

Realmente, Cézanne nunca terminó nada. Iba tan lejos como podía y después abandonaba el trabajo. Eso es lo terrible: cuanto más se trabaja un cuadro, más imposible resulta acabarlo*.»

Aquellas palabras serían proféticas. Pero, por aquel entonces, todavía no lo sabía. Bebí mi coca-cola, dije adiós y me marché.

* Cézanne dice en su correspondencia: «Tengo que seguir trabajando, no para llegar al producto acabado, lo cual provoca la admiración de los imbéciles. Y esto que vulgarmente tanto se aprecia no es más que lo que hace un obrero y que torna la obra resultante antiartística y común. No debo pretender completar más que por el placer de hacer una obra más verdadera y sabia» (Cézanne, *Correspondencia*, trad. B. Moreno Carrillo, Madrid, A. Machado, 1991, p 194). La actitud y palabras de Giacometti a lo largo del texto se asemejan mucho a las de Cézanne, siempre en lucha con el 'motivo', un hecho del que, sin duda, él mismo era consciente, como demuestran las numerosas referencias al pintor de Aix. N. T.